

fortiniana

## «Qualcosa che non ho mai dimenticato»: Fortini lettore di Virgilio

MARIA TERESA GIGLIOTTI

Università della Calabria  
gigliottimariateresa@gmail.com

**Abstract.** The article analyses some Virgilian memories found in the poetic work of Franco Fortini, which act both at a para-textual level and at a deeper level, involving the structure of some compositions. The analysis uses the mechanisms of allusive art, which is based on the agreement between author and reader; it also highlights the vitality of Latin tradition in the poetry of Fortini. The references to famous Virgil's verses, finally, can be found in the translation of John Milton's *Lycidas*, included in the *Ladro di ciliege e altre versioni di poesia* (1982), an evidence of the intertextuality of the poem.

**Keywords:** Franco Fortini, Virgil, intertextuality, allusive art, classical reception.

**Riassunto.** L'articolo propone un'analisi delle memorie virgiliane presenti nella produzione poetica di Franco Fortini, le quali agiscono sia a un livello para-testuale sia a un livello più profondo, che coinvolge l'intima struttura di alcuni componimenti. L'indagine è condotta facendo riferimento ai meccanismi dell'arte allusiva, la quale si fonda sull'intesa tra autore e lettore; allo stesso tempo, si mette in luce la vitalità della tradizione latina nella poesia di Fortini. I riferimenti a celebri luoghi testuali della produzione virgiliana, infine, si riscontrano anche nella traduzione del *Licida* di John Milton, confluita nel *Ladro di ciliege e altre versioni di poesia* (1982), testimonianza della fitta rete di richiami intertestuali che caratterizzano il poemetto.

**Parole chiave:** Franco Fortini, Virgilio, intertestualità, arte allusiva, ricezione del classico.

In un contributo volto ad analizzare le citazioni classiche presenti in tre autori della letteratura italiana del Novecento, Massimo Gioseffi si sofferma sul rapporto tra Franco Fortini e alcuni autori latini, riconoscendo nella produzione fortiniana (e in quella di Elsa Morante e Stefano Benni) un «esempio preclaro [...] della permanenza dei classici nella cultura della nostra epoca, ma anche dell'uso e del ri-uso da essi subito».<sup>1</sup> Sebbene Gioseffi si concentri maggiormente sul legame tra Fortini e Orazio<sup>2</sup> - il classico latino più presente nella produzione fortiniana - alcune considerazioni sulla necessità di una ricostruzione degli studi classici di Fortini sono valide anche per l'indagine sulla presenza di Virgilio, poco approfondita dalla critica.

Un simile lavoro implicherebbe, preliminarmente, lo studio dei rapporti che Fortini ebbe con alcune figure strettamente connesse al mondo della classicità, attive a Firenze negli anni della sua formazione.<sup>3</sup> Personaggio di rilievo, in tal senso, è l'antichista e filologo Giorgio Pasquali,<sup>4</sup> con il quale Fortini sostenne l'esame di latino previsto dal piano di studi della Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze. Gioseffi ricostruisce in maniera dettagliata il rapporto tra i due, ricorrendo ad alcune interviste rilasciate da Fortini negli ultimi anni della sua vita; inoltre, in relazione al legame con Orazio, lo studioso ritiene che la mediazione del celebre latinista sia stata fondamentale per la conoscenza, non banale, del poeta latino.<sup>5</sup>

Procediamo con ordine, ripercorrendo, attraverso le parole di Fortini, alcuni momenti della sua formazione universitaria fiorentina, prestando particolare attenzione al ricordo di Giorgio Pasquali, figura, come vedremo, non priva di contraddizioni agli occhi del Fortini ormai adulto.

<sup>1</sup> 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. 303-356: p. 304.

<sup>2</sup> Riteniamo opportuno fornire in nota alcuni degli studi più significativi sulla ricezione oraziana in Fortini: oltre al già citato contributo di Massimo Gioseffi si segnalano anche 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, Pisa, ETS, 2009, pp. 100-102; C. Benassi, "Spem Longam Reseces" tra Montale, Fortini e Sereni, in «Lettere Italiane», 61, 2009, pp. 547-580; 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, BUP, 2015, pp. 37-60; M. Gioseffi, *Voci dechi lontane. Franco Fortini traduttore di Orazio*, in «Levia gravia», 20, 2018, pp. 231-245; A. Bongiorno, *Traducendo e rifacendo Orazio. Percorsi oraziani nella scrittura di Fortini*, in «Lospite ingrato», 9, 2021, pp. 383-413; P. Pandolfo, *Su «vice veris» di Franco Fortini. Un'ipotesi di lettura oraziana*, in «Lospite ingrato», 10, 2021, pp. 473-496.

<sup>3</sup> Sulla formazione del giovane Fortini si veda L. Daino, *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Milano, Unicopli, 2013.

<sup>4</sup> Su Pasquali si veda: A. La Penna, *Pasquali, Giorgio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 81, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2014, s.v.

<sup>5</sup> Cfr. M. Gioseffi, *Dalla parte del latino* cit., p. 321 e pp. 325-329.

In un'intervista rilasciata nel 1990, Fortini ricorda gli incontri avvenuti a Firenze tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta; in particolare, egli rievoca il disorientamento politico avvertito in quel periodo e la sua estraneità rispetto all'«ambiente letterario ufficiale»,<sup>6</sup> ovvero quello delle Giubbe Rosse.<sup>7</sup> Il nome di Pasquali, nell'intervista sopra menzionata, è legato ai suoi rapporti con il regime fascista:

Un uomo di eccezionale valore come Giorgio Pasquali era molto tollerante con il fascismo, accettava o desiderava funzioni rilevanti nelle istituzioni fasciste e, nello stesso tempo, guidava gruppi di giovani studenti, come noi, in piccoli cinema della periferia di Firenze a vedere con gioia e intenzione un film ben chiaramente «non in linea» come *À nous la liberté* di René Clair, che fu un nostro idolo di quegli anni.<sup>8</sup>

Il ritratto di Giorgio Pasquali che emerge da questa breve citazione ci permette di comprendere al meglio i motivi che portarono Fortini a prendere le distanze dall'insigne latinista e dall'ambiente culturale fiorentino; al contempo, però, Pasquali appare anche come un docente attento alla formazione dei suoi studenti, desideroso di far scoprire loro una cultura distante dalla propaganda fascista.

Un secondo riferimento a Giorgio Pasquali compare in un'intervista risalente al 1993, nel corso della quale, ancora una volta, Fortini ripercorre gli anni della sua educazione fiorentina, riconoscendo lo straordinario spessore di alcuni intellettuali attivi in quegli anni:

Si può dire che quello fu un grande momento, perché tutta la migliore letteratura era lì. A Firenze contemporaneamente c'erano i critici Gianfranco Contini e Luigi Russo, per fare l'esempio di due opposti, ma convergenti. C'era in giro una qualità intellettuale straordinaria, si pensi a un'antichista e filologo come Giorgio Pasquali.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> A. Grandi, *Autoritratto di una generazione* [1990], in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 615.

<sup>7</sup> Fortini ricorda un «episodio singolare e sgradevole», del quale fu protagonista, verificatosi alla fine degli anni Trenta, ed esemplificativo delle tensioni tra Giacomo Noventa ed Eugenio Montale, il quale «non si era fatto scrupolo di diffamare Noventa». Al centro del racconto fortiniano vi è una festa organizzata in casa di Alberto Carocci, alla quale «partecipava tutto il fior fiore dell'intelligenza fiorentina, pittori, artisti, professori universitari» e, tra i partecipanti, Fortini ricorda «Giorgio Pasquali, il pittore Felice Carena (accademico d'Italia), Montale, il pittore Capocchini, Delfini, Landolfi». Cfr. F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 616.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> S. Palumbo, *Quel busto romano di una dea* [1998], in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 733.

Se rilevante è stata la figura di Pasquali per la conoscenza fortiniana di Orazio, in particolar modo dell'Orazio lirico, per riprendere il titolo di un celebre studio sul poeta venosino,<sup>10</sup> è possibile rintracciare una mediazione del filologo, sebbene in misura minore, anche nel rapporto di Fortini con Virgilio.

A tal proposito è necessario volgere lo sguardo a una testimonianza del Fortini ormai maturo il quale, alla domanda di Paolo Jachia relativa allo studio dei classici latini negli anni universitari, risponde così:

Quando mi presentai a Giorgio Pasquali per l'esame di latino non avevo solo compiuta una rilettura attenta dei primi sei libri dell'*Eneide*, ma anche delle *Georgiche*; qualcosa che non ho mai dimenticato. Lessi anche nello stesso periodo le tragedie di Seneca. Non me ne è rimasto nulla. E tutto Catullo; da allora, e sempre, enigmatico e tormentoso.<sup>11</sup>

La lettura della produzione poetica di Virgilio accompagna Fortini sin dai suoi primi studi e assume, come dimostrano le sue parole, un peso significativo nella sua biografia intellettuale. La centralità del poeta latino, infine, emerge da un altro passo, anch'esso risalente al periodo della maturità dell'autore: ci riferiamo, in particolare, a un'affermazione contenuta in un articolo pubblicato inizialmente sul «Corriere della Sera» e poi confluito nella raccolta *Insistenze*. Al centro del saggio troviamo una delle questioni più care e più dibattute da Fortini negli anni Ottanta, ovvero le condizioni e le possibilità di lettura in una fase storica dominata dal trionfo dei consumi, dettato dal tardo capitalismo; secondo l'autore «inserire qualche altro milione di italiani nel circuito di consumatori di periodici, libri, esposizioni e dibattiti, *stante il mercato quale è oggi è [...] falso progresso ossia la più subdola forma di regresso*».<sup>12</sup> L'autore lamenta, dunque, l'eccessiva pubblicazione di libri («oggi devo regalare o buttar via troppi libri e opuscoli che mi vengono spediti»),<sup>13</sup> offrendo ai suoi lettori uno spaccato di vita quotidiana ed elencando gli autori che è solito rileggere «ogni estate».<sup>14</sup> Nel canone da «goffo umanista attardato»,<sup>15</sup> pertanto, Fortini inserisce Virgilio, unico autore dell'antichità greca e latina, il quale compare accanto a Dante, Petrarca, Leopardi, Goethe, Dostoevskij e Proust.

