



fortiniana

Scrivere e risignificare. Tre percorsi dal dramma incompiuto *Andrea e il Presidente* a *Foglio di via e altri versi* di Franco Fortini

JACOPO MARIA ROMANO

Università degli Studi di Siena

jacopomaria.romano@student.unisi.it

Abstract. The article analyses Franco Fortini's unfinished tragedy *Andrea e il Presidente* (circa 1943-1945) and traces its developmental trajectory through documents preserved in the Franco Fortini Archive. It shows how, despite being left incomplete by the author, the play maintains a complex relationship with his debut poetry collection *Foglio di via e altri versi* (1946), starting with the early versions of the poems *Coro dell'ultimo atto*, *Sonetto*, and *Varsavia 1944*. The study explores the evolution of these texts, from various drafts of the play to their inclusion in *Foglio di via*, focusing on formal changes, the implications of shifts in the subject of enunciation, and paratextual additions.

Keywords: *Andrea e il Presidente*, *Foglio di via e altri versi*, *Coro dell'ultimo atto*, *Sonetto*, *Varsavia 1944*, drama, tragedy, theater.

Riassunto. L'articolo analizza la tragedia incompiuta di Franco Fortini *Andrea e il Presidente* (1943-1945 circa) e ne esamina l'evoluzione progettuale tramite uno studio dei testimoni conservati nell'Archivio Franco Fortini. Si dimostra come il dramma, anche se abbandonato dall'autore, possieda un complesso rapporto con la raccolta d'esordio *Foglio di via e altri versi* (1946), a partire dalla presenza degli avantesti delle liriche *Coro dell'ultimo atto*, *Sonetto* e *Varsavia 1944*. Sono esaminate le evoluzioni che i testi hanno dalle diverse redazioni del dramma fino al loro inserimento in *Foglio di via*, privilegiando in particolar modo le modifiche formali, le conseguenze della variazione del soggetto di enunciato e le aggiunte paratestuali.

Parole chiave: *Andrea e il Presidente*, *Foglio di via e altri versi*, *Coro dell'ultimo atto*, *Sonetto*, *Varsavia 1944*, dramma, tragedia, teatro.

Scrivere e risignificare. Tre percorsi dal dramma incompiuto *Anna* e *il Presidente a Foglio di via e altri versi* di Franco Fortini

I. Ricostruire un dramma incompleto

Alla vigilia del trentesimo anniversario della scomparsa dell'autore, si deve constatare che la produzione teatrale di Franco Fortini non è mai stata oggetto di uno studio sistematico ed esaustivo.¹ Le ragioni di questa carenza sono da ricercare nella mancata programmazione di un piano editoriale voluta in vita dal poeta, che di fatto ha preferito non diffondere la maggior parte della propria attività drammaturgica.² Si cadrebbe in errore, tuttavia, se si sottovalutasse il rilievo di questi testi: il ricorso ai generi teatrali non fu inteso da Fortini come semplice esercizio, ma come campo di indagine dove sviluppare e collaudare nuovi contenuti per la propria produzione poetica e saggistica.³ Sul piano critico e filologico, infatti, questi testi sono particolarmente degni di nota perché intessono rapporti di varia natura con la sua produzione maggiormente conosciuta. Più che un approfondimento del loro costituire un sistema estetico e filosofico autonomo, questo intervento intende mostrare come le sceneggiature fortiniane possano contribuire ai filoni di studi più fortunati sull'autore, a partire da quelli sull'esordio di *Foglio di via e altri versi*.

¹ I primi studi pionieristici sulle opere teatrali fortiniane si limitano a commentare una o due opere: cfr. D. Dalmas, *La protesta di Fortini*, Stylos, Aosta, 2006, pp. 79-85, e L. Daino, *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Fortini a Firenze*, Unicopli, Milano, 2013, pp. 77-84.

² Il corpus teatrale di Fortini consta di una decina di titoli, la maggior parte risalenti agli anni svizzeri: *Anna. Dramma in tre atti* (1938), *Andrea e il Presidente* (incompiuto, 1943-1945 circa), *Giorni di sempre* (1944), *Il Soldato* (1944), un testo senza nome (incompiuto, 1944), *Giona in Ninive* (1945), *L'amore* (1945), *Evento e confessione. Dramma in due scene* (1950-1951 circa), il dittico *Due dialoghi quasi veri* (1944), la serie incompiuta *I dialoghi della retorica* (1942) e il monologo *Indignarsi è consolarsi*, scritto in occasione della rappresentazione *Antigone delle città* (1991), diretta da Marco Baliani. Si ha notizia poi di un dramma perduto intitolato *I Partigiani*, messo in scena nel 1944 a Zurigo, e di un adattamento radiofonico del *Soldato* per la Radio Svizzera Italiana. Presso l'Archivio Franco Fortini sono conservate anche due traduzioni in tedesco del *Soldato* (*Der Soldat*, 1945) e *Giona in Ninive* (1945).

³ Già Luca Daino ha notato che il primo dramma di Fortini, *Anna*, anticipa alcuni aspetti del Fortini più maturo, rappresentando «la testimonianza di una fondamentale trasformazione», per cui l'autore dimostra di possedere «la facoltà formatrice sulla vita», che avrebbe contraddistinto il Fortini maggiore per tutto il cinquantennio postbellico» (corsivo nel testo; Daino, *Fortini nella città nemica* cit., p. 177). Il caso più evidente in cui un testo teatrale riflette su alcuni temi fondamentali per il futuro percorso fortiniano è *Giona in Ninive*, libera riscrittura biblica strettamente legata ad alcuni articoli del «Politecnico» pubblicati da Fortini con lo pseudonimo Giona. Al loro interno, l'autore ragiona sui legami tra arte e profezia (Franco Fortini [ps. Giona], *Che cos'è un quadro?*, in «Politecnico», 28, 6, aprile 1946) e su alcune esperienze socialiste, come quella di Carlo Pisacane (Franco Fortini [ps. Giona], *Enciclopedia: Pisacane Carlo (Napoli 1818 - Sanza 1857)*, in «Politecnico», 5, 27 ottobre 1945), argomenti in nuce già presenti o vicini al dramma del 1945.

L'Archivio Franco Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena ospita la maggior parte dei manoscritti e dattiloscritti delle pièce fino ad oggi censite, tra cui si distingue la tragedia *Andrea e il Presidente* (1943-1945 circa) per la complessità della documentazione che la conserva. Se delle altre opere sono infatti conservati testimoni completi o con qualche lacuna, del dramma in questione rimangono solo numerosi frammenti, distribuiti caoticamente in un quaderno (Q) di ridotte dimensioni (215 x 175 mm) e in una raccolta di fogli sparsi (F).⁴ La loro natura rapsodica e disorganica ha reso necessario un consistente lavoro di riordino per chiarirne il contenuto. Superati alcuni ostacoli, come l'irregolarità della numerazione⁵ e degli orientamenti di pagina, una perizia approfondita ha rivelato che tra gran parte dei frammenti intercorrono molteplici rapporti di parentela: sono cioè ricopie, ampliamenti o continuazioni gli uni degli altri. Grazie a questa constatazione è stato possibile isolare le varie parti del dramma che sono sopravvissute, verificare il loro stato di lavorazione, ordinarle in base alle loro relazioni genetiche e costruire un quadro sinottico dell'opera nel suo divenire. Si riporta, di seguito, una tabella che sintetizza i tratti più importanti di ciascun insieme di frammenti (d'ora in poi chiamati anche "unità", U):⁶

Unità	Posizione nel dramma	Frammenti	Forma
U1	Atto primo	Q1-7 F1-3a (DS) F13-14 (MS)	In versi
<p>Scena dell'attesa di Andrea: il popolo, attendendo che l'eroe faccia ritorno dall'assemblea, esprime i propri bisogni primari e spera che Andrea possa porvi rimedio. Scena incompleta in tutti i frammenti.</p> <p>Q1-7 non contiene il coro d'apertura (una nota tra parentesi rimanda a un secondo momento la sua composizione). F1-3 presenta un coro d'apertura intitolato <i>Coro della notte</i> (F2), anche se si tratta di un foglio aggiunto successivamente. F13-14 contiene l'abbozzo manoscritto del coro d'apertura.</p>			

⁴ Archivio Franco Fortini, scatola XXIV, fascicolo 4.

⁵ Si è preferito conservare la numerazione di servizio segnata a matita sui testimoni, anche se non regolare: i numeri di pagina sono riportati talvolta solo sul recto, in altri casi anche sul verso. In un caso la numerazione si ripete: in F, due pagine sono segnate col numero 3. È stato perciò necessario distinguerle con la dicitura 3a e 3b.

