

fortiniana

## Franco Fortini e la psicoanalisi come metodo. Per un'angoscia lirica oltre il sintomo letterario

ROBERTO BINETTI

*University of Toronto*

roberto.binetti@utoronto.ca

**Abstract.** The article explores the controversial and complex relationship that Fortini maintains with psychoanalysis throughout his literary career. Since the early forties, this relationship is primarily manifested through his production of critical essays, reviews, and, in a more subtle manner, within the fabric of his lyric texts. Fortini integrates psychoanalysis into his critical approach through a complex stratification of methods and references (Freud, Jung, Lacan, Fachinelli, Orlando) that are carefully tailored to the specific work or subject of study to which the text is dedicated. The central focus of his interest lies in identifying a tool that can connect the “other” of the text, considered a laboratory of political writing, to the other recipients of the same text through the expression of a sense of “lyric anxiety.”

**Keywords:** Franco Fortini, Psychoanalysis, Lyric Theory.

**Riassunto.** L'articolo esplora il rapporto controverso e complesso che Fortini intrattiene con la psicoanalisi nel corso della sua carriera letteraria. Dall'inizio degli anni Quaranta, questo rapporto si manifesta principalmente attraverso la sua produzione di saggi critici, recensioni e, solo in modo più sotterraneo, nella trama dei suoi testi lirici. Fortini integra la psicoanalisi nel suo approccio critico attraverso una stratificazione complessa di metodi e riferimenti (Freud, Jung, Lacan, Fachinelli, Orlando) che sono attentamente adattati alla specifica opera o al soggetto di studio a cui il testo è dedicato. Il nucleo centrale del suo interesse consiste nell'individuare uno strumento che possa connettere l'“altro” del testo, considerato un laboratorio di scrittura politica, agli altri destinatari del medesimo testo attraverso l'espressione di un sentimento di “angoscia lirica”.

**Parole chiave:** Franco Fortini, Psicoanalisi, Teoria della lirica.

Il rapporto che Fortini intrattiene con la psicoanalisi può essere a ragione definito come controverso e complicato. A partire dalla metà degli anni Quaranta esso si sviluppa soprattutto a livello di scrittura saggistica e, in maniera più sotterranea, all'interno della fitta maglia del discorso lirico. La psicoanalisi tende ad inserirsi al metodo critico fortiniano attraverso una complessa stratificazione di approcci che vengono rivolti in situazione al particolare oggetto di studio a cui il testo è rivolto o dedicato. L'interesse centrale che muove Fortini è l'identificazione di uno strumento che possa mettere in relazione l'altro del testo, inteso come laboratorio di scrittura politica, agli altri destinatari di quel testo. Il metodo e il linguaggio psicoanalitico vengono quindi indagati attraverso varie declinazioni di cui vengono sempre testati limiti e rischi di rappresentazione e di utilizzo. Dopo un primo avvicinamento alla psicoanalisi freudiana negli anni Quaranta, accompagnata da una profonda critica alla clinica Junghiana, l'interesse di Fortini nei confronti della psicoanalisi si sviluppa all'interno di quattro momenti principali: la critica nei confronti del surrealismo e dell'esistenza di un inconscio collettivo, la psicoanalisi come metodo volto al riconoscimento di un sintomo, l'avvicinamento alla dimensione del reale e del "ritorno del represso", e infine la dialettica fra poesia lirica e angoscia, fra individuale e collettivo.

## I. Da Freud a Jung e ritorno

Prima di approdare in un'interrogazione diretta dei metodi di applicazione della psicoanalisi all'interno dei propri testi o, in ugual misura di come essa sia implicata a livello testuale, è interessante riferirsi ad un articolo pubblicato su «Il Politecnico» nel 1945, utilizzando il *nom de plume* di Minko, che affronta sia l'importante tema della ricezione della psicoanalisi in Italia, sia la possibile applicazione di quest'ultima al campo delle scienze umane e, in particolare, alla letteratura come campo d'indagine. Da un lato, Fortini individua il problema della difficile penetrazione di questa scienza nell'ambiente italiano a causa della congiuntura storico-antropologica causata dall'influenza del fascismo e della chiesa cattolica; dall'altro, egli riconosce la ricezione delle teorie psicoanalitiche a un

livello quasi carsico che è stato scavato in senso verticale all'interno delle discipline più disparate:

Ma la psicanalisi non si è fermata qui e ha invaso (possiamo dire) tutti i campi dello scibile. Accostando il selvaggio al fanciullo e al nevrotico ha interpretato complessi fenomeni del mondo dei primitivi, i *totem* e i *tabù*, le mitologie dei popoli antichi e le favole popolari. Ha collegato alla *Libido* e alle nevrosi l'origine della religione e della morale. Ha studiato i fenomeni psicologici delle folle, i problemi del linguaggio. E finalmente il giuoco, l'arte e la poesia, alla luce dei suoi principi con risultati sorprendenti.<sup>1</sup>

Deve essere notato come l'entusiasmo fortiniano sia rivolto non tanto nei confronti della restituzione delle intuizioni freudiane in merito alla struttura della coscienza umana, quanto piuttosto a un'applicazione del metodo psicoanalitico in quanto scienza capace di indagare non solo i propri oggetti di studio, ma di riconnettere i problemi suscitati dalla propria ricerca a una dimensione storica e quindi sociale.<sup>2</sup> La psicoanalisi viene interpretata da Fortini in quanto strumento per indagare il reale che deve realizzare una sua funzionalizzazione all'interno del discorso critico. Negli anni Quaranta, Fortini riconosce alla psicoanalisi freudiana il grande merito di aver posto le condizioni per «la liberazione dell'uomo dai grandi fantasmi dell'Inconscio».<sup>3</sup>

Questo termine, come sarà sottolineato in modo più ampio nei decenni successivi, è riletto dall'interpretazione fortiniana in quanto manifestazione sociale dei traumi collettivi. L'ulteriore passaggio compiuto da Fortini è la connessione del metodo psicoanalitico alla teoria marxista, cercando di colmare il vuoto di storicità che la psicoanalisi sembrava aver aperto al di sotto del Soggetto. Questo ponte creato fra psicoanalisi e marxismo è fondamentale all'interno delle dinamiche che agiscono nella scrittura e nel pensiero fortiniano ed è alla base del tentativo di messa in comunicazione dei due estremi su cui devono essere collocati le due dimensioni contrapposte di Soggetto e oggetto. Nell'interpretazione fortiniana, la critica dovrebbe accogliere la dimensione microstorica soggettiva ma tentando di compiere costantemente un movimento di connessione della dimensione

<sup>1</sup> F. Fortini, *Psicanalisi. Suoi fondamenti*, in «Il Politecnico», 6, 3 novembre 1945, p. 7.

<sup>2</sup> Fortini continuerà a essere molto critico nei confronti di un utilizzo terapeutico della psicoanalisi negli anni Settanta e negli anni Ottanta. Cfr. F. Fortini, *La pratica terapeutica. Le minoranze possono farci uscire dal secolo dell'orrore*, in «il manifesto», 28 ottobre 1986, p. 1 dell'inserito «Speciale Salute»; con il titolo *La libertà è terapeutica?*, in «L'Indice dei libri del mese», IV, 3, marzo 1987, pp. 15-18.

