

Su *vice veris* di Franco Fortini

Un'ipotesi di lettura oraziana

Piergiuseppe Pandolfo

Con questo contributo si tenterà di mostrare come la memoria poetica dell'ode 1, 4 di Orazio¹ abbia agito nella composizione di *vice veris* di Franco Fortini.² Sebbene il fine prefissato non sia quello, arduo e complesso, di verificare la fortuna critica di Orazio nell'intera opera fortiniana, è tuttavia opportuno fornire in nota una panoramica sufficientemente ampia dei più significativi studi sulla presenza di echi oraziani in Fortini,³ prima di restringere lo sguardo sui versi di *vice veris*. Una simile

¹ Benché il testo oraziano sia stabile sotto il profilo della *constitutio*, è opportuno menzionare l'edizione critica presa a riferimento per Hor. *carm.* 1, 4: Q. Horatius Flaccus, *Opera*, ed. D.R. Shackleton Bailey, München-Leipzig, Saur, editio quarta, 2001 (rist. anast. Berolini et Novi Eboraci, De Gruyter, 2008). Per il commento all'ode si rinvia *ad loc.* a: R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace. Odes, Book I*, Oxford, Oxford University Press, 1970; Q. Orazio Flacco, *Le Opere*, vol. 1, *Le Odi. Il Carme Secolare. Gli Epodi*, t. 2, commento di E. Romano, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1991; Orazio, *Odi ed Epodi. Carme Secolare*, a cura di O. Portuese, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2020. Si cita inoltre, per una dettagliata analisi dei modelli e della struttura di questa ode oraziana, la monografia di L. Mondin, *L'ode I 4 di Orazio. Tra modelli e struttura*, Napoli, Loffredo, 1997.

² Per testo critico, storia redazionale e commento di *vice veris* (poesia contenuta in F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, Torino, Einaudi, 1946, raccolta ripubblicata dallo stesso editore nel 1967 in un'edizione riveduta, con una nota dell'autore) si rimanda a F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 227-231.

³ Fra i principali contributi sulla ricezione oraziana in Fortini si segnalano: A. Fo, *Modi oraziani di pensare il tempo: tratti della fortuna moderna del «carpe diem» e di altri spunti delle «Odi»*, in *Aspetti della Fortuna dell'Antico nella Cultura Europea*. Atti della quinta giornata di studi, Sestri Levante, 7 marzo 2008, a cura di S. Audano,

restrizione del campo critico può riuscire efficace solo se introdotta da un'analisi che evidenzi attraverso quali canali Fortini lettore si sia avvicinato all'opera oraziana, quali direttrici – tematico-testuali o linguistico-formali⁴ – abbiano seguito le reminiscenze da Orazio giunte sulla pagina del poeta Fortini, quale sia insomma l'Orazio dominante nell'immaginario fortiniano.

In un articolo incentrato sulla vita ulteriore dei classici in tre autori del Novecento italiano⁵ Massimo Gioseffi auspicava uno studio sistematico sulla formazione classica del giovane Fortini, una ricostruzione diretta della sua lunga frequentazione con gli autori latini, in particolare del suo rapporto privilegiato con Orazio. Un lavoro di questo tipo dovrebbe partire dall'analisi capillare delle letture giovanili, dei registri del liceo classico frequentato da Fortini, dei corsi seguiti all'università,⁶

Pisa, ETS, 2009, pp. 61-107: pp. 78 e 100-102; C. Benassi, "Spem longam reseces" tra Montale, Fortini e Sereni, in «Lettere italiane», 61, 2009, pp. 547-580: in part. pp. 565ss; M. Gioseffi, *Dalla parte del latino. Citazioni classiche in tre autori del Novecento*, in *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, a cura di M. Gioseffi, Milano, LED, 2010, pp. 303-355: pp. 320-340; A. Bongiorno, *Traducendo e rifacendo Orazio. Percorsi oraziani nella scrittura di Fortini*, in «L'ospite ingrato», 9, 2021, pp. 379-409; C. Formicola, *Echi di memoria e controcanti. Montale, Sereni, Fortini ed Orazio*, Napoli, ESI, 2021. In generale, sulla fortuna critica di Orazio nella letteratura moderna e contemporanea, si vedano almeno: *Orazio e la letteratura italiana. Contributi alla storia della fortuna del poeta latino*. Atti del Convegno di Licenza, 19-23 aprile 1993, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994; il terzo volume dell'*Enciclopedia Oraziana* (Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998), dedicato a *La fortuna, l'esegesi, l'attualità*.

⁴ Di tali «due generici orientamenti in cui inquadrare le citazioni da Orazio» parla A. Bongiorno, *Traducendo e rifacendo Orazio* cit., pp. 389ss. Riguardo all'influsso di tipo tematico-testuale, lo studioso spiega: «si tratta delle riprese di alcuni temi specifici della poesia oraziana, in particolar modo del carme 1.11, e della loro rimodulazione all'interno della poesia. Naturalmente, una certa universalità dei temi oraziani all'interno della lirica occidentale e non solo (il tempo che fugge, l'esortazione al godimento, ecc.) deve invitare alla prudenza: c'è un influsso tematico-testuale quando i suddetti motivi sono ripresi trasportando in italiano alcuni evidenti sintagmi del testo oraziano. Insomma, il campo della moderna intertestualità, o del "motto", per restare in ambito oraziano». A proposito dell'influsso linguistico-formale, invece, scrive: «si tratta di estrapolare dal testo latino uno spunto, tendenzialmente di tipo linguistico (delle parole chiave) o formale (un genere, una struttura testuale, ecc.) da sviluppare nella poesia italiana».

⁵ M. Gioseffi, *Dalla parte del latino* cit., pp. 323-325.

⁶ *Ivi*, p. 321: «Tutti "abbiamo fatto il classico", diceva Lalla Romano nell'aforisma da cui siamo partiti. Nel caso di Fortini l'affermazione andrebbe completata: "Tutti ci siamo laureati in lettere" [...]. Il che significa, in aggiunta ai tre più cinque anni di studio del latino previsti dal curriculum scolastico di allora, almeno la frequentazione di due corsi della medesima materia, un esame biennale, una certa quantità di testi

delle figure legate al mondo classico con cui il poeta entra in contatto nella Firenze degli anni Trenta e Quaranta, dove «c'era in giro una qualità intellettuale straordinaria, si pensi a un antichista e filologo come Giorgio Pasquali».⁷ Dalla sua prospettiva di latinista Gioseffi si diffonde opportunamente sul rapporto tra Fortini e Pasquali, individuandovi un varco interpretativo necessario per definire meglio i contorni del profilo oraziano che si staglia nella mente del giovane poeta fiorentino.⁸ Iniziato fra i banchi del liceo classico,⁹ il dialogo letterario di Fortini con Orazio prosegue nelle aule della Facoltà di Lettere di Firenze, proficuamente mediato dalle lezioni dell'insigne filologo classico che Fortini inizia a frequentare in quegli anni fiorentini. A distanza di anni, in un'intervista del 1990, Fortini rammentava Pasquali come una figura fondamentale per la propria formazione, un «uomo di eccezionale valore»,¹⁰ nonostante la tolleranza nei confronti del fascismo, in quanto, pur senza un'esplicita adesione, mai «si rese conto – asserisce Antonio La Penna – della gravità della malattia, delle radici storiche e delle conseguenze disastrose».¹¹

da leggere e da studiare, di persone da incontrare».

⁷ S. Palumbo, *Franco Fortini esordiente. 1. Poesie e prose sconosciute. 2. Quel busto romano di una dea. Intervista con Franco Fortini* [1998], in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 733.

⁸ Cfr. M. Gioseffi, *Dalla parte del latino* cit., pp. 321 e 325-329.

⁹ Permette di far risalire agli anni scolastici la frequentazione oraziana di Fortini p. es. il componimento *27 aprile 1935* (contenuto in *Paesaggio con serpente* del 1984, raccolta che per di più trae il titolo da Verg. *ecl.* 8, 71 *cantando rumpitur anguis*), in cui il poeta (nato nel 1917) rievoca così l'Orazio dei suoi diciott'anni: «Domandavo amore alle rose bianche, / gialle e bianche. La città era chiara. / Nell'aria i primi seni. Orazio acuto e amaro», vv. 8-10 (cfr. A. Fo, *Modi oraziani* cit., p. 100 e n. 90).

¹⁰ A. Grandi, *Autoritratto di una generazione*, prefazione di E. Santarelli, Catanzaro, Abramo, 1990, pp. 156-157 (cfr. F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 616).

¹¹ A. La Penna, *Pasquali, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, s.v. A proposito del rapporto di Pasquali con il fascismo meritano peraltro di essere riportate alcune considerazioni di Arnaldo Momigliano, il quale nota come «dopo il 1930 molti giovani si volgessero a Giorgio Pasquali [più che al meno "compromesso" Rostagni]. Pasquali era politicamente meno dignitoso di Rostagni. Dopo aver firmato il manifesto antifascista di Croce, fece di tutto per farselo perdonare dal Duce e diventare Accademico. Ma intellettualmente Pasquali era fuori del Fascismo. Aveva una tale padronanza della tecnica della ricerca, una tale novità, estrosità e varietà di problemi per gran parte remoti dal Fascismo, da mettere in ombra il gusto sempre più classicheggiante di Rostagni. Pasquali rimase greco. Fu Pasquali a ridare il piacere di fare edizioni critiche e di analizzare testi di grandi autori: e il suo esempio attrasse filologi romani e italiani» (A. Momigliano, *Gaetano De Sanctis e Augusto Rostagni*, in «ASNP», 1, 1971,

Benché Fortini affermi di non aver avuto maestri né a scuola né all'università,¹² Gioseffi si spinge a considerare Pasquali un vero maestro per il giovane poeta, vivo nel ricordo di quest'ultimo non solo quale professore di lettere classiche,¹³ ma anche quale persona umanamente vicina all'allievo che, insieme ad altri studenti, portava con sé nei cinema della periferia di Firenze a scoprire film alternativi come *À nous la liberté* di René Clair.¹⁴ Da alcune interviste degli anni Novanta si evince come il Fortini maturo sembri distanziarsi retrospettivamente da Pasquali per l'interessata vanità e l'eccessiva condiscendenza del professore verso il fascismo. Se questo distacco si consuma «sul piano morale e sentimentale»,¹⁵ sul piano letterario rimane invece rintracciabile l'impronta lasciata dall'insegnamento oraziano di Pasquali nella produzione fortiniana.