<sup>10</sup> G. Pasquali, *Orazio lirico*, Firenze, Le Monnier, 1920.

<sup>11</sup> F. Fortini, P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere*, Firenze, Marco Nardi, 1993, p. 26.

<sup>12</sup> F. Fortini, *La strage dei libri* [1983], in Id., *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985, pp. 227-229: p. 228.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 227.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 228.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

L'opera di Virgilio, pertanto, sembra possedere una rilevanza nella formazione – non solo poetica – di Fortini: per tale motivo, si tenterà ora di indagare le memorie virgiliane presenti nella sua poesia, prestando attenzione alle forme che un tale dialogo fra poeti assume.

Il nostro punto di partenza è rappresentato dalla penultima raccolta poetica di Fortini, *Paesaggio con serpente*, pubblicata nel 1984 dalla casa editrice Einaudi e con al suo interno versi scritti tra il 1973 e il 1983. Più nel dettaglio, ci focalizzeremo su uno degli elementi del paratesto, ovvero l'epigrafe, posta in esergo al testo, subito dopo la dedica indirizzata a Pier Vincenzo Mengaldo. La citazione che apre la raccolta, *cantando rumpitur anguis*,<sup>16</sup> proviene dal verso 71 dell'ottava *Ecloga* virgiliana, come segnala lo stesso Fortini nelle note che chiudono l'opera; l'autore, inoltre, fornisce anche una sua traduzione del passo latino: «e il canto-incanto può uccidere il serpente».<sup>17</sup>

L'epigrafe virgiliana, così come la sovrapposta raffigurante un dettaglio di un celebre dipinto del pittore francese Nicolas Poussin, fornisce importanti chiavi di lettura per l'interpretazione e del titolo e dell'intera raccolta. Si è sottolineato, infatti, che in *Paesaggio con serpente* «le soglie orientano platealmente la lettura dei testi [...] quasi con un sovraccarico che ha pochi eguali nella poesia italiana novecentesca».<sup>18</sup> Il verso di Virgilio, pertanto, sembrerebbe assolvere due delle funzioni che Genette attribuisce all'epigrafe: innanzitutto, esso contribuisce, insieme al particolare raffigurato in copertina del quadro *Paesaggio con un uomo ucciso da un serpente* (1648) di Poussin, a chiarire e giustificare il titolo della raccolta.<sup>19</sup> Lo stesso Fortini, infatti, riconoscendo la natura enigmatica del titolo, ne offre una sua interpretazione, partendo dal dipinto conservato presso la National Gallery di Londra:

[Il quadro di Poussin] rappresenta un uomo che viene ucciso da una specie di pitone entro un paesaggio lacustre vicino ai Castelli romani [...] Naturalmente il serpente è ricco di molte valenze allegoriche, è negativo ma non soltanto negativo. Il serpente “latet in erbis”, si nasconde nell'erba; è il serpente che uccide Euridice e proprio questo mi ha portato ad un'epigrafe di tre parole virgiliane, “cantando rumpitur anguis”. Il serpente, cioè, può

<sup>16</sup> Verg. *eccl.* 8, 71. L'edizione critica di riferimento per i versi virgiliani è: P. Vergilius Maro, *Bucolica*, a cura di S. Ottaviano; Id., *Georgica*, a cura di G.B. Conte, Berlin-Boston, De Gruyter, 2013.

<sup>17</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 493.

<sup>18</sup> D. Frasca, *Paesaggio con serpente*, in «Allegoria», 77, 2018, p. 116.

<sup>19</sup> Secondo Genette una delle funzioni più dirette dell'epigrafe è quella «di commento, talvolta decisivo, di chiarimento dunque, e di lì di giustificazione non del testo, ma del titolo». Cfr. G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, pp. 140-157: p. 153.

esser fatto crepare – questo è il significato del “rumpitur” – mediante l’incanto o canto, con la pronuncia di formule e melopee sacre.<sup>20</sup>

Ma l’epigrafe virgiliana, come anticipato, svolge anche una seconda funzione, definita da Genette «più canonica», la quale «consiste nel commentare il testo, del quale precisa o sottolinea indirettamente il significato».<sup>21</sup> È possibile, pertanto, interpretare l’intera raccolta a partire dal verso di Virgilio poiché esso illumina il valore, non privo di tensioni, che Fortini attribuisce alla poesia nel preciso contesto storico in cui *Paesaggio con serpente* viene pubblicato: la maggior parte dei versi, infatti, risale al periodo compreso tra il 1973 e il 1983, vale a dire negli anni del terrorismo e del cosiddetto surrealismo di massa; sono anni in cui Fortini riflette sul tema della memoria, dell’oblio e sul pericolo dell’espropriazione del ricordo, messo in atto dagli odierni strumenti di potere.<sup>22</sup>

Il serpente che compare nel titolo e nel passo virgiliano ha una valenza più ampia poiché diviene il simbolo della «violenza storica»<sup>23</sup> che lacerava l’individuo; a contrastare il negativo del serpente interviene il canto-incanto, la poesia, sebbene essa sembri indicare «una possibilità, non una condizione reale».<sup>24</sup> Infatti, dalla lettura di alcuni componimenti inseriti nella raccolta emerge una certa oscillazione, che sembra talvolta mettere in dubbio le capacità della poesia, così come erano apparse nell’epigrafe virgiliana. Si prendano in considerazione, a tal proposito, due componimenti, ovvero *Editto contro i cantastorie* e *Da Shakespeare*: nella prima, il canto che uccide il serpente viene rifiutato, infatti nei versi finali l’io lirico

<sup>20</sup> Le parole di Fortini sono riportate nella nota biografica a cura di Luca Lenzini in F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. XLVIII.

<sup>21</sup> G. Genette, *Soglie* cit., p. 154.

<sup>22</sup> A partire dagli anni Settanta, Fortini inizia a riflettere sul tema della memoria, del ricordo e sull’educazione dei più giovani, bloccati in un’adolescenza prolungata e inclini a rigettare la maturità, intesa come l’età della mediazione. Lo scherno e la derisione nei confronti del mondo degli adulti (i padri) conduce, secondo Fortini, a una perdita del senso del passato e della memoria storica, in altri termini a una rottura di quel patto generazionale che garantisce la trasmissione dell’eredità culturale. Sul tema si vedano tre contributi apparsi inizialmente sul «Corriere della sera» e poi confluiti in *Insistenze, ovvero I giovani secondo Calvino* (1975), *I giovani e lo scherno* (1982) e infine *Il controllo dell’oblio* (1982). Per ricostruire il contesto storico-politico in cui l’autore elaborò i saggi menzionati si rimanda a R. Cordisco, *I giovani secondo Fortini. Tre scritti sulla possibilità di un incontro generazionale*, in «L’ospite ingrato», 2015; D. Dalmas, «*Conmigo, rapaz?*» *Interpretazione e ritorno della gioventù (Fortini anni Ottanta-Novanta)*, in *Dieci inverni senza Fortini*. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, a cura di L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 427-440; R. Luperini, *Fra Calvino e Pasolini. I giovani, la memoria, l’oblio*, in Id., *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007, pp. 77-88.

<sup>23</sup> E. Zinato, *L’«Angue Nemico»: note su «Paesaggio con serpente»*, in *Dieci inverni senza Fortini* cit., p. 125.

<sup>24</sup> R. Luperini, *Il futuro di Fortini* cit., p. 54.

afferma che «Il canto del cantastorie riporta il passato irrecuperabile. / E tutto questo fa dolce la vecchia vita. / La fa santa e sopportabile. // Non lo vogliamo più»;<sup>25</sup> nel secondo componimento, invece, l'autore sembra ribadire la forza della poesia: «e un verso nuovo / non perché eroe ma perché non ho scampo / né arma oltre a questa che è di secca ruggine»,<sup>26</sup> vale a dire che il canto-incanto può ancora essere un'arma, può ancora avere una funzione.<sup>27</sup>

Ma la contraddittorietà del valore della poesia, a ben vedere, è già presente nell'ecloga di Virgilio, alla quale dobbiamo ora fare riferimento, analizzandola nella sua interezza, senza limitarsi al verso posto in apertura di *Paesaggio con serpente*.

