

Sezione monografica «*Proteggete le nostre verità*»

«Il tracciato della limaccia»: note per uno studio genetico-variantistico di *Questo muro* (1973) di Franco Fortini

ELENA NICCOLAI

Università degli Studi di Ferrara
elena.niccolai@unife.it

Abstract. This study reexamines the caesura represented by *Questo muro* (1973) in Fortini's production. Against the traditional interpretation that reads it as an intimist withdrawal, the variantistic investigation reveals a compositional process oriented toward allegorical universalization. The analysis documents two directions: the progressive elimination of autobiographical elements in favor of a denotative-allegorical lexicon and the search for metrical-syntactic verticality through verse-sentences and parataxis. The comparison with Sereni's practice highlights by contrast the specificity of Fortini's project: where Sereni adds temporal deictics, Fortini systematically eliminates them to remove the text from referential contingency.

Keywords: Fortini, *Questo muro*, genetic criticism, authorial variants, Sereni.

Riassunto. Lo studio riesamina la cesura rappresentata da *Questo muro* (1973) nella produzione fortiniana. Contro l'interpretazione tradizionale che vi legge un ripiegamento intimistico, l'indagine variantistica rivela un processo orientato alla universalizzazione allegorica. L'analisi documenta due direttrici: la progressiva eliminazione degli elementi autobiografici in favore di un lessico denotativo-allegorico e la ricerca di verticalità metrico-sintattica attraverso frasi-verso e paratassi. Il confronto con la prassi sereniana evidenzia per contrasto la specificità del progetto fortiniano: dove Sereni aggiunge deittici temporali, Fortini li elimina sistematicamente per sottrarre il testo alla contingenza referenziale.

Parole chiave: Fortini, *Questo muro*, critica genetica, varianti d'autore, Sereni.

«Il tracciato della limaccia»: note per uno studio genetico-variantistico di *Questo muro* (1973) di Franco Fortini

Questo muro (1973) segna una cesura nella produzione poetica di Franco Fortini non soltanto per quella «struttura studiaticissima, a spinte e contropinte» già rilevata da Pier Vincenzo Mengaldo, ma per il passaggio dall'immediata referenzialità storico-politica all'incremento delle forme allusive. Tale trasformazione ha indotto sul piano esegetico un ridimensionamento della portata politica delle ultime raccolte poetiche fortiniane, favorendone una ricezione condizionata dalla categoria di "stile tardo".¹ Secondo questa prospettiva critica, la congiuntura storico-politica coeva – incluso l'esaurirsi delle proteste studentesche di fine anni Sessanta – avrebbe spinto Fortini verso modalità espressive più introverse e, per ciò stesso, di minore pregnanza storico-politica.

Il presente contributo intende sottoporre a verifica questo assunto per metterne in discussione la tenuta critica. L'analisi dei materiali preparatori della raccolta mostrerà difatti come il processo compositivo documenti la progressiva riduzione degli elementi autobiografici e l'incremento delle forme allusive come strategie di universalizzazione allegorica.

A questo fine si reputa che l'indagine delle carte d'archivio risulti particolarmente produttiva ove condotta tenendo conto dello scambio epistolare con Vittorio Sereni e con la sua opera poetica. L'accostamento tra i due autori, né inedito né inatteso nel panorama critico novecentesco, consente difatti di valorizzare la specificità della poesia fortiniana ampliando la prospettiva al quadro poetico tra gli anni Sessanta-Settanta tenendo conto dell'influenza esercitata su Fortini dalla pubblicazione di *Gli strumenti umani* (1965).

Dunque, Sereni. Dante Isella, nella sua fondamentale edizione critica dell'opera sereniana, definisce Sereni come non un poeta-di-varianti alludendo alla consuetudine autoriale di non modificare i testi una volta raggiunta la stampa.² Per diretta confessione, come annota Isella, Sereni dichiara:

Non è mia abitudine tornare su cose da me scritte in passato per mutarle o modificarle. La coscienza, in me, di ciò che scrivo via via si perde ben presto. Posso dirlo senza falsa modestia; il credito che concedo a me

¹ F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017. Circa il concetto di stile tardo applicato alla produzione fortiniana e ai suoi rischi vd. L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni editore, 1999, pp. 217-228.

² D. Isella, *La lingua poetica di Sereni*, in V. Sereni, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1986, pp. XIII-XIV: «Sereni non è un poeta da "varianti"».

stesso sta sempre tra l'ultima cosa scritta e la prossima da scrivere. Non risale più indietro, se non come memoria del preciso rapporto tra la circostanza (momento o situazione) di fatto e un testo scritto. Molto autobiografico, come si vede.³

Se si considera la documentazione manoscritta e dattiloscritta sereniana, si profila tuttavia un quadro affatto diverso: la mole e la densità delle varianti è talmente ingente, come dimostrano le seicentoventitre pagine dell'apparato critico di Isella, da poter qualificare, senza alcuna esitazione, Sereni come poeta di varianti.