Lo studioso che segua tutte le tracce oraziane presenti nell'opera di Fortini vedrà comporsi una traiettoria critica che riconduce al magistero di Pasquali. Se si esclude lo pseudonimo satirico *Risum Teneatis* desunto da Hor. *ars* 5 e adottato da Fortini negli anni Quaranta su «Ansedonia»,¹⁶ tutti gli echi oraziani avvertibili nei testi di Fortini provengo-

pp. 1-16: p. 14, ora in Id., *Quinto contributo alla storia degli studi classici e del mondo antico*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975, t. 1, pp. 187-202: p. 199).

¹² *La generazione degli anni difficili*, a cura di E.A. Albertoni, E. Antonini, R. Palmieri, Bari, Laterza, 1962, p. 146, ora in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 31.

¹³ Significativo un aneddoto riportato da M. Gioseffi, *Dalla parte del latino* cit., p. 326 n. 62. Nel necrologio per Gianfranco Contini, Fortini rievoca l'emozione della volta in cui relazionò davanti al filologo romano attraverso un pregnante paragone: «Ero più agitato che per l'esame di latino con Giorgio Pasquali» (F. Fortini, *Disobbedienze 2. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Roma, Manifestolibri, 1996, p. 74).

¹⁴ Cfr. F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 616. Si badi che Fortini non fu allievo diretto di Pasquali. Sintetizza M. Gioseffi, *Dalla parte del latino* cit., p. 326: «Fortini, impossibilitato a laurearsi con Attilio Momigliano, esonerato dall'insegnamento per le leggi razziali del 1938, scriverà una tesi su Rosso Fiorentino sotto la guida dello storico dell'arte Mario Salmi».

¹⁵ M. Gioseffi, *Dalla parte del latino* cit., p. 329.

¹⁶ Spiega lo stesso Fortini in una lettera del 13 novembre 1940, con un'imprecisione nell'indicazione del verso: «*Risum Teneatis* [...] è il "spectatum admissi risum teneatis, amici" verso tre della *Poetica* di Orazio» (cfr. L. Daino, *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Milano, Unicopli, 2013, p. 107 n. 65; D. Dalmas, *Tra scrivere e leggere. Fortini e la poesia europea*, in F. Fortini, *Scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 78). Vale la pena di aggiungere che A. Bongiorno, *Traducendo e rifacendo Orazio* cit., pp. 395-396, individua l'*Ars poetica* come modello obbligato di Fortini per la composizione dell'«epistola metapoetica in versi» *Lettera sul realismo. To Miss Darkness* [1976], in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp.

no da Orazio lirico.¹⁷ Già solo in termini statistici, questo dato assegna indirettamente un peso non trascurabile all'*Orazio lirico*,¹⁸ certificando dunque il ruolo mediatore avuto dalla fondamentale opera di Pasquali nell'assimilazione oraziana da parte del giovane poeta. Se è vero che Orazio «sembra rappresentare, nell'immaginario fortiniano, l'archetipo dell'autore scolastico, la cui voce sopravvive sopra o sotto il livello della coscienza»,¹⁹ occorre sottolineare che l'«automatismo mnemonico»²⁰ derivante dagli anni liceali è stato certo affinato e, per così dire, garantito dall'influenza critica esercitata da Pasquali sullo studente universitario Fortini.

Emancipatasi dal livello scolastico grazie alle lezioni del grande filologo, la conoscenza oraziana di Fortini si perfeziona poi negli anni attraverso un'ininterrotta frequentazione letteraria del Venosino, fatta

1523-1524, in cui il riferimento a Orazio si fa esplicito ai vv. 7-8: «Mi basti intanto / quella *ratio* che Orazio finge cingere in canto» (versi contenenti per giunta, nel verbo *cingere*, una probabile eco linguistica decontestualizzata da Hor. *carm.* 3, 25, 18-20 *dulce periculum est, / o Leneae, sequi deum / cingentem viridi tempora pampino*, che descrive l'esperienza insieme eccitante e temibile dell'estasi bacchica, e soprattutto da 3, 30, pp. 15-16 *et mihi Delphica / lauro cinge volens, Melpomene, comam*). Si segnala infine, in campo non lirico, la predilezione adolescenziale di Fortini per le *Satire* oraziane, di cui però resta traccia meno patente nella sua produzione (cfr. F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 268).

¹⁷ Per un censimento cursorio si rimanda agli studi già citati: A. Fo, *Modi oraziani* cit., p. 78 e n. 43; C. Benassi, "*Spem longam reseces*" cit., pp. 553ss; M. Gioseffi, *Dalla parte del latino* cit., pp. 328-329; B. De Luca, in F. Fortini, *Foglio di via* cit., pp. 148-149; A. Bongiorno, *Traducendo e rifacendo Orazio* cit., pp. 389ss.

¹⁸ Sull'*Orazio lirico* di Pasquali (Firenze, Le Monnier, 1920) si vedano almeno: A. La Penna, *Pasquali interprete di Orazio*, in «Belfagor», 18, 1963, pp. 633-647 (poi ripubblicato in versione accresciuta come introduzione a G. Pasquali, *Orazio lirico. Studi*, a cura di A. La Penna, Firenze, Le Monnier, 1966, pp. VI-XXXI); A. Schiesaro, *Horace in the Italian Scholarship of the Twentieth Century*, in «Arethusa», 28, 1995, pp. 339-361: in part. pp. 339-348; M. Citroni, *Pasquali, Giorgio*, in *Enciclopedia Oraziana* cit., vol. 3, pp. 398-403.

¹⁹ A. Bongiorno, *Traducendo e rifacendo Orazio* cit., p. 383. Rappresentante paradigmatico della latinità, Orazio – prosegue lo studioso (*ivi*, p. 385) – incarna per Fortini anche «il poeta latino da tradurre, quasi per antonomasia», con cui l'autore fiorentino si è cimentato in più di una traduzione: da un canto, quindi, Orazio è associato «con la memoria scolastica»; dall'altro, «con l'atto del tradurre». Su Fortini traduttore di Orazio, oltre che il citato saggio di Bongiorno, si vedano: G. Baldo, «*Orazio acuto e amaro*». *Odi ed epodi in sei poeti italiani*, in «*Un compito infinito*». *Testi classici e traduzioni d'autore nel Novecento italiano*, a cura di F. Condello, A. Rodighiero, Bologna, Bonomia University Press, 2015, pp. 37-60; M. Gioseffi, *Voci d'echi lontane. Franco Fortini traduttore di Orazio*, in «*Levia Gravia*», 20, 2018, pp. 231-245.

²⁰ A. Bongiorno, *Traducendo e rifacendo Orazio* cit., p. 383.

di traduzioni e rifacimenti, riflessioni e recensioni.²¹ Sebbene sia possibile postulare l'*Orazio lirico* di Pasquali come base invisibile dell'*Orazio lirico* in Fortini, è assai arduo, forse vano, definire come e quanto le strutture interpretative pasqualiane abbiano impattato su ciascuno dei frammenti lirici oraziani ripresi dal poeta fiorentino. Tuttavia, a partire da una lettura "oraziana" di *vice veris*, non sarebbe inutile avanzare un'ipotesi di lavoro che correli il processo compositivo del suddetto testo a una particolare tecnica poetica di Orazio lirico messa in luce da Pasquali, quella del "motto".²²

Rivendicando apertamente l'originalità e l'autonomia di Orazio dalla lirica greca arcaica, Pasquali ricerca «la "modernità" di H. nella sua familiarità con la cultura ellenistica».²³ Nel primo capitolo dell'*Orazio lirico*, esaminando caso per caso i rapporti esistenti fra il testo oraziano e i frammenti di Alceo, egli difende con decisione la netta autonomia dell'autore latino. Secondo Pasquali, il modo specifico mediante cui Orazio fa suo Alceo è il "motto", a proposito del quale «non si può assolutamente parlare di imitazione; ma al più di un prender le mosse – e più ancora di un contrasto voluto»,²⁴ per citare le prime riflessioni in merito dello studioso, poi confluite e ampliate in *Orazio lirico*. Così spiega Mario Citroni:²⁵

H. traduce fedelmente un verso di Alceo all'inizio di una sua ode, quasi assumendolo come motto, e poi procede in modo autonomo, o addirittura contrastante rispetto al componimento da cui il motto è desunto. La formula 'motto' esprime felicemente l'idea di una dichiarazione di filiazione ideale nei confronti di un grande modello, senza alcun pregiudizio per la propria autonomia. E H. conta sul fatto che il lettore riconosca questa 'citazione' iniziale, e apprezzi la libertà con cui egli, poeta moderno, ha trasformato lo spunto desunto dalla tradizione. Il procedimento presuppone un lettore dotto, e una poetica in cui i valori artistici di un testo si definiscono e si riconoscono anche nella relazione di filiazione/contrasto con altri testi che l'autore stesso può richiamare deliberatamente alla mente del lettore.

²¹ Cfr. *ivi*, *passim*.