Il componimento virgiliano<sup>28</sup> prevede la giustapposizione di due monologhi o canti, il primo pronunciato dal pastore Damone, il secondo da Alfesibeo; più nel dettaglio ci troviamo di fronte a una gara di canto fra pastori, la quale si svolge in una precisa ambientazione, come indicato dal narratore nei versi iniziali. Il primo a prendere la parola è Damone, invocando il canto menalio, ovvero del *Maenalus*, monte della regione dell'Arcadia sacro a Pan, attraverso un ritornello, *Incipe Maenalius mecum, mea tibia, versu* (v. 21), che viene ripetuto più volte, subendo infine un ribaltamento. Damone rappresenta l'innamorato rifiutato e, nel corso del canto, lamenta le sue sofferenze e la crudeltà di Amore, definito *saevus* (v. 47) e *improbus* (v. 49). La disperazione del pastore è tale da spingerlo al suicidio: il canto-incanto si è rivelato impotente, come dimostra il rovesciamento dell'ultimo ritornello (*Desine Maenalius, iam desine, tibia versu*).<sup>29</sup>

Il secondo canto è intonato dal pastore Alfesibeo, il quale assume i tratti di una donna che, attraverso un rituale magico, vuole che il proprio amato, Dafni, ritorni in città. Anche in questo caso, troviamo l'espedito stilistico del ritornello, che verrà ribaltato solo nel finale: in un primo momento, infatti, i versi recitano *Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin* (v. 68), dunque la voce poetica chiede al canto-incanto di riportare in città Dafni. Il *refrain* finale, con il quale si chiude l'ecloga, indica la buona riuscita dell'incantesimo, infatti l'amato è rientrato e il canto può ormai concludersi: *Parcite, ab urbe venit, iam parcite carmina, Daphnis* (v. 109). L'epigrafe posta in apertura, inoltre, è tratta dal canto

<sup>25</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 413.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 463.

<sup>27</sup> Cfr. R. Luperini, *Il futuro di Fortini* cit., p. 59.

<sup>28</sup> Per un'analisi dell'ecloga virgiliana si veda W. Clausen, *A commentary on Virgil Eclogues*, Oxford, Clarendon Press, 1994, pp. 233-265; P. Vergilius Maro, *Eclogues*, ed. R. Coleman, Cambridge, Cambridge University Press, 1977, pp. 227-255.

<sup>29</sup> Verg. *ecl.* 8, 61.

di Alfesibeo, in particolare il verso fa parte di una strofe più ampia nella quale sono segnalati gli effetti incantati dei *carmina*, che riteniamo opportuno riportare integralmente: *Carmina vel caelo possunt deducere Lunam, / carminibus Circe socios mutavit Ulixi, / frigidus in pratis cantando rumpitur anguis*.<sup>30</sup>

L'ecloga di Virgilio, pertanto, manifesta sia «l'impotenza sia la potenza della poesia»;<sup>31</sup> inoltre, alla luce di quanto si è appena detto, appare piuttosto evidente che l'epigrafe virgiliana sia densa di significati e al contempo non priva di conflittualità e ambiguità. Tale contraddittorietà della poesia, del resto, caratterizza tutta la riflessione teorica di Fortini sulla natura del discorso poetico, prodotto della classe dominante, ma anche, benjaminianamente, documento di cultura e di barbarie.

Prima di procedere con l'analisi di alcune allusioni letterarie virgiliane presenti nella poesia di Fortini, è necessario soffermarsi su un'altra caratteristica di *Paesaggio con serpente*, ovvero la presenza di numerosi riferimenti alla tradizione letteraria, i quali conferiscono alla raccolta uno spiccato carattere manieristico. Nel penultimo libro di poesie di Fortini, infatti, prevalgono le imitazioni, l'utilizzo di forme metriche tradizionali come il sonetto, le traduzioni immaginarie, tutti espedienti letterari che ritroveremo anche in *Composita solvantur* (1994), testamento poetico dell'autore. A tal proposito bisogna ricordare che, contemporaneamente alla stesura di *Paesaggio con serpente*, Fortini si dedica all'elaborazione dell'*Ospite ingrato secondo* nel quale confluiscono tutti quei testi in cui ha un peso maggiore la dimensione politica, mentre nella raccolta del 1984 il poeta decide di inserire soprattutto componimenti “di seconda intenzione”, come recita il titolo di una sezione.<sup>32</sup>

Scomparsi i destinatari di un tempo, di fronte a un presente che è divenuto ormai «inattuabile»,<sup>33</sup> Fortini sceglie di guardare a un passato

<sup>30</sup> Verg. *ecl.* 8, 69-71. Da segnalare che il verso *carmina vel caelo possunt deducere Lunam* è citato da Fortini nel saggio *Verifica dei poteri*, inserito nella raccolta eponima, nel quale si riflette sull'attività del critico. Cfr. F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e istituzioni letterarie*, Torino, Einaudi, 1989, p. 24.

<sup>31</sup> D. Dalmas, «*Storia e natura, mia e non mia*»: i confini di *Paesaggio con serpente*, in *Fortini '17*. Atti del convegno di studi di Padova 11-12 dicembre 2017, a cura di F. Grendene, F. Magro e G. Morbiato, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 130.

<sup>32</sup> Cfr. *ivi*, p. 125-126, in particolare la nota 23, nella quale Dalmas riporta alcuni passaggi di una lettera che Mengaldo invia a Fortini, invitandolo a espungere da *Paesaggio con serpente* i versi dal tono spiccatamente epigrammatico. Nell'Archivio del Centro Studi Franco Fortini è conservato il carteggio tra Fortini e Mengaldo, testimonianza della lunga e difficile elaborazione della raccolta. Cfr. E. Zinato, *L'«Angue nemico»* cit., pp. 119-123.

<sup>33</sup> F. Fortini, *Premessa a Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*, in *Id.*, *Tutte le poesie* cit., p. 738. *Il ladro di ciliege* viene pubblicato nel 1982 e nella prefazione l'autore affronta delle questioni rilevanti anche per *Paesaggio con serpente* e che contribuiscono a chiarire la scelta del particolare del dipinto di Poussin scelto per la copertina. Riportiamo nella sua interezza il pas-

che conserva qualcosa di rilevante e decisivo: accanto a Virgilio, presente insieme a Orazio in *Paesaggio con serpente*,<sup>34</sup> compaiono i nomi di importanti autori attivi tra Cinquecento e Seicento, quali Tasso, Shakespeare, Milton, Poussin, Góngora. Tuttavia, come sottolineato da Luca Lenzini, una tale operazione non coincide né con un'«opzione stilistica» né con un «vagheggiamento estetico-culturale di un'epoca di tramonto rispetto agli splendori del Rinascimento»;<sup>35</sup> pertanto il Seicento, in particolare quello inglese, diviene:

un filtro storico o macro-metafora che consente al poeta di proiettare sul presente una luce di stella spenta, che proviene dal passato ed anzi da un'epoca remota, ma che illumina a tratti lo scenario del qui e ora facendovi balenare lampi di futuro.<sup>36</sup>

L'epigrafe virgiliana, dunque, illumina non solo il titolo di *Paesaggio con serpente*, ma anche l'intera raccolta, la quale si apre sotto il segno di Virgilio e fa dei riferimenti alla tradizione letteraria uno dei suoi punti di forza. *Paesaggio con serpente* prima e *Composita solvantur* poi spiccano nella produzione poetica fortiniana perché esibiscono un legame vistoso con il linguaggio della tradizione: un simile richiamo alle forme letterarie del passato, pertanto, permette di utilizzare, per definire la poesia di Fortini, la categoria di «classicismo lirico moderno»<sup>37</sup> vicina in questo a quella di Montale, Luzi, Sereni e per taluni aspetti Saba, sebbene si verifichi spesso una trasformazione o torsione in manierismo.<sup>38</sup>

Dopo aver osservato come agisce a livello paratestuale la memoria virgiliana, si possono analizzare, rimanendo sempre nel campo della lirica, alcune occasioni in cui Fortini fa riferimento, in maniera più o meno esplicita, a versi di Virgilio, dimostrando dunque la vitalità della tradizione classica nella sua poesia. È bene specificare, tuttavia, che il recupero delle occorrenze virgiliane nella produzione poetica di Fortini condotto

---

so: «Mi ero poi venuto persuadendo che nella pittura di Poussin, dal luogo comune correlata al nome di Milton, si celasse un discorso grave e nostro, odierno. Guardando i suoi dipinti della National e del Louvre chiedevo alle figure sgraziate e recitanti, a cieli tutti immobilità e minaccia, come ai crepuscoli e mosti delle ottobre, che cosa volessero dire certi allori virgiliani disseccati tra le eriche e quei congiungimenti freddi di vigna e vischio: certo una nostalgia per qualcosa di presente ma inattingibile».

<sup>34</sup> Il nome di Orazio compare nella poesia *27 aprile 1935*. Cfr. F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 405.

<sup>35</sup> L. Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Macerata, Quodlibet, 2008, p. 245.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, 2015, pp. 187-189.

<sup>38</sup> Si veda F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 310-314.

nel presente lavoro rappresenta solo il punto di partenza di un'indagine che richiederebbe un approfondimento più minuzioso e dettagliato.