La medesima considerazione vale anche per Fortini, malgrado la dovuta benché ovvia premessa per cui né per l'intera opera lirica fortiniana né tantomeno per *Questo muro* possediamo un materiale genetico equiparabile – sebbene non sia possibile escludere che lacune documentari ingenti condizionino il giudizio. Si riconoscono difatti alcune somiglianze tra le due prassi compositive: l'abitudine di non modificare pesantemente i testi una volta pubblicati e la fittissima rielaborazione testuale testimoniata dalle rare testimonianze dattiloscritte.

Uno sguardo al materiale preparatorio di *Questo muro*, spesso conservato all'interno dei carteggi,⁴ rivela l'eterogeneità dei documenti: dalle ventuno carte dattiloscritte per *Dalla collina* alle sparute varianti trascritte sul retro di una busta da lettere per *Le promesse, le mimose, i quaderni puliti*, ottavo tassello lirico di *Il falso vecchio*.

Un esempio significativo del ruolo dei carteggi per l'indagine dei percorsi compositivi della silloge consiste nel poscritto della missiva tramite cui Fortini invia a Luigi Baldacci una copia dattiloscritta della lirica *Piazza Madonna* tra la fine di giugno e l'inizio di luglio del 1972. La lettera si conclude con la richiesta esplicita di un parere a proposito del titolo da apporre alla raccolta originaria: «Che ne direbbe se intitolassi un libretto con una cinquantina di poesie *Questo muro* (da *Purg.* XXVII, 36)?». ⁵

³ V. Sereni, *Gli immediati ritorni*, in Id., *Tutte le poesie cit.*, p. 621.

⁴ Nella fattispecie, lo scambio epistolare più ricco e denso di implicazioni critiche è quello intrattenuto con l'amica e sinologa Edoarda Masi, carteggio che, soprattutto in relazione all'influenza di Lu Hsün, conserva materiale documentario utile anche per il commento esegetico delle liriche della raccolta. Per la corrispondenza tra Masi e Fortini vd. B. Francioni, *Lu Xun, un uomo di frontiera*, in «L'ospite ingrato», 17 maggio 2014, www.ospiteingrato.unisi.it/lu-xun-un-uomo-di-frontiera/ (ultimo accesso: 21/11/2024); I. Mordiglia, *Il diario cinese di Edoarda Masi. Un caso di rifiuto editoriale degli anni Sessanta*, in «L'ospite ingrato», 6 aprile 2009, www.ospiteingrato.unisi.it/il-diario-cinese-di-edoarda-masi-un-caso-di-rifiuto-editoriale-degli-anni-sessanta/ (ultimo accesso: 21/11/2024). Cfr. anche la tesi di laurea di B. Francioni, *Notizie dalla Cina. La corrispondenza tra Franco Fortini e Edoarda Masi negli anni 1960-61 e 76*, relatore: Prof. Carlo Caruso, controrelatore: Dott. Luca Lenzini, Università di Siena, a.a. 2012-2013.

⁵ «Parlare di tutto». *Un'idea della critica. Il carteggio Baldacci-Fortini*, a cura M. Villa, Firenze, Firenze University Press, 2023, pp. 61-62.

La nota epistolare, oltre a chiarire il riferimento dantesco del titolo della silloge, fornisce alcuni ragguagli sul processo di elaborazione dell'opera che, composta da sessantuno testi nel suo assetto definitivo, risulta dunque ampliata di ben undici componimenti durante l'anno precedente l'edizione.

Non è però possibile identificare con certezza le aggiunte, dal momento che nel 1971 soltanto ventisette delle sessantuno liriche complessive erano apparse a stampa in rivista o in *plquette*. Appare tuttavia rilevare la sostanziale corrispondenza cronologica tra le uscite in rivista e le datazioni d'autore apposte alle partizioni di *Questo muro*.

L'analisi comparativa con le edizioni periodiche rivela infatti una distribuzione disomogenea del materiale inedito all'altezza del 1972. Nelle ultime due sezioni (*Il falso vecchio* e *Di maniera e dal vero*, datate 1970-1972) si concentra la maggior parte dei testi non precedentemente pubblicati: soltanto due componimenti risultano editi *ante librum* (*Questa mattina di sole* e *Le belle querce*). Per converso, nelle tre sezioni iniziali (*La posizione*, *Versi a se stesso* e *Versi a un destinatario*, riferibili al periodo 1961-1969), il rapporto si inverte: otto liriche su trentadue costituiscono inediti (*Questo non è un grido di vittoria*, *L'apparizione*, *L'educazione*, *Piazza Madonna*, *Ricordo di Borsieri*, *Collage per i miei cinquant'anni*, *Come mosche*, *A Vittorio Sereni*). Al fine di fornire un quadro sinottico completo, si riporta di seguito l'elenco dei componimenti apparsi in rivista prima dell'edizione di *Questo muro*, secondo l'ordine cronologico di pubblicazione.