²² Sulla tecnica compositiva del "motto", oltre che il primo cap. di G. Pasquali, *Orazio lirico* cit., pp. 1-140, si veda almeno A. Cavarzere, *Sul limitare. Il «motto» e la poesia di Orazio*, Bologna, Pàtron, 1996.

²³ M. Citroni, *Pasquali, Giorgio* cit., p. 400.

²⁴ G. Pasquali, *Horaz C. I 18*, in «Hermes», 50, 1915, pp. 304-311: p. 309.

²⁵ M. Citroni, *Pasquali, Giorgio* cit., p. 400.

Risalente almeno a Richard Reitzenstein²⁶ e verisimilmente sviluppato da Pasquali a partire da alcune considerazioni di Eduard Norden,²⁷ il concetto critico di “motto” può esser d'aiuto per illustrare alcuni tratti dell'ispirazione poetica fortiniana alla base di *vice veris* e per chiarirne alcuni risvolti compositivi, che resterebbero celati se non scorti attraverso la lente critica dell'*Orazio lirico*. Giacché risulta evidente che Reitzenstein desume la categoria critica di “motto” dalla «tecnica epigrafica», Alberto Cavarzere ne inferisce che il motto non è altro che l'epigrafe, da intendersi nell'accezione paratestuale datane da Gérard Genette, ovvero «come una citazione posta “in esergo”, in genere all'inizio dell'opera o parte dell'opera; “in esergo” significa letteralmente *fuori* dall'opera, il che è forse un po' esagerato: l'esergo consiste piuttosto, in questo caso, in un *confine* dell'opera».²⁸

Ammettendo ipoteticamente che «il “motto” possa per analogia essere accostato all'epigrafe di un'opera moderna, col suo carattere paratestuale che la colloca non già all'esterno del testo ma al limitare di esso», Cavarzere trasferisce al pasqualiano motto due delle funzioni assegnate da Genette all'epigrafe moderna: «quella di commentare il testo, del quale precisa o sottolinea indirettamente il significato; e quella più obliqua, suggerita dall'identità dell'autore cui si intende alludere, ossia “l'effetto di cauzione indiretta che la sua presenza determina al limitare di un testo”».²⁹

Se nella presente disamina si accostasse l'idea del motto pasqualiano al titolo *vice veris* inteso come frontiera paratestuale, ci si accorgerebbe che entrambe le funzioni genettiane indicate da Cavarzere vengono assolve dal sintagma liminare ripreso da Hor. *carm.* 1, 4 *Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni*, che pertanto si intende qui considerare un vero e proprio motto fortiniano. Da un lato, esso commenta i versi che seguono, annunciando l'avvento di uno scenario primaverile; dall'altro, stabilisce indirettamente un contatto fra autore alluso e lettore e manifesta il rapporto di filiazione dello scrittore verso il modello latino, ponendo il testo sotto una specifica egida oraziana.

²⁶ R. Reitzenstein, recensione a H.T. Plüß, *Das Jambenbuch des Horaz im Lichte der eigenen und unserer Zeit*, in «Göttingische Gelehrte Anzeigen», 166, 1904, pp. 947-961, poi ripreso in Id., *Horaz und die hellenistische Lyrik* [1908], in Id., *Aufsätze zu Horaz*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963, pp. 1-22: p. 7.

²⁷ E. Norden, *Die römische Literatur, in Einleitung in die Altertumswissenschaften*, vol. 1, hrsg. von A. Gercke und E. Norden, Leipzig-Berlin, Teubner, 1910, p. 504. Cfr. A. Cavarzere, *Sul limitare* cit., p. 13 n. 11.

²⁸ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo* [1987], trad. it. di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 141, cit. in A. Cavarzere, *Sul limitare* cit., p. 14.

²⁹ A. Cavarzere, *Sul limitare* cit., p. 15.

A questo punto è opportuno servirsi di alcune specificazioni fornite da Pasquali in un famoso articolo del 1942 (pubblicato – si noti – pochi anni prima della stesura di *vice veris* e verisimilmente non ignoto a Fortini) in cui riprende il discorso sul motto, adottando «una formula più ampia e ancor più fortunata, quella di “arte allusiva”» e dando «del procedimento una definizione generale che concepisce in modo più organico l'integrazione tra testo “citato” e testo “citante”». ³⁰ Sulla scorta di Pasquali, *vice veris* non può essere annoverata né fra le reminiscenze, perché queste «possono essere inconsapevoli», né fra le imitazioni, poiché «il poeta può desiderare che sfuggano al pubblico». Il sintagma oraziano, assunto da Fortini nel titolo come motto senza esplicitare autore e opera, è da considerarsi un'allusione, dal momento che «le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono». ³¹

Nel dover descrivere l'avvento della primavera Fortini ricorre a una primavera oraziana, estrinsecandone allusivamente la memoria letteraria nel titolo-motto da cui dichiara di prender le mosse: egli cita *Hor. carm.* 1, 4 senza riferirne la provenienza, presupponendo dunque un lettore colto che riconosca da dove sia stato estrapolato quel sintagma. Se «l'allusione è il mezzo, l'evocazione il fine»: ³² Fortini intende cioè evocare una peculiare primavera oraziana, uno scenario che un lettore nutrito di Orazio non poteva che richiamare attraverso memorie letterarie derivanti dal poeta latino. Attribuendo all'allusione di Fortini in *vice veris* la tecnica oraziana del “motto” illustrata da Pasquali, la citazione nel titolo induce il lettore a tenere mentalmente presente il testo oraziano e lo esorta a cogliere come il poeta da quello ideativamente proceda per svolgere poi in modo autonomo la propria composizione.

Intravista in *vice veris* di Fortini una prospettiva potenzialmente fruttuosa del concetto critico di motto, occorre ora aggiungere alcune considerazioni che – attingendo a categorie e lessico genettiani – ne

³⁰ M. Citroni, *Pasquali, Giorgio* cit., p. 400.

³¹ G. Pasquali, *Arte allusiva* [1942], in Id., *Pagine stravaganti di un filologo*, vol. 2, *Terze pagine stravaganti. Stravaganze quarte e supreme*, a cura di C.F. Russo, Firenze, Le Lettere, 1994, pp. 275-282: p. 275. Entro la sconfinata bibliografia sulle tematiche dell'allusione e dell'intertestualità nelle letterature classiche ci si potrebbe qui limitare a ricordare, con specifico riferimento alla letteratura latina, G.B. Conte, A. Barchiesi, *Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità*, in *Lo spazio letterario di Roma antica*, a cura di G. Cavallo, P. Fedeli, A. Giardina, vol. 1, *La produzione del testo*, Roma, Salerno, 1989, pp. 81-114, e G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano* [1974], Palermo, Sellerio, 2012.

³² G. Pasquali, *Pagine stravaganti* cit., p. 276.

approfondiscano il carattere di “soglia”. Infatti, si potrebbe affermare che, oltre ai due compiti di commento e «cauzione indiretta» esposti *supra* citando Genette, il motto *vice veris* ricopra un'ulteriore, duplice posizione di rilievo paratestuale: quale titolo, si colloca «sul limitare» della singola poesia; quale testo cui dà il titolo, «sul limitare» di una sezione di *Foglio di via*, epilogo delle *Elegie. Explicit* della seconda parte di *Foglio di via, vice veris*, la cui datazione oscilla tra il 1944 e il 1946,³³ costituisce nel macrotesto della raccolta uno snodo fondamentale, che i commentatori non hanno mancato di sottolineare.³⁴ «Prodotto di una visione del mondo già maturata sotto i colpi della guerra», *vice veris* rappresenta per Luca Daino «un'incursione del *dopo* nel *prima*, quasi che il poeta voglia segnalare, con la massima evidenza, già all'interno di *Elegie*, il confine estremo e il definitivo esaurirsi della sua produzione poetica estranea all'evento bellico».³⁵ Per Bernardo De Luca la lirica connette «le *Elegie* sia alla sezione *Gli anni*, in quanto rinascita interiore e fuoriuscita dalla guerra tendono a sovrapporsi [...], sia alla sezione successiva, *Altri versi*, che, aprendosi con la poesia eponima della raccolta, tende a congiungere i turbamenti del giovane poeta a quelli del soldato in guerra».³⁶

Entrambi gli studiosi rilevano inoltre come a dare risalto ai versi di *vice veris* sia l'«escamotage grafico»³⁷ del corsivo, che accomuna questa poesia ad altri testi di *Foglio di via* «dotati di un particolare valore segnaletico»: ³⁸ *E questo è il sonno*, «soglia d'entrata della raccolta»;³⁹ la citazione di Wystan Hugh Auden posta come epigrafe delle *Elegie*;⁴⁰

³³ Nelle diverse edizioni dei libri fortiniani *vice veris* riporta differenti date di composizione: è datata «1945» nella prima ed. di F. Fortini, *Foglio di via* cit. pubblicata nel 1946; poi «1946» in Id., *Poesia ed errore 1937-1957*, Milano, Feltrinelli, 1959; infine «1944» in Id., *Foglio di via e altri versi*, nuova edizione riveduta con una nota dell'autore, Torino, Einaudi, 1967. Cfr. B. De Luca, in F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 229.

³⁴ Cfr. F. Diaco, *Dialettica e speranza* cit., pp. 101-103; B. De Luca, in F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 17.

³⁵ L. Daino, *Un'interpretazione partigiana del passato. Elementi autobiografici e strategie compositive in «Foglio di via e altri versi» di Franco Fortini*, in «ACME», Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 15, 1, gennaio-aprile 2007, pp. 209-247: p. 231.

³⁶ B. De Luca, in F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 228.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ L. Daino, *Un'interpretazione partigiana* cit., p. 231.

³⁹ B. De Luca, in F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 87.