<sup>3</sup> «A nostro avviso, la parte propriamente psichiatrica del freudismo non è altro che un passo fondamentale per la liberazione dell'uomo dai fantasmi dell'inconscio, su di un piano strettamente scientifico»: F. Fortini, *Psicanalisi. Suoi fondamenti* cit., p. 7.

individuale a quella macrostorica, fungendo da ponte dialettico fra queste due istanze.<sup>4</sup> Per mezzo di questo tentativo, Fortini tenta di colmare quelli che percepisce come i vuoti metodologici della psicoanalisi attraverso il marxismo:

La parte invece più discutibile di Freud e dei suoi seguaci, cioè quella filosofica, mentre concorda col marxismo nell'assunzione a principio di un rigido determinismo naturalistico, se ne distacca invece quando sembra ignorare la storicità della condizione umana, considerando come suo oggetto un uomo astratto e assoluto.<sup>5</sup>

La critica nei confronti dell'assolutezza di alcuni psicoanalisti post-freudiani viene rivolta, sempre negli anni Quaranta, al pensiero di Carl Gustav Jung. Fortini si occupa della recensione alla traduzione di *Psicologia e religione* da parte di Bruno Veneziani pubblicata su «La rassegna d'Italia». In questo contesto, Fortini attacca direttamente l'equazione junghiana secondo la quale la scienza psicologica confermerebbe le intuizioni religiose, finendo per legittimare il pensiero mistico e la mitologia attraverso una ragione scientifica. La seconda è invece una critica più profonda e metodologica:

Tutta la letteratura ermetica, mistica, gnostica, (paleocristiana e medievale) che Jung cita, sembra tagliata via dal corpo della storia culturale e letteraria alla quale appartiene e ridotta a materiale esemplificativo.<sup>6</sup>

Fortini accusa Jung di un utilizzo strumentale di un sistema simbolico che viene ricomposto attraverso frammenti ma all'interno di una prospettiva teleologica. Il terzo punto problematico consiste invece nella dimensione terapeutica proposta dal sistema junghiano:

sopra i mandala dei pazienti di Jung c'è la crosta dell'alienazione borghese. Il dio individuale di Jung è troppo oscenamente il garante del perpetuarsi dell'ipocrisia, della schiavitù economica, e vuol sapere quanto c'è ancora da troppo alibi, *aroma, oppio*.<sup>7</sup>

L'errore che Fortini individua a livello metodologico in Jung trova quindi una consonanza anche nella dimensione terapeutica della psicoanalisi.

<sup>4</sup> Si confronti l'ulteriore sviluppo del pensiero fortiniano in merito all'argomento nell'articolo F. Fortini, *Libri, uomini, idee: Rivoluzione e conversione*, in «Il Politecnico», 39, dicembre 1947, pp. 23-24.

<sup>5</sup> F. Fortini, *Psicanalisi. Suoi fondamenti* cit., p. 7.

<sup>6</sup> F. Fortini, *Recensione a C.G. Jung, «Psicologia e religione»*, Milano, Edizioni di Comunità, in «La Rassegna d'Italia», IV, 3, marzo 1949, pp. 99-100.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 100.

Negli anni Ottanta, questo posizionamento nei confronti dell'approccio junghiano viene dimostrato dalla particolare attenzione dedicata a un'esperienza letteraria come quella del surrealismo francese che, come notato da Mengaldo,<sup>8</sup> risulta essere distante dalla nozione di impegno rintracciabile nella sua opera. L'analisi del surrealismo proposta da Fortini all'interno dell'introduzione all'antologia curata insieme a Lanfranco Binni costituisce in realtà un'ulteriore conferma del procedimento argomentativo caratterizzante il circuito ermeneutico contenuto nelle opere fortiniane: l'esperienza del soggetto viene interpretata come specchio all'interno del quale riflettere la dinamica sociale della collettività.<sup>9</sup> Allo stesso modo l'istanza dell'inconscio viene riletta da Fortini su un piano che trascende la dimensione estetico-letteraria:

Oggi [il gesto surrealista per eccellenza] è l'accensione del televisore, ossia la conferma dell'esistenza operante di uno strumento tecnologicamente complesso, la cui logica funziona contro sé stessa, la cui necessità tecnica genera da decenni una percezione e un complesso di fantasmi appartenenti ad un altro ordine di realtà; e quella percezione, insieme a mille altre, si interfaccia con quella diurna.<sup>10</sup>

Fortini non nega l'esperienza dell'inconscio e anzi ne individua una realizzazione nell'esperienza contemporanea e collettiva della società dello spettacolo, ma vuole riconoscere l'estrema semplificazione che sarebbe causata nell'accettazione di una caduta di qualsiasi filtro protettivo fra processo primario e secondario all'interno dell'oggetto testuale.

I surrealisti con la loro psicanalisi dovevano finire con una tesi (apparentemente) opposta: proclamare l'esistenza di un progresso espressivo nel quale la poesia e le arti, come espressioni distinte, sarebbero scomparse. [...] L'avvento di un'umanità in cui non ci sarebbero più stati poeti perché tutti lo sarebbero stati, perché ogni comunicazione sarebbe stata automatica, spontanea e immediata in un mondo di liberi.<sup>11</sup>

L'utilizzo che Fortini fa della psicoanalisi all'interno di questo testo sarebbe quindi da ricollegare alla ricerca di un sintomo, più o meno laten-

<sup>8</sup> P.V. Mengaldo, *Lettera a Franco Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987.

<sup>9</sup> L. Carosso, *Avanguardie e surrealismo in Fortini*, in *Come ci siamo allontanati. Ragionamenti su Franco Fortini*, a cura di P. Massari, L. Carosso, Novara, Arcipelago, 2016, pp. 89-109; cfr. anche D. Balicco, *Il surrealismo di massa*, in Id., *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 52-67.

<sup>10</sup> F. Fortini, *Introduzione*, in *Il Movimento Surrealista*, a cura di F. Fortini, L. Binni, Milano, Garzanti, 1977, p. 21.

<sup>11</sup> F. Fortini, *Vergogna della poesia*, in Id., *Saggi ed epigrammi cit.*, pp. 1275-1276.

te, della condizione che il soggetto sperimenta nel suo confronto costante con il reale intersoggettivo. Il sintomo è poi caratteristica interna alla stessa scrittura fortiniana: sia nel momento in cui essa si propone di interrogare il proprio statuto, sia nelle istanze in cui la poesia viene messa in relazione alla figura paterna e alla sostanza storico-linguistica che la esprime.<sup>12</sup> Fortini tende così a sottolineare la maggiore complessità dell'esperienza soggettiva rispetto al riduzionismo che vede realizzato dalla letteratura surrealista, così come anche da parte del filone della critica letteraria che si definisce come psicoanalitica che, in entrambi i casi, tendevano a una semplificazione dei rapporti e delle dinamiche esistenti fra soggetto e oggetto, appiattendolo la propria analisi sul solo livello dell'esperienza mentale inconscia e quindi limitatamente privata.<sup>13</sup> La distanza che separa Fortini da queste esperienze si situa, infine, nel suo tentativo di avvicinare la sua produzione letteraria, così come quella del piccolo altro costituito dall'insieme degli autori da lui analizzati per mezzo dell'esercizio della sua funzione di critico, alla presenza costante di un *destinatario* per il quale qualunque opera d'arte è pensata e che finisce necessariamente per riflettere le dinamiche che dominano la società nella quale vive, pensa e legge.

## II. Il circuito ermeneutico e il sintomo letterario

Se l'universo degli archetipi e la teoria dell'inconscio collettivo risultano teorie a cui rivolgersi con sospetto, Fortini riconosce nelle teorie freudiane riguardanti il sistema pulsionale e il sintomo una validità nel campo della teoria letteraria. È possibile rintracciare quello che è quindi definibile come metodo psicoanalitico all'interno di alcuni testi saggistici fortiniani a partire dalla fine degli anni Cinquanta. In questo senso, si rivela necessaria una doppia operazione che implichi sia uno smontaggio del testo (e questo vale tanto per il dettato poetico quanto per quello saggistico) al fine di restituirne le dinamiche interne che possano svelare l'utilizzo dello strumento psicoanalitico, sia una ricostruzione della critica fortiniana diretta non tanto all'oggetto analizzato, quanto piuttosto, come evidenziato, allo strumento stesso.

Numerosi sono i testi, soprattutto afferenti al genere saggistico, nei quali è possibile rintracciare un cospicuo utilizzo di categorie ermeneutiche di matrice psicoanalitica, a cui viene accompagnato un significati-

<sup>12</sup> Cfr. J. Valente, *Lacan's Marxism, Marxism's Lacan (from Žižek to Althusser)*, in *The Cambridge Companion to Lacan*, ed. Jean-Michel Rabaté, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 153-154.