Echi virgiliani risuonano in un sonetto che Fortini scrive per il poeta Andrea Zanzotto, il quale fa parte di un dittico risalente al 1977, come indicato dal titolo (*Due sonetti per A.Z. 1977*), inserito nell'*Ospite ingrato secondo* (1985). Prima di analizzare le tracce virgiliane, tuttavia, riteniamo opportuno fornire alcune indicazioni sul contesto in cui il poeta elaborò questi sonetti: essi, infatti, si inseriscono in uno scambio più ampio di componimenti, la maggior parte dei quali realizzati impiegando la forma metrica per eccellenza della poesia italiana, avvenuto tra Fortini e Zanzotto in un periodo risalente, all'incirca, alla seconda metà degli anni Settanta. Per quanto riguarda la produzione poetica fortiniana, i sonetti per il poeta di Pieve di Soligo compaiono in diverse raccolte: in *Paesaggio con serpente* (1984) troviamo, posto in apertura della sezione *Versi per la fine dell'anno*, un sonetto intitolato *Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto*;<sup>39</sup> nell'*Ospite ingrato secondo* compare il già citato dittico di sonetti; infine, segnaliamo anche il componimento *Dell'agosto*, pubblicato dopo la morte dell'autore nelle *Poesie inedite*.<sup>40</sup>

Ma la conferma di questo scambio di poesie si ritrova in un'intervista rilasciata da Zanzotto nel 1985, nella quale viene indagato il rapporto tra i due. Riportiamo dunque le parole del poeta:

Questo scambio, specie di sonetti, o forme «regolari», era qualcosa di intermedio tra il saluto e l'invito a una minima ordalia (Ordal, Urteil), nel senso di comune confronto con grandi ombre (o scheletri) di un passato letterario, di una tradizione comunque inevitabile per una «prova». E infine, per l'affioramento di un giudizio che ci concerneva entrambi. E in un suo epigramma egli seppe cogliere in pieno i miei mancamenti tra pseudo *défaillances* e pseudo-oltranzze.<sup>41</sup>

È interessante notare che Zanzotto focalizzi la sua attenzione sul tema del «confronto»<sup>42</sup> con la tradizione letteraria, visibile sin dalla scelta di adottare la forma metrica del sonetto. Relativamente al dittico fortiniano sopra menzionato, infatti, emergono dalla lettura dei due sonetti numerosi riferimenti al «passato letterario»,<sup>43</sup> i quali assumono sovente la forma

<sup>39</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 425. L'anno è ovviamente quello della morte di Pasolini, «spettro» presente nella poesia («se uno è vinto e un altro è stato ucciso, / uno ha durato contro lo sgomento»). Cfr. anche F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, a cura di B. De Luca e V. Celotto, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 144-145.

<sup>40</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 820.

<sup>41</sup> A. Zanzotto, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, p. 233.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

dell'allusione, che può essere agevolmente colta dal destinatario e lettore colto.<sup>44</sup> A Zanzotto, dunque, definito nel primo componimento «fabbro migliore»,<sup>45</sup> esplicito riferimento sia a un celebre luogo della *Commedia* dantesca sia alla dedica che T.S. Eliot rivolge al poeta Ezra Pound in apertura a *The Waste Land*,<sup>46</sup> Fortini indirizza il seguente sonetto:

*Perché non insuperbisca*

Andrea, di quel valor che ogni uomo ha in cura  
non so se mai fu alcun di te più prode  
custode o amante. Ruggine non rode  
il filo di tua lima irta e sicura.

Moduli l'elegia, l'inno alzi o l'ode,  
spiri in fragile avene o in piva oscura,  
trapassa il verso tuo le a dismisura  
di protervia e di vento enfiate mode.

Cigno dei rivi cui Consiglio inombra,  
se attinge gli astri il capo tuo, poeta,  
rammenta l'umiltà di nostra creta

ché, dimesso il volume onde ci ingombra,  
a noi nudi il Gran Critico Creante  
ragione chiederà d'ogno variante.<sup>47</sup>

<sup>44</sup> Riteniamo opportuno fare riferimento a quanto Giorgio Pasquali scrisse a proposito dell'arte allusiva: «le allusioni non producono l'effetto voluto se non su un lettore che si ricordi chiaramente del testo cui si riferiscono» (G. Pasquali, *Arte allusiva*, in Id., *Stravaganze quarte e supreme*, Venezia, Neri Pozza, 1951, pp. 11-20: p. 11). Si veda anche G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario. Catullo, Virgilio, Ovidio, Lucano*, Torino, Einaudi, 1974, p. 10: «Perché entri in funzione il meccanismo attivo dell'arte allusiva, il poeta deve chiedere ed ottenere la collaborazione del lettore. L'allusione si realizzerà così come voluto e preciso, imprescindibile riferimento ad una "memoria dotta" presupposta nel lettore o nell'ascoltatore: si configurerà come desiderio di risvegliare una vibrazione all'unisono tra la memoria del poeta e quella del suo lettore in rapporto ad una situazione poetica cara ad entrambi».

<sup>45</sup> F. Fortini, *L'ospite ingrato secondo*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 1071.

<sup>46</sup> Nel XXVI canto del *Purgatorio* Guinizzelli, rivolgendosi a Dante, definisce così il trovatore provenzale Arnaut Daniel: «O frate», disse, «questi ch'io ti cerno / col dito», e additò uno spirito innanzi, / «fu miglior fabbro del parlar materno» (vv. 115-117). Per la dedica di Eliot a Pound si veda T.S. Eliot, *La terra desolata*, a cura di A. Serpieri, Milano, BUR, 2013, p. 82.

<sup>47</sup> F. Fortini, *L'ospite ingrato secondo* cit., p. 1072. A v. 6 segnaliamo un'anomalia nella concordanza aggettivo-sostantivo («fragile avene»), presente sia nell'edizione Mondadori curata da Luca Lenzini, dalla quale citiamo, sia in F. Fortini, *L'ospite ingrato. Primo e secondo*, Casale Monferrato, Marietti, 1985, p. 186. Poiché l'autografo del componimento non è stato rinvenuto, per il momento ci limitiamo a indicare l'irregolarità del sintagma. Ringrazio Sabatino Peluso per aver consultato il materiale conservato presso l'Archivio Franco Fortini di Siena.

Fortini apre il sonetto rivolgendosi, tramite un'allocuzione, all'amico Andrea e, attraverso l'espedito retorico della *captatio benevolentiae*, loda le qualità e le virtù del destinatario (vv. 1-3). Trattandosi di un componimento indirizzato a un poeta, risulta chiaro che l'oggetto dei versi è strettamente legato all'attività poetica: il finale della prima quartina, pertanto, si muove proprio in questa direzione. Qui Fortini riconosce la capacità posseduta da Zanzotto di scrivere versi, i quali non sono scalfiti o corrosi dalla «ruggine» (v. 3), intesa anche come metafora dell'azione erosiva del tempo. La penna del poeta è presentata attraverso l'immagine della «lima», i cui attributi sono «irta e sicura» (v. 4): se è opportuno legare questi versi all'*incipit* del primo sonetto, individuando una prossimità semantica tra i due («Per rime il verso, Andrea mio caro, stenta / che tu, fabbro migliore, affochi e affili»),<sup>48</sup> tuttavia si può ipotizzare per il sostantivo «lima» una sottile allusione a un celebre luogo dell'*Ars poetica* di Orazio.<sup>49</sup> Il termine, infatti, nel suo significato figurato già frequente negli scrittori latini,<sup>50</sup> indica l'attività di rifinitura minuziosa e di perfezionamento intorno a un testo letterario;<sup>51</sup> si aggiunga anche che in un componimento inserito nell'ultima raccolta fortiniana, *Composita solvantur*, ritroviamo l'immagine del poeta intento a «limare sonetti».<sup>52</sup> Già dalla prima quartina, pertanto, iniziano a profilarsi una serie di riferimenti alla tradizione letteraria, i quali sollecitano la «memoria dotta»<sup>53</sup> dell'interlocutore: Zanzotto, infatti, è un poeta fortemente imbevuto di cultura classica, in particolar modo la letteratura latina (Virgilio e Orazio soprattutto) è per lui fonte di ispirazione poetica.

Sofferamoci di seguito sulla seconda quartina, nella quale, come tenderemo di dimostrare, riecheggia la memoria di celebri versi virgiliani. A verso 5 troviamo la successione di tre differenti generi letterari, praticati nelle letterature antiche; diversi sono anche gli strumenti a fiato che accompagnano l'esecuzione della poesia, infatti il poeta «spira» (nel sen-

<sup>48</sup> Ivi, p. 1071.

<sup>49</sup> Hor. ars. 289-291: *Nec uirtute foret clarisve potentius armis / quam lingua Latium, si non offenderet unum / quemque poetarum limae labor et mora*. L'edizione critica di riferimento è la seguente: Q. Horatius Flaccus, *Opera*, ed. F. Klingner, Leipzig, B.G. Teubner, 1970. Si segnala inoltre che nelle *Poesie inedite* di Fortini è presente un componimento intitolato *Da un'arte poetica*, il cui modello è chiaramente oraziano. Cfr. A. Bongiorno, *Traducendo e rifacendo Orazio* cit., pp. 402-403.

<sup>50</sup> Oltre al celebre verso oraziano, si può ricordare anche Ov. *trist.* 1, 7, 29-30: *Ablatum mediis opus est incudibus illud, / defuit et scriptis ultima lima meis*.