⁴⁰ Su cui vd. *ivi*, p. 167 n. 1. Si noti che anche Auden si caratterizza quale poeta oraziano: sebbene egli sembri riconoscersi esplicitamente tale solo nella fase tarda della sua produzione (come si evince dal componimento *The Horatians* contenuto

La gioia avvenire, inserita in chiusura nell'edizione del 1967 e collocata in esergo a *Poesia e errore* del 1969.⁴¹

Se si eccettuano l'epigrafe audeniana in inglese, per cui la scelta del corsivo potrebbe essere dettata più da una consuetudine tipografica che da un deliberato atto d'autore, e *La gioia avvenire*, apparsa su rivista nel 1947 e immessa in *Foglio di via* solo a partire dalla riedizione del 1967, ci si accorge che sono soltanto due le poesie associate dal corsivo nella conformazione originaria della raccolta: la proemiale *E questo è il sonno* e *vice veris*, ultima di *Elegie*. Ambedue soglie e ambedue stampate in corsivo, le succitate liriche non sono connesse solamente dall'espedito grafico e dal loro statuto liminare ma anche da un filo letterario, nodale nel presente contributo, che di seguito si proverà a dipanare. *Trait d'union* invisibile fra *E questo è il sonno* e *vice veris* potrebbe essere Orazio stesso. Pare infatti che il corsivo di queste due poesie rechi con sé due memorie oraziane: l'una, *vice veris* appunto, proveniente da Hor. *carm.* 1, 4 e l'altra dall'ode 4, 7, del cui primo emistichio, *Diffugere nives*, sembra serbare traccia il sintagma «neve in fuga», al v. 6 di *E questo è il sonno*.⁴²

Questi echi oraziani, originati da due odi tematicamente affini e cer-

nella raccolta *City Without Walls* del 1969: cfr. W. H. Auden, *Città senza mura*, trad. it. di A. Ciliberti, Milano, Mondadori, 1981, pp. 86-91), in realtà il rapporto letterario di Auden con Orazio si configura come una lunga fedeltà, le cui tracce sotterranee si possono rinvenire già a partire dalla seconda metà degli anni Trenta in alcune strutture strofiche tipicamente oraziane adoperate dal poeta anglo-americano (cfr. P. Porter, *Auden's English: Language and Style*, in *The Cambridge Companion to W.H. Auden*, ed. S. Smith, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 123-36: p. 133: «The Horatian tone which Auden believed was characteristic of his later work is already perceptible as far back as *Look, Stranger!* and *Another Time*»). Così sintetizza Richard Hillyer (R. Hillyer, *Let Me Weigh the Counts: Auden's Horatian Syllabics*, in «Versification», 5, 2010, pp. 11-26: p. 12): «Beginning in the spring of 1939 and extending to the end of his life, Auden's Horatian syllabics bear out the proposition that he himself misremembered how much of his poetry at almost all stages of his career encompassed numerous "attempts to give an English version of Horace"». Per una panoramica generale della presenza di Orazio nell'opera di Auden si rinvia a H. D. Jocelyn, *Auden, Wystan Hugh*, in *Enciclopedia Oraziana* cit., vol. 3., pp. 109-111.

⁴¹ Cfr. B. De Luca, in F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 351.

⁴² Questo calco fortiniano, che risulta sfuggito ai commentatori, è stato notato da M. Gatto, 2021 (comunicazione orale). Tanto importante pare il richiamo che si potrebbe perfino applicare, a mo' d'esempio, al sintagma «neve in fuga» presente nel testo d'apertura di *Foglio di via* il commento che gli interpreti oraziani forniscono a proposito del *Diffugere nives* di Hor. *carm.* 4, 7, considerata la relativa affinità del risultato poetico: «l'immagine iniziale della fuga quale metafora del disgelo ha l'effetto di personificare l'inverno» (cfr. Q. Horatii Flacci *Carmina. Liber IV*, a cura di P. Fedeli e I. Ciccarelli, Firenze, Le Monnier, 2008, p. 328).

to ben relate nella memoria poetica di Fortini lettore di Orazio, convergono nel processo ideativo dell'autore, che li utilizza per scandire due diversi momenti nel ciclo delle stagioni. Fortini imprime due sigilli di "orazianità", entrambi appartenenti all'ambito delle stagioni, su due testi fondanti di *Foglio di via*, entrambi contrassegnati dal corsivo. Sulla base dell'analogia istituita da Cavarzere fra motto e moderna epigrafe letteraria (vd. *supra*), si potrebbe definire "epigrafico" questo corsivo, tipico cioè degli eserggi dell'opera, con cui Fortini apparenta «sul limitare» due testi significativamente figli di Orazio, marcandone appunto in maniera epigrafica la loro liminarità e la loro orazianità.

L'immagine della «neve in fuga», soglia prima della raccolta, configura – chiosa De Luca – «una delle principali isotopie temporali del libro, cioè quella delle stagioni». Si noti che «l'opposizione inverno/primavera, associata allo stato del soggetto lirico, rappresenta una delle costanti dell'imagery di *Foglio di via*» e, in generale, i cicli delle stagioni rivestono un ruolo chiave nell'ispirazione poetica di Fortini, in quanto «essi incarnano il momento di mediazione nella dialettica tra natura e cultura». ⁴³ È rimarcato in *vice veris* questo «forte legame tra stagioni della natura e stagioni dell'io», muovendo dal quale però, a differenza del proemiale paesaggio innevato e dell'inverno delle precedenti elegie, il poeta orienta interamente il *focus* «sulla letizia della primavera». ⁴⁴

Poli della opposizione tematica fra inverno e primavera, i testi *E questo è il sonno* e *vice veris* sono in qualche modo legittimati nel loro ruolo strutturante in *Foglio di via* da due precisi rimandi oraziani, disposti strategicamente sui sogliari della raccolta. Si potrebbe dire che Fortini, servendosi del valore paradigmatico del modello latino alluso, conferisca a quelle due poesie l'autorevolezza necessaria per descrivere due momenti fondamentali del processo dialettico fra la natura e l'io, ancorandolo a una matrice mnemonica classica che ne autorizzi ideativamente la mediazione e ne corrobora nei versi la carica espressiva. Se il ciclo delle stagioni mostra al poeta «una via alla comprensione: del luogo dell'io nel mondo, e del tempo incipiente», ⁴⁵ la memoria del ciclo delle stagioni oraziane, indelebile negli *incipit* delle odi 1, 4 e 4, 7, ne facilita la scoperta e ne permette l'attraversamento. Dovendo rappresentare delle specifiche stagioni, Fortini non può che abbeverarsi alla fonte del poeta latino da lui più amato, dai cui memorabili echi è

⁴³ B. De Luca, in F. Fortini, *Foglio di via* cit., pp. 91-92.

⁴⁴ *Ivi*, p. 227.

⁴⁵ L. Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 116.

soccorso e, in certo modo, guidato nella composizione. La necessità di opporre primavera e inverno deve aver spontaneamente richiamato alla mente di Fortini le odi oraziane 1, 4 e 4, 7, che quindi, pur in un contesto mutato, possono considerarsi matrice ideativa delle poesie prese in esame.

Dopo aver avanzato tali ipotesi, è opportuno restringere di nuovo l'analisi sulla sola *vice veris*. «La lirica contrappone a un rigido inverno l'approssimarsi di una dolce primavera»,⁴⁶ contrapposizione che, come detto, la memoria poetica di Fortini, nutrita di Orazio, doveva trovare espressa e vedere riflessa in Hor. *carm.* 1, 4, 1 *Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni*. Questo solo verso, incipitario e memorabilissimo, condensa la polarizzazione *ver/hiems* che Fortini riabora nel proprio testo. Quasi certamente riferita alla primavera della Liberazione,⁴⁷ la primavera raffigurata da Fortini porta con sé un lieto senso di rinnovamento, per cui alla rinascita dell'io nella storia, fuoriuscito dal nazifascismo e dalla guerra, corrisponde la rinascita dell'io privato, emerso dal suo inverno esistenziale, da quelle «vie di neve in fuga»: alle stagioni della natura sono inscindibilmente legate le stagioni dell'io sempre immerso nella storia.⁴⁸ A differenza di Orazio, in cui la transitorietà del *ver* ingenera malinconia sul futuro, Fortini relega i sentimenti negativi al passato attribuendo alla primavera della Liberazione carattere definitivo di liberazione, che sancisce l'avvenuta «fuga» dagli inverni della propria giovinezza. Del motto oraziano Fortini intende soprattutto sviluppare l'idea della transizione, della successione, della «vicenda» tra la *hiems* e il *ver*, attraverso una sorta di isterologia descrittiva. Mentre Orazio deriva dalla primavera in fiore, succeduta all'agro inverno,⁴⁹ una meditazione sulla morte, Fortini ritrae la primavera prima dell'inverno e la associa a una rinascita dalla morte invernale, facendo così discendere la comprensione di quel *ver* dalla fatica della *hiems* vissuta.

Che a Fortini interessi assimilare dal titolo-motto oraziano l'idea della transizione simbolica *ver/hiems*, potrebbe essere evidenziato da

⁴⁶ L. Daino, *Un'interpretazione partigiana* cit., p. 231.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 232; B. De Luca, in F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 230. Nonostante la concordia dei commentatori su questo punto, l'oscillante datazione del testo nelle varie edizioni di *Foglio di via* obbliga alla prudenza (cfr. nota 33).

⁴⁸ Cfr. A. Bongiorno, *Traducendo e rifacendo Orazio* cit., p. 391.