<sup>13</sup> F. Fortini, *Introduzione* cit., p. 24.

vo utilizzo del lessico proprio a questa disciplina. Si consideri il testo che apre la raccolta *Verifica dei poteri*, significativamente intitolato *Erotismo e letteratura*, pubblicato all'interno della rivista «Nuovi Argomenti» nel 1961.<sup>14</sup> Fortini affronta un argomento che si presta a una lettura spiccatamente psicologica e all'oggetto del suo studio cerca di corrispondere il lessico che sarà utilizzato nella propria analisi:<sup>15</sup> il rispecchiamento linguistico fra oggetto letterario e medium critico deve essere, in questo senso, ricollegato a una compiuta riflessione metodologica che può restituire in modo abbastanza fedele le meccaniche con cui Fortini costruisce il proprio discorso.

Dal punto di vista lessicale Fortini attinge infatti a piene mani da quello che può essere definito a ragione come il vocabolario classico freudiano: il brano è attraversato da riferimenti diretti a procedimenti o fenomeni mentali che sono stati classificati dal padre della psicoanalisi come per esempio «repressione», «libido», «formazioni semi-patologiche», «tabù», «tensione erotica» e «dissociazione». Ad essi sono affiancati termini afferenti alla più recente teoria e clinica lacaniana che, a differenza del gruppo precedente in cui l'ascendenza freudiana è direttamente esplicitata nel testo, risultano più allusivi come per quanto riguarda l'utilizzo di «sublimazione», «altro» sia in riferimento a un referente, sia in modo molto simile alla definizione lacaniana di Inconscio, e infine i numerosi riferimenti all'«oggetto». La mappatura dei vari termini afferenti al vasto campo semantico della teoria psicoanalitica, restituisce l'immagine del particolare utilizzo, se vogliamo strumentale, che Fortini fa del dettato freudiano: da un lato, essa è da coniugare all'oggetto del proprio studio, ovvero al rapporto fra inconscio sociale e letteratura all'interno della contemporaneità, tema che, come precedentemente evidenziato, si presta ampiamente a una lettura di questo genere; dall'altro, l'analisi contestuale di tale patrimonio lessicale permette di individuare e di rielaborare attraverso una formula consolidata quello che sarà il procedere del discorso critico fortiniano anche in altri scritti che, pur non analizzando un argomento così direttamente implicato all'interno dei rapporti fra letteratura e psicoanalisi, sviluppano lo stesso tipo di procedimento.

Questo tipo di consequenzialità logica e argomentativa, caratterizzante la razionalissima scrittura fortiniana, può infatti essere ridotta a una

<sup>14</sup> F. Fortini, *Erotismo e letteratura* [1961], in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 1762.

<sup>15</sup> L'argomento è una costante già esplorata dal discorso critico fortiniano e se ne trovano tracce in un articolo del 1947: F. Fortini, *Sesso e carattere: Oltre l'alcova*, in «Omnibus», II, 15 febbraio 1947.



struttura dialettica che si costituisce di tre momenti distinti<sup>16</sup> che, contribuiscono alla creazione di un cortocircuito ermeneutico. Il primo movimento introduce l'oggetto a cui lo studio è dedicato, quello che è possibile definire come il piccolo altro della scrittura saggistica fortiniana, e che è solitamente analizzato per mezzo del filtro critico del marxismo, oppure quello meno ideologicamente implicato della sociologia. All'interno di questo primo livello Fortini ricerca la dimensione intersoggettiva e sociale che può essere stimolata dall'analisi dell'oggetto letterario.<sup>17</sup> Questo tentativo di lettura è da riconnettere al mandato sociale che il pensiero deve assumere praticamente all'interno della contemporaneità e che, a livello di *Verifica dei poteri*, testo che come precedentemente notato costituisce l'ingresso del Fortini saggista sugli anni Settanta, deve essere in grado di interpretare la «trasformazione radicale dei rapporti fra gli uomini, nell'ordine della storia e della prassi».<sup>18</sup>

*Metrica e biografia* è il titolo del testo della conferenza tenuta da Franco Fortini nel maggio del 1980 all'Università di Ginevra, pubblicato l'anno successivo sui «Quaderni piacentini». All'interno di un'analisi del rapporto fra la forma poetica e l'esperienza soggettiva, Fortini si pronuncia a

<sup>16</sup> L'impostazione dialettica caratterizzante la grande maggioranza dei testi fortiniani, può essere fatta risalire alla grande influenza che ha esercitato la frequentazione giovanile delle opere di un pensatore come Carlo Michelstaedter. La dialettica sarà un modo di pensare anche la poesia secondo Fortini, come è rintracciato da Mengaldo commentando l'utilizzo della figura dell'ossimoro, in P.V. Mengaldo, «Questo muro» di Franco Fortini, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 299; Cfr. anche F. Fortini, *Metrica e biografia*, in Id., *I confini della poesia*, Roma, Castelvecchi, 2015, p. 62, in cui Fortini rintraccia questa struttura dialettica anche nella sua produzione poetica: «Qualche volta mi è capitato di scrivere poesie con un intento di mimesi della dialettica, strutturate in tre momenti dei quali il secondo negava il primo e il terzo i due precedenti»; su Michelstaedter cfr. anche F. Fortini, *Un biglietto di Michelstaedter* [1974], e Id., *Su Michelstaedter*, in Id., *Saggi ed Epigrammi* cit., pp. 465-470 e pp. 1199-1203.

<sup>17</sup> E. Zinato, *L'inconscio politico e i destini generali: autobiografia e saggismo critico in Franco Fortini*, in *Come ci siamo allontanati* cit., p. 29.

<sup>18</sup> F. Fortini, *Verifica dei poteri*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 201.

favore di una lettura contestuale del testo che ne possa restituire non solo la struttura interna, ma che possa anche rimandare alla complessità delle dinamiche sociali:

è impossibile e suicida separare le condizioni della scrittura e della lettura dalla produzione naturale dell'esistenza biologica, dunque dal principio di realtà, o per essere chiari ma più allusivi, dai modi e dai rapporti di produzione.<sup>19</sup>

In questo passaggio, Fortini contrappone alla rappresentazione sociale il corrispondente epifenomeno, ovvero il soggetto, il luogo nel quale viene si incarna l'esperienza individuale che sarà indagata per mezzo di strumenti critici che in una serie di occasioni possono essere accostati a quelli psicoanalitici. Il livello soggettivo, che in molti testi si sovrappone a una forte dimensione autobiografica del dettato, si trova rivelato in modo più esplicito e palese in alcuni degli scritti fortiniani in cui è rintracciabile una riduzione della distanza esistente fra soggetto dell'enunciato e soggetto dell'enunciazione.

In questo senso, si può identificare come centrale nel discorso più spiccatamente confessionale di Fortini la figura paterna, in cui è possibile scorgere il profondo conflitto inconscio che anima la scrittura del poeta e del saggista. In una delle opere in cui più facilmente è consentito risalire a quella che Emanuele Zinato ha suggerito essere un'identificazione problematica fra padre-lingua e rimosso, *I cani del Sinai*, è lo stesso Fortini a rivelare al lettore questo meccanismo:

La forma autobiografica, dovrebbe capirlo anche un critico di avanguardia, non è che modesta astuzia retorica. Parlo dei casi miei perché certo che solo miei non sono. Della mia "vita" non me ne importa quasi nulla.<sup>20</sup>

E ancora:

Se mi chiedo chi sia stato mio padre so abbastanza quali inganni si aprano nella domanda e quali divieti di risposta. [...] Certo la pietà mascherava l'avversione. Era il prolungamento o la radice dell'autocommiserazione e dell'odio per me stesso.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Significativamente il testo compie un passaggio interno fra principio di realtà freudiano e la teoria dei modi di produzione illustrata da Marx, in F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 45.

<sup>20</sup> F. Fortini, *I cani del Sinai*, Macerata: Quodlibet, 2002, pp. 29-30.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 57.