⁶ U: Insieme che raccoglie tutti i frammenti tra loro affini (riscritture, ampliamenti, ricopie, continuazioni, ecc.); F: Fogli. Indica che il numero di pagina (o delle pagine) che segue appartiene alla sezione dei fogli sparsi; Q: Quaderno (sempre MS). Indica che il numero di pagina (o delle pagine) che segue appartiene al quaderno; MS: Manoscritto; DS: Dattiloscritto; ?: Informazione assente o dubbia.

U2	Atto secondo, scena prima	Q8-11 Q12-13 Q59-58	In versi
	<p>Dopo il coro di apertura del Secondo Atto, i funzionari si incontrano e commentano il comportamento sospetto di Andrea in assemblea. Scena incompleta in tutti i frammenti.</p> <p>Q8 e Q9 presentano due abbozzi diversi del coro. Q12 riporta una versione del dialogo dei funzionari praticamente identica a Q10-11. Q59-58 sono posti a fine del quaderno, ma l'orientamento della pagina è rovesciato. Per questo l'ordine dei numeri di pagina è regressivo. Non contengono il coro d'apertura.</p>		
U3	Atto primo?	Q14-18	In versi e prosa
	<p>Scena del ritorno di Andrea: inizia <i>ex abrupto</i> con i funzionari che festeggiano assieme alla folla il ritorno di Andrea, che parla disilluso al popolo. L'eroe accusa il Presidente di essere un traditore e discute con Marco sul senso delle loro azioni. Incompleto.</p>		
U4	Atto primo	Q20-22	In versi
	<p>Seconda versione (anche questa incompleta) della scena del ritorno di Andrea. Delle note a inizio Q20 segnalano che questa scena è preceduta da: Coro introduttivo (prologo); Coro di cittadini; Scena dell'attesa di Andrea.</p> <p>Un coro accoglie l'eroe, che risponde con un monologo contro il Presidente. I funzionari accusano Andrea di delirare.</p>		
U5	Atto secondo, scena seconda	Q24-30	In versi e prosa
	Dialogo tra Andrea e il Presidente.		
U6	Atto terzo	Q31-40 Q43-47 F19-F33 (DS)	In prosa
	<p>Dopo un coro che introduce l'ultima parte del dramma, seguono: un monologo notturno di Andrea; un dialogo tra Andrea e Giovanni e uno tra Andrea e Maria. L'eroe si reca dal Presidente, ma prima che possa agire viene ucciso dai funzionari. L'antagonista si rivolge al popolo per annunciare la morte dell'eroe.</p> <p>Q43-47 è la continuazione diretta di Q31-40. F19-F33 contiene (in parte in versi) anche il cordoglio dei compagni di Andrea, subito dopo il monologo del Presidente.</p>		

U7	Atto secondo?	Q61-60 F15 (DS)	In versi
	Frammento del confronto tra Andrea e il Presidente. In Q61-60 l'ordine è regressivo perché le pagine sono orientate al contrario.		
U8	Atto primo	F3b-6 (DS) F7-9 (MS)	In prosa
	I funzionari si riuniscono e commentano comportamento Andrea. Si scontrano con Giovanni, che in seguito dialoga con Maria. Infine, giunge Andrea. Incompleto.		
U9	?	F10 (MS)	In prosa
	Dialogo tra congiurati. Incompleto.		
U10	?	F11 (MS) F19? (MS)	In prosa
	Dialogo tra Andrea e Giovanni, a cui segue l'arrivo dei congiurati che cercano un confronto con Andrea. F19 sembra contenere il proseguimento del dialogo tra i congiurati e Andrea di F11.		
U12	?	F12 (DS)	In versi
	Dialogo tra Andrea e Massimo.		
Altri documenti		F16 (MS)	In prosa
	Contiene una breve narrazione in prosa degli avvenimenti che precedono il dramma.		

Questi dati restituiscono l'immagine di un progetto mai compiuto e soggetto a numerosi rimaneggiamenti nel corso della sua realizzazione: basti notare che del primo atto sono conservate quattro versioni differenti, tutte incomplete e non sempre coerenti tra loro (U1, U3, U4, U8).

Se ci si sofferma sulle caratteristiche di ciascun insieme, si intuiscono quali siano state le scelte contenutistiche e formali compiute nel corso delle diverse redazioni, le parti del dramma maggiormente rielaborate e le peculiarità del *modus operandi* di Fortini. Conviene, innanzitutto, prendere avvio da quest'ultimo aspetto. L'autore aveva l'abitudine di redigere una prima stesura manoscritta del testo; la ricopiava in seguito a macchina, riservandosi la possibilità di aggiungere correzioni manoscritte durante la revisione. Questa procedura è visibile con evidenza nei frammenti di U8, in cui le pagine manoscritte F7-9 sono la prosecuzione diretta di F3b-6 (DS). In particolare, F6 è la copia dattiloscritta e incompleta di F7 (MS), che si differenzia per poche varianti. I due frammenti, così come sono pervenuti, suggeriscono che Fortini si era preoccupato

di riscrivere a macchina il testo di F7-9, senza però concludere la trascrizione. Non è dato saperne il motivo. Si deducono, tuttavia, due informazioni fondamentali: *in primis*, almeno in F, la successione di pagina tra frammenti dello stesso insieme non corrisponde necessariamente a una progressione genealogica. Nel caso di F3b-6 e F7-9, per esempio, la disposizione sembra finalizzata ad agevolare la trascrizione, facendo precedere le pagine già copiate a quelle da ricopiare. In secondo luogo, l'unico principio generale che pare possibile rilevare è la precedenza genealogica dei manoscritti rispetto ai dattiloscritti. Questa dimostrazione non è di poco valore, perché permette di ordinare i testimoni e i diversi ruoli da essi sostenuti nel sistema compositivo. Si può perciò immaginare Q come una sorta di "codice degli abbozzi", in cui l'autore redigeva senza soluzione di continuità gli avantesti che solo in un secondo momento, una volta perfezionati, sarebbero stati ricomposti nel dramma.

Dalla tabella, inoltre, si evince come la *pièce* abbia subito consistenti ripensamenti anche nella forma: alcuni frammenti sono scritti interamente in versi (U1, U2, U4, U7, U12); in altri sono presenti delle sezioni in prosa (U3, U5), forse pensate per essere versificate dopo il completamento di una prima stesura; in altri ancora il verso è del tutto assente o fortemente limitato (U6, U8, U9, U10). Sono utilizzati soprattutto versi estesi con accentazione irregolare,⁷ anche se non mancano sezioni interamente dettate in metri tradizionali.⁸ È evidente, tuttavia, come col susseguirsi delle redazioni Fortini abbia gradualmente optato per la prosa, di pari passo con un attenuamento del registro. Lo dimostrano le datazioni: quella autografa più antica (in F2, dove è segnata a margine la data 1944) si riferisce a un testo in versi, mentre i manoscritti di U8, in prosa, sono su carta intestata rispettivamente del «Politecnico» e di «Einaudi», per cui non possono essere precedenti al 1945. Interessante è poi il caso di U6, in cui il cordoglio finale (F33 *recto* e *verso*) sembra testimoniare, in controtendenza, una propensione per il para-alessandrino. È un dato notevole poiché, essendo la scena contenuta in un dattiloscritto, rende probabile che l'utilizzo di versi irregolari fosse, almeno fino a un certo momento, una soluzione definitiva.

Infine, un terzo fenomeno che merita di essere segnalato riguarda il nome di uno dei personaggi principali. Oltre al Presidente e ai suoi funzionari, l'eroe condivide la scena con due alleati: Maria, donna schiva di lui innamorata, e un uomo, ex compagno d'armi. Quest'ultimo è chiamato in due gruppi di frammenti Marco (U3 e U4) e in altri Giovanni (U6, U8 e U10). Esiste la possibilità che allo stesso personaggio ne sia

⁷ U1, per esempio, presenta anche versi di quindici o sedici sillabe difficilmente riconducibili all'addizione di versi tradizionali.

⁸ Come si vede chiaramente in Q59-58, dove sono adoperati principalmente settenari.

riconducibile anche un terzo, uno scarsamente caratterizzato Massimo, che in una pagina sola (F12) dialoga con Andrea, anche se con toni più ostili rispetto alle due controparti.