<sup>51</sup> Vd. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, UTET, 1961-2002, 21 voll., d'ora in avanti *GDLI*, s.v. *Lima*.

<sup>52</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 573: «Ho guastato quei mesi a limare sonetti, / a cercare rime bizzarre» (vv. 7-8).

<sup>53</sup> G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario* cit., p. 10.

so di soffiare, produrre un suono) «in fragile avene o in piva oscura» (v. 6): il termine “avena” viene impiegato nell’italiano letterario per indicare la tibia o il flauto dei pastori, recuperando il significato già presente in latino;<sup>54</sup> la “piva”, invece, indica uno strumento simile alla cornamusa. Il verso 6, inoltre, è sapientemente costruito poiché troviamo due sostantivi accompagnati da due diversi aggettivi, disposti in posizione chiasmica.

Ora, il sintagma «fragile avene» può essere ricondotto a due celebri luoghi testuali della poesia virgiliana: innanzitutto, ad essere richiamato è il proverbiale *incipit* della prima *Ecloga*, *Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi / silvestrem tenui Musam meditaris avena*,<sup>55</sup> del quale l’estrema notorietà giustifica la ripresa da parte di Fortini. Più raffinata, invece, è l’allusione al cosiddetto ‘preproemio’ dell’*Eneide*, sulla cui autenticità a lungo si è interrogata la filologia e la critica virgiliana:<sup>56</sup> si può ipotizzare, infatti, che Fortini abbia avuto in mente i versi incipitari *Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena*,<sup>57</sup> i quali del resto erano noti sin dalla prima formazione scolastica alla generazione del poeta; si aggiunga anche che Fortini, come abbiamo evidenziato in precedenza, fu studente universitario di Giorgio Pasquali e sostenne con lui l’esame di latino, compiendo in quell’occasione una «rilettura attenta»<sup>58</sup> dell’*Eneide* e delle *Georgiche*.

Se nel testo latino troviamo *tenui* (Verg. *ecl.* 1, 2) e *gracili* (Ps. Verg. *aen.* 1, 1), attributi che, legati al sostantivo “avena”, richiamano la tenuità del genere bucolico, Fortini, invece, nell’autonomia del significante<sup>59</sup>, sceglie di trasferirli in italiano con l’aggettivo «fragile» (v. 6), trasformandoli pertanto stilisticamente, ma rievocando al contempo la memoria dei versi virgiliani. L’esordio delle *Bucoliche* da un lato e il cosiddetto “preproemio” dell’*Eneide* dall’altro possiedono «un alto grado di memorabi-

<sup>54</sup> Vd. *GDLI*, s.v. *Avena*.

<sup>55</sup> Verg. *ecl.* 1, 1-2. Per il commento alla prima ecloga cfr. W. Clausen, *A commentary on Virgil Eclogues* cit., pp. 29-60; P. Vergilius Maro, *Eclogues* cit., pp. 71-91.

<sup>56</sup> Esula dagli obiettivi di questo lavoro ricostruire l’ampio dibattito sorto attorno alla questione del preproemio dell’*Eneide*, qui basti dire che a lungo si è pensato che il poema virgiliano non iniziasse con il celebre *Arma virumque cano*: infatti, sia Elio Donato nella *Vita Vergilii*, riprendendo una testimonianza del grammatico Niso, sia Servio ritenevano che il proemio fosse originariamente più lungo. Oggi la maggior parte degli studiosi riconosce il carattere spurio del cosiddetto preproemio. La bibliografia sul tema è sterminata, si veda almeno L. Gamberale, *Preproemio dell’«Eneide»*, in *Enciclopedia virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988, vol. IV, pp. 259-261; R.G. Austin, *Ille ego qui quondam*, in «The Classical Quarterly», 18, 1, 1968, pp. 107-115; A. La Penna, *Ille ego qui quondam e i raccordi editoriali nell’antichità*, in «Studi Italiani di Filologia Classica», 3, 1985, pp. 76-91, L. Mondin, *Ipotesi sopra il falso proemio dell’«Eneide»*, in «CentoPagine», 1, 2007, pp. 64-78.

<sup>57</sup> Ps. Verg. *aen.* 1, 1.

<sup>58</sup> F. Fortini, P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere* cit., p. 26.

<sup>59</sup> Cfr. G.L. Beccaria, *Lautonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, D’Annunzio*, Torino, Einaudi, 1989.

lità individuale»<sup>60</sup> conferito loro dalla posizione incipitaria in cui si trovano, la quale ne accresce di conseguenza la citabilità. Il «passaggio nella memoria»<sup>61</sup> di questi noti luoghi testuali della produzione virgiliana fa sì che Fortini elabori una propria traduzione degli aggettivi *tenuis* e *gracilis*, in cui riverbera l'eco dei versi latini, interpretati e trasferiti sulla pagina secondo l'esperienza e l'ispirazione del poeta.

In questa lettura della seconda quartina condotta da una prospettiva virgiliana, si tenterà ora di avanzare con cautela un'ipotesi su una possibile allusione a Virgilio riscontrabile nell'impiego, nel quinto verso, del verbo «modulare». Ora, nel verso preso in esame, lo si è già detto, Fortini presenta tre generi letterari (elegia, inno, ode), nei quali Zanzotto sembrerebbe cimentarsi: il primo dei tre è connotato dall'utilizzo del verbo «moduli», inteso qui sia nel senso di intonare un canto sia, per estensione, con il significato di «comporre opere poetiche, versi, rime; dare forma letteraria a un soggetto». <sup>62</sup> Le occorrenze del verbo «modulare» sono molto rare nella produzione poetica di Fortini,<sup>63</sup> tuttavia una di queste potrebbe essere significativa per il nostro discorso.

Se guardiamo al latino, il verbo *modulari* trova impiego in diversi contesti legati, nel suo valore primario, al campo semantico del suono e della musica:<sup>64</sup> in particolare, esso è utilizzato per indicare la composizione e l'esecuzione di un *carmen* o l'atto di suonare uno strumento.<sup>65</sup> In Virgilio il verbo presenta due occorrenze (Verg. *ecl.* 5, 14; Verg. *ecl.* 10, 51), alle quali vanno aggiunti dei passi la cui paternità virgiliana è incerta (Ps. Verg. *Aen.* 1, 1; Ps. Verg. *culex* 1; Ps. Verg. *culex* 100); nei casi menzionati il sostantivo *carmen* è legato al verbo *modulari*, fatta eccezione per Ps. Verg. *culex* 100 in cui si trova il sintagma *modulante Thalia*, con riferimento a una delle sette Muse. Ora, se è vero che nella letteratura latina il verbo *modulari* ha un'ampia fortuna, tuttavia ci sembra opportuno, in questa sede, soffermarci solo sulle occorrenze virgiliane poiché è lo stesso

<sup>60</sup> G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario* cit., p. 10.

<sup>61</sup> G. Contini, *Un'interpretazione di Dante* [1970], in Id., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 69-112: p. 75.

<sup>62</sup> Vd. *GDLL*, s.v. *Modulare*.

<sup>63</sup> Il verbo compare, per l'esattezza, in tre occasioni, escludendo quella del sonetto preso in esame: in *Altra arte poetica*, si legge «come un motivo / semi modulato semi tradito / può tormentare una memoria (F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 206); in *Nella steppa* si ha «senz'altra parola / se non quella che il vento diverte nei cardì / e in valli d'ossa e rughe o modula / dalle potenti centrali dei laghi» (*ivi*, p. 270). La terza occorrenza, per noi significativa, si ha nella traduzione dell'ultima ottava del *Licida* di Milton: «e su ineguali fori di gracili avene severo / un ardente pensiero modulava» (*ivi*, p. 599).

<sup>64</sup> Per un'analisi dettagliata del lemma si rimanda al *Thesaurus Linguae Latinae*, Berlin-New York, De Gruyter, 1957, *modulor*, s.v.

<sup>65</sup> Cfr. Hor. *carm.* 1, 32, 5: [*barbite*], *Lesbio primum modulate civi*.

Fortini che lo lega esplicitamente a Virgilio. Si prenda, dunque, la versione del *Licida* di John Milton confluita nel *Ladro di ciliege e altre versioni* (1982): alcuni versi dell’ottava conclusiva presentano una traduzione che si discosta dall’originale inglese, recuperando e inglobando «imitazioni ed echi eterogenei». <sup>66</sup> Più nel dettaglio, Fortini rende l’inglese *He touched the tender stops of various quills, / With eager thought warbling his Doric lay* nel seguente modo: «E su ineguali fori di gracili avene severo / un ardente pensiero modulava». <sup>67</sup> Lo stesso autore, nel corso di una lettura tenuta presso il Circolo linguistico-filologico dell’Università di Padova nel 1986, si sofferma su alcune scelte traduttologiche e, a proposito del verso sopra riportato, riconosce di aver compiuto degli spostamenti, privilegiando alcuni elementi. L’utilizzo del verbo “modulare”, assente nell’originale, è frutto di una di queste scelte, che consentono al poeta di recuperare la voce e la memoria dei versi antichi: ciò porta Fortini ad affermare che il “modulava” è intenzionalmente virgiliano». <sup>68</sup> Non è un’ipotesi peregrina, pertanto, ritenere che la memoria virgiliana riecheggi anche nell’impiego del medesimo verbo nel sonetto dedicato a Zanzotto, cronologicamente vicino inoltre alla traduzione del *Licida*.