Il cortocircuito ermeneutico fra la dimensione riservata all'interiorità e i conflitti che invece agiscono nell'esteriorità del mondo, ci conducono al terzo stadio del processo critico fortiniano, a quello che può essere definito come lo spazio di sintesi fra i primi due, ovvero fra soggettivo e oggettuale, e che si incarna nel luogo letterario.<sup>22</sup>

La letteratura e i suoi vincoli formali sono in questo senso da intendere secondo Fortini non solo come sintesi di queste due istanze apparentemente divergenti, quanto piuttosto come spazio limitato e per questo più facilmente analizzabile, espressione di un sintomo individuale e sociale che risulterebbe invece più difficilmente circoscrivibile se analizzato in quello che non è luogo testuale: la scrittura fortiniana cerca, in questo senso, di superare il circuito chiuso e pericoloso di *destinatore-messaggio-destinatario*, sviluppandone uno aperto dalle ricadute più spiccatamente reali, quale quello *destinatore-messaggio-destinatario*.<sup>23</sup> Il Freud a cui Fortini sembra tendere non è solo quello che si impone come filtro del pensiero marxista in un'opera come *La psicologia delle masse e l'analisi dell'io*,<sup>24</sup> ma, soprattutto in riferimento ai saggi di critica letteraria, sembra essere un Freud debitore della definizione di letteratura come «formazione di compromesso».<sup>25</sup>

L'interesse fortiniano nei confronti della possibilità di proporre un'ermeneutica psicoanalitica è, in questo senso, da connettere alla selezione che lo scrittore opera all'interno del vasto *corpus* delle opere e delle concettualizzazioni freudiane: l'attenzione di Fortini tende infatti a ricadere su un Freud che ha molte consonanze con quello promosso dal secondo Orlando, ovvero quello spiccatamente matte-blanchiano. Fortini è dichiaratamente contrario all'estensione dell'esperienza inconscia dell'autore

<sup>22</sup> Il circuito ermeneutico, in questo, senso realizza pienamente la funzione del Soggetto critico al quale Fortini aspira: «Il critico allora è esattamente il diverso [...] dal filologo e dallo studioso di “scienza della letteratura”; è la voce del senso comune, un lettore qualsiasi che si pone come mediatore non già fra le opere e il pubblico di lettori ma fra [...] le scienze particolari, da un lato, e l'autore e il suo pubblico dall'altro»: F. Fortini, *Verifica dei poteri* cit., p. 29.

<sup>23</sup> «Ma questo Altro, che viene da Heidegger via Lacan, e che è una vecchia conoscenza di tutte le tradizioni religiose, quali rapporti intrattiene con “noi”? Dice le stesse cose a “noi”, manda a “noi” i medesimi segnali, parla il medesimo linguaggio a “noi” (ceto intellettuale addetto professionalmente alla produzione e alla riproduzione dei messaggi culturali o composto di apprendisti di quella medesima produzione) e agli “altri”, ossia a coloro che di quei messaggi, di quei testi sono anzitutto destinatari e consumatori? Non dimentichiamo che senza questi ultimi non si darebbe *quel* meccanismo di riproduzione culturale, bensì uno diverso»: F. Fortini, *L'Altro e gli altri*, in Id., *Insistenze: cinquanta scritti 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985, p. 111; cfr. anche F. Orlando, *Delimitazioni di un campo*, in Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 18-21.

<sup>24</sup> S. Freud, *Psicologia delle masse e analisi dell'Io*, trad. it. di E.A. Panaitescu, Torino, Bollati Boringhieri, 1979.

<sup>25</sup> F. Orlando, *Verso una definizione di ritorno del represso in letteratura*, in Id., *Per una teoria freudiana della letteratura* cit., pp. 27-32.

all'interno di un referto conscio come è quello circoscritto e finalizzato dell'opera d'arte: laddove infatti si verifici l'emersione dell'inconscio o del rimosso all'interno di un testo, questi elementi sono sempre legati imprescindibilmente a una conscia scelta autoriale, come è lo stesso Fortini a rendere esplicito in testi come *I cani del Sinai* o *La lingua del padre*.<sup>26</sup> Utilizzando il lessico freudiano della seconda Topica, potremmo dire che la postura critica di Fortini risente di una forte funzione del super-ego che si pone a controllo di ogni tensione che deve essere funzionalizzata all'interno dello spazio testuale.<sup>27</sup>

### III. Attraverso Orlando: la tensione verso il reale

Fra la fine degli anni Settanta e gli anni Ottanta, Fortini si avvicina al pensiero di Francesco Orlando. In un primo momento attraverso la *Letteratura freudiana del Misanthrope* (1979), come testimoniato dal carteggio conservato presso l'Archivio Fortini,<sup>28</sup> e successivamente risalendo al precedente *Per una teoria freudiana della letteratura* (1965) per poi approdare a *Gli oggetti desueti* (1993). In un testo pronunciato il 24 settembre 1986 in occasione della conferenza *La pratica terapeutica* organizzata dall'Associazione culturale Franco Basaglia, Fortini riprende una serie di riferimenti che stanno alla base della propria introiezione del discorso freudiano: il discorso metrico e formale vengono interpretati come elementi contenitivi, protettivi e quindi afferenti al super-ego in grado di contenere la dimensione biografica e pulsionale. La scatola formale della poesia viene quindi riletta alla luce di quel meccanismo di "ritorno del represso" che è così centrale nella teoria freudiana della letteratura di Orlando:

Quel sistema di convenzioni e costrizioni che in un testo letterario viene obliterato ad un dato livello, l'autore lo ristabilisce ad un altro, come se non fosse mai possibile rinunciare all'ostacolo. E sembra che ciò valga anche per la prosodia e la metrica delle autogestioni psichiche individuali, a conforto di quelle concezioni antropologiche che si fondano sull'idea di un'ambivalenza o radicale dialetticità del cosiddetto essere umano. La resistenza del mezzo – quella che sostiene il volo kantiano della colomba –

<sup>26</sup> «La capacità di controllo critico deve, di necessità, essere inferiore a quella di scrittura. Si può essere, come sono, nimiccissimo di ogni auscultazione dell'inconscio; eppure la frase di Marx "non sanno ma lo fanno" sembra scritta apposta per gli autori di versi», in F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 59.

<sup>27</sup> Cfr. F. Fortini, *La lingua del Padre*, in Id., *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a curadi V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 391.

<sup>28</sup> Si vedano in particolare le due lettere inviate da Fortini a Orlando il 3 febbraio 1973 e il 25 maggio 1991.

può, entro certi limiti, giovare all'opera. Le dighe opposte alle forze libidiche innalzano, con la quantità del rimosso, la qualità della sua ricomparsa, quando appaia trasposto in opere. Questo è quanto, voglio rammentare, ci insegna Francesco Orlando.<sup>29</sup>

Interessante è notare come il discorso psicoanalitico e quello metrico continuano a trovarsi profondamente intrecciati all'interno della pagina fortiniana per giustificare un passaggio fra singolare e collettivo e, per estensione, fra letterario ed extraletterario.

Nell'intervista di Fortini a Orlando del 1987, Fortini caratterizza lo spazio riservato alla psicoanalisi attraverso un'attenzione rivolta ai legami profondi fra il momento soggettivo e quello collettivo e che si trovano dialetticamente realizzati all'interno dello spazio testuale. Fortini riconosce come centrale, a differenza invece di quanto avviene in Orlando, l'elemento extratestuale, grazie una postura critica che deve molto alla frequentazione della semiotica barthesiana,<sup>30</sup> ma che appare inoltre riecheggiare, in modo abbastanza rivelatorio, alcune riflessioni di Lacan in merito alla centralità del registro reale all'interno dell'esperienza soggettiva:

Uno dei problemi mi sembra essere quello che riguarda il rapporto fra il linguaggio e ciò che linguaggio non è. E qui vengo a un punto accennato nella prima parte del suo intervento dal collega Orlando che è quello col quale, forse, consento meno.

Mi sembra che Orlando abbia accennato all'esistenza di una critica sostitutiva, che tende cioè a produrre degli equivalenti del testo letterario in esame. E ha detto, giustamente, che a questo livello nessuno può essere a favore di una critica di tipo sostitutivo. Tuttavia anche la ricerca di elementi che siano nel testo non può sfuggire al fatto che il linguaggio medesimo, cioè il linguaggio nella sua natura per di così preletteraria, quale esiste prima dell'opera letteraria a livello di quella che una volta era stata chiamata *langue*, è esso stesso un continuo rinvio ad altro. In altri termini, l'extratestuale, il pretestuale o il posttestuale circondano l'oggetto letterario, il linguaggio letterario. [...] Quindi ogni momento, ogni punto dell'opera letteraria rimanda a qualcosa che l'opera letteraria non è. E da questo punto di vista mi sembra che la logica dell'inconscio (la logica di cui parlano Matte Blanco e il collega Orlando) lo confermi. A meno di non credere con Lacan all'identità di inconscio e linguaggio. Io personalmente non lo credo.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> F. Fortini, *Psicanalisi e lotte sociali*, in *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, a cura di P. Jachia, Roma, Editori Riuniti, 1991, p. 224.