⁴⁹ Fra l'altro, come indicato *ibidem* alla nota 43, «il sintagma *acris hiems* fornirà anche il titolo alla poesia del 1951 *Agro inverno (Poesia e errore)*, nel cui incipit (“Agro inverno crepiti il tuo fuoco / incenerisci inverno i boschi i tetti / recidi e brucia inverno”, v. 1-3) il verbo recidere crea un piccolo parallelismo con la traduzione fortiniana dell'ode 1.11 (“è lunga / la speranza. Recidila”).».

un ragionamento di ordine metrico-testuale intorno alla memoria poetica di Hor. *carm.* 1, 4, 1. Dal verso oraziano il poeta seleziona, quale titolo-motto da esporre alla frontiera del testo, il sintagma *vice veris*. Identificato in *vice veris* il cuore del verso, Fortini lascia che l'immagine dell'avvento, della "vece" della primavera, sia isolata dalla forza allitterante del sintagma, omettendo l'ablativo *grata* riferito a *vice* per non privare il titolo di una sua neutralità segnaletica e affidare unicamente ai versi il senso di gratitudine dell'io poetico nei confronti di quella primavera.

Mette conto sottolineare ora un altro aspetto che arricchisce la scelta fortiniana di enucleare proprio il nesso *vice veris*, componente nascosta che affiora se si presta attenzione alla struttura metrica di Hor. *carm.* 1, 4, 1 *Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni*. Non è troppo azzardato congetturare che Fortini conservasse una memoria ritmica di questo verso, considerata la rilevanza che avevano allora prosodia e metrica nella didattica del latino. Fortini estrae *vice veris* come scheggia ritmica integra dal blocco mnemonico dell'intero verso alluso: una simile scelta poetica dimostra indirettamente la particolare sensibilità metrica del poeta, tramite cui pare che questi illumini, potenzi il contenuto che intende veicolare.

Per comprendere meglio il pregio di quest'idea fortiniana, occorre aver chiare le caratteristiche del metro adoperato da Orazio nell'ode 1, 4. Questa è scritta in strofi archilochee seconde,⁵⁰ costituite da un verso archilocheo seguito da un trimetro giambico catalettico. Giacché qui ci si limita all'analisi del solo v. 1, è sufficiente un *excursus* sull'archilocheo. Esso rientra fra i versi asinarteti, ovvero quei «versi formati da due *cola* di ritmo diverso, separati l'uno dall'altro da una dieresi fissa»:⁵¹ nel caso dell'archilocheo i due *cola* sono composti il primo da un alcmanio,⁵² ossia un tetrametro dattilico catalettico, il secondo da un itifallico.⁵³

Perché si prosegua nella disamina è necessario a questo punto fornire la scansione metrica di Hor. *carm.* 1, 4, 1: *Sōlvītūr ācrīs hīēms grātā*

⁵⁰ Classificate da alcuni come archilochee terze o maggiori. Si è preferito qui, per ragioni espositive, servirsi delle agili definizioni di L. Ceccarelli, *Prosodia e metrica latina classica con cenni di metrica greca* [1998], Roma, Società Editrice Dante Alighieri, 2019, p. 70, al cui manuale si rimanda. Inoltre, per approfondire le strutture e le nozioni metriche menzionate nel testo, si segnala S. Boldrini, *La prosodia e la metrica dei Romani*, Roma, Carocci, 1992, pp. 124, 178, 180.

⁵¹ L. Ceccarelli, *Prosodia e metrica latina* cit., p. 64.

⁵² Cfr. *ivi*, p. 38.

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 47.

vīcĕ // vērīs ét fāvōnī. Si noti come la dieresi fissa incida per l'appunto il sintagma *vice veris*,⁵⁴ con l'effetto di isolarne ritmicamente le due unità semantiche (*vice* e *veris*), che si ritrovano separate fra i due *cola* del verso asinarteto. Nell'alcmanio è rappresentato il dissolvimento della *hiems*, che si trascina fino all'ablativo spartiacque *vice*, cui subentra dopo dieresi, in apertura di itifallico, il *ver*: al cambio del flusso ritmico sul piano metrico corrisponde sul piano del contenuto l'avvicinarsi dell'inverno con la primavera. Avendo verisimilmente una percezione metrica del trapasso oraziano *hiems/ver*, Fortini sceglie giusto il nesso che risulta franto fra i due *cola* dell'archilocheo (...*vīcĕ // vērīs*...) e lo unifica quale titolo-motto della propria poesia, come a marcare, associata alle vicende esistenziali dell'io, l'avvenuta transizione fra le stagioni.

Ma è bene ora riportare di seguito l'intero testo di *vice veris*, prima di continuarne l'analisi da una prospettiva oraziana:

*Mai una primavera come questa
È venuta sul mondo. Certo è un giorno
Da molto tempo a me promesso questo
Dove tutto il mio sguardo si fa eguale
Ai miei confini, riposando: e quanta
Calma giustizia nel pensiero è in fiore
Quanta limpida luce orna il colore
Delle ombre del mondo. Ora conosco
Perché mai dagli inverni ove a fatica
Si levò questo esistere mio vivo
M'è rimasto quel nome, che mi scrivo
Su quest'aria d'aprile, o sola antica
E perduta e oltre il pianto sempre cara
Immagine d'amore mia compagna.*⁵⁵

È un testo monostrofo di quattordici endecasillabi, che «si sviluppa attraverso una sintassi ampia e distesa, specchio della distensione del soggetto lirico, del nuovo “sguardo” che anch'esso si fa ampio e paci-

⁵⁴ Nell'edizione critica oraziana curata da Friedrich Klingner (Q. Horatius Flaccus, *Opera*, ed. F. Klingner, Leipzig, Teubner, editio tertia, 1959 [rist. anast. Berolini et Novi Eboraci, De Gruyter, 2008]) la dieresi obbligatoria tra i due *cola* del verso asinarteto è graficamente marcata dall'inserzione di uno spazio bianco fisso. Si osservi inoltre che nell'archilocheo di Orazio è pressoché norma un'incisione dopo il terzo *longum* del tetrametro, che nel verso analizzato finisce per incapsulare *grata vice* tra *hiems*, antecedente all'incisione, e *veris*, successivo alla dieresi: *Sólvitŭr ācrīs hīēms / grātā vīcĕ // vērīs ét fāvōnī*.

⁵⁵ Per testo, introduzione e commento si rimanda a B. De Luca, in F. Fortini, *Foglio di via* cit., pp. 227-231.

ficato».⁵⁶ La poesia si può considerare divisa in due parti dal decisivo *Ora conosco* a v. 8, «che inaugura il momento di riconoscimento e di verifica della nuova coscienza»:⁵⁷ alla gioia esultante segue la comprensione, la coscienza di sé da parte dell'io lirico.

Nella prima parte, il soggetto poetico «percepisce nel ciclo di rinascita della natura una speculare resurrezione della propria interiorità».⁵⁸ De Luca sottolinea opportunamente il tema della promessa adempiuta: in tutte le precedenti elegie il soggetto, turbato, rincorreva una speranza di rinnovamento che veniva puntualmente delusa. Si pensi alla quarta strofa di *Di Maiano*, in cui l'arrivo dell'inverno («Viene inverno», v. 21)⁵⁹ svela la vacuità delle speranze autunnali: «la promessa dell'autunno probabilmente viene adempiuta dal palesarsi della vera natura della città e dello stato dell'io, entrambi avvolti da un sonno morto».⁶⁰ Ma se in *Di Maiano* quella promessa è forse mantenuta («Forse è il segno promesso», v. 23), sempre minacciata dall'incombere del letargo mortale dell'inverno, in *vice veris* quel giorno primaverile è certo promesso (*Certo è un giorno / Da molto tempo a me promesso questo*, vv. 2-3.). L'astratto «segno promesso» nelle stagioni cupe e nichiliste di *Di Maiano* e d'altre liriche di *Elegie*, di per sé intangibile e messo in dubbio dall'avverbio «forse», diviene nell'ultima elegia un «giorno» realmente giunto, assertivamente rafforzato nella sua concretezza dal «certo» avverbiale e dall'uso del deittico «questo», che lo rende ancora più tangibile. L'esultante verso *Mai una primavera come questa è venuta sul mondo* si contrappone al disilluso enunciato «Viene inverno».⁶¹

Nella seconda parte di *vice veris*, dopo l'espressione della gioia epifanica per il nuovo aprile, «la *renovatio* appare strettamente connessa alla “fatica” degli inverni descritti nelle elegie precedenti, opposizione che permette all'io di annunciare il suo nuovo “esistere vivo”».⁶² Se fino al punto fermo di v. 8 (...*delle ombre del mondo*, con dialefe che

⁵⁶ *Ivi*, p. 227.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Il sintagma «Viene inverno» sembra ricalcare Verg. *georg.* 2, 519 *Venit hiems* (benché al presente italiano corrisponda il perfetto latino), di cui riproduce esatte la *Worstellung*, la posizione incipitaria nel verso e la successiva pausa interpuntiva. Anche qui la descrizione di una stagione naturale sembra attivare nell'ispirazione poetica di Fortini un pregevole motore mentale di reminiscenze classiche.

⁶⁰ B. De Luca, in F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 196.

⁶¹ Scrive De Luca, *ivi*, p. 230, a commento del distico iniziale di *vice veris*: «l'affermazione iniziale segna lo stacco immediato tra il momento epifanico qui rappresentato e i componimenti immediatamente precedenti».