Appaiono in rivista i testi di: *Dalla collina* («Quaderni piacentini», III, 15, marzo-aprile 1964, pp. 31-32), *Il merlo*, *Gli ospiti*, *Dopo una strage* («La rivista trimestrale», III, 10 giugno 1964, pp. 309-311), *Le sette di sera* («La battana», I, 2, dicembre 1964, p. 29), *Discorso del governatore* e *La posizione* («Letteratura», XXIX, 78, novembre-dicembre 1965, pp. 38-39), *Per Torino (in memoria di Raniero Panzieri)* («Quaderni piacentini», VI, 29, gennaio 1967, p. 40), *Gli ospiti*, *Per tre momenti*, *Il seme*, *Il presente*, *Consigli* riunite sotto il titolo (anch'esso dantesco) *Dall'altra riva* («Paragone», XVIII, 206, aprile 1967, pp. 98-101), *Per un giovane capo* («Paragone», XXI, 242, aprile 1970, p. 44), *Deducant te angeli* («Quasi», maggio-agosto 1971, pp. 34-35).

Particolare rilevanza assume inoltre la *plquette Venticinque poesie 1961-1968* del 1969, ma priva di ulteriori indicazioni di stampa, contenente venticinque componimenti della futura raccolta: *Gli ospiti*, *La linea del fuoco*, *Discorso del governatore*, *Dopo una strage*, *Le sette di sera*, *Per Torino*, *Un'altra allegoria*, *Le difficoltà del colorificio*, *Sequenza catara*, *Il merlo*, *Dalla collina*, *Per tre momenti*, *Il seme*, *Le belle querce*, *Il presente*, *Consigli*, *San Miniato*, *La posizione*, *In memoria*, *Ancora la situazione*, *L'erba e l'animale*, *Te deducant angeli*.⁶

⁶ Si segnala la pubblicazione nel 1971 in rivista delle traduzioni croata e inglese di *Gli ospiti*

Anche per quanto riguarda le datazioni, il materiale d'archivio si rivela relativamente disomogeneo presentando documenti cronologicamente definiti accanto ad altri non datati.⁷

Le carte datate coprono un periodo piuttosto esteso, dal 1963 al 1972: dai dattiloscritti di *Dalla collina*, composta per la gran parte tra l'ottobre 1963 e il febbraio 1964, fino alla testimonianza epistolare di *Piazza Madonna* del giugno-luglio 1972, passando attraverso tappe intermedie come per *Le belle querce*, *In memoria*, *Ancora la posizione* e *Agli dei della mattinata* di cui si conservano dattiloscritti rispettivamente datati al 12 marzo 1965, al 1966, al 17 novembre 1968 e al 1971. Particolarmente significativa è la documentazione di *L'educazione* che attesta un iter compositivo di otto anni, dal 1964 al 1972. A questo nucleo si affiancano le stesure prive di datazione di: *Il seme*, *Le promesse*, *le mimose*, *i quaderni puliti*, *Il bambino che gioca* e *Tutto rovente*.

Prima di esaminare le principali direttrici stilistiche riscontrabili nei processi compositivi, è tuttavia opportuno soffermarsi sullo scambio epistolare tra Sereni e Fortini relativo agli esordi della composizione di *Questo muro*, tra la fine del 1963 e l'inizio del 1964.

A seguito dell'invio di una prima redazione – fortemente ridotta rispetto a quella edita – di *Dalla collina*, il 10 dicembre 1963 Fortini scrive a Sereni di nutrire dei dubbi rispetto al verso centrale della lirica inviata: «Tutto quello che vedi sarà ucciso» rischierebbe infatti di esprimere una «cattiva ambiguità» senza l'aggiunta esplicativa di almeno un'altra sezione di versi. Il problema riguarderebbe la chiarificazione del concetto di morte, che non vuole essere ridotto, precisa Fortini, alla sola «morte biologica».⁸

Se a livello documentario lo scambio è rilevante per la congruenza cronologica con le carte d'archivio che attestano un'intensa rielaborazione di *Dalla collina* dall'inizio di ottobre del 1963 agli ultimi giorni di febbraio del 1964, il valore delle lettere risiede anche nel complesso rapporto di confronto/scontro tra le poetiche dei due autori.