Ricapitolando, se si guarda l'opera nel suo quadro generale le tendenze che emergono sono tre: la precedenza cronologica dei manoscritti ai corrispondenti dattiloscritti, il passaggio dal verso alla prosa e la variazione onomastica di uno dei personaggi. Questi tre dati possono offrire strumenti utili a meglio definire le relazioni tra le diverse unità, o almeno a suggerire certe contiguità fra insiemi di frammenti. Si veda per esempio il caso di U6, l'unico frammento che restituisce la conclusione del dramma: a meno di ritrovamenti futuri, non è possibile dire in modo incontrovertibile quale dei quattro atti d'apertura che ci sono giunti (U1, U3, U4 o U8) facesse parte della medesima fase redazionale di U6. Siamo in grado però di indicare quale tra loro è più affine sul piano progettuale: i frammenti di questo insieme, infatti, sono scritti principalmente in prosa (fa eccezione, come si è detto, il cordoglio finale) e tra i suoi personaggi compare Giovanni. Dunque, il testo non potrà essere congruente con U1, U3 o U4, tutti interamente in versi e sceneggiati con Marco quale miglior compagno di Andrea. Il solo a non presentare contraddizione rispetto a U6 è pertanto U8, accomunati dalla stesura in prosa e dalla presenza di Giovanni.

Benché quanto appena illustrato possa indirizzare verso una parziale sistemazione genealogica dei frammenti, non perciò si giungerebbe a ricomporre un testo omogeneo, bensì una più accurata identificazione delle diverse redazioni. Data la loro natura, è più utile considerare questi testimoni per quello che sono: un miscuglio eterogeneo di versioni distinte, anche lontane le une dalle altre, ma in comunicazione tra loro perché pur sempre interne al medesimo progetto. Perciò, se condotta con la necessaria prudenza, la lettura dei frammenti è in grado di svelare alcuni elementi fondamentali che possono fornire una trama orientativa. Di grande aiuto è la prosa riportata in F16. Ne rimane solo una pagina, sufficiente tuttavia a illustrare le basi fondative del dramma:

Andrea o il Presidente
tragedia contemporanea

Nella repubblica di X. uscita di recente da una guerra terribile e da una rivoluzione sociale alla quale è seguita una guerra civile, domina, dittatore venerato da tutti e temuto, il Presidente. Il popolo è contento di lui, che gli ha procurato, con la vittoria, il benessere e l'idea di gloria. Il Presidente ha proclamato poi che la rivoluzione che ha avuto luogo nel paese ha determinato per sempre la fine della lotta di classe. L'opposizione è stata da lui spietatamente stroncata. Nessuno osa più opporsi ai voleri del Pre-

sidente, che sono sostenuti anche da valorosi teorici e filosofi.

Fa parte del suo consiglio il giovane Andrea, che è stato un valorosissimo agitatore e combattente della guerra civile rivoluzionaria. Costui è stato finora fedelissimo del Presidente ed ha financo approvato la condanna alla deportazione di suoi antichi compagni. Ma improvvisamente egli ha dato le dimissioni, accennando alla volontà di ritirarsi nel proprio paese di origine. Il suo allontanamento è assai commentato.

È possibile che sia una delle parti più antiche dell'avantesto: la disgiuntiva «o» del titolo non è riscontrata in nessuno dei frontespizi pervenuti (ed è corretta in «e» in Q1), mentre la postura chiaramente riepilogativa ed esplicativa di queste righe suggerisce il loro impiego come guida nella creazione della sceneggiatura; ma soprattutto al loro interno sono rivelati gli antefatti e lo sfondo della vicenda, altrimenti non facilmente intellegibili. La tragedia si svolge in un futuro prossimo, in una società che ricorda l'Italia postbellica, reduce da una «guerra terribile» e da «una rivoluzione sociale alla quale è seguita una guerra civile», con chiara allusione alla Seconda Guerra Mondiale e alla lotta al nazifascismo. Lo confermano alcune porzioni di testo in cui la «repubblica di X.» coincide con la patria di Fortini: in U1 è scritto che la scena è ambientata in una «piazza italiana» (Q1); si menziona esplicitamente l'Italia in U4 («quando eravamo soli / nelle città d'Italia», Q21) e U5 («che per la nostra pena e per i nostri morti, Italia / doveva la terra dei liberi essere chiamata, Italia», Q25); in U6 l'identità del luogo è rivelata nel cordoglio finale («la nostra terra Italia», F33v).

Quasi ogni scena, tuttavia, non manca di menzionare l'antagonista principale, il Presidente, già faro della rivoluzione e ora despota senza scrupoli. L'avvio dell'azione ha luogo nel momento in cui Andrea rinuncia alla carica che gli era stata affidata ed esce dal Consiglio, perché intuisce la degenerazione reazionaria che affligge il nuovo governo. In ogni versione del primo atto, l'eroe è atteso o è di ritorno dall'ultima assemblea; talvolta gli altri personaggi ne commentano gli atteggiamenti ostili mostrati durante la seduta. Dove è presente un suo monologo, il protagonista non esita a esprimere la propria sfiducia nel potere in carica. Nella prima parte della pièce, insomma, lo spettatore avrebbe assistito alla presa di coscienza dell'eroe circa i pericoli del nuovo regime.

Nel secondo atto, invece, il protagonista sembrerebbe giunto alla necessaria conclusione di dover uccidere il Presidente. È la sezione della sceneggiatura più lacunosa e difficile da ricostruire. Probabilmente avrebbe dovuto essere composta da due scene (vedi U2 e U5) e in una di queste Andrea avrebbe dialogato direttamente con il dittatore.

L'ultima parte è la più lineare, in quanto il terzo atto è pervenuto quasi interamente in soli due frammenti tra loro coerenti. Nel giorno

prescelto per compiere l'agguato l'eroe affronta i propri dissidi: sa che morirà quando si troverà di fronte al nemico. Incontra il popolo, Maria e Giovanni, e rivela loro le proprie intenzioni. In molti immaginano che l'impresa non avrà lieto fine, ma nessuno lo accompagna ad affrontare il tiranno. Perciò, Andrea muore prima che possa sferrare il colpo, assassinato dai funzionari della Repubblica. La tragedia si conclude con un discorso pubblico del Presidente e il cordoglio dei compagni che piangono la scomparsa dell'amico.

Una trama a tratti molto simile è riscontrabile in un altro dramma, *Giona in Ninive*,⁹ che può essere immaginato come frutto dell'eredità spirituale di *Andrea e il Presidente*: al suo interno, il profeta sopravvissuto al Leviatano convince i Niniviti a ribellarsi alle angherie delle classi dominanti. Il popolo, però, abbandona la lotta dopo che il re concede una Costituzione ingannevole, presentata come una vittoria comune, in realtà intesa a rafforzare gli eterni assetti del potere. L'unico a restare fedele alla causa di Giona è un personaggio secondario, un giovane rivoluzionario che fugge in clandestinità e prede a diffondere il suo verbo. Il suo nome è Andrea.

II. Il coro del terzo atto

Tra le varie ragioni per cui *Andrea e il Presidente* può suscitare interesse, quella principale è la sua rilevanza all'interno del percorso poetico fortiniano, dato il suo legame con *Foglio di via e altri versi*. I tentativi di costruzione del dramma, infatti, ci appaiono come una "palestra lirica" dalla quale l'autore riesce a ottenere effetti particolarmente riusciti: ciò vale soprattutto per le parole pronunciate dal coro, dove sono accolte le istanze più intense dell'intero progetto. Contrariamente all'esempio di Manzoni,¹⁰ Fortini utilizza le battute dei coreuti come luogo riservato all'espressione dei sentimenti del popolo e ne fa un luogo tòpico simile allo stasimo della tragedia classica. Fortunatamente, sono giunti a noi – completi o in fase di elaborazione – i cori d'apertura di tutti e tre gli atti (coro d'apertura o *Coro della notte*, F2 e F13-14; coro del secondo atto, Q8-9; coro del terzo atto, Q31-32, F19 e F30). Non sarà sorprendente, a questo punto, rilevare che il terzo coro pervenutoci coincide con *Coro dell'ultimo atto*, la lirica che conclude la prima edizione di *Foglio di via*: i dattiloscritti e i manoscritti di *Andrea e il Presidente* diventano perciò il mezzo privilegiato attraverso cui indagarne la genesi. Nell'archivio

⁹ Il dramma e la sua controparte in prosa *Storia di Giona* sono stati recentemente pubblicati in F. Fortini, *Giona*, a cura di J.M. Romano, Hacca, Macerata, 2024.