⁶² *Ivi*, p. 228.

dilata il respiro del dettato poetico prima che transiti di gioia in consapevolezza) è descritta la lietezza di questa primavera, dall'emistichio finale in poi (*Ora conosco*, unito in sinalefe al blocco precedente da cui germina la comprensione) si snoda la riflessione dell'io lirico, che lo induce a riconoscere e vagliare una nuova coscienza di sé, ricercata e acquisita nella «fatica» degli inverni trascorsi.⁶³

È significativo in *vice veris* l'uso del deittico che, come si è accennato, ancora a una situazione concreta le acquisizioni epifaniche dell'io lirico, rendendo tangibili gli elementi da cui è allietato e da cui scaturiscono le sue riflessioni. È come se le quattro occorrenze del dimostrativo *questo* (vv. 1, 3, 10, 12: femm., masch., masch., femm.), inframezzate dall'avverbio *ora*, componessero in *vice veris* una sorta di chiasmo compositivo della deissi, una deissi chiasmica a distanza, che configura la «relazione biunivoca di rinnovamento»⁶⁴ tra l'io e il mondo, tra le stagioni dell'anno e le stagioni dell'io: A) *una primavera come questa* (mondo); B) *giorno... a me promesso questo* (io); B) *questo esistere mio vivo* (io); A) *quest'aria di aprile* (mondo).

L'*incipit* di *vice veris* è costituito da un'iperbole, «un'amplificazione crescente» nella definizione di Heinrich Lausberg, in cui i vari elementi amplificanti (*mai*, *sul mondo*, posto dopo l'*enjambement* anch'esso ampliante, ecc.) concorrono a «provocare lo straniamento del lettore al di là della credibilità».⁶⁵ Appartenente all'*audacior ornatus*, questo tropo in poesia è funzionale alla «creazione emotiva di immagini che superano la realtà».⁶⁶ Nel caso fortiniano del v. 1, si tratta di una *superlatio* che tiene in tensione il particolare (*come questa*) e l'universale (*sul mondo*), tramite la quale il poeta enfatizza l'eccezionalità dell'avvento di *quella* primavera introdotta da uno stupito *mai* e infine *venuta sul mondo* dopo l'inarcatura, riuscendo quindi a radicare sul mondo – in maniera, per così dire, deittica – la soggettiva percezione di un avvenimento oggettivo.

Con questa iperbole, segnata dal senso della straordinarietà, Fortini consegna al lettore un'immagine utile a svincolare *questa* primavera dal ciclo delle stagioni, rendendola speciale, irripetibile. Se si presuppone un generico influsso tematico di Orazio su *vice veris*, ci si può

⁶³ Secondo A. Bongiorno, *Traducendo e rifacendo Orazio* cit., p. 391, l'associazione fortiniana di questi versi fra gli «inverni» (al plurale) e la fatica potrebbe ricondurre alle *hiemes* e al verbo *debilito* di Hor. *carm.* 1, 11, 4ss.

⁶⁴ B. De Luca, in F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 231.

⁶⁵ H. Lausberg, *Elementi di retorica* [1949], trad. it. di L. Ritter Santini, Bologna, il Mulino, 1969, p. 121.

⁶⁶ *Ivi*, p. 122.

interrogare, per un esperimento di studio, su quali differenze intercorrono tra il poeta latino e il Fortini di questo testo rispetto alla percezione del *ver* e, soprattutto, rispetto alla relazione tra l'uomo e le stagioni della natura. Si potrebbe così sintetizzare: in Orazio, come si evince dalle odi 1, 4 e 4, 7, si apre il «*hiatus* fra l'uomo e la natura», poiché – citando La Penna – «le vicende della natura si svolgono secondo la legge dell'eterno ritorno, mentre la vicenda dell'uomo è irripetibile»;⁶⁷ in Fortini, invece, *vice veris* parrebbe rappresentare un tentativo di colmare quella voragine qualificando come irripetibile una vicenda della natura, che viene slegata dalla ciclicità delle stagioni e saldata all'esistenza dell'io nel presente.

Le odi 1, 4 e 4, 7, entrambe aperte dal ritorno della primavera, sviluppano ciascuna in maniera differente un'idea che è sostanzialmente la stessa: «*man is mortal*».⁶⁸ Scrive in merito La Penna: «è un segno caratterizzante del senso oraziano della vita il fatto che il pensiero della morte nasca davanti all'affermazione più chiara delle forze della natura».⁶⁹ Fortini non rimarca il dolore della precarietà dell'esperienza umana, ma l'euforia di una primavera che iperbolicamente egli differenzia da tutte le altre primavere ciclicamente venute sul mondo, che agli occhi dell'io quasi sfugge, per il rinnovamento di cui è foriera, alle leggi dell'eterno ritorno. Se Orazio medita sulla morte quando si trova

⁶⁷ A. La Penna, *Orazio e la morale mondana europea*, in Q. Orazio Flacco, *Tutte le opere*, a cura di E. Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1968, pp. LXXX-LXXXI, ora in Id., *Saggi e studi su Orazio*, Firenze, Sansoni, 1993, p. 98. Specifica La Penna, partendo proprio da Hor. *carm.* 1, 4: «La meditazione su questo punto si affaccia in una delle odi che sembrano più antiche, l'ode a Sestio, ma è approfondita, portata sia alla più lucida coscienza sia alla liricità più alta in un'ode del IV libro, l'ode a Torquato (IV 7), quella che è senza dubbio la regina delle odi oraziane: il fatto che essa ricorra in una delle odi più antiche e in una delle ultime, può essere preso come indizio della sua vitalità e importanza essenziale nella lirica di Orazio».

⁶⁸ Sintetizza efficacemente K. Quinn, *Horace's Spring Odes*, in Id., *Latin Explorations. Critical Studies in Roman Literature*, London, Routledge and Kegan Paul, 1963, p. 23, al cui saggio si rinvia per un raffronto fra le due odi. In generale, della sterminata bibliografia sul tema della primavera in Orazio, ci si limita a segnalare, oltre ai testi già citati in merito a Hor. *carm.* 1, 4 e 4, 7 (Pasquali, Quinn, La Penna, Nisbet-Hubbard, Mondin, Fedeli-Ciccarelli), P. Santini, *La primavera in Orazio (Carm. 1, 4; 4, 7; 4, 12)*, in «BStudLat», 39, 2009, pp. 102-111.

⁶⁹ A. La Penna, *Orazio e la morale mondana* cit., p. LXXXI, ora in Id., *Saggi e studi su Orazio* cit., p. 98, che prosegue: «Ovviamente la coscienza elementare dello *hiatus* non è nuova: Catullo (5) l'aveva espressa, con l'incisività lirica ch'era il suo dono, in un passo che Orazio ha nella memoria (proprio nell'ode a Torquato). Ma appunto il confronto con Catullo è utile per capire l'importanza del motivo in Orazio: ciò che in Catullo è la tristezza di un momento, si riattacca in Orazio ad un fondo duraturo della sua sensibilità, ad un filone essenziale della sua meditazione».

di fronte alla massima vitalità della natura, è come se Fortini, discostandosi idealmente dall'ode a Sestio, sospendesse la ripetitività delle stagioni e fissasse nei suoi versi l'irripetibilità di quel *ver*. Egli si ispira sì alla descrizione oraziana dell'avvicendamento *ver/hiems*, ma ne fa maturare una riflessione diversa, priva di richiami alla *pallida Mors* su cui si conclude Hor. *carm.* 1, 4: la primavera che in Orazio suscita il pessimistico pensiero della morte in Fortini genera la comprensione, si direbbe l'agnizione, del suo *esistere vivo*.

Da un'ulteriore analisi testuale di *vice veris* si possono comprendere meglio il senso della primavera fortiniana e il modo in cui questa viene retoricamente relata all'io. Prendendo in esame i sintagmi *luce limpida* (v. 7) ed *esistere... vivo* (v. 10), si provi – secondo le definizioni lausbergiane dell'*adiectivum* – ad annoverare *vivo* e *limpida* fra quegli *epitheta ornantia*, non latori cioè di un'enunciazione di novità rilevante per il contesto semantico, che, come in *vice veris*, «esprimono una parte del significato già inerente al sostantivo». ⁷⁰ Considerabili pleonastici nel loro significato base rispetto al relativo sostantivo, ⁷¹ gli epiteti *vivo* e *limpida*, annidando in sé un senso amplificativo, si rivelano coerenti all'iperbole in apertura di poesia. Con la scelta di questa *adiectio* Fortini annette all'insieme dato perlomeno un elemento nuovo: *limpida* aggiunge un minimo nella sfera della trasparenza; *vivo* accentua l'idea di una recuperata vivezza. Sulla scorta di ciò, si potrebbe attribuire ai suddetti pleonasmi una funzione chiave nell'ambito del contenuto della poesia: adottando questi epiteti intensificanti per i termini *luce* ed *esistere*, Fortini sembra voler contrassegnare stilisticamente il processo di rinnovamento dell'io nella storia.

Si può ora pertanto tentare di delineare l'azione di tale *adiectio* prima rispetto a *luce* e poi rispetto a *esistere*. Quanto a *limpida luce*, si osservi come l'aggettivo connoti il sostantivo attraverso una qualità *grosso modo* riconducibile alla sua sfera semantica: s'intende dire cioè che questa luce naturale non è ontologicamente diversa dalla luce esistente prima di *questa* primavera, ma è, per il soggetto che ne è illuminato, emotivamente diversa dalla luce che ne irradiava l'esistenza prima di *questa* primavera. Lo sguardo rigenerato dell'io sul mondo trasforma la percezione interiore di quella luce che ora può dirsi *limpida*, perché porta con sé un sovrasenso ideale, un significato di limpidezza esistenziale, che travalica la neutrale limpidezza della luce naturale. Si noti lo

⁷⁰ H. Lausberg, *Elementi di retorica* cit., p. 167.

⁷¹ Sugli aggettivi pleonastici, oltre che *ivi*, p. 47, cfr. B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 220-221.

stesso a proposito di *esistere... vivo*: il soggetto, biologicamente vivo già prima di *questa* primavera, s'è già ad esistere, ma ora *questo* esistere (sull'importanza del deittico, che vincola l'io a quel preciso momento, vd. *supra*) si fa vivo perché, giunta un'eccezionale primavera, cambia lo sguardo del poeta sul mondo a sua volta rinnovato, permettendo così all'io lirico, dopo tale processo agnitivo, di avvertire vividamente la propria esistenza.