Ulteriori reminiscenze classiche si possono individuare nelle terzine, rivelando la sapiente costruzione del componimento: qui basti rilevare la presenza di una nota e fortunata immagine oraziana nella prima terzina, ovvero quella del poeta-cigno (Hor. *carm.* 2, 20); e ancora si può aggiungere che il verso «se attinge gli astri il capo tuo, poeta» sembrerebbe alludere al celebre finale della prima ode di Orazio. <sup>69</sup>

A questo punto, avviandoci alle conclusioni, possiamo soffermarci sulla funzione che tali memorie virgiliane possiedono: come si è già detto all’inizio, esse sono classificabili come allusioni letterarie, le quali, per essere colte, chiedono la collaborazione del destinatario/lettore; l’allusione, infatti, si configura come il «desiderio di risvegliare una vibrazione all’unisono tra la memoria del poeta e quella del suo lettore in rapporto ad una situazione

<sup>66</sup> F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione*, a cura di M.V. Tirinato, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 179.

<sup>67</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., pp. 598-599.

<sup>68</sup> F. Fortini, *Traducendo Milton*, in Id., *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 387. Non si tratta dell’unica traccia virgiliana presente nella traduzione del *Licida* e, per tale motivo, dedicheremo a questo tema il paragrafo successivo.

<sup>69</sup> Hor. *carm.* 1, 1, 35-36: *Quodsi me lyricis vatibus inseres, / sublimes feriam sidera vertice*. Si noti anche che il verso 36 è citato da Zanzotto nel componimento che apre le sue *IX Ecloghe* («I poeti tra cui / se tu volessi pormi / “cortese donna mia” / sidera feriam vertice»), nella quale si registra anche la presenza dell’immagine oraziana del poeta-cigno («Chiedono, implorano, i poeti, / li nutre Lazzaro alla sua mensa, / come cigni biancheggiano»). Cfr. A. Zanzotto, *IX Ecloghe*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Del Bianco e G.M. Villalta, Milano, Mondadori, 1999, pp. 202-204.

poetica cara ad entrambi».<sup>70</sup> Ora, Zanzotto è per Fortini colui che meglio può cogliere le allusioni virgiliane, soprattutto se consideriamo l'appellativo con il quale l'autore di *Verifica dei poteri* soleva rivolgersi all'amico poeta definendolo il «Virgilio di Pieve di Soligo».<sup>71</sup> Fortini, pertanto, ricorre a Virgilio perché sa che il destinatario potrà agevolmente cogliere le allusioni, le quali assumono anche il carattere di un codice d'élite stabilitosi tra poeti, come del resto era già avvenuto in due componimenti dell'*Ospite ingrato* indirizzati rispettivamente a Vittorio Sereni e Renato Solmi.<sup>72</sup>

Per concludere la nostra indagine preliminare sulle presenze virgiliane nella poesia di Franco Fortini, ci soffermeremo ora su un componimento presente nell'ultima raccolta del poeta, nella quale, come notato dalla critica, si infittiscono i riferimenti alla tradizione letteraria, accentuando la dimensione intertestuale dell'opera. A tal riguardo, nella sezione *Sette canzonette del Golfo*, un argomento di estrema attualità – l'operazione militare condotta tra il Golfo Persico e Bagdad che portò alla morte migliaia di persone – è trattato in «chiave iperletteraria»<sup>73</sup> poiché il poeta sceglie di imitare e parodiare alcuni classici della letteratura italiana (Metastasio, Manzoni, Pascoli). Tuttavia, il procedimento dell'imitazione che Fortini esibisce non deve essere interpretato come uno sterile o passivo omaggio alla tradizione lirica italiana, bensì in simili operazioni letterarie si deve scorgere la volontà di «denunciare l'inconsistenza e la falsità della poesia»<sup>74</sup> di fronte a un panorama di rovine.

Fortini però non è il poeta della rassegnazione, per cui se da un lato desidera sollecitare l'attenzione dei suoi lettori, invitandoli a osservare lo stato di decadimento in cui versa la poesia nell'età del capitalismo avanzato, dall'altro compie un'operazione apparentemente più velata: i numerosi riferimenti alla tradizione letteraria, infatti, possono essere interpretati come la volontà di tramandare alle generazioni future un canone di autori; pertanto l'obiettivo di Fortini è quello di indicare a coloro che verranno una tradizione.<sup>75</sup>

<sup>70</sup> G.B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario* cit., p. 10.

<sup>71</sup> Ringrazio Luca Lenzini per avermi fornito questa informazione. L'appellativo compare nel carteggio tra Fortini e Zanzotto, del quale si attende la pubblicazione. Si veda anche A. Cortellessa, *Il sangue, il clone, la madre norma. Zanzotto e Fortini, corrispondenze e combattimenti*, in *Andrea Zanzotto. Un poeta nel tempo*, a cura di F. Carbognin, Bologna, Aspasia, 2008, pp. 108-109.

<sup>72</sup> L'allusione letteraria presente nei due epigrammi per Sereni e Solmi rimanda a due luoghi testuali oraziani. Per il primo caso si veda C. Benassi, «*Spem longam reseces*» tra Montale, Fortini e Sereni cit., pp. 553-554; per il secondo F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 910.

<sup>73</sup> M. Polacco, *L'intertestualità*, Roma, Laterza, 1998, p. 71.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>75</sup> Cfr. M. Cattaneo, «*Un resto d'altro secolo*»: fine della storia e tradizione in Composita solvantur, in *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*, a cura di F. Diaco, N. Scaffai, Pisa, ETS, 2018, pp. 164-166.

*Composita solvantur*, dunque, è un libro ricco di richiami intertestuali, che si sviluppano nella forma dell'allusione, dell'imitazione, della parodia e del *pastiche*. Esemplare in tal senso è la traduzione fonica della celebre ode oraziana del *carpe diem*, che compare con il titolo di *Orazio al bordello basco*<sup>76</sup> nella sezione *Appendice di light verses e imitazioni*.<sup>77</sup> Oltre al nome di Orazio, tuttavia, in alcuni componimenti troviamo alcune allusioni a versi di Virgilio<sup>78</sup>, le quali, pur comparando in maniera più nascosta, dimostrano come la memoria del poeta mantovano agisca anche a livello testuale, influenzando la scrittura lirica di Fortini.

Il componimento su cui ci soffermeremo si intitola *E così una mattina...* e fa parte della prima sezione di *Composita Solvantur, L'animale*, la quale accoglie al suo interno sette testi; in essi Fortini fa ampio uso di immagini connesse al mondo animale e a quello vegetale, così come era già accaduto in *Paesaggio con serpente*. Rispetto alla precedente raccolta, tuttavia, in *Composita solvantur* l'autore sceglie di dare maggiore spazio al vissuto soggettivo, facendo riaffiorare, tramite la poesia, ricordi passati; allo stesso tempo, come notato da Luca Lenzini, si infittiscono i richiami alla vecchiaia, mentre diminuiscono i componimenti strettamente legati a delle precise contingenze storiche (fatta eccezione per le già citate *Sette canzonette del golfo* e per *Italia 1977-1993*): in sintesi, nel suo ultimo libro di poesie Fortini sembra concedere più attenzione all'io e alla propria soggettività.<sup>79</sup>

Ora, dalla lettura di *E così una mattina...* possiamo verificare la presenza degli elementi fin qui menzionati: compaiono la natura e gli animali, riaffiora il ricordo dell'infanzia del poeta e di quella della figlia, si percepisce il senso della fine e dello scorrere del tempo; si distinguono, inoltre, delle movenze tipicamente fortiniane, presenti sin dall'esordio poetico, come l'immagine del poeta che, in uno stato di attesa, rivolge lo

<sup>76</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 576.

<sup>77</sup> L. Gamberale, *Non solo classici, non solo letteratura*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 79, 2005, pp. 127-151; G. Baldo, «*Orazio acuto e amaro*» cit., pp. 37-60; M. Gioseffi, *Voci d'echi lontane* cit., pp. 231-245; A. Bongiorno, *Traducendo e rifacendo Orazio* cit., pp. 383-413.

<sup>78</sup> Si segnala anche l'attenta lettura che Felice Rappazzo ha fornito di *E questo è il sonno...*, componimento che chiude la sezione eponima dell'ultima raccolta di Fortini. Lo studioso individua due riferimenti virgiliani, tratti entrambi dall'*Eneide*: per il verso «Nessun vendicatore sorgerà» si rinvia a Verg. *aen.* 4, 625 (*Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor*); mentre l'immagine del poeta che rivolge le foglie con il bastone («Rivolgo col bastone le foglie del viale») sembrerebbe rievocare il modo in cui la Sibilla fornisce il suo responso, scritto sulle foglie, disperse in seguito dal soffio del vento. L'episodio è raccontato in Verg. *aen.* 3, 445-451 e ripreso da Dante nei vv. 65-66 del canto XXXIII del *Paradiso*. Cfr. F. Rappazzo, *E questo è il sonno... Temi, montaggio, figuralità*, in «Lospite ingrato online», 16 giugno 2009, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/e-questo-e-il-sonno-temi-montaggio-figuralita/> (ultimo accesso: 23/4/2024).