Interpellato sul ruolo della psicologia in poesia da Sereni – il quale riconosce una spiccata sensibilità psicologica ai versi di *Dalla collina* definendola «poesia eminentemente inventiva» che scaturisce «dall'elaborazione dei dati emotivi, ideologici, raziocinanti», in antitesi tanto

rispettivamente edita con titolo *Gosti* in *Novi talijanski pjesnici*, a cura di M. Machiedo, Splito, Marko Marulić, 1971, p. 93 e con titolo *The guests*, in V. Bradshaw, *From pure silence to impure dialogue. A survey of post-war Italian poetry 1945-1965*, New York, Las Americas publishing co., 1971, p. 507.

⁷ I dattiloscritti qui presi in considerazione provengono tutti dall'Archivio del Centro di Ricerca Franco Fortini dell'Università di Siena, Fondo Franco Fortini, sub Fondo Edoarda Masi, scatola L, eccetto le redazioni di *Dalla collina* conservate presso lo stesso Fondo, scatola XXVII.

⁸ F. Fortini, V. Sereni, *Carteggio. 1946-1982*, a cura di L. Daino, Macerata, Quodlibet, 2024, pp. 152-163.

alla «poesia di commento e di constatazione raziocinante» quanto alla «poesia giudicante [e alla] poesia argomentante» –, Fortini rivendica l'esigenza di discernere tra «soggettività o individualità o singolarità» e «determinismo psicologico».⁹

Pur ammettendo che «senza singolarità non si dà poesia lirica», Fortini sottolinea difatti l'incidenza del «contesto emotivo-culturale-linguistico» sull'io lirico e, in contrapposizione alla condanna del «saggio in versi, [...] menzogna e arcadia, assai peggiore di quanto abbiano creduto fare Mascheroni o Arici», evidenzia la vitalità della «forma didascalica o edificante in poesia» a partire dalla *Leggenda del Tao Te King* di Brecht.¹⁰

La proposta poetica fortiniana rivela anche in questi termini la sua tensione dialettica, che se da un lato accoglie l'espressione della soggettività e le forme di contraddizione specificamente liriche – o per riprendere le parole di Sereni «i tratti dove l'immagine supera il dato» e i «riferimenti eminentemente psicologici [...] tipo “la città dov'eri” [...], “tutto quello che vedi”» – dall'altro sollecita un confronto serrato con una prospettiva storicamente e collettivamente determinata. È in questa polarità – e non nel ripiegamento intimistico – che si situa la scommessa espressiva della raccolta fortiniana, e i materiali d'archivio, come si tenterà di argomentare, documentano con precisione il lavoro compositivo dedicato a mantenere tale equilibrio.

Prima di procedere con l'analisi variantistica, si ritiene necessario precisare che la prospettiva qui adottata è deliberatamente esemplificativa e che ci si prefigge di evidenziare specifiche direttrici stilistiche piuttosto che di restituire analiticamente i processi trasformativi relativi a tutte le fasi correttive.¹¹

Un primo ambito di indagine concerne la titolistica, campo di tensione attiva per entrambi i poeti. Come osservato da Fabio Magro in relazione a Sereni, i nessi tra le liriche novecentesche e i rispettivi titoli rivelano di frequente chiavi interpretative più significative dei nuclei tematici.¹²

Anche per i titoli di *Questo muro* si registrano varianti che esplicitano i modelli di riferimento: così se *Sulla collina* diviene *Dalla Collina* con evidente richiamo al modello brechtiano, *Il bambino che parla* si tramuta in *Il bambino che gioca* con probabile rimando alla lirica *Quei bambini che giocano* degli *Strumenti umani*. A questo proposito è significativo il

⁹ *Ivi*, pp. 152, 154.

¹⁰ *Ivi*, p. 157.

¹¹ Come nel caso di *Piazza Madonna*, il cui v. 11, «Però non credere è falsa magia», diviene «Però non credere, è falsa magia» soltanto a partire da *Versi scelti, 1939-1989*, Torino, Einaudi, 1990.

¹² F. Magro, *Il lavoro del poeta. Sulle varianti de «Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni*, in *«Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni*. Atti della giornata di Studi, Università di Ginevra, 5 dicembre 2013, a cura di G. Fioroni, Lecce-Rovato, Pensa MultiMedia, 2015, pp. 135-166.

guadagno architettonico considerando che il verbo 'giocare', pur non appartenendo stabilmente all'idioletto poetico fortiniano, ricompare a distanza di alcune liriche nell'*incipit* di *Il cugino*: «Il cugino voleva andarsi a giocare. Chiamava / e non gli rispondevo».