<sup>30</sup> Cfr. anche F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 42.

<sup>31</sup> E. Mondello, *Lermeneutica e la critica psicoanalitica. Freud logico. La simultaneità dei contrari. Ignacio Matte Blanco. La langue come incontro fra linguaggio e realtà. Intervista a Francesco Orlando e Franco Fortini*, in «Lombra di Argo», IV, 1987, pp. 11-12.

L'intervista con Orlando è in grado di dimostrare la ricezione dell'opera freudiana e di un'interrogazione riguardo alle possibilità di applicazione delle teorie psicoanalitiche alla critica letteraria: l'interesse nei confronti dell'opera di Orlando è collocabile a cavallo fra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, come può essere dimostrato non solo dagli appunti dei corsi universitari inerenti al corso di Storia della critica letteraria tenuto presso l'Università di Siena, ma anche da una serie di luoghi dell'epistolario e infine un saggio dedicato a un'analisi dei meriti dell'opera orlandiana.<sup>32</sup>

Tuttavia, i rapporti che legano Fortini alla critica psicoanalitica non sono limitabili alla ricezione dell'opera di Orlando e nemmeno a quella di Freud, quanto piuttosto a una loro personalissima applicazione all'interno del circuito ermeneutico che gli scritti fortiniani realizzano. Fortini, in questo senso, nell'utilizzo dello strumento psicoanalitico, agisce attuando una costante variazione sul tema che lo porta a ibridare diverse metodologie critiche. Come sottolineato all'interno del proprio intervento, l'applicazione di tale metodo diverge dalla posizione orlandiana che limitava la propria indagine alle sole dinamiche interne al testo; Fortini propone invece un'estensione del lavoro ermeneutico a un territorio che travalica questo limite fisico dell'oggetto testuale.<sup>33</sup> Avendo riscattato i limiti della rappresentazione del testo, la postura critica di Fortini può, in virtù di questo, essere considerata più prossima alla definizione di registro reale, mentre invece prende le distanze, come appare evidente dalle dichiarazioni poste a conclusione dell'intervista, dalla teoria lacaniana dell'inconscio strutturato come linguaggio, sulla quale si fonda una nutrita tradizione di studi letterari dai quali il critico si allontana in modo abbastanza esplicito.<sup>34</sup>

Fortini conosce la psicoanalisi lacaniana e si dimostra critico nei confronti dell'applicazione delle teorie riguardanti il rispecchiamento potenziale fra la strutturazione del registro simbolico e il testo letterario: egli riconosce e rivendica, in questo senso, una complessa stratigrafia all'interno di qualsiasi opera letteraria che non sarebbe limitabile alla traduzione meccanica di un'istanza inconscia in un apparato retorico conscio e alta-

<sup>32</sup> F. Fortini, *Analisi del desueto*, in «La Rivista dei libri», maggio 1992, pp. 41-44.

<sup>33</sup> «La certezza che viene dalla misura metrica [...] è anche l'ambizione di produrre un oggetto, di diventare un oggetto, una cosa, un bene, come si suol dire, durevole. Credo di aver lasciato intendere che non sono venuto rinunciando senza difficoltà alle petrificazioni offerte dalla metrica tradizionale. [...] Ma nel medesimo tempo dovevo rifiutare la libertà apparente dell'arbitrio, il sogno spiritualistico e ribellistico delle avanguardie, quello di non avere ostacoli»: F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., pp. 72-73.

<sup>34</sup> Basti pensare all'epigramma accolto in *Lospite ingrato* e dedicato al critico Stefano Agosti, la cui opera può essere collegata a questa corrente psicologista di critica letteraria alla quale Fortini si rivolge polemicamente, «Da immani fumi minimali arrosti»: F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1017.

mente specializzato come quello poetico. Quello dell'inconscio, per Fortini, è uno dei linguaggi le cui tracce possono essere seguite all'interno del dettato poetico, del romanzo o dell'opera saggistica, ma non è l'unico e soprattutto non va fatto coincidere con la totalità dell'esperienza testuale. Nell'oggetto letterario, secondo Fortini, è sempre presente una complessità di toni e di modulazioni nelle quali è individuabile un elemento di resistenza che dimostra una maggiore prossimità al dominio del registro reale.

Traccia di questo approccio è già presente in un breve ma densissimo testo della fine degli anni Cinquanta, *Que nous dit Freud en effet?*, accolto nella prima serie dell'*Ospite ingrato*. In queste pagine, Fortini ripercorre la descrizione del processo analitico secondo Lacan e attraverso Freud, secondo il quale il soggetto non parla mai di sé se non attraverso l'altro dell'analizzante e, secondo Fortini, gli altri a cui la scrittura poetica si rivolge:

La poesia sarebbe allora un caso di *refoulement* procurato, di discordanza fra significato e significante, dovuta ad una censura di origine sociale. Questa dovrebbe identificarsi nell'istituto letterario, credo. L'istituto letterario, l'istituzione formale è quindi il benefico responsabile del fatto che all'originaria (?) concordanza fra significato e significante si crei un ostacolo e che questo ostacolo determini una nuova direzione del significato. «Le sujet [...] commence l'analyse en parlant de lui sans vous parler à vous ou en parlant à vous sans parler de lui. Quand il pourra vous parler de lui, l'analyse sera terminée.» Questa eloquente sintesi del processo analitico contiene un precetto di poetica classica. La sola differenza mi parrebbe essere che, dopo aver superata la fase del soggettivismo (romantico) astratto e dell'oggettivismo (naturalistico) falso-concreto, il compito e la meta della poesia – e, in genere della letteratura – non sarebbe soltanto quello di parlare agli altri del soggetto ma anche quello di parlare a sé stesso dell'oggetto, ossia degli «altri», nel senso più intero. In questi casi, ossia nei casi di «opera compiuta», l'opera diviene a un tempo *esempio e strumento* di interrelazione.<sup>35</sup>

Fortini utilizza un tono evidentemente ironico, che si rivela soprattutto nella prima porzione di testo nel momento nel quale utilizza il condizionale «sarebbe» per indicare l'interpretazione della poesia come originata dalla scissione fra significante e significato alla quale bisognerebbe risalire a livello inconscio. La poesia così come il discorso psicoanalitico possiede, secondo Fortini, la potenziale capacità di riflettere e ampliare le capacità interrelazioni del discorso critico, riconoscendo nello stato sintomatico di angoscia l'inizio di un'apertura trasversale verso l'altro e quindi gli altri.

<sup>35</sup> F. Fortini, *Que nous dit Freud en effet?* [I, 31], in Id., *L'ospite ingrato primo e secondo*, Casale Monferrato, Marietti, 1985.

Il genere lirico è qui da intendere, secondo l'interpretazione fortiniana, in quanto espressione non solo della tradizione e del canone, ma anche della funzione che la critica letteraria esercita sulla poesia, ovvero quel momento di ricognizione conscia svolto intorno al testo, di interpretazione che non sarebbe possibile se tale azione fosse da limitare a livello inconscio. Fortini attua questo capovolgimento non tanto della teoria lacaniana, quanto della sua applicazione limitata al registro simbolico che certa critica letteraria sembra aver ricavato dall'opera dello psicoanalista. La chiusura dell'opera, a differenza dell'interminabilità del referto psicoanalitico, permette al critico di interpretarla come "esempio e strumento" in grado di indagare la dimensione intersoggettiva che trascende la dimensione individuale del dettato lirico, dedicando, in questa maniera, la propria attenzione alla relazione del soggetto con il proprio piccolo altro, che nella critica fortiniana diviene sinonimo della dimensione sociale dei *destinatari* del testo, dei suoi fruitori fisici.<sup>36</sup> Questo non significa per Fortini abolire dalla propria analisi il rimosso o, in termini orlandiani, il ritorno del represso, che come è stato evidenziato è ben presente e spesso viene dichiarato dallo stesso autore, quanto piuttosto connettere la singolarità dell'esperienza poetica e critica a una dimensione storico-sociale.