<sup>79</sup> Cfr. L. Lenzini, *Sullo stile tardo* cit., p. 236.

sguardo a ciò che sta fuori dalla finestra. È da segnalare, inoltre, la presenza di richiami intertestuali a poesie inserite nelle raccolte precedenti: ad esempio, nella prima strofe («C'è la magnolia altissima / che ho messo nelle poesie e una volta anche scrissi / dello strido di una foglia / e di uccelli caduti di nido»)<sup>80</sup> il poeta fa esplicito riferimento al componimento che apre *Paesaggio con serpente, I lampi della magnolia*, e a due testi di *Questo muro* (1973), ovvero *Come una dopo l'altra* e *Il seme*.

Lo sguardo rivolto all'esterno dà avvio alla poesia: il poeta osserva, in «una mattina di marzo» (v. 1), il suo giardino, distinguendo delle rose e un albero «tutto fiori» (v. 2), la magnolia rievocata in apertura di *Paesaggio con serpente*. Nella seconda strofe, tuttavia, inizia a delinarsi il motivo centrale della lirica, ovvero lo scorrere del tempo e l'incontro tra due generazioni differenti, quella del padre e quella della figlia: entrambi infatti si riconoscono nell'aver compiuto da bambini lo stesso gesto, seppellire il «corpicino» (v. 11) degli «uccelli caduti di nido» (v. 8); allo stesso tempo, questo gesto rappresenta un primo contatto con la morte, della quale si fa esperienza sin dall'infanzia. Ma, col passare degli anni, non si riesce più a trovare la sepoltura realizzata per i piccoli animali poiché essa si confonde con la vegetazione lì presente («e poi non si trovò mai più dov'era / fra l'erba quel sepolcro» [vv. 15-16]). Nella terza strofe, differente dalle altre poiché composta da nove versi, al contrario degli otto utilizzati nelle due precedenti, il poeta si allontana dalla finestra, ormai consapevole della vera natura del giardino. Riportiamo allora gli ultimi versi, dei quali bisogna inoltre notare, oltre alla rima giardino / marzolino, la ricca tessitura fonica:

Eppure lo conosco  
di che cosa è composto il giardino  
fresco fiorito marzolino  
dove visi votivi minuti  
di spiriti mesti dai rami  
come corolle oscillano.<sup>81</sup>

In questa ultima strofe compare un'allusione a Virgilio, segnalata da Fortini nelle note poste in chiusura della raccolta: a proposito del sintagma «visi votivi» (v. 23), il poeta scrive che si tratta delle «piccole maschere ("oscilla") che gli antichi appendevano agli alberi. Ne parla la *Georgica*».<sup>82</sup> Il passo virgiliano che ci interessa, tratto dal secondo libro delle *Georgiche*, recita così: *et te, Bacche, vocant per carmina laeta tibi que / oscilla ex*

<sup>80</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 507.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 581.

*alta suspendunt mollia pinu.*<sup>83</sup> In *E così una mattina...* il poeta recupera l'immagine virgiliana degli *oscilla* sospesi sui rami degli alberi, richiamando la morfologia del sostantivo latino nel verbo «oscillano» (v. 25) che chiude il componimento. Il giardino, pertanto, è popolato da immagini di «spiriti mesti» (v. 24), provenienti dal passato, ma che continuano a oscillare, manifestando la loro presenza.

L'analisi di queste minime tracce virgiliane, in conclusione, dimostra da un lato la vitalità della tradizione latina nella poesia di Fortini, dall'altro la capacità del poeta di far propri i versi virgiliani, inglobandoli nei suoi componimenti. La riflessione teorica sui meccanismi dell'arte allusiva, inoltre, mette in luce la complessità della scrittura poetica fortiniana, evidenziando come essa si servi anche della segreta intesa fra poeta e lettore.

Echi virgiliani risuonano nella traduzione del *Lycidas*<sup>84</sup> di John Milton, confluita nel *Ladro di ciliege e altre versioni di poesie* (1982), un'antologia di testi tradotti da Fortini e pubblicata per i tipi di Einaudi. Come spesso avviene nella produzione fortiniana, la saggistica affianca la poesia e tra le due forme letterarie si stabilisce una fitta schiera di legami, più o meno diretti, e di reciproci riferimenti. Nel caso del *Licida*, Fortini ritorna in due occasioni a riflettere sulle sue scelte traduttologiche: la prima nel corso di una lettura tenuta nel 1986 presso il Circolo linguistico-filologico dell'Università di Padova, la cui parte conclusiva è trascritta nei *Nuovi saggi italiani*;<sup>85</sup> la seconda invece risale al 1990 e si tratta, più nel dettaglio, di un contributo apparso sulla rivista «Testo a fronte».<sup>86</sup> Ma riflessioni sulla traduzione miltoniana si ritrovano anche in alcune interviste rilasciate dal poeta, nelle *Lezioni sulla traduzione*<sup>87</sup> e, naturalmente, nella *Premessa*

<sup>83</sup> Verg. *georg.* 2, 388-389. L'edizione critica di riferimento è: P. Vergilius Maro, *Bucolica*, a cura di S. Ottaviano; *Georgica*, a cura di G.B. Conte cit. Di seguito due possibili traduzioni: «e t'invocano, Bacco in liete canzoni e sospendono / ai rami d'un alto pino per te statuette di cera» (P. Virgilio Marone, *Georgiche*, trad. di L. Canali, Milano, Rizzoli, 1988, p. 225); «e te, Bacco, invocano in liete canzoni e sospendono / a un pino eminente per te piccole maschere» (P. Virgilio Marone, *Tutte le opere*, trad. di E. Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1966, p. 165). Il termine *oscillum*, etimologicamente legato a *os*, era impiegato in latino con due significati differenti: maschera e altalena. Già Servio, nel commentare il passo virgiliano, riconosce che l'origine del sostantivo è dubbia: *oscillorum autem variae sunt opiniones* (Serv. *georg.* 2, 389). Nei commenti più recenti gli *oscilla* sono identificati con delle piccole maschere appese agli alberi, con funzioni differenti: Mynors, ad esempio, suppone che esse abbiano la capacità di «turn away evil influences». Cfr. Virgil, *Georgics*, ed. R.A.B. Mynors, Oxford, Oxford University Press, 1990, pp. 150-151.

<sup>84</sup> Sulla traduzione del *Licida* realizzata da Fortini si veda: P.V. Mengaldo, *Fortini traduttore del «Lycidas» di Milton*, in *Fortini '17 cit.*, pp. 19-26; E. Sdegno, *Sette traduzioni italiane del Lycidas*, in *Tra Shakespeare e Milton*, a cura di M. Melchionda, Padova, Unipress, 1997, pp. 85-127.

<sup>85</sup> F. Fortini, *Traducendo Milton cit.*, pp. 385-391.

<sup>86</sup> F. Fortini, *Tre note su di una versione del Lycidas*, in «Testo a fronte», 2, 2, 1990, pp. 90-93.

<sup>87</sup> F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione cit.*, pp. 178-180.

e nelle note che accompagnano l'antologia *Il ladro di ciliege*. La lettura di questo materiale eterogeneo ci permette di comprendere e di ricostruire il modo in cui Fortini traduce il *Licida*, nel quale, come vedremo, riaffiorano elementi della letteratura del passato.

Nella quarta e ultima delle lezioni sulla traduzione, tenute nel novembre del 1989 all'Istituto di Studi Filosofici di Napoli, Fortini discute delle cosiddette traduzioni immaginarie, alle quali, come ricorda, si è dedicato sin dagli esordi della sua attività poetica;<sup>88</sup> a proposito della versione del *Lycidas* di Milton, il poeta ritiene che in essa «l'inserzione o adattamento della traduzione vera in quella immaginaria [...] abbia raggiunto [...] un livello assai complesso».<sup>89</sup> Nella traduzione, prosegue Fortini, si è evitato l'impiego di «coloriture linguistiche provenienti dalla poesia italiana dell'età del giovane Milton», prediligendo invece un linguaggio «preromantico, fra il Varano e il Cesarotti non senza una ripresa di dantismo».<sup>90</sup> Ma, aggiunge il poeta, e questo ci sembra un elemento rilevante: «senza che me lo fossi proposto, la versione del *Lycidas* confonde e coagula anche imitazioni ed echi eterogenei».<sup>91</sup> Ciò significa che nel momento in cui Fortini decide di dar vita alla traduzione di un classico, in essa confluisce tutta la sua formazione poetica e riaffiora la cosiddetta «memoria degli autori».<sup>92</sup> L'autore, proseguendo, parla anche di «angoscia» derivante dall'influenza», con un implicito riferimento al volume di Harold Bloom, *The anxiety of influence. A Theory of Poetry* (1973), e a proposito di questo concetto coniato dal critico letterario statunitense, Fortini afferma:

Uno dei modi per assopire quella angoscia è di correre incontro alla influenza di un autore, di un'opera, di una tradizione mediante la traduzione. Ci se ne appropria senza dover rispondere della *inventio* e della *dispositio*. Ci si situa in una tradizione ed essa lavora per noi. La citazione manifesta o occulta adempie spesso alla medesima funzione.<sup>93</sup>

Quando ci si accosta a un classico per proporre una traduzione, dunque, agisce nello scrittore, talvolta anche in maniera implicita, il peso della tradizione letteraria che lo porta a compiere delle precise scelte traduttologiche.