Parimenti degna d'interesse l'evoluzione di *Questo tempo dell'anno* che assume la forma intermedia di *Ancora la situazione* prima di conseguire la denominazione definitiva *Ancora la posizione*. Circa quest'ultima intitolazione è osservabile che, sebbene *ancora* ricorra con frequenza nella produzione lirica fortiniana, l'avverbio non è mai adottato come titolo. Non appare pertanto improbabile che anche in questo contesto si manifesti l'influenza del modello sereniano degli *Strumenti umani* tramite gli esempi di *Ancora sulla strada di Zenna* e di *Ancora sulla strada di Creva*. Del resto, se la ripetizione e la tensione sistematica alla variazione rappresentano strutture portanti dell'intera silloge fortiniana, nel caso particolare di *Ancora la posizione*, il richiamo intertestuale pare finalizzato a porre in evidenza il carattere programmatico della sezione.

La posizione, che inaugura la raccolta, si apre difatti tanto con la minaccia imminente di *La linea del fuoco* («Siamo venuti di notte / tra i corpi degli ammazzati / [...] / Fra poco sarà l'assalto») quanto con la presentazione del rischio di sottrazione da parte dell'individuo dalla Storia, della sua evasione intellettualistica: i ragionamenti sconnessi del *Discorso del governatore* suggeriscono appunto di tralasciare i tentativi di resistenza, di «non guardare quei fuochi sulla montagna». Al pericolo di fuga dalla Storia si contrappone lo sguardo lucido che *La posizione* offre attraverso il filtro allegorico. Il componimento traduce in immagini tradizionali («pianura / di nebbia fetida») il panorama storico compreso tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, contraddistinto dalla scissione della sinistra parlamentare, dalle lotte studentesche e dalla guerra del Vietnam. Di fronte a tale scenario il soggetto lirico trova nell'espressione corale la spinta necessaria a resistere: «Noi porteremo a termine comunque il compito vegliando / questo nel piccolo sonno ormai riunito popolo». Il titolo reiterativo di *Ancora la posizione* valorizza pertanto sia il legame tra le due liriche – connesse ulteriormente dalla ripresa *capfinida* del deittico: «questo nel piccolo sonno ormai riunito popolo», «questo tempo dell'anno è fermo e chiuso» –, sia il ruolo programmatico che la sezione ricopre all'interno della raccolta, confermandone l'istanza ideologica e politica. Quanto all'influenza sereniana occorrerà inoltre non sottovalutare la divergenza netta degli esiti poetici, poiché se in Sereni il dittico duplica la frequenza dei toponimi (*Strada di Zenna* / *Ancora sulla strada di Zenna*) ancorando i versi alla contingenza esperienziale, la ripresa in Fortini rileva invece, *per oppositum*, la dimensione allegorica universalizzante delle liriche.

Si procede quindi all'esemplificazione delle varianti, presentate tramite ampi raggruppamenti segnalati da numeri romani. Si precisa che gli interventi testuali qui documentati sono attestati nei dattiloscritti, poiché nelle edizioni a stampa, non considerate in questa sede, le varianti risultano quantitativamente esigue e circoscritte, alla correzione di refusi tipografici o all'introduzione di segni interpuntivi.

Benché nelle liriche di *Questo muro* la dimensione soggettiva emerga con maggiore evidenza, l'indagine variantistica della silloge mette in luce una propensione alla sintesi con significativi guadagni in chiave allegorica, che coinvolgono la ristrutturazione sintattica, metrico-prodica e lessicale (I).

Eminente in questo senso, anche per l'esclusione del toscanismo *limaccia*, risulta il passaggio nella lirica *Il seme dal grano di gramigna* al *seme*: «non ancora scaldato asciutto assoluto / il tracciato della limaccia» → «non ancora bruciato il grano di gramigna» → «non ancora scaldato asciutto assoluto / il seme».¹³

Significativa risulta inoltre, tra i versi di *Dalla collina*, la cassatura degli elementi più esplicitamente autobiografici, come testimonia il seguente offuscamento del pianto giovanile: «Capace sempre di intendere e di volere / con la mano tu scorri la pietra di marmo e di mica / il tempo stolto austero sui monti dell'Appennino, e nel niente / l'umore del pianto sulle guance / di quando ti sentisti tradito per sempre / e non sapevi ancora / e ora all'osso s'informa la carne / forato dal bianco trigemino. Guarda / se non hai saputo ancora. // Di tutto quello che vedi non resterà / neppure un ditale di brace o una coppa di ghianda» → «Sei ancora capace di intendere e volere / e per questo guardando i monti / la stolta austera meditazione dei monti / con pietà ricordavi»;¹⁴ o riguardo alle forme metriche all'interno della medesima lirica, la ricerca della forma tradizionale nel settenario: «il passato stanco da morire» → «il passato stanchissimo».