¹⁰ Il coro manzoniano è notoriamente il luogo riservato al giudizio dell'autore ed è generalmente collocato alla fine dell'atto o della scena.

sono custodite, infatti, ben tre fasi di composizione che rispecchiano l'evoluzione del testo secondo le mutevoli intenzioni del suo autore. Si trascrive qui quella più antica (Q31-32) in edizione diplomatica:

[Q31]

1	<u>Atto terzo</u>	<u>atto terzo</u>
2	L'ora che precede l'alba Prima dell'alba	
3		
4	CORO	
5		
6	Dunque fra poco tutto sarà compiuto,	
7	sapremo la ragione ogni cosa sarà ferma per sempre	
8	come il mare perduto dent suona per sempre nei gusci morti	
9		
10	al suo riposo come un giorno compiuto.	
11		
12	Conoscerà ognuno una cosa vera:	
13	e voi tornerete alle case con una pietra	
14	sul cuore come nel pugno una pietra vera.	
15	Falba griderà sopra i tetti la luce il mattino	
16	Domani Aurora	
17	Ma Fra poco griderà sui i tetti il giorno griderà sopra i tetti il	
18		sole griderà
19	ignude delle montagne	
20	Le grandi opere si compiono	
21	quello che era finito riprenderà il cammino.	
22	e ogni cosa	
23		le grandissime
24		opere
25	e noi e voi torneremo al lavoro.	

[Q32]

26	Ma	
27	Per noi qualcuno osa il gelo verde delle fontane	
28	il viso alle aria	
29	dare la fronte , e al cielo verde le preghiere	
30	nitide come il passo delle fontane	
31	gelo	
32		
33	Per noi è giova ancora l'ombra a	
34	Noi siamo ancora nella notte; ma forse qualcuno è già	
35	vegliando già fonti	
36	è già mattino e per noi osa il gelo delle fontane,	già osano

37	osa nell'aria verde di steli qualcuno	gli eremiti e le vergini di gelo delle
38		fonti
39		
40	preghiere ignude come le fonti	
41		
42	per noi osa vegliando il gelo delle fonti	
43	osa nell'aria dove osa nell'aria verde per noi qualcuno	
44		
45	preghiere	

La disposizione in due pagine divide idealmente la lirica in altrettante parti dalle sorti molto diverse: la prima, anche se con qualche differenza, è pressoché identica al testo che confluirà nell'opera d'esordio; la seconda, che avrebbe dovuto costituirne la continuazione, appare invece precocemente abortita e queste righe ne conservano l'unica traccia. La versione definitiva di *Coro dell'ultimo atto* è dunque ciò che rimane di un progetto probabilmente più ampio, in gran parte sacrificato. Vagliarne le soppressioni e i rimaneggiamenti potrebbe servire a chiarire le scelte originarie di Fortini.

Innanzitutto, questi versi sono scenicamente collocati in un momento non casuale della giornata: poiché l'ambientazione del dramma è prevalentemente notturna, l'arrivo incipiente dell'alba (r. 2) è presagio della conclusione della vicenda. Il giorno che incombe è garanzia di compimento del destino del protagonista e, di conseguenza, di esaudimento di ogni istanza conoscitiva sulle sorti dell'eroe e del suo popolo. È ciò su cui Fortini concentra maggiormente l'attenzione: le correzioni più rilevanti coinvolgono la descrizione del fenomeno (in particolar modo correlato al campo semantico della luce, rr. 15-18), i suoi esiti gnoseologici («sapremo la ragione», r. 7, poi nel r. 12 «Conoscerà ciascuno una cosa vera»), e quelli escatologici (rr. 7, 10 e 21-22). Si distingue da queste il verso cassato al r. 8 («come il mare perduto [...] suona per sempre nei gusci morti»), che suggerisce la fissità nel tempo del destino umano una volta compiuto, paragonandolo al legame immanente tra il mare e le conchiglie, che conservano dentro di sé il suono delle onde anche se allontanate dal loro luogo naturale («perduto»). Probabilmente la soppressione del brano in questione è dovuta alla volontà di preservare la regolarità della struttura strofica (la pseudo-terzina) e l'essenzialità sintattica (ogni strofa è composta da sole due proposizioni coordinate) che costituiscono l'identità formale del componimento.

Non si può ignorare poi la prossimità alla terza strofa di «e noi e voi torneremo al lavoro» (r. 25), interpretabile in due modi diversi: si potrebbe trattare di una variante dell'ultimo verso della terza strofa, alternativa a «e ogni cosa riprenderà il cammino» (rr. 21-22), oppure

potrebbe costituire un verso isolato. I tentativi delle successive pseudo-terzine, che avrebbero dovuto continuare il canto del coro, rendono però più plausibile la prima ipotesi; sostenere il contrario significherebbe accertare la rottura della regolarità strofica, fino a quel punto rigidamente rispettata, a causa di un verso di troppo nel centro del componimento.

La prima parte anticipa il passaggio dall'oscurità alla certezza, dal piano notturno a quello diurno, mentre quella lasciata incompiuta avrebbe dovuto ampliare la materia del componimento attraverso un nuovo sbilanciamento retrospettivo. Fino a quel momento il coro aveva guardato al futuro, alla luce imminente e all'adempimento, ma nelle strofe contenute in Q39 lo sguardo si sarebbe dovuto concentrare sulle tenebre («ombra», r. 33; «notte», r. 34) e sull'incertezza («forse», r. 34; «qualcuno», rr. 34 e 37), dove l'azione non è ancora atto compiuto, ma tentativo o rischio («osa», rr. 27, 36 e 37). Questa opposizione dicotomica che separa la notte dal giorno, rendendo la prima il luogo dell'esitazione e proiettando nel mattino il momento dell'agire e del compimento, rispetta perfettamente il percorso esistenziale di Andrea, che nella notte dominante i due atti precedenti discute le proprie certezze fino a giungere, sul far del giorno, all'estrema azione che chiude la sua parabola.

Il secondo testimone del coro del terzo atto, invece, è un dattiloscritto (F20):

ATTO TERZO – Scena prima –

CORO

Dunque fra poco tutto sarà compiuto,
ogni cosa sarà ferma per sempre
al suo riposo come un giorno compiuto.
Conoscerà ognuno una cosa vera:
e voi tornerete alle case con una pietra
sul cuore, come nel pugno una pietra vera.
Domani sopra i tetti il sole griderà
le grandi opere ignude delle montagne,
e noi e voi torneremo al lavoro.

Senza dubbio questa nuova redazione si presenta più ordinata: la seconda parte è stata completamente tralasciata, non ci sono correzioni e i dubbi sulle varianti alternative sono stati sciolti. L'unica vera innovazione riguarda l'eliminazione del consueto spazio interstrofico che era invece accennato nel manoscritto. La ragione risiede nel livello di lavorazione delle due redazioni: in Q31 la divisione strofica serviva da ausilio nella creazione del componimento, ancora in stato embrionale,

mentre qui il testo ormai compiuto richiede di aderire alla forma propria di un testo teatrale, ossia versi non disposti stroficamente.

La maggiore anomalia riguarda il supporto di F20. La battuta è riportata su un foglio di ridotte dimensioni (13x21 cm), diverse dalle misure generalmente registrate in F (29x21 cm). La singolarità di questa pagina dattiloscritta, che isola il coro dalla rimanente redazione del terzo atto, si potrebbe spiegare con l'intenzione dell'autore di riconoscere nel suo contenuto una possibilità di svolgimento autonomo rispetto al testo di origine: quasi che, al fine di assegnare a queste terzine un'identità indipendente, fosse necessario separarle anche fisicamente dal resto, ricopiandole in un foglio a parte o ritagliandole dal dattiloscritto originario. In ogni caso, la diversa qualità della carta e dell'inchiostro inducono a credere che questa pagina sia stata frutto di un momento separato di lavoro.¹¹ Solo in F18 (DS), però, questi versi sono effettivamente trascritti in modo da mostrare una chiara volontà di farne, per la prima volta, una lirica a sé stante:

CORO DELL'ULTIMO ATTO

Dunque fra poco tutto sarà compiuto.
Ogni cosa sarà ferma per sempre
al suo riposo, come un giorno compiuto.

Conoscerà ciascuno una cosa vera.
E voi tornerete alle case con una pietra
sul cuore, come nel pugno una pietra vera.

Domani sopra i tetti il sole griderà
le grandi opere ignude delle montagne,
e noi e voi torneremo al lavoro.

Dalle stesure precedenti sono stati epurati gli elementi testuali che ne indicavano la natura drammatica: non ci sono didascalie e nessun personaggio è esplicitato; le terzine sono ben visibili grazie allo spazio interstrofico; i legami con *Andrea e il Presidente* sono allusi nel paratesto, ma si tratta ormai solo di una suggestione residua. È un componimento autonomo a tutti gli effetti e le poche differenze dalla redazione di F20 riguardano la punteggiatura.