#### IV. La risposta della lirica e l'angoscia del soggetto

La descrizione dei concetti psicoanalitici entro i quali Fortini permette al proprio discorso critico di agire, ha evidenziato i limiti dello spazio riservato alla componente inconscia nell'atto creativo,<sup>37</sup> sia a livello di interpretazione saggistica, nel quale l'emersione spontanea della componente autobiografica viene sempre contenuta all'interno di un tragitto di analisi conscia, sia nella più personale realizzazione del dettato poetico, all'interno del quale non si trovano mai realizzate forme di automatismo.<sup>38</sup> Questo retroterra risulta fondamentale per analizzare la strutturazione del soggetto lirico all'interno della poesia fortiniana.

<sup>36</sup> F. Fortini, *L'Altro e gli altri*, in Id., *Insistenze: cinquanta scritti 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 109-111.

<sup>37</sup> «Quando io avevo venti, trent'anni dicevo: "non vorrò mai scrivere un bel verso sul nero" [...] è il nero psichico, cioè il non sapere, l'essere indemoniato [...]. La poesia moderna è piena di poeti così, a cominciare da Dino Campana [...]. Preferisco fabbricare degli oggetti di stagno e d'ottone, invece che di oro e d'argento, ma costruirli intenzionalmente»: F. Fortini, *I poeti, la città, interventi poetici nella città*, in F. Podda, *Il senso della scena. Lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini*, Pisa, Pacini, 2008, p. 203.

<sup>38</sup> Si veda il saggio dedicato al rapporto fra Avanguardie storiche primonovecentesche e Neoavanguardia, in cui Fortini analizza lo strumento delle scritture automatiche come realizzazione della coppia oppositiva razionalità-irrazionalità, a cui si sente di opporre un nuovo movimen-

Interessante, in questo senso, è analizzare uno dei testi teorici fondamentali per la descrizione della poesia di Franco Fortini, ricavato da una conferenza tenuta presso l'Università di Ginevra nel 1980 e intitolato *Metrica e biografia*.<sup>39</sup> In modo rivelatorio, Fortini connette inscindibilmente e già a partire dal titolo il dato della propria esperienza biografica, ovvero la dimensione microstorica del soggetto, alla sua realizzazione all'interno del campo chiuso e altamente specializzato del testo poetico. In particolare, è interessante notare come il discorso muova costantemente dal luogo individuato dell'esperienza soggettiva per poi tendere alla realizzazione di un complesso impianto teorico che rifletta il primo luogo ma che contemporaneamente assurga a diventare una compiuta teorizzazione di poetica.

Per questo motivo, l'esperienza fortiniana di teorico della lirica risulta particolarmente nuova e pregnante: da un lato, essa si colloca all'interno di un periodo storico che è spesso descritto come la fine del genere lirico e caratterizzato dalla vergogna della poesia;<sup>40</sup> dall'altro, siamo posti di fronte a un luogo di sovrapposizione e di incontro fra la figura del critico letterario e quella del poeta. Queste due si implicano con continui rimandi interni all'argomentazione teorica, che viene costantemente supportata da esempi attinti dalle opere precedenti, da retroscena compositivi (primo fra tutti quello dedicato a *La poesia delle rose*) e infine da studi di stilistica condotti da Fortini su altri poeti a lui contemporanei. L'argomentazione muove dalla ricostruzione di una sorta di teoria della percezione a cui sarà connessa l'esperienza personale della scrittura, per poi giungere a una definizione più compiuta del genere lirico, di quella che Fortini definirà «poesia vestita di poesia».<sup>41</sup>

---

to dialettico razionale: «Anche senza far intervenire la psicanalisi, si può ricordare che quella opposizione stupida [ovvero quella fra soggettività ed oggettività] può essere superata solo per via dialettica; altrimenti non capisco che cosa mai possano essere quei *avers* e quei *revers* mobili dell'uomo (nozione che Barthes riprende da Lacan) “di cui il linguaggio trasmuta sempre le parti”. Lantitesi razionalità-irrazionalità, lo sappiamo tutti che è esaltata dalla cultura borghese ma non risolta dall'avanguardia se non dalla simultaneità dei contrari»: F. Fortini, *Due Avanguardie*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 78.

<sup>39</sup> F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., pp. 41-74.

<sup>40</sup> Fortini evidenzia questo sentimento in un saggio apparso in «La Fiera Letteraria», connettendo il problema normale di tensione prosastica alla presa di coscienza di una mutazione antropologica, in atto già nell'immediato periodo post-bellico, che tende verso i territori della prosa e della facilità espressiva: «Una volta disciolto il legame che tratteneva la pura parola espressione alla parola comunicazione, cioè a quella “prosa” che è specchio di una società, prova della società stessa e sua prima filosofia, la poesia (come desiderio di poesia) non ha potuto fare a meno di percorrere tutta l'evoluzione che l'ha condotta all'attuale crisi della “lirica”»: F. Fortini, *Vergogna della poesia*, in «La Fiera letteraria», 5, 30 gennaio 1949.

<sup>41</sup> F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 48.

Partirò da un'esperienza comunissima: quella della modificazione della visione oculare in coincidenza con una concentrazione mentale. Ma nel mio caso non si tratta di una concentrazione mentale, di pensiero. Anzi, di una sospensione, almeno parziale, del pensiero come coscienza del cogito. Lo sguardo si porta non più su quel che è prossimo e immediato, ma su quel che è relativamente lontano. Passo da una visione bioculare e quindi tridimensionale ad una monoculare, la cosiddetta realtà si distende su due dimensioni, si fa quadro. Questa condizione, etimologicamente *idillica*, si pone (non sempre ma spesso) come il momento cerimoniale, necessario sebbene insufficiente, che precede la possibilità che si formi un impulso verbale e ritmico.<sup>42</sup>

Nella ricostruzione fortiniana, l'esperienza della rappresentazione visiva all'interno dello spazio limitato e irreali del quadro sviluppa un processo che è paragonabile alla rappresentazione segnica all'interno del testo poetico. La poesia svolge quella che è definibile come una "funzione quadro" tentando di rappresentare all'interno di uno spazio circoscritto, e che possiede una differente consistenza fisica, gli oggetti e le situazioni reali con le quali il soggetto poetico si interfaccia. Il quadro, in questo senso, ritrae gli oggetti della propria rappresentazione *in absentia* così come la poesia realizza lo stesso meccanismo percettivo per mezzo non della densità materica della pennellata, ma dell'affollamento del materiale significante sulla pagina. Ma mentre per quanto riguarda la pittura il tentativo più comune è quello di ricreare una sorta di finestra sul mondo per mezzo della restituzione del reale filtrato da un effetto di realtà,<sup>43</sup> nella poesia il limite della rappresentabilità è fin da subito dichiarato e il poeta contemporaneo evoca piuttosto l'ente esterno per mezzo della propria esperienza soggettiva.

Il primo contatto con una simile esperienza viene descritto da Fortini come profondamente traumatico. Egli descrive la genesi del testo poetico come *idillica*,<sup>44</sup> ovvero limitata e circoscritta alla datità sensoriale: la natura di questa esperienza sarebbe fondamentale per trasferire le percezioni del soggetto lirico nello spazio fisico nel quale il testo è contenuto:<sup>45</sup>

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>43</sup> R. Barthes, *S/Z*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1970.

<sup>44</sup> L'utilizzo che Fortini fa del termine è orientato verso due direzioni differenti: da un lato, esso è utilizzato etimologicamente risalendo non tanto al genere letterario della poesia alessandrina, quanto piuttosto alla radice del verbo greco della vista ὄρω, la cui radice εἶδ/οἶδ/ἴδ nella forma aoristica viene utilizzata all'interno di contesti in cui il meccanismo della percezione visiva si connette a quello della comprensione intellettuale (ovvero «ho visto» quindi «comprendo»); dall'altro, invece rimanda direttamente alla strutturazione della poetica dell'infinito leopardiano realizzata all'interno dei *Piccoli Idilli*. Cfr. G. Tellini, *Leopardi*, Roma, Salerno, 2001, e F. Fortini, *Il passaggio della gioia*, in *Saggi ed Epigrammi* cit., pp. 276-279.