Analogamente, tra le redazioni di *L'educazione* è registrabile, oltre a una progressiva rarefazione dell'aggettivazione qualificativa e l'eliminazione della diatesi riflessiva del verbo, la drastica riduzione dell'endecasillabo in senario: «e già cruda la sera mi mordeva» → «già cruda la sera mi mordeva» → «ma cruda già la sera mi mordeva» → «La sera mordeva».

Un simile processo di contrazione si manifesta in un'altra variante di *L'educazione*, dove il passaggio da «Dolce l'odore di vernice e ragia /

¹³ Più che alla parabola biblica della zizzania (*Mt*, 13, 24-30 e *Tm*, 57), la gramigna sembra rimandare alla traduzione da Attila József: «Una gramigna / mi sfiorava le labbra, aspra, stranamente dolce» (F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 671).

¹⁴ *Ivi*, p. 151: «Cresce anche il peso dell'autobiografia, ma come detta in paradosso, obliqua, cifrata. Così la politicità, consustanziale a Fortini, si fa sempre più implicita, a volte quasi un rumore di fondo».

delle gallerie, dei musei / e molto ancora mi è caro. In quel loro / cavo d'echi guardai / una Firenze d'oro / di gennaio, tremando» a «Di cera e di cipresso / odori e di vernici di mordenti: così / per gallerie e per musei guidai / me ragazzo tremando» rivela molteplici strategie di riscrittura.

Si evidenzia anzitutto anche qui il taglio dei referenti memoriali che esplicitano il ricordo («e molto ancora mi è caro, di gennaio») e dell'aggettivazione qualificativa (registrata anche dalla rimozione della descrizione coloristica della sera: «e già cruda la sera mi mordeva / tutta violetta sul nero lucido dei gorghi» → «La sera mordeva»), sostituita da determinanti concreti («*cera*», «*cipresso*», «*mordenti*») che concorrono alla ricerca allitterativa,¹⁵ differenziata verso per verso.¹⁶

La diminuzione del materiale lirico preesistente coinvolge persino la soppressione dell'articolo determinativo, lasciando il determinante isolato e posposto al secondo verso: «Di cere e di cipresso / gli odori di vernici e di mordenti / per gallerie, per musei» → «Di cera e di cipresso / odori e di vernici di mordenti: così / per gallerie e per musei guidai».

Allo stesso modo il processo genetico che coinvolge i versi successivi della medesima lirica evidenzia, oltre alla drastica compressione degli aggettivi, una trasformazione radicale del rapporto con la memoria culturale segnando il passaggio dalla dimensione narrativo-elegiaca a quella allegorica (II).

La stratificazione delle fasi redazionali – l'ultima delle quali databile al 1972, essendo documentata solo dal confronto tra le carte d'archivio e l'edizione – una progressiva rimozione della componente autobiografica: «In quel loro / silenzio guardai / nell'oro d'una Firenze» → «In quel loro / cavo di echi guardai / una Firenze d'oro / [...] / nella sera di silenzio» → «In quel loro cavo di echi guardai / di una Firenze d'oro / [...] / e nella sera di echi» → «In quel cavo / loro d'echi guardai / [...] / e fra pietre di echi lucidi» → «In quel cavo / loro di echi guardai / [...] / e in quei lunghi silenzi lucidi» → «Per questi templi / [...] / e in quei silenzi aurei levigati d'oro» → «in quei silenzi levigati».

Accanto, ma spesso anche all'interno, di quest'arte del levare dalle finalità allegoriche, un terzo tratto caratteristico della prassi compositiva riguarda gli aspetti fonico-ritmici, con particolare attenzione all'incremento delle forme allitterative (III).

Tra le varianti di *L'educazione* si nota, ad esempio, il graduale spostamento della concentrazione fonetica dalla dentale alla labiale: «d'Arno

¹⁵ Il rilievo conferma quanto notato da Mengaldo: «Nel lessico, colpisce subito l'oggettivazione cercata attraverso la pura denotatività. Ciò si rivela in particolare nell'estrema rarità dell'aggettivo qualificativo – e ad esempio di colore –; viceversa l'aggettivo tende a essere mentalistico («foglie verdi essenziali»), oppure è sostituito quasi epicamente da un complemento di materia» (P.V. Mengaldo, «Questo muro» cit., p. 155).

¹⁶ Circa i fenomeni allitterativi nella raccolta cfr. *ivi* p. 146.

dove tremando vivevo» → «d'Arno dove tremando balzavo» → «d'Arno dove ardendo balzavo» → «le labbra le gote la bocca e bruciando balzavo» → «le gote la bocca e bruciando balzavo» → «la bocca e bruciando balzavo».