F18 è – anche se l'orientamento della pagina è rovesciato – il retro di F19 (MS), che contiene una scena appena abbozzata. Stabilire quale

¹¹ Le stesse caratteristiche, sia della carta che dell'inchiostro, sono riscontrabili in F33 *recto* e *verso*, che contiene il compianto del coro, Maria e Giovanni al cospetto della salma di Andrea. Non è da escludere che le due sezioni siano state trascritte nello stesso momento.

delle due facciate sia stata redatta per prima è utile a chiarire in quale momento della genesi del dramma sia avvenuto il definitivo completamento della lirica: se la più antica fosse la parte dattiloscritta, sapremmo con certezza che Fortini continuò a lavorare ad *Andrea e il Presidente* anche dopo aver estrapolato *Coro dell'ultimo atto*; in caso contrario, bisognerebbe ipotizzare che, in mancanza di carta su cui dattiloscrittore, l'autore abbia semplicemente riutilizzato dei fogli scartati di cui considerava sacrificabile il contenuto. Lo stesso dilemma si può riscontrare in F11, probabilmente appartenente per varie affinità¹² alla stessa unità genetica di F19 (U10), che condivide il supporto con la trascrizione dattiloscritta di un'altra lirica di *Foglio di via*, questa volta estranea al dramma, *Imitazione dal Tasso*.¹³ Purtroppo nessuna delle due ipotesi è confermabile con certezza, ma la somiglianza dei due casi, per cui gli unici due frammenti dello stesso insieme condividono il supporto con le trascrizioni dattiloscritte di due componimenti, spinge a ritenere più plausibile la seconda. Ciò è avvalorato dal fatto che le due liriche sono state pubblicate per la prima volta insieme sul «Politecnico» nell'ottobre 1945, il che potrebbe coincidere con l'occasione per cui questi testi sono stati trascritti. La cronistoria della creazione di *Coro dell'ultimo atto* sarebbe pressappoco questa: a partire dal 1943, Fortini lavora ad *Andrea e il Presidente*; dopo svariati tentativi, nel 1944 o nel 1945, non ha ancora raggiunto un risultato definitivo, ma rileggendo i dattiloscritti si rende conto che il coro introduttivo del terzo atto possiede tutte le qualità per diventare un componimento autonomo; lo isola, lo ricopia a macchina con il titolo che conosciamo e fa lo stesso con *Imitazione dal Tasso*, la cui origine ha però una storia esterna al dramma; si ritiene soddisfatto a sufficienza da decidere di pubblicarli insieme prima sul «Politecnico» nell'ottobre del 1945, e poi nell'ultima sezione della raccolta d'esordio, nel 1946.

Nel corso di questi passaggi il testo non solo si definisce e assume la sua forma definitiva, ma muta così profondamente da non essere più lo stesso del principio. Sul «Politecnico», Fortini fa precedere al componimento una didascalia:

¹² Entrambi i testimoni sono manoscritti a penna nera e sembrano contenere due momenti distinti dello stesso dialogo: sono gli unici frammenti ad attestare la presenza di un gruppo di personaggi, i Congiurati, che convincono Andrea a sposare la loro causa e prendere le armi contro il Presidente. In tutti gli altri testimoni, invece, l'iniziativa dell'attentato sembra provenire dallo stesso protagonista, che agisce da solo per tutta la tragedia.

¹³ Il testo contiene qualche variante rispetto alla versione contenuta nella prima edizione di *Foglio di via*: «Fummo un tempo felici. / Io credevo d'amarvi / e voi d'essere amata, se mirarvi, / se pensare di voi / era amore, se accanto / a voi fioriva ogni mia pena in canto. / Ora penso, e non tremo, / all'errore che volsi / lungo, in me stesso; e posano i rimorsi. / Posa anche il vento, brilla / cadendo il giorno; e un ramo appena appena oscilla».

Per taluni la poesia era un esercizio rischioso, avventuroso, anche quando la si voleva portare con l'umiliato orgoglio di un mestiere. Poi diventò un dovere. Stava per aprirsi la scena su un ultimo atto di tragedia – una vita, una guerra – e il coro avvertiva la continuità dell'esistenza al di là della pena personale. Gli anni della guerra ci trascinavano, come pietre nel torrente, senza scampo, e dicevamo a noi stessi che saremmo stati egualmente dannati, dopo, alla fatica silenziosa e umile di vivere, al lavoro, che era la sola dignità dei disperati.¹⁴

Stando a queste righe, la sua genesi sarebbe da ricondursi al “dramma” della guerra che l'autore aveva esperito durante gli anni svizzeri e la militanza nella Resistenza. Prima della scoperta di *Andrea e il Presidente*, i lettori e i commentatori di *Foglio di via* non hanno potuto guardare oltre il procedimento apposito messo in atto da Fortini, attraverso il quale si suggerisce una lettura metaforica («una vita, una guerra») dell'«ultimo atto di tragedia» e del «coro» del paratesto. Ora che è stata rivelata l'esistenza della sceneggiatura iniziata nel 1943, queste righe assumono una posizione problematica, perché creano una discrepanza con l'origine fattuale dei nove versi; è certo, infatti, che *Coro dell'ultimo atto* sia l'esito di una drammaturgia reale, dotata di battute, personaggi e didascalie. È a tutti gli effetti un depistaggio necessario a Fortini per nobilitare la lirica, per certificare che questa nasce da un momento poetico privilegiato, in cui convergono la propria esperienza esistenziale e i grandi eventi storici, e non da un testo teatrale mai ultimato. Questo provoca un evidente cambiamento di ciò che questi versi volevano essere e significare. Non è un'operazione superficiale: il mutamento avviene sul piano logico, all'interno della struttura linguistica nota come sistema enunciativo del linguaggio.¹⁵ Seguendo le categorizzazioni di Käte Hamburger in *Die Logik der Dichtung* – per cui il *proprium* della *Dichtung* è il linguaggio e la letteratura si può definire attraverso le qualità dei suoi enunciati – si passa da un enunciato di finzione a uno lirico. Ciò interferisce su alcune componenti fondamentali del sistema enunciativo. Infatti, i due testi – o meglio, i due enunciati – variano per il soggetto, che ne determina la tipologia: nel genere drammatico ci troviamo di fronte a un soggetto fittivo,¹⁶ il gruppo di uomini che si reca al lavoro e accompagna l'ultima notte di Andrea, mentre nella poesia se ne configura uno lirico, il «noi» che impersona i destini dei partigiani e dei coinvolti negli eventi bellici degli anni Quaranta. Per Hamburger, l'atto costitutivo della lirica consiste nella costruzione di una soggettivi-

¹⁴ F. Fortini, *Coro dell'ultimo atto*, in «Politecnico», 5, 27 ottobre 1945.

¹⁵ Cfr. K. Hamburger, *La logica della letteratura*, ed. it. a cura di E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015, pp. 56-62.

¹⁶ *Ivi*, p. 210.

tà che può essere, a seconda delle sue infinite declinazioni, più o meno distante dall'io biografico.¹⁷ In questo caso, la diretta conseguenza del cambio di soggetto di enunciato è la possibilità da parte dell'autore di avvicinare a sé questi versi. Se infatti la tragedia incompiuta rappresentava i nodi esistenziali di personaggi fittizi, con la pubblicazione di *Coro dell'ultimo atto* Fortini li rivendica come parte della storia di un "noi" reale, a cui partecipa la propria.

In secondo luogo, il testo subisce il processo per cui «gli enunciati sono strappati dal polo oggettivo e assorbiti nella sfera del polo soggettivo».¹⁸ Hamburger spiega che nella lirica «l'insieme degli enunciati non dà luogo a nessun nesso oggettivo», ma «si relazionano l'uno all'altro e sono guidati dal senso che l'io lirico vuole esprimere con essi».¹⁹ Per questo motivo, quelli che prima erano dati fattuali dell'accadere intersoggettivo diventano declinazioni di uno stato interiore: si veda, per esempio, «Domani» (v. 7) che non indica più il mattino che segue le gesta di Andrea, o letteralmente un mattino reale, ma si fa emblema della «continuità dell'esistenza» nella più ampia tragedia umana. Lo stesso vale anche per i residui drammaturgici che sono sopravvissuti alle diverse fasi compositive: l'«ultimo atto» a cui rimanda il titolo non è più una sezione del testo teatrale, ma rimanda all'incombente compimento del destino di un soggetto plurale, decimato e sopravvissuto alla Storia.