Se è vero quindi che i pleonasmi aggiungono poco alle qualità base dei vocaboli *luce* ed *esistere*, ne rivelano un sovrasenso emotivo che Fortini è portato necessariamente a esprimere per via pleonastica, tautologica, amplificante, in quanto l'io sovrappone il suo rinnovamento al rinnovamento della natura. Alla luce di una simile sovrapposizione, è comprensibile l'idea poetica di optare per aggettivi, *limpido* e *vivo*, che aggiungono elementi quasi intrinseci a *luce* ed *esistere* in sé, ma estrinseci all'io che fino a prima del momento epifanico di questa primavera non distingueva nel rilucere naturale e nella propria esistenza biologica una tale soggettiva limpidezza e una tale vivezza esistenziale. In questo contesto espressivo di relazione fra stagioni della natura e stagioni dell'io, si potrebbe affermare che il pleonaso tautologico sia nelle cose, giacché la luce del mondo non è una mera luce ma è una luce cui lo sguardo dell'io poetico aggiunge, in *adiectio*, limpidezza e l'esistere di quell'io non è solo un esistere ma un esistere ravvivato dalla straordinarietà di una primavera che, venuta sul mondo in cui il soggetto vive, ne aumenta la vivezza assorbendola vitalmente nella propria.

Questi *epitheta ornantia* permettono all'io lirico di reimpossessarsi, con la rinascita di quella primavera, delle naturali prerogative di luce ed esistenza, che egli, prima della *renovatio*, doveva soggettivamente sentire private di quegli elementi di limpidezza e vita loro propri in uno scenario rigoglioso. Sovrappostosi l'io alla natura, quelle caratteristiche si ricongiungono, agli occhi del soggetto poetico, ai termini cui naturalmente appartengono. Contraddistinto dalle scelte retoriche, viene rappresentato in *vice veris* – è opportuno ribadire – un rapporto biunivoco di rinascita fra l'io e il mondo: riferite alla Liberazione, quella primavera lucente e quell'aria d'aprile sono simbolicamente assunte «come inizio del rinnovamento politico-sociale»;⁷² quanto all'io, il sintagma *esistere mio vivo* rimarca «quanto in *Foglio di via* gli eventi della Storia abbiano un'immediata ricaduta entro la parabola esistenziale del soggetto poetico».⁷³ In virtù di una simile relazione fra il mondo e il

⁷² B. De Luca, in F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 230.

⁷³ *Ivi*, p. 231.

soggetto immerso nella sua storia, si potrebbe sostenere che gli epiteti *limpido* e *vivo* assumano, oltre a quello emotivo, un ulteriore sovransenso, che è di tipo morale, etico: il mondo fuoriuscito dalla guerra è il mondo in cui l'io ritiene eticamente possibile vivere, la cui luce, liberatasi dalle ombre del nazifascismo, può ora splendere limpidamente anche dal punto di vista morale.

Terminata questa digressione interamente fortiniana, s'intende adesso avviare l'articolo alle conclusioni per via oraziana, avanzando con la necessaria cautela un'ipotesi sperimentale che tenti di capire se l'ode 1, 4 di Orazio, esplicitamente richiamata nel titolo-motto *vice veris* e perciò ben presente nella memoria poetica di Fortini al momento della composizione, abbia potuto esercitare su *vice veris* una sia pur minima influenza anche sul piano squisitamente testuale, oltre che su quello tematico. Perché ci si addentri in quest'analisi sinottica, è opportuno preliminarmente trascrivere il testo di Hor. *carm.* 1, 4:

Solvitur acris hiems grata vice veris et Favoni,
trahuntque siccas machinae carinas,
ac neque iam stabulis gaudet pecus aut arator igni,
nec prata canis albicant pruinis.

iam Cytherea choros ducit Venus imminente luna,
iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
alterno terram quatunt pede, dum gravis Cyclopum
Vulcanus ardens versat officinas.

nunc decet aut viridi nitidum caput impedire myrto
aut flore terrae quem ferunt solutae;
nunc et in umbrosis Fauno decet immolare lucis,
seu poscat agna sive malit haedo.

pallida Mors aequo pulsat pede pauperum tabernas
regumque turris. o beate Sesti,
vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam;
iam te premet nox fabulaeque Manes

et domus exilis Plutonia; quo simul mearis,
nec regna vini sortiere talis
nec tenerum Lycidan mirabere, quo calet iuventus
nunc omnis et mox virgines tepebunt.

Le prime pennellate con cui Orazio ritrae il ritorno della primavera dopo l'inverno si delineano secondo un motivo formale tradizionale,

formulabile come «*neque iam* motif»,⁷⁴ introdotto dalla sequenza negativa *neque... aut... nec*, con la quasi anafora correlativa *ac neque... nec* ai vv. 3 e 4, cui si contrappongono dopo il *iam* a v. 5, che allontana gli scenari invernali, eventi e azioni tipici del *ver*. Dove Orazio procede descrittivamente per via negativa, Fortini procede per via positivo-accentuativa: è come se egli sostituisse idealmente all'iterazione *nec... neque* l'iterazione *quanta... quanta* (vv. 5 e 7), tramite cui intensifica l'esclamazione gioiosa per il proprio *ver*.

Se si ammette che il processo ideativo di Fortini abbia preso le mosse dalla disposizione anaforica di *ac neque... / nec...* in Hor. *carm.* 1, 4, 3-4, è necessario ricercare nella ripetizione *quanta... quanta*, con cui Fortini avrebbe rimpiazzato le negazioni oraziane, un dettaglio testuale che ne certifichi la matrice mnemonica latina. Potrebbe essere garanzia di orazianità la congiunzione *e* anteposta da Fortini al primo *quanta* di v. 5, che parrebbe riprodurre l'*ac* precedente al primo membro d'anafora *neque* in Hor. *carm.* 1, 4, 3. Dunque, secondo il ragionamento fin qui sviluppato, la sequenza fortiniana *e quanta*, collocata in chiusura di verso, tenderebbe a ricuperare nel dettato poetico timbro e posizione esposta dell'*ac neque* che apre Hor. *carm.* 1, 4, 3. Se si agganciasse poi il secondo *quanta*, *incipit* del v. 7, al *nec* oraziano in apertura del v. 4, si creerebbe una sorta di ideale corrispondenza anaforica, aperta dalla medesima congiunzione, fra il segmento fortiniano (...*e quanta / quanta...*) e quello oraziano (*ac neque... / nec...*), diversamente descrittivi delle rispettive primavere. Una simile corrispondenza tradisce l'intenzione da parte di Fortini di mutuare dal classico latino la stessa «sillabazione lapidaria»⁷⁵ e assimilarne poeticamente l'*auctoritas*, per poi raffigurare autonomamente la propria primavera: il poeta fiorentino, infatti, descrive in maniera positivo-esclamativa quell'avvento primaverile che Orazio inizialmente tratteggia in maniera oppositiva, a partire dal dissolvimento della *hiems*, da opere e scene che *primo vere* non hanno più luogo.⁷⁶

⁷⁴ R.G.M. Nisbet, M. Hubbard, *A Commentary on Horace* cit., p. 63, alla cui nota si rimanda.

⁷⁵ G. Contini, *Un'interpretazione di Dante* [1965], ora in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 69-111: p. 77, cui in generale si rinvia per le fondamentali considerazioni intorno alla memorabilità dei classici.

⁷⁶ Riguardo a questa modalità di descrizione oppositiva di Hor. *carm.* 1, 4, meritano di essere riportate le parole di Pasquali il quale, nel rimarcare l'originalità della poesia di Orazio rispetto ai modelli ellenistici, afferma: «Molti di quei poeti ingemmano i prati di fiori; Meleagro nei suoi esametri mostra il pastore che suona sulla zampogna e si diverte a giocare all'aria aperta con i suoi capretti. Orazio, artista maggiore, preferisce, dopo aver delineato con pochi tocchi la primavera, rievocare dinanzi alla mente

Accanto a questo supposto ribaltamento descrittivo, si potrebbe intravedere nel torno di versi preso in esame un altro mutamento rispetto alla fonte oraziana, ovvero la sostituzione del concreto con l'astratto. Se nella prima porzione del «*neque iam* motif» sviluppato da Orazio a inizio ode compaiono greggi non più all'ovile, contadini non più al focolare, brine sparite dai campi, nella rimodulazione accentuativo-esclamativa attuata da Fortini figurano solo giustizia e luce.⁷⁷ Alla luce di ciò, tanto più si può comprendere come in Fortini il rovesciamento in positivo dell'esordio "negativo" oraziano renda di fatto superfluo il ricorso agli esempi (Venere, le Ninfe, le Grazie, Vulcano) che nella seconda strofe oraziana seguono il *iam* dell'incipiente *ver*. Per delineare la sua primavera Fortini rifiuta le immagini concrete (*arator*, *pecus*, *prata*, dèi, ecc.) scegliendo l'astratto di *luce* e *giustizia*, con cui intende dichiarare il rigoglio luminoso di quel *ver* insieme ai valori morali dell'aprile della Liberazione, alla giustizia della Liberazione. Insomma, non è interesse di Fortini replicare ciò che greggi e aratori cessano di svolgere con la fine dell'inverno, non è per lui rilevante il polo positivo del motivo del *neque iam* in quanto tutto quanto concretamente apportato dal *ver* oraziano è stato già trasferito nell'euforica astrattezza di quella luce e di quella giustizia.