Una simile sperimentazione fonica, ma con concentrazione sulla nasale bilabiale, caratterizza anche l'ottavo tassello lirico di *Il falso vecchio*, il cui processo compositivo rivela due processi paralleli: la riduzione della ridondanza avverbiale (con l'eliminazione di «per sempre») e l'assestamento della varietà dei registri su una complessiva medietà lessicale (IV): «miele di polvere e sterco ti penetrava un male / per sempre nel capo giovane fino a questo, a qui» → «miele di polvere e orina (→ e piscio) ti penetrava il male / per sempre col capo giovane, fino a qui» → «Miele di polvere e sangue ti penetrava un male / nel capo giovane per sempre fino a qui» → «miele d'amore e sangue ti penetrava un male / nel capo giovane per sempre fino a qui» → «sapore di polvere e solitudine, un male / ulcera nel capo giovane, per sempre fino a qui» → «povera polvere e orina, un miele, un male / dentro la testa giovane, per sempre fino a qui» → «Polvere delle ginocchia, mia colpa, un miele, un male / – e la memoria di un male, fino a qui».

Circa la ricerca di un lessico medio, spesso fortemente concettualizzato, risulta inoltre significativo un commento dello stesso Fortini, che annota a penna in calce alla carta in una delle redazioni di *L'educazione* (a proposito del passaggio «Sui tetti isteriliti / il rovaio celeste lacerava / i fumi delle tane» → «Sui tetti isteriliti / i fumi delle tane / il febbraio celeste lacerava»): «Ho ancora dei seri dubbi su quel “rovaio”. È difficile saperlo. Forse lo sostituisco con “febbraio”».

Significativa rispetto alla selezione del lessico anche la sostituzione, nei versi che fanno immediatamente seguito al brano citato, di *urla sgomentemente* con *pazzi urlii*: «Fischi di spregio, urla sgomentemente udivo» → «Fischi di spregio, urla sconnesse udivo» → «Fischi di spregio, urla udivo dementi» → «Fischi di spregio, urla udivo pazze» → «Fischi di spregio, urla pazze udivo» → «Fischi di spregio pazzi urlii udivo». L'intervento andrà interpretato – oltre che secondo lo straniamento dovuto alla graduale disumanizzazione della voce – anche in chiave metrica: la misura endecasillabica, presente già nella prima lezione («Fischi di spregio, urla sgomentemente udivo»), si perde quando Fortini inizia a preferire il bisillabo *pazze* agli aggettivi trisillabici delle prime varianti (*sgomentemente*, *sconnesse*, *dementi*). Il passaggio da *urla* a *urlii* ha dunque anche un effetto di ristabilizzazione metrica, a conferma dell'attenzione architettonica che governa il processo compositivo.

Restando sul versante propriamente lessicale, il confronto con Sereni si rivela dunque particolarmente produttivo per via contrastiva.

Diversamente dalla decisa apertura pluristilistica degli *Strumenti umani*,¹⁷ durante il processo genetico di *Questo muro* vengono espunte non soltanto le punte lessicali di marca letteraria, ma qualsiasi forma di escursione plurilinguistica, come avviene per le *Niòbidi* prima *sventrate* (originato da un previo scannate) poi *immolate*: *L'educazione*: «beate le dee dipinte, le Niòbidi / scannate nei marmi, nel fondo» → «beate le dee dipinte, le Niòbidi / sventrate nei marmi, nel fondo» → «le dèe d'oro beate, le Niòbidi / immolate nei marmi» (con effetto iterativo della nasale bilabiale).¹⁸

Parimenti, durante la genesi di *Dalla collina* lo scorciamento aggettivale è accompagnato dalla rimodulazione del lessico che sostituisce l'aulico *convolvero*, termine botanico letterario di tradizione montaliano-d'annunziana, con un elenco di elementi concreti disposti per accumulo paratattico: «Vanno nella mezza luce, guardano l'antenna del cardo / il nervo del convolvero sgretolato» → «Essi vanno e guardano gli sterpi e le pietre, / le pigne, le cortecce ancora tiepide».

Sul piano sintattico, il percorso redazionale documenta inoltre una progressiva rarefazione delle strutture ipotattiche a vantaggio della coordinazione paratattica e della convergenza tra metro e sintassi (V), come documenta l'eliminazione del seguente *enjambement* in *Dalla collina*: «Tutto quello che vedi sarà ucciso e quello che sei / è già una cartilagine delicata» → «Tutto quello che vedi sarà ucciso. / Già quello che sei è una cartilagine delicata».