È avvenuto, dunque, un processo di risignificazione che non ha intaccato il testo nella sua integrità formale, ma ne ha mutato intimamente il contenuto. È un procedimento molto simile a quello che Fortini adopererà nella realizzazione della raccolta d'esordio. Il migliore a illustrarlo è stato Riccardo Bonavita, il quale, nel tentativo di ricostruire le tracce dell'«effettivo itinerario poetico» di Fortini, si rese conto che non appena si varcano le soglie di *Foglio di via* la linearità cronologica si interrompe:

Qui infatti [le tracce] obbediscono a una strategia combinatoria che, scegliendo di disporle in un «ordine non cronologico», punta a risignificarle, a orchestrare le loro voci, diverse per età, forma, primitive intenzioni, in una composizione totalmente nuova, che aggrega materiali anche ingenui o acerbi in un'opera d'intensità, ricchezza ed articolazioni semantiche davvero insospettabili per un esordiente.²⁰

¹⁷ *Ivi*, pp. 269-286.

¹⁸ *Ivi*, p. 250.

¹⁹ *Ivi*, pp. 250-251.

²⁰ R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, a cura di T. Mazzucco, Biblion, Milano, 2017, p. 25.

Si intuisce che, prima di consegnare il dattiloscritto a Elio Vittorini, l'autore si trovava tra le mani oggetti poetici disparati, provenienti da esperienze anche fra loro distanti. L'atto creativo di *Foglio di via*, dunque, coincide con l'individuazione di un ordine in grado di reinvestire di significato i componimenti, di far coesistere testi altrimenti destinati all'incomunicabilità: in particolare, *Coro dell'ultimo atto* entra in dialogo con un reticolato di liriche e fa dei suoi denominatori comuni i nodi connettivi che giustificano il diritto d'esistenza in un'opera organica, partecipando ai loro *leitmotiv* e ai loro percorsi interni. Il «Domani» del v. 7 si riallaccia all'andamento ciclico luce-ombra/sonno-veglia che attraversa la raccolta fin da *E questo è il sonno*.²¹ Il «coro» del titolo, invece, rimanda ad alcuni componimenti che condividono la stessa postura plurale, come *Coro dei deportati* e *Canto degli ultimi partigiani*.²²

Schematizzando le varie modificazioni che il loro contenuto ha subito nel percorso che va da *Andrea e il Presidente* fino alla raccolta d'esordio, si può affermare che i nove versi indagati subiscono tre stati di significazione: 1) una fase "fittiva", in cui Fortini ultima l'elaborazione compositiva del testo nella forma di enunciato finzionale; 2) una fase "lirica-autonoma", in cui avviene il passaggio a enunciato lirico e la conseguente rottura dei nessi oggettivi; 3) una fase "lirica-macrotestuale", in cui il collocamento nel libro d'esordio risemantizza il componimento come monade di un progetto complesso. In *Foglio di via*, infatti, *Coro dell'ultimo atto* diventa tappa di un "percorso di marcia"²³ esistenziale e la sua collocazione strategica sancisce la soluzione della dialettica tra l'io e la storia, grazie alla «definitiva assunzione da parte del soggetto poetico di una prospettiva collettiva: il destino del singolo non è più tenuto in considerazione in virtù delle sue "pene personali", ma solo ed esclusivamente perché immesso nel flusso dei *destini generali*».²⁴

²¹ *Ivi*, pp. 93-94.

²² Cfr. F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, a cura di B. De Luca, Quodlibet, Macerata, 2018, p. 305.

²³ All'interno di Q è presente un tentativo di traduzione, probabilmente con intento autodidattico, della lirica *Foglio di via*, il cui titolo viene reso con «*Marchroute*» (letteralmente "percorso di marcia"). Le due pagine che contengono questa prova sono state solo in parte scritte da Fortini: è visibile, infatti, una seconda grafia della quale non è stato ancora riconosciuto il proprietario. Potrebbe trattarsi della «traduzione in tedesco fatta nel 1944 in un campo di lavoro svizzero da un vecchio antifascista tedesco, un mite professore ebreo» che Fortini spedisce ad Hans Magnus Enzensberger nel 1961 (cfr. F. Fortini, H.M. Enzensberger, *Così anche noi in un'eco. Carteggio 1961-1968*, a cura di M. Manara, Quodlibet, Macerata, 2022, p. 76). La scelta di tradurre in questo modo il titolo del componimento è particolarmente interessante: nonostante il poeta abbia spesso insistito sull'accezione di «bassa di passaggio» (cfr. F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 314), il significato che qui viene conservato è quello di itinerario geografico che forse, a posteriori, si addice meglio alla raccolta che alla lirica eponima (cfr. L. Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 77-78).

²⁴ F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 306.

III. La morte dell'eroe e il monologo di Giovanni

Coro dell'ultimo atto è solo una delle liriche la cui origine è intimamente intrecciata ad *Andrea e il Presidente*. Sono in realtà molti i versi della tragedia che ritornano nel libro d'esordio, anche se, contrariamente alla poesia di chiusura, tra il dramma e i componimenti di *Foglio di via* vi è almeno una fase ulteriore di elaborazione. Anche questa volta gli esempi più interessanti sono contenuti nel terzo atto, dove Q45 e F29 testimoniano un caso particolarmente notevole. Si riporta la versione dattiloscritta:

- 1
 - CORO
 - 2 Così dunque vedremo sempre le porte
 - 3 divaricarsi in pianto. Stridono i fumi dei roghi
 - 4 e gli uomini ignudi e le donne insanguinate discendono.
 - 5 Siamo gli ultimi vivi. Le mani strette dentro le mani,
 - 6 il nostro passo percuote la faccia della notte.
 - 7 Ed uno porta per tutti la nostra maledizione.
 - 8
- (Entra il Presidente preceduto dai tre funzionari)*

I coreuti intervengono nel mezzo dell'azione, tra l'ultimo saluto di Giovanni, che ha appena dato prova della sua «capacità di profeta» (F8), e l'arrivo del Presidente. Il loro canto è strettamente connesso a quello d'apertura: la sorte «ferma per sempre» che giunge con il giorno è la morte di Andrea e il coro accompagna il protagonista verso il suo destino intonando un canto funereo che descrive il popolo, già devastato dalla morte e dalla guerra, nell'atto di una marcia infernale. I lettori di Fortini, però, non dovrebbero avere difficoltà nel riconoscere in questo intermezzo i primi versi di *Sonetto*, celebre lirica della sezione *Altri versi*:

Sonetto

Sempre dunque così gemeranno le porte
Divaricate in pianto. Rotano eterni i fumi
Dei roghi e giù s'ingorga la coorte
D'uomini scimmie, di femmine implumi.

Con loro, amici! Sono questi i fiumi
Da cui credemmo salvare la sorte.
Ma se le torce stridono e vacillano i lumi
Qualcuno dentro il buio canta più forte.

Non la battaglia bianca d'arcangeli cristiani
Clama l'inno che tu alla notte rubi
Sempre più cieca; ma noi, gli ultimi, i vivi.

A coro alto scendiamo, le mani strette alle mani
Intrepidi, le grotte vane: Anùbi
Enorme erra, testa di cane, ai trivi.

Confrontando le due versioni, si notano una serie di modifiche che l'autore ha messo in atto per adattare il testo a una forma nuova: muta il primo verso da endecasillabo ipermetro a doppio settenario (con primo emistichio tronco) ridistribuendo i sintagmi «Sempre», «dunque» e «così» e accrescendo il predicato di una sillaba (da «vedremo» a «gemeranno»); sposta «dei roghi» al terzo verso, facendo conquistare a «fumi» la posizione rimica; aggiunge poi «eterni» per rimediare allo scompenso sillabico causato dal movimento di «dei roghi» e dare vita così a un perfetto martelliano, mentre il nuovo «e giù s'ingorga la coorte», che sostituisce l'eliminato «discendono», completa un endecasillabo. Lo è anche l'ultimo verso della quartina, interamente occupato dal complemento di specificazione «D'uomini scimmie, di femmine implumi», prima soggetto al posto di «coorte». Il r. 5 del coro («Siamo gli ultimi vivi. Le mani strette dentro le mani») è invece scomposto nei vv. 11 («ma noi, gli ultimi, i vivi.») e 12 («le mani strette alle mani»).

Vi sono, poi, modifiche che non intaccano direttamente la fisionomia metrica o strutturale, ma riguardano il mantenimento dell'equilibrio tra i piani semantici: per esempio, al v. 2, «Rotano» prende il posto di un altro trisillabo sdruciolato, «Stridono», recuperato poi nella strofa successiva (v. 7). In questo caso, l'eliminazione della percezione uditiva a favore di un fatto visivo è con molta probabilità conseguente al cambio del predicato del v. 1, in cui, al contrario, si sostituiva «vedremo» con «gemeranno».