<sup>88</sup> Si pensi a due poesie contenute in *Foglio di via e altri versi*, dal titolo *Varsavia 1939* e *Varsavia 1944*. Si veda, a tal proposito, con i rispettivi commenti: F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 123-135.

<sup>89</sup> F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione* cit., p. 178.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> Giustamente la curatrice del volume rimanda al celebre libro di Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*. Cfr. *ibidem*, nota 13.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

Il *Lycidas* è un'opera ricca di riferimenti al passato letterario, sia greco e latino, sia italiano e inglese; allo stesso tempo essa allude alla tensione religiosa e politica che si respirava in Inghilterra nel XVII secolo. Fortini, pertanto, sceglie di tradurre il poemetto miltoniano sia per rendere omaggio alla cultura e all'arte del Seicento, sia perché riconosce una «similitudine» fra la «situazione mentale e forse storica»<sup>94</sup> di Milton e quella contemporanea, così come era accaduto con la pittura di Poussin, «dal luogo comune correlata al nome di Milton», nella quale si nasconde «un discorso grave e nostro, odierno».<sup>95</sup>

Nell'immaginario di Fortini, tuttavia, il nome di Milton non è legato solo a quello di Poussin, ma anche a quello di Virgilio: insieme, essi costituiscono una triade che, per taluni aspetti, è alla base di *Paesaggio con serpente*. Non deve stupire, pertanto, che la memoria del poeta latino riaffiori, implicitamente e non, nella traduzione del poemetto miltoniano, il quale, del resto, presenta numerosi riferimenti virgiliani.<sup>96</sup>

L'eco dei versi di Virgilio risuona nella traduzione del *Lycidas* realizzata da Fortini: obiettivo del paragrafo, dunque, sarà quello di individuare la presenza di minime tracce virgiliane a partire da alcune affermazioni dello stesso autore.

Il nostro punto di partenza è in realtà rappresentato dai versi finali del poemetto miltoniano, dai quali, tuttavia, ha avuto origine la traduzione, così come ricordato da Fortini nella *Premessa* al *Ladro di ciliege*.<sup>97</sup> Nel saggio *Traducendo Milton*, a proposito dell'ottava conclusiva, il poeta si sofferma su alcune scelte di traduzione, che lo hanno portato a compiere degli spostamenti o slittamenti di significato, dettati anche dall'influenza della tradizione letteraria: in particolare, nei versi «così alle querce e alle acque l'ignoto pastore cantava / mentre calmo saliva il mattino di sandali grigi. / E su ineguali fori di gracili avene severo / un ardente pensiero modulava»<sup>98</sup> sono rilevabili delle spie che rimandano alla letteratura del passato. Lo stesso Fortini, infatti, per giustificare la resa di alcuni termini rievoca alcuni luoghi testuali della tradizione: per esempio, l'aggettivo inglese *uncouth* diviene nella traduzione fortiniana *ignoto*, sia «per privilegiare apertamente [...] l'oscurità del pastore-poeta» sia perché esso ricorda

<sup>94</sup> F. Fortini, *Traducendo Milton* cit., pp. 388-389. Aggiunge Fortini: «Vi si debbono poter leggere quindi più nostalgie: non solo del codice bucolico e del paradiso delle Arcadie ma anche di una *res publica* dove, avrebbe detto Milton, non si sfrenino inganno e contagio».

<sup>95</sup> F. Fortini, *Premessa al Ladro di ciliege e altre versioni di poesia* cit., p. 740.

<sup>96</sup> Per un primo orientamento cfr. R. Portale, *Milton, John*, in *Enciclopedia virgiliana* cit., vol. III, pp. 521-530.

<sup>97</sup> F. Fortini, *Premessa al Ladro di ciliege* cit., pp. 740-741: «Ho cominciato dall'ottava finale, la meravigliosa cornice, o soglia, inattesa: la sera che prende forma di promessa».

<sup>98</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 599.

«i pastori manzoniani “al duro mondo ignoti”»,<sup>99</sup> con un riferimento dunque al terzo degli *Inni Sacri, Il Natale*. Accanto a Manzoni, però, compare anche Virgilio:

Sebbene *doric* abbia assunto anche il significato di «rustico» e di «schietto, franco», ho creduto poter riferirmi al senso proprio, quello di «tòno dorico» come «grave» o «solenne». Ho spostato la forma participiale dalla modulazione al tócco. Il «modulava» è intenzionalmente virgiliano; e anche «gracili» viene dalla semenza prima di ogni bucolica.<sup>100</sup>

Abbiamo già visto, a proposito del sonetto dedicato ad Andrea Zanzotto, quali siano i luoghi virgiliani in cui compare il verbo *modulari* e quali i suoi significati: oltre al preproemio dell'*Eneide* (Ps. Verg. *aen.* 1, 1) e ad alcuni versi dell'*Appendix*, nel contesto bucolico – probabilmente più vicino alle atmosfere del *Lycidas* – esso viene impiegato nella quarta e nella decima ecloga.<sup>101</sup> Anche l'aggettivo *gracili* sembra appartenere, nell'immaginario di Fortini, a un contesto virgiliano: lo ritroviamo infatti nuovamente nel preproemio, ma anche in Verg. *ecl.* 10, 71 (*dum sedet et gracili fiscellam textit hibisco*). Tuttavia, in questo secondo caso, più che rimandare a precisi luoghi testuali virgiliani, è probabile che il poeta abbia preferito l'aggettivo *gracili* poiché esso rievoca la tenuità del genere bucolico-pastorale; in altri termini, quando Fortini scrive che esso «viene dalla semenza prima di ogni bucolica»<sup>102</sup> allude alla natura e al fondamento della poesia bucolica, ispirata all'ideale della *tenuitas*.

Per ricostruire le tracce virgiliane presenti nella traduzione del *Licida*, dobbiamo infine fare riferimento a un'intervista rilasciata dall'autore in occasione della pubblicazione del *Ladro di ciliege e altre versioni di poesia*. A proposito del suo lavoro di traduttore dei classici e del rapporto con la contemporaneità, Fortini fornisce alcuni chiarimenti partendo dal poemetto miltoniano:

Milton scriveva: «Chi non canterà per Licida?» Ed io traduco qui, senza sapere perché, dopo aver abbandonato le molte mie varianti: «Chi negherà il suo canto a Licina [*sic*]?» La eco (dei secoli) non ci tradiva. Era un calco di Milton da Virgilio. Senza saperlo, abbiamo ritrovato la formula latina.<sup>103</sup>

<sup>99</sup> F. Fortini, *Traducendo Milton* cit., p. 386.

<sup>100</sup> *Ivi*, p. 387.

<sup>101</sup> Verg. *ecl.* 5, 14; Verg. *ecl.* 10, 51.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> A. Andreoli, *Quel ladro di ciliege* [1982], in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 324. La variante Licina per Licida è un refuso, infatti nella traduzione si legge «Chi negherà il suo canto a Licida?» (F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 587). Nella sua monografia *The Ethical Muse of*

Fortini, pertanto, sceglie di tradurre l'inglese *Who would not sing for Lycidas?* con la formula «Chi negherà il suo canto a Licida?»,<sup>104</sup> facendo risuonare nella sua traduzione, ancora una volta, l'eco virgiliana: più nel dettaglio, la versione di Fortini si configura come un calco da Verg. *ecl.* 10, 3, *neget quis carmina Gallo?*. Il poeta avrebbe potuto tradurre con «chi non canterebbe per Licida?» oppure «chi non potrebbe cantare per Licida?», tuttavia, grazie alla conoscenza diretta del testo latino, egli ha la possibilità di recuperare il valore del congiuntivo potenziale (*neget*), reso in italiano con il futuro semplice. Una simile operazione fa sì che l'originale latino, di ispirazione per Milton, sia ritrovato nella moderna traduzione.

La traduzione del *Licida*, dunque, permette a Fortini di dimostrare la sua sensibilità nei confronti della cultura classica e la sua conoscenza, non banale, della produzione poetica di Virgilio. Il suo lavoro di traduttore, pertanto, si fonda su una contaminazione di fonti eterogenee, le quali spaziano dalla letteratura antica a quella moderna o contemporanea e riaffiorano sulla pagina, dimostrando quanto la tradizione abbia lavorato per il poeta.<sup>105</sup>

---

Franco Fortini, Peterson ricorda che fu proprio Fortini, in una conversazione privata, a richiamare l'attenzione su questi episodi di memoria poetica involontaria: «Fortini clearly sees his translations as a means of access to the unconscious, political and otherwise. When I visited his home in Milan in 1987, he read to me his translation of Milton's "Lycidas" and asserted that he found there an imitation of a Virgilian Eclogue that he had not remembered reading. Such occurrences of "occult memory" might also explain, he suggested, the close similarities between the endings of *Paradise Lost* and Marx's *Communist Manifesto*» (T.E. Peterson, *The Ethical Muse of Franco Fortini*, Gainesville, University Press of Florida, 1997, p. 8).

<sup>104</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., pp. 586-587.

<sup>105</sup> In un passaggio delle *Lezioni sulla traduzione*, già rievocato, a proposito del rapporto tra traduzione/tradizione, Fortini afferma che «ci si situa in una tradizione ed essa lavora per noi» (F. Fortini, *Lezioni sulla traduzione* cit., p. 179).