<sup>45</sup> Evidenti consonanze possono essere riscontrate fra il parallelismo realizzato da Fortini fra illusione poetica e pittorica e la teorizzazione degli *spazi metrici* alla base della poesia di Ame-

Disegnando e dipingendo, so bene che la visione monoculare (che è poi quella a specchio suggerita da Leonardo e quella del reticolo prospettico di Dürer) è soprattutto un ripiego, una facilitazione tecnica o, tutt'al più, un processo di estraniamento a buon mercato; istituzionale quasi solo per gli impressionisti; che infatti mi hanno sempre dato l'idea di gente che dipingesse soprappensiero. Nella disposizione a poetare invece, quella perdita di intenzionalità del reale – e quindi quella perdita dei nomi è un momento primo ed equivale ad una premessa negativa. Il mondo si fa immagine, anzi uno «schermo di immagini», la realtà è una messa in scena, una apparenza, io non ne faccio parte, io sono morto ovvero è morta e dunque illegittima è tutta quella «realtà».<sup>46</sup>

Il paragone è ulteriormente sviluppato da Fortini attraverso l'appello al paradigma visivo offerto dall'introduzione della convenzione della prospettiva nella tecnica di rappresentazione pittorica. In questo senso, Fortini si riferisce a Leonardo Da Vinci e ad Albrecht Dürer come ai pittori che hanno cercato di sviluppare nelle loro opere la scientificità della rappresentazione della prospettiva, costruendo, in questo modo, uno schermo protettivo che rivela un tentativo di normalizzazione e contenimento della realtà all'interno dell'opera d'arte:

Ma ben più drammaticamente e per l'intera mia giovinezza tutto questo si legava ad una sorta di costitutiva inattingibilità del reale, ad un diaframma posto fra «me» e le «cose». «Esso a lei veramente è fatto estrano», questo verso di Leopardi, dove «lei» è «l'umana sede», il mondo della realtà, accompagnò i miei primi tentativi poetici. Una estraneità che veniva vissuta come colpa, non come privilegio.<sup>47</sup>

L'angoscia stimolata dalla percezione idillica ed eidetica della realtà ha inoltre delle ricadute tattili all'interno dell'esperienza lirica del soggetto: la separazione e la distanza che il testo crea nei confronti del reale è la principale causa della sua inattingibilità, che viene vissuta nella prima fase della poesia fortiniana, quella di più prossima ascendenza ermetica e che potremmo identificare con la raccolta *Foglio di via*, in modo profondamente angosciato e con senso di colpa. La condizione lirica è sempre

---

lia Rosselli; cfr. A. Rosselli, *Spazi metrici*, in Ead., *Lopera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012, pp. 186-187: «le lunghezze e i tempi dei versi erano prestabiliti, la mia unità organizzativa era definibile, i miei ritmi si adattavano non a un mio volere soltanto ma allo spazio già deciso e questo spazio era del tutto ricoperto di esperienze, realtà e oggetti, e sensazioni. [...] Tramite un numerosissimo variare di particelle timbriche e ritmiche entro un unico e limitato spazio tipico, la mia metrica se non regolare era almeno totale: tutti i ritmi possibili immaginabili riempivano minuziosamente il mio quadrato a profondità timbrica».

<sup>46</sup> F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 52.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 53.

caratterizzata da una mancanza, che nel particolare caso fortiniano può essere portata a coincidere con la condizione di *manque* sperimentata dal soggetto lirico. La sofferta estraneità dell'oggetto non è quindi limitata a solo paradigma visivo, ma nella spiegazione fortiniana finisce con il coincidere con l'illustrazione dei meccanismi sottesi al processo di sublimazione, sviluppati dal dettato poetico.<sup>48</sup> L'angoscia giovanile, quella manifestata all'interno del percorso di ricerca dell'errore connaturato alla natura stessa della poesia, viene vissuta come estraneità del soggetto al piano della rappresentazione testuale, tramite quel movimento che Fortini definisce, facendo appello al lessico freudiano, di *Spaltung*, ovvero di scissione sofferta fra soggetto dell'enunciazione, identificabile con il poeta stesso, e il soggetto dell'enunciato, che sarebbe invece da ricollegare alla sua copia rappresentata all'interno del gioco di specchi testuale:

Di decennio in decennio e di lavoro in lavoro, si è mutato il senso di quella distrazione dello sguardo. Residua il momento iniziale, ossia la trasformazione del visibile in quadro, il «campo lungo» che mi separa e a partire dal quale posso tendere l'orecchio alla interiore cavità che si viene dilatando. Ho detto cavità ma è raro che il disegno sorga da un ascolto interiore. A differenza di altri sono incapace di lavorare a memoria. Lavoro sulla pagina scritta. La dizione accompagna la scrittura, non la precede. [...] Ma da vent'anni almeno, quei momenti di visione monoculare non sono più interpretati da me come un annunzio di angoscia. Sono solo il preludio di qualcosa che può formarsi.<sup>49</sup>

Il secondo momento della poesia fortiniana è caratterizzato dal contenimento di quest'angoscia relativa alla limitata inclusività della rappresentazione poetica, alla quale viene invece corrisposta una seconda fase di invenzione ritmica che coinvolge l'apparato uditivo all'interno del processo di invenzione metrica. Come evidenziato da Fabrizio Podda, uno dei tratti significativamente più ricorrenti nella poesia fortiniana è infatti l'insistenza posta sulla sensibilità visiva e uditiva del soggetto, che viene reso una sorta di recettore di questa chiamata del significante della realtà.<sup>50</sup> Fortini dedica la propria attenzione soprattutto allo sviluppo di un processo percettivo che preferisce a una focalizzazione sul singolo particolare depositario del significato del testo una visione a «campo lungo» che possa abbracciare la difficoltosa profondità del reale.

<sup>48</sup> C. Ott, *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico. Il problema della soggettività in poesia*, in *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di D. Frasca, C. Lüderssen, C. Ott, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015, pp. 7-13.

<sup>49</sup> F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 54.

<sup>50</sup> F. Podda, *Soggetto e oggetti, nomi e cose*, in Id., *Il senso della scena* cit., p. 13.

La razionalissima costruzione allegorica, in questo senso, rappresenta l'orchestrazione conscia e vigile di un teatro delle parole all'interno del quale il soggetto è sempre messo al centro di una scena che viene rappresentata nel suo farsi. Essa viene percepita e quindi creata partendo da una suggestione ambientale che potremmo definire come afferente al dominio del significante, venendo poi strutturata architettonicamente dal soggetto al fine di restituire un panorama complesso nel quale nascondere e alludere al significato. Questo carattere di allusività, tipico della costruzione allegorica che per sua natura rimanda sempre a un luogo extra-testuale, rappresenta il metodo all'interno del quale Fortini cerca di aggirare il limite di rappresentabilità del reale.<sup>51</sup>

Il riferimento compiuto a questo metodo allegorico attraverso il quale il soggetto lirico si costituirebbe può essere a ragione considerato come il maggior debito della poesia di Fortini nei confronti del manierismo letterario. Questo procedimento presuppone infatti un allontanamento dall'orizzonte di una scrittura che imiti gli automatismi e la retorica inconscia, verso una più complessa struttura del significato che faccia appello alla componente conscia del dettato poetico. Quest'ultima deve infatti presupporre un codice che possa essere interpretato in modo univoco anche dal *destinatore* e che condivida gli stessi paradigmi culturali e storici attraverso i quali la poesia può essere letta e il suo *messaggio* decodificato. Inoltre, il riferimento costante alla «scena» e alla «messa in scena» costituisce un ulteriore riferimento allo sviluppo allegorico di alcune delle metafore tipiche del manierismo e del primo barocco, caratterizzate dalla costruzione di un teatro del mondo all'interno del quale il soggetto diventa una delle tante voci in grado di partecipare alla propria creazione.