Merita qualche osservazione anche «testa di cane» (v. 14), reperibile nel dramma poche righe prima dell'intervento del coro. Giovanni, infatti, concludeva così il proprio vaticinio (F28-29, corsivo mio):

Ah, gli Dei più nascosti, dalle *teste di cane* e di bue che abitano le nostre viscere notturne e gli Dei più alti dal viso di fiamma e dal sorriso eterno si sono congiurati e non c'è più scampo per l'uomo. Ecco che cosa è vero.

Il discorso allude all'inappellabilità del fato: tutte le divinità del pantheon, tanto quelle ctonie e mostruose, quanto quelle celesti e benevole, hanno deciso all'unanimità che il corso degli eventi verterà in direzione degli esiti più nefasti. Nulla di queste parole è da interpretarsi metaforicamente. In *Andrea e il Presidente* ogni invocazione o imprecazione al divino è sempre declinata al plurale, per cui sembrerebbe che la drammaturgia sia intrisa di una spiritualità pagana che spiegherebbe la ri-

mozione di ogni riferimento al cristianesimo: in alcune redazioni, per esempio, esclamazioni come «Gesù!» o «Cristo!» (Q5) sono state accuratamente cassate. L'inserimento di un dato culturale alieno, il paganesimo, nonostante si ponga in contraddizione con l'identità dell'ambiente, l'Italia, trova la sua ragion d'essere nella pretesa universale della storia di Andrea, che Fortini realizza riprendendo i modi della tragedia classica, la forma che per eccellenza interroga la fragilità della condizione umana. In *Sonetto*, dunque, l'autore incorpora uno stilema proveniente da una battuta laterale al coro e intensifica la sua funzione: «testa di cane» infatti smette di essere un dato puramente descrittivo e diventa un'apposizione simbolica²⁵ che partecipa alla regressione bestiale dei dannati («scimmie» e «implumi»).

Se *Coro dell'ultimo atto* conserva almeno nell'apparato paratestuale un'allusione al contesto originario, nulla di ciò avviene in questa lirica, dove il titolo fa riferimento solo alla sua struttura metrica. L'unico indizio potrebbe essere costituito da «a *coro* alto scendiamo» (corsivo mio, v. 12), che evoca il soggetto originario e la sua postura plurale, ma che con maggiore probabilità risponde all'«inno» della strofa precedente. La distanza tra le due versioni, tuttavia, diventa maggiore nell'edizione del 1959, dove Fortini inserisce un *exergum* a introdurre il sonetto:

Non avevo tanta paura della morte quanto del fatto che i bambini non venivano fucilati ma sepolti vivi. Alcuni pregavano per la grazia di un colpo ben centrato. Altri cantavano i canti di Israele. La mamma cercava di calmarmi e prometteva che mi avrebbe coperto gli occhi, quando avessero cominciato a sparare. Mi calmai e cominciai a cantare...

(Dal diario di una dodicenne polacca, 1944)²⁶

La presenza di questa epigrafe invita il lettore a leggere i versi che seguono in relazione all'Olocausto e alle persecuzioni della comunità ebraica durante gli anni del Nazifascismo. Bernardo De Luca nel commento a *Sonetto* immagina che «probabilmente, all'epoca della prima stesura, Fortini venne a conoscenza di ciò che accadeva nei lager nazisti grazie ai racconti dei rifugiati nella neutrale Svizzera».²⁷ La scoperta di *Andrea e il Presidente*, tuttavia, rivela che almeno nella sua fase primordiale il testo di *Sonetto* era molto lontano da ogni allusione alla Shoah: entrambe le versioni descrivono sì una discesa negli Inferi, ma la prima è strettamente collegata all'accadere scenico e alla parabola di Andrea. Ciò confermerebbe le perplessità di Bonavita, che alludendo

²⁵ Nell'immaginario fortiniano il cane è «spesso connesso alla sfera della violenza cieca» (R. Bonavita, *L'anima e la storia* cit., p. 160n).

²⁶ F. Fortini, *Poesia ed errore*, Feltrinelli, Milano, 1959, p. 45.

²⁷ F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 225.

alla possibilità di una risignificazione successiva nota come il riferimento allo sterminio ebraico è certo solo nelle riedizioni, con l'aggiunta delle *exerga*.²⁸

Un ultimo contatto tra *Andrea e il Presidente* e *Foglio di via* è contenuto nel cordoglio finale, dove tutti i personaggi alternano parole di conforto e disperazione per esprimere un lutto non solo personale (come il dolore di Maria per il suo amore mai confessato), ma anche collettivo, toccando l'intera comunità nella sua integrità morale («Ora guardate che cosa avete fatto / ora sapete che cosa avete voluto / ora la vergogna ora la pietà», 33r). Ancora una volta interviene Giovanni, interpellato per la sua vicinanza al defunto, e prova a riconoscere nella vicenda le forze universali che vi hanno partecipato. Nel suo esteso ragionamento, pronuncia questi quattro versi (F33v):

Ancora grideranno per voi libertà e giustizia,
ancora mentiranno per voi come da mille secoli,
e ancora pregherete il cielo perché vi strappi
dal cuore la paura che i padroni inchiodarono

Non è difficile riconoscere in questo estratto una forte somiglianza con la prima strofa di *Varsavia 1944*:

E dopo verranno da te ancora una volta
A contarti a insegnarti a mentirti
E dopo verranno uomini senza cuore
A urlare forte libertà e giustizia

Ma tu ricorda popolo ucciso mio
Libertà è quella che i santi colpiscono sempre
Per i deserti nelle caverne in se stessi
Statua d'Adamo faticosamente.

Giustizia è quella che nel poeta sorride
Bianca vendetta di grazia sulla morte
Le mie parole che non ti danno pane
Le mie parole per le pupille dei figli.

I punti di contatto tra i due testi sono fondamentalmente due: il primo è il parallelismo sintattico, che nella battuta di Giovanni coinvolge i primi tre versi, mentre nella lirica di *Foglio di via* diventa un gesto strutturale

²⁸ R. Bonavita, *L'anima e la storia* cit., p. 159. Il pregio della lettura di Bonavita sta anche nell'intuizione per cui «la bizzarra trasfigurazione» interna al componimento assume i tratti di «un quadro» o di «una tragedia» dai tratti «manieristici o barocchi» (*ibidem*): senza conoscere l'avantesto di *Sonetto il critico coglie la primordiale natura drammaturgica del componimento.*

che divide la strofa in due distici sintatticamente simili; il secondo è la ripresa di alcuni elementi lessicali fondamentali: oltre ad «ancora» (v. 1), che in *Varsavia 1944* perde la posizione anaforica, e «mentirti» (v. 2), precedentemente «mentiranno», l'autore conserva i sintagmi «libertà» e «giustizia», parole chiave che costituiscono l'identità semantica delle due strofe successive («Libertà è quella...», v.6, «Giustizia è quella...», v.9).

Diversamente da *Coro dell'ultimo atto*, in cui il testo rimane invariato, e *Sonetto*, dove il contenuto di partenza era già consistente, in questo caso sembra che Fortini abbia costruito il componimento a partire dall'impressione di un paio di versi. Come negli altri casi, c'è anche qui c'è una distanza sul piano logico-enunciativo: nel testo teatrale, il soggetto è fittivo (Giovanni); si rivolge a un voi che comprende lo spettatore e i personaggi compresenti sulla scena; allude al Presidente e ai più generali nemici di classe («padroni»). Una volta rimodulata nell'enunciato lirico, questa triade pronominale, costituita da un "io", un "voi" e un "loro", cambia radicalmente identità. Utilizzando un lessico attinente all'ambito teatrale, forse intuendo la potenzialità drammatica di questi versi, De Luca spiega:

A differenza della poesia precedente [*Varsavia 1939*], gli attori in scena non sono più due ma tre; di conseguenza, la trama pronominale che intesse il testo è più complessa: abbiamo un "io", che però è presente non come protagonista delle vicende o personaggio, ma solo ed esclusivamente in quanto poeta; un "tu" collettivo, e cioè il popolo polacco; infine, una terza persona plurale da identificare, sul piano astratto, con la categoria dei nemici/oppressori, su quello concreto con i nazisti.²⁹

Al pari di *Coro dell'ultimo atto*, il cambiamento della tipologia di enunciato coincide col passaggio da soggetto fittivo a soggetto lirico, ma questa volta la distanza dall'io biografico è mantenuta: *Varsavia 1944* e *Varsavia 1939* sono infatti pensati come «traduzioni di un inesistente originale polacco».³⁰ La soggettività su cui è costruita questa falsa traduzione coincide con quella di un poeta osservatore dei grandi eventi della storia mitteleuropea, ma non è sovrapponibile all'autore reale del componimento. Il secondo pronome della triade, invece, muta dal "voi" al "tu", che però conserva la dimensione collettiva impersonando il «popolo ucciso» (v. 5). Infine, la terza persona plurale cambia solo sul piano «concreto»: il Presidente e i suoi funzionari sono estranei alla poesia di *Foglio di via*, ma, come i nazisti, sono parte della categoria dei nemici/oppressori.