Dopo l'iterazione *e quanta... quanta*, altra possibile traccia oraziana potrebbe essere il determinante avverbio *ora* di v. 8, con cui è introdotta nella poesia «la riflessione sul processo di autocoscienza dell'*io*, che può in questa generale *renovatio* rivolgersi con serenità ai suoi dolorosi inverni passati».⁷⁸ Nella scelta di quest'avverbio si potrebbe ipoteticamente scorgere una volontà fortiniana di aggiornare e soggettivizzare l'anaforico *nunc* della terza strofe oraziana (vv. 9 e 11), che – annota Elisa Romano – sottolinea «la necessità di godere del presente» racchiudendo in embrione «il motivo del *carpe diem*».⁷⁹ Non s'intende stipulare un legame diretto tra i *nunc* oraziani e l'*ora* fortiniano, ma si corre volontariamente un tale rischio di sovrainterpretazione perché si ritiene che postulare un eventuale rapporto possa aiutare a

l'inverno passato con i suoi piaceri e le sue bellezze mescolate di noia e tristezza, così come nell'ode invernale del Soratte egli suscita dinanzi allo spirito l'immagine dell'estate: il gregge non se ne sta più al caldo nella stalla, il contadino non siede più al fuoco, i prati non sono più bianchi di brina» (G. Pasquali, *Orazio lirico* cit., p. 716).

⁷⁷ Commenta B. De Luca, in F. Fortini, *Foglio di via* cit., pp. 230-231: «la mente del poeta non è più occupata da pensieri di inquietudine individuale, ma da pensieri di giustizia, specchio della Liberazione».

⁷⁸ *Ivi*, p. 231.

⁷⁹ E. Romano, in Q. Orazio Flacco, *Le Opere* cit., p. 493.

comprendere meglio alcune sfumature di *vice veris*.

Fortini procede descrittivamente fino al primo emistichio del v. 8 *delle ombre del mondo*,⁸⁰ che, con la sospensione data dalla dialefe, isola dopo il punto fermo, nel cuore della poesia, il risoluto sintagma *Ora conosco* a partire dal quale viene espressa l'epifania d'illuminante autocoscienza che germina da quella primavera. Nel calcare l'attuazione di quest'agnizione attraverso l'enunciato *Ora conosco*, è come se Fortini vincolasse all'io gli impersonali *nunc decet* oraziani, traslando idealmente un'iterata sequenza che in Orazio denota descrittivamente l'inizio del *ver* su un piano riflessivo-emotivo connotato dalla prima persona. Intuendo forse nell'avverbio oraziano il germe del tema del *carpe diem*,⁸¹ Fortini pone l'io lirico al centro di quei *nunc*, ne trasferisce l'indicazione temporale sull'*ora* primaverile in cui egli vive, li presentifica e fonde soggettivamente nel suo *Ora conosco*. Se Orazio affida a quei *nunc* anaforici l'introduzione delle attività umane possibili *vere novo*, che ora è bello svolgere (*decet*),⁸² Fortini affranca quegli

⁸⁰ Cfr. B. De Luca, in F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 231: «le ombre del mondo sono probabilmente una metafora per indicare gli altri uomini».

⁸¹ È uno dei motivi oraziani più cari a Fortini, il quale «ha istituito con l'ode a Leuconoe un singolare cimento» (A. Fo, *Modi oraziani* cit., p. 100). Si elencano di seguito alcune delle tracce di Hor. *carm.* 1, 11 ravvisabili nell'opera di Fortini: egli traduce l'ode 1, 11 (traduzione contenuta in *Poeti latini tradotti da scrittori italiani contemporanei*, a cura di V. Guarracino, Milano, Bompiani, 1993, t. 1, pp. 376-377; cfr. A. Fo, *Modi oraziani* cit., p. 101 e n. 92); ne fornisce «una variazione in forma di traduzione fonica» nella poesia *Orazio al bordello basco* (in F. Fortini, *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994; cfr. A. Fo, *Modi oraziani* cit., p. 102); vi allude premettendo il sintagma *spem longam reseces* all'epigramma *A Vittorio Sereni* composto nel 1953 (contenuto in F. Fortini, *I destini generali*, Palermo, Sellerio, 1956; poi pubblicato in *L'ospite ingrato* [Bari, De Donato, 1966] col titolo *Sereni esile mito* e con l'espunzione di questa e dell'altra citazione oraziana in apertura *iterabimus aequor*, oltre che delle due strofe finali; cfr. C. Benassi, «*Spem longam reseces*» cit., pp. 553ss); ne cita un verso in uno scritto in prosa di tutt'altro contesto (F. Fortini, *Lettera a una comunista*, in Id., *Dieci inverni (1947-1957). Contributi ad un discorso socialista* [1957], Bari, De Donato, 1973, ora in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1343: «Sono di qualche anno più giovane di te; credo ormai di sapere, come te, "recidere la troppo lunga speranza", e applicarmi a quel lavoro quotidiano che è l'unico punto di contatto con l'universale»); ne risente insomma – secondo A. Bongiorno, *Traducendo e rifacendo Orazio* cit., pp. 389ss – in vari suoi componimenti, e sotto il profilo tematico-testuale (ad es. *vice veris* [in *Foglio di via*, 1946]; in parte *Guarda questa rena* [in *Poesia ed errore*, 1959]) e sotto il profilo linguistico-formale (ad es. la stessa *Guarda questa rena*; il decimo movimento della suite *Il falso vecchio* [da *Questo muro*, 1973]; *Orazio al bordello basco*).

⁸² Così traduce Carlo Carena (Orazio, *Tutte le poesie*, a cura di P. Fedeli, trad. it. di C. Carena, Torino, Einaudi, 2009, vv. 9-13): «Ora è bello avvolgere il capo lucente di verde mirto / o di fiori sbocciati allo schiudersi del suolo; / ora anche è bello sacrifi-

avverbi dalla loro valenza impersonalmente denotativa e se ne appropria unificandoli in un catartico *ora*,⁸³ per connotare in prima persona il processo di autocoscienza dell'io lirico rappresentato nella seconda parte di *vice veris*. Il poeta accetta di perdere la forza anaforica degli avverbi latini, ma ne riacquista l'intensità non solo situando il suo *ora* nel centro nodale del componimento ma anche lyricizzandone il timbro grazie all'accostamento di un verbo percettivo-soggettivo (*conosco*): può far discendere così dal punto esatto d'arrivo di quella primavera il proprio rinnovamento interiore e non, come avviene nell'ode oraziana, una riflessione sulla morte che sarebbe inconciliabile con una simile consapevolezza di rinascita.

Continuando questa lettura sperimentale di *vice veris* accanto a Hor. *car.* 1, 4, sembrerebbe risultare che l'astratta ricerca dei fattori ideativi fortiniani vagamente riconducibili a Orazio non possa spingersi oltre il v. 12 dell'ode, nessuno dei motivi delle ultime due strofi figurando nella poesia di Fortini. Si può facilmente supporre che questi, nel ripercorrere mentalmente l'ode a Sestio al momento della composizione, abbia ritenuto soddisfacente circoscrivere la propria rimodulazione al versante descrittivo della primavera oraziana, non includendo pertanto la riflessione gnomica sulla morte che in Orazio dal ritratto di quel *ver* scaturisce (vv. 13ss). Arrestando la propria ispirazione al solo *ver* prima che sopraggiunga la *pallida Mors*, Fortini modifica, se così si può dire, l'esito compositivo che in Orazio deriva dalla primavera in fiore: nel poeta latino la venuta del *ver* fa sorgere il pensiero della morte, nel poeta fiorentino genera una comprensione di sé, del proprio ruolo nel mondo in quel preciso momento storico. Dopo aver esposto nel titolo il motto oraziano, Fortini mostra come da quello devii, estraendo ideativamente dall'ode oraziana tutto ciò che è temporale e associabile alla storia dell'io e rigettando una considerazione generale sulla morte sentita come estranea alla vitale euforia del soggetto poetico di fronte a quella primavera eccezionale.

Se si riconosce dunque questa ipotizzata influenza testuale di Hor. *car.* 1, 4 sulla composizione di *vice veris*, si può cogliere come l'appropriazione fortiniana del modello non sia sterilmente ostentativa ma allusivamente selettiva: della fonte oraziana Fortini trasceglie i motivi

care a Fauno nell'ombra boschiva / un'agnella se vuole, o se preferisce un capretto».

⁸³ Si potrebbe definire quasi una «ricreazione sentimentale dell'avverbio», riprendendo arbitrariamente, con fine esclusivamente illustrativo, il significante di una delle categorie stilistiche individuate da Leo Spitzer nei simbolisti francesi (L. Spitzer, *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese moderna*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 41-50).

e i moduli più funzionali alla propria esigenza poetica e non tiene conto dei passaggi avvertiti come incompatibili alla struttura compositiva del testo e alla sensibilità lirica del soggetto che in quel testo si muove. Trascurando volontariamente le ultime due strofi oraziane, Fortini dimostra di non pensare alla *pallida Mors* perché lì non persiste il *ver*, fulcro naturale ed emotivo della sua poesia. Si potrebbe concludere che Fortini emancipa il *ver* oraziano dal suo ruolo propedeutico alla riflessione sulla morte e ne spezza il vincolo, saldo in Orazio, con la ciclicità delle stagioni. Slegato così il *ver* da quel filone meditativo fondamentale in Orazio, Fortini tenta di colmare il *hiatus* esistente tra l'eterno ritorno della natura e l'irripetibilità della vicenda umana, rendendo sentimentamente irripetibile per l'io lirico quella primavera che, estorta per iperbole al susseguirsi delle stagioni, nel testo di *vice veris* viene, per così dire, fissata nella sua "vicenda" e introiettata dall'io nella sua straordinarietà.