È interessante inoltre notare come Fortini individui uno scarto rispetto al giovanile sentimento di vergogna stimolato dal genere lirico, e si muova successivamente verso la considerazione di questa percezione come primo momento negativo di un processo caratterizzato da ulteriori sviluppi: la spinta lirica è presente nel dettato fortiniano, ma sempre contenuta e accolta all'interno di un'architettura conscia che rimandi a un luogo altro rispetto a quello soggettivo:<sup>52</sup>

<sup>51</sup> «Ai nostri giorni, estetiche della ricezione del testo letterario ed estetiche neomarxiste convergono nell'affermare che correlazioni, riscontri, figure metriche, forme significative e figure di discorso letterario, insomma tutti i livelli del cosiddetto testo, da quello fonematico a quello ideologico-culturale, sono comprensibili e apprezzabili non solo grazie al loro comporsi in sistema e struttura, ma anche per la relazione e interazione che ognuno di quegli elementi stabilisce con qualcosa che testo non è, ossia che chiamiamo realtà, purché si creda che il mondo non è un discorso e la cosa non è una parola»: F. Fortini, *Opus servile*, in «Allegoria», 1, 1989, p. 5.

<sup>52</sup> È lo stesso Fortini a fornire una definizione del proprio percorso poetico come iscritto all'interno di questi due estremi: «Partita da una concitata sperimentazione metrica e lessicale su

Ora credo di sapere meglio che i fantasmi verbali e i nessi ritmici, i segmenti di discorso che emergono nella cavità indotta dallo sguardo monoculare piuttosto che emersioni del represso, o voci dell'inconscio sono stati fantasmi di scrittura letteraria, frantumi di archivio storico. La mano che li muove, certo, rimane nascosta; ma il materiale è sempre riconoscibile, è materiale di spoglio, porta i segni della traversata dei secoli della lingua.<sup>53</sup>

Lo spazio destinato da Fortini all'inconscio nel processo di creazione poetica è relegato sostanzialmente al luogo della memoria, che viene indagato scavando in due direzioni differenti.<sup>54</sup> Da un lato, il soggetto si rivolge verso le profondità del luogo biografico dove la microstoria personale acquista il senso di esperienza collettiva e in alcuni casi arriva a coincidere con l'identificazione dei traumi che l'hanno prodotta.<sup>55</sup> Questo movimento si compie soprattutto nelle prose e nella scrittura saggistica che permette all'autore di evidenziare in modo più esplicito i punti di contatto fra soggetto dell'enunciato e soggetto dell'enunciazione. Nella sua realizzazione lirica, tale passaggio è sicuramente più sfumato, per cui lo scavo memoriale non viene attuato dall'autore entro la propria esperienza biografica, quanto piuttosto rivolto al luogo culturale delle suggestioni poetiche e letterarie. In questo senso, il grande altro della poesia fortiniana può essere fatto coincidere con la tendenza generale alla creazione di un proprio personale canone formato da autori del passato che costituiscano non solo il materiale citazionistico a cui manieristicamente attingere,<sup>56</sup> ma anche un retroterra culturale che connetta il soggetto lirico a una dimensione collettiva e condivisa, ovvero alla dimensione dei propri destinatari:<sup>57</sup>

---

temi legati alla persecuzione e al conflitto, la scrittura lirica di Fortini ha attraversato una fase incerta e composita di "resistenza" alle delusioni storiche per pervenire, dopo il 1956, a forme ora di violenza espressivistica ora di atterrita registrazione di come i rapporti tra gli uomini si venissero facendo simili a rapporti tra merci e poi alla creazione di allegorie della condizione umana in versi di una spettrale manierismo»: F. Fortini, *Franco Fortini*, in *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Milano, Leonardo, 1989, pp. 157-158.

<sup>53</sup> F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 55.

<sup>54</sup> In alcuni luoghi testuali, soprattutto a partire dalla raccolta poetica *Questo muro*, è possibile rintracciare la sovrapposizione di queste due declinazioni della memoria autoriale, sia in senso biografico che testuale e citazionistico. A questo proposito si consideri come esempio la sequenza testuale dei testi intitolati *In memoria*, in F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzi, Milano, Mondadori, 2014, pp. 324-326.

<sup>55</sup> Come già precedentemente evidenziato, questo è il recupero memoriale conscio che viene svolto soprattutto all'interno della saggistica, si veda come esempio fra i più rappresentativi *I cani del Sinai*.

<sup>56</sup> Cfr. F. Fortini, *Le rose dell'abisso: dialoghi sui classici italiani*, a cura di D. Santarone, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

<sup>57</sup> F. Fortini, *Opus servile* cit., pp. 5-15.

Spesso sono stato criticato per questa mia insistenza sulla poesia vestita da poesia. Ma credo di aver sempre avuto ragione nei confronti di quanti, quei panni, li abiuravano ma di fatto non potevano non indossarli, magari in cattiva coscienza. E qui si sfiora un altro e spinosissimo problema, quello dei confini della lirica, che le poetiche contemporanee hanno creduto di ignorare in nome della risoluzione di ogni letteratura in «scrittura» o «testo» ovvero esaltando una identità di vitalità e scrittura.<sup>58</sup>

Fortini arriva a mappare il territorio entro il quale poter inserire la propria geografia del soggetto lirico, finendo così per costruire un solido ponte fra vita e letteratura. Nelle pagine precedenti di *Metrica e biografia*, il critico aveva fatto ricorso a Northrop Frye al fine di porre delle basi teoriche autorevoli sul quale costruire la propria interpretazione del genere lirico.

In una ironica pagina di *Les mots*, parlando delle sue scritture infantili, Sartre dice che comunemente si sa che nella ispirazione gli autori attingono un altro sé profondo. Forse l'avrò sempre saputo ma certo l'ho capito assai tardi che scrivere versi non è riconducibile a un'identità: non perché l'io sia un altro ma perché la parola *ne colle pas* con la mia voce. L'opera è di un altro o è di altri o di nessuno [...]. Se, come dice Northrop Frye, la lirica è quel genere letterario nel quale l'autore finge l'assenza del pubblico, bisogna aggiungere subito che quella finzione non solo trasforma l'autore in un personaggio, ma lo separa dall'altro da sé che siede tra il pubblico e che è il vero autore del monologo.<sup>59</sup>

Ciò che Fortini aggiunge alla definizione di lirica fornita da Frye non costituisce una semplice variazione sul tema, quanto la teorizzazione di un proprio istituto lirico: fingere l'assenza di pubblico, ovvero la *conditio sine qua non* attraverso la quale poteva essere pensato il genere, viene portata a coincidere con una finale identificazione con lo stesso pubblico che, facendo appello nuovamente alle categorie jakobsoniane, definiamo come funzione *destinatario*.

In questo senso, Fortini approda alla teorizzazione di una nuova entità soggettiva all'interno della quale possa essere contenuto sia l'io che gli altri e che per questo motivo può essere definita soggetto corale. La principale caratterizzazione di questo istituto letterario è l'innovazione pronominale che viene introdotta nella poesia fortiniana sotto forma di costante ossessiva, ovvero l'utilizzo del pronome di prima persona plurale nel luogo originariamente occupato dall'io, accompagnato da un martellante utiliz-

<sup>58</sup> F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 56.

<sup>59</sup> *Ivi*, pp. 48-49.

zo degli imperativi. Prendiamo, ad esempio, il testo epigrammatico che chiude l'ultima raccolta di Fortini, *Composita solvantur*:

Rivolgo col bastone le foglie dei viali.  
Quei due ragazzi mesti scalciano una bottiglia.  
Protegete le nostre verità.<sup>60</sup>

Nell'ultimo lapidario verso convivono l'utilizzo di un aggettivo possessivo alla prima persona plurale e un imperativo alla seconda persona plurale. L'assenza fittizia di un centro limitato e individuabile conduce il poeta alla possibilità di valicare il limite di quella che era la sofferta dimensione soggettiva del periodo giovanile, la quale aveva rischiato di cedere al sentimento di vergogna della poesia. L'estensione dello spazio pronominale, congiuntamente all'utilizzo dell'imperativo, permette a Fortini di adottare una postura soggettiva che possa vincere l'impasse etico fornito da quella che rischiava di essere una rappresentazione monoculare, quindi fittizia e per questo motivo parziale.

<sup>60</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 562.