²⁹ F. Fortini, *Foglio di via* cit., p. 129.

³⁰ *Ivi*, p. 315.

In questo caso, l'intervento maggiormente significativo coinvolge il titolo. All'interno della raccolta d'esordio vi è una pronunciata tendenza per il dato cronologico: la maggior parte delle liriche sono accompagnate da datazioni spesso arbitrarie, come visibile in *Coro dell'ultimo atto*, risalente almeno a uno o due anni prima rispetto alle date attribuitegli (1945 e 1946);³¹ la sezione *Gli anni*, invece, contiene tre componimenti il cui titolo è costituito dal binomio luogo-anno, che permette di identificare il loro contenuto partendo dalle sue coordinate spazio-temporali. Tra queste vi è proprio *Varsavia 1944*, pubblicata per la prima volta sull'«Avvenire dei lavoratori» nell'agosto 1944 con il titolo *1943*.³² Questo cambiamento di titolo non è una minuzia, perché modifica il riferimento storico a cui la lirica allude. Nel biennio 1943-1944, infatti, la città polacca è stata teatro di due distinte ribellioni armate contro l'occupazione nazista: quella del maggio 1943 fu organizzata dalla Resistenza ebraica (e non a caso ricordata col nome "Rivolta del ghetto di Varsavia"); l'insurrezione dell'agosto 1944, invece, fu ad opera di un'altra matrice, l'Armia Krajowa, che puntava a liberare la capitale prima dell'arrivo dell'Armata Rossa. La confusione tra le date e gli eventi, complicata dal fatto che la prima pubblicazione, che si riferiva alla rivolta del '43, avvenne proprio mentre si stava svolgendo quella dell'anno successivo, ha reso meno percepibile la manipolazione che l'autore ha messo in atto modificando il titolo: lo stesso testo, infatti, nel corso della sua vita ha avuto come oggetto interno due eventi distinti, simili per luoghi e circostanze, ma di diversa identità storica.³³

L'esistenza della lirica nel 1944 segnalerebbe anche un momento fondamentale per il cantiere di *Andrea e il Presidente*: Fortini potrebbe aver iniziato a dissezionare il testo della tragedia già dall'estate di quell'anno, anche se non è possibile capire se si trattasse allora di una asportazione localizzata o se già l'autore avesse iniziato a scorporare le parti da riutilizzare. È certo che i testimoni di questo dramma continuano a essere consultati almeno fino a circa metà del 1945, quando idea *Giona in Ninive* e si prepara a diffondere *Coro dell'ultimo atto* e *Imitazione del Tasso* sul «Politecnico». In ogni caso, però, l'estrazione di un componimento lirico dall'opera – benché sintomo della fertilità creativa del dramma, in grado di stimolare il suo autore nella creazione di nuovi

³¹ *Ivi*, p. 305.

³² Alla prima pubblicazione, *Varsavia* era il nome del dittico e i due componimenti erano intitolati *1939* e *1943* (F. Fortini, *Varsavia*, in «L'avvenire dei lavoratori», 16, 31 agosto 1944, consultabile online: <http://emeroteca.braidense.it>, ultimo accesso: 23/11/2024)

³³ Non è da escludere che la modifica del titolo non impedisca alla Rivolta del ghetto di Varsavia dall'essere in parte oggetto della poesia: il v. 8 «Statua d'Adamo faticosamente» è chiaramente un rimando alla cultura ebraica. In tal caso, la mutazione dell'anno dal 1943 al 1944 inciderebbe sulla centralità dell'evento nel componimento.

testi – rappresenta anche un'incrinatura evidente del progetto, la prima crepa che intacca la sua integrità e ne presagisce il definitivo abbandono.

III. Conclusioni

Ricapitolando quanto detto, *Andrea e il Presidente* è un'opera che subisce un processo compositivo complesso e sofferto, tanto ambizioso quanto accidentato, e si presenta a tutti gli effetti come una prova poetica che Fortini non riesce a portare a termine; d'altro canto, quest'esperienza non è stata del tutto fallimentare grazie a una costante operazione di salvataggio che l'autore tenta più volte rinegoziando l'entità del progetto, modificandone la struttura formale, rimodulando lo stile e appianando le criticità della trama. Pur avendo abbandonato il lavoro primigenio, Fortini ne recupera i frutti più riusciti: diverse battute, relazioni tra personaggi e addirittura dati scenografici ritorneranno nel «divertimento biblico» intitolato *Giona in Ninive* (1945) e nella sua controparte in prosa *Storia di Giona* (1946-1950 circa), per i quali sarebbe necessario uno studio apposito; ma, soprattutto, trae da questa sceneggiatura i nuclei primordiali – a seconda dei casi più o meno vicine alle versioni definitive – di tre delle poesie più celebri di *Foglio di via*. Dopo aver riassembleto per quanto possibile la *pièce*, si è provveduto a ricostruire il percorso evolutivo dei tre componimenti, dalla loro origine drammaturgica fino alla raccolta d'esordio. Di *Coro dell'ultimo atto* sono stati analizzati tre testimoni, che da soli spiegano come la lirica è stata concepita, prima nella forma di intervento drammaturgico, poi come componimento autonomo. Delle versioni originarie di *Sonetto* e *Varsavia 1944*, invece, sono state evidenziate le alterazioni successive e le istanze nella costruzione della loro forma lirica. La scelta di salvare questi versi dall'oblio ha richiesto alcune modifiche necessarie: la stessa estrazione da un testo drammatico e il reinserimento in uno statuto lirico ha comportato il cambiamento del tipo di enunciato, che, come abbiamo visto, ha come diretta conseguenza la mutazione del suo soggetto, cosa su cui Fortini agisce consapevolmente avvicinandolo o allontanandolo dall'io biografico; inserisce poi modifiche consistenti, diverse in base alle circostanze, ricercando una forma metrica che dialoga con la tradizione (*Coro dell'ultimo atto*³⁴ e *Sonetto*) o accentuando la strutturazione retorica (il parallelismo) che il componimento covava già dentro di sé (*Varsavia 1944*). Ma il fenomeno più interessante che accomuna i tre casi qui discussi sta nella cura che l'autore prodiga alla costruzione

³⁴ Nel caso di *Coro dell'ultimo atto*, ciò avviene grazie all'inserimento dello spazio strofico che evidenzia la struttura strofica in pseudoterzine.

dell'apparato paratestuale, improntato a suggerire una precisa lettura e probabilmente anche a rimuovere ogni indicazione che potesse tradire la natura originaria dei testi. I titoli, le epigrafi e le didascalie che accompagnano momenti diversi delle loro pubblicazioni annunciano che queste tre liriche hanno come unico oggetto la lotta partigiana, la Shoah e le ribellioni del popolo polacco. Sono tutti contenuti dalla forte connotazione storica, orizzonte che in *Andrea e il Presidente* è tuttalpiù alluso e mai direttamente espresso probabilmente in virtù della sua ambizione universale, ma che nella raccolta del 1946 diventa la dimensione privilegiata con cui si misura la voce poetante.

Esistono, tuttavia, degli elementi che resistono alle manomissioni dell'autore: la tensione all'avvenire è un tratto predominante tanto in *Foglio di via* quanto nel dramma, e *Coro dell'ultimo atto* ne costituisce il momento di maggiore riuscita in entrambe le opere; la dialettica luce-tenebre, fondamentale in *Andrea e il Presidente* per via della sua funzione strutturante nell'impresa dell'eroe, conserva un ruolo simile anche nella raccolta d'esordio, come dimostra il posizionamento oppositivo e non casuale di *E questo è il sonno* e *Coro dell'ultimo atto*, rispettivamente prima e ultima poesia del libro; le liriche, inoltre, mantengono la postura discorsiva originaria, strettamente drammatica, che sia quella monologica del compianto di Giovanni, o quella corale come dei due casi restanti. Nonostante i tre componimenti abbiano subito interventi consistenti, dunque, non è opportuno ignorarne l'origine drammaturgica. Per quanto la tragedia e *Foglio di via* possano risultare lontani per stato di lavorazione, genere e riuscita, i tre esempi esaminati mostrano come le due opere siano in realtà legate da vincoli sottili e complessi, e quale ingente debito la raccolta lirica d'esordio abbia contratto con l'esperienza teatrale di Fortini.