Un'acquisizione simile, per attenuazione dell'inarcatura e acquisto dell'endecasillabo, si registra anche nei versi precedenti della medesima lirica: «Tutto è d'accordo, se tendi di quassù / una mano puoi toccare i monti» → «Tutto è d'accordo. Se tendi la mano / puoi di quassù toccare i monti».

Il seguente caso di sostituzione della subordinata relativa mediante asindeto determina inoltre l'accrescimento del numero dei versi: «Le formiche gremiscono la piccola spoglia / e i nervi delle antenne non fanno più rumore / dei semi che giù filano dai loro astucci» → «Tra gli

¹⁷ F. Magro, *Il lavoro del poeta* cit., p. 164: «La serie di interventi di cui si è discusso va in direzioni diverse: verso l'oralità che ha a che fare con l'esecuzione del testo; verso la prosa che invece concerne la formalizzazione dell'informale; e ancora, di rimando, verso la poesia o il linguaggio della tradizione che ha a che fare invece con il necessario equilibrio di registri di una lingua poetica che non può comunque pensarsi al di fuori della propria storia».

¹⁸ È interessante notare che la sostituzione lessicale lasci tuttavia riaffiorare altrove la sfera semantica dell'aggettivo scartato *sventrate* come attesta il passaggio: da «Sui tetti raggelati» a «Sui tetti isteriliti dove l'uso metaforico dell'aggettivo richiama semanticamente gli «uteri giganti delle Niòbidi». Anche qui la ricerca stilistica documentata dalle carte appare in linea col rilievo critico di Mengaldo: «Anche in *Questo muro* è del tutto assente in Fortini, coerentemente a molte e celebri sue prese di posizione, qualsiasi intenzione di plurilinguismo o cozzo di registri» (P.V. Mengaldo, *«Questo muro»* cit., p. 157).

incisivi e le piccole zampe / fanno viaggio le formiche. / La felce si essicca e si contrae. / I semi sgorgano dai loro astucci». La trasformazione del periodo complesso in una sequenza di proposizioni autonome, ciascuna coincidente con una frase-verso, produce un effetto di oggettività descrittiva che si allontana dalla fluidità narrativa per approssimarsi alla registrazione fenomenologica. L'accrescimento versale deriva inoltre dall'inserzione di un'immagine assente nella prima lezione («La felce si essicca e si contrae»), a dimostrazione di come la modificazione del regime sintattico favorisca, anche in questo caso, l'espansione del materiale lirico mediante accumulazione paratattica.

All'interno della medesima lirica, di segno parzialmente inverso – stante il mantenimento dell'*enjambement*, ma coerente rispetto all'attitudine sintetica – anche la modifica di «Che così è giusto confessalo alla forbice / che in frenesia sotto la crosta del pino arranca» in «Alla forbice in tremito sotto la crosta del pino / che così è bene confessalo».

In conclusione e in sintesi, l'indagine variantistica qui condotta sul materiale d'archivio individua due direttrici fondamentali per il processo compositivo di *Questo muro*: la prima lavora alla costruzione di un lessico denotativo che tende alla prosa ed è caratterizzato dalla progressiva riduzione di avverbi e aggettivi, dall'eliminazione dei referenti autobiografici e dalla loro sostituzione con elementi allegorici; la seconda mira alla verticalità metrico-sintattica del dettato poetico tramite l'incremento delle frasi-verso e della paratassi a discapito dell'ipotassi.

Il confronto con la prassi compositiva di Sereni rivela però un'antitesi fondamentale che contribuisce forse a chiarire la specificità del progetto fortiniano.

Se per Sereni il processo correttivo tende sistematicamente all'alleggerimento interpuntivo, all'eliminazione delle elisioni e alla ricerca di una maggiore naturalezza che mimi l'oralità, Fortini percorre invece una strada opposta: anche l'eliminazione delle virgole nelle serie elencaive (da «d'Arno dove tremando vivevo» a «la bocca e bruciando balzavo») non risponde a un'esigenza di fluidità prosastica ma di compatimento semantico; la riduzione degli *enjambement* («Tutto quello che vedi sarà ucciso. / Già quello che sei è una cartilagine delicata») irrigidisce piuttosto che sciogliere la linea versale.

Anche la direzione delle correzioni lessicali diverge significativamente. Mentre nelle varianti sereniane si registra spesso il passaggio dall'immagine astratta alla concretizzazione («Vestita di fantasmi chiari» > «Folta di nuvole chiare» [*Mille miglia*]; «nube rosa» > «luce rosa» [*Il muro*]),¹⁹ in Fortini prevale il movimento inverso: come si è visto, l'e-

¹⁹ F. Magro, *Il lavoro del poeta cit.*, pp. 158-159.

spunzione di «le Niòbidi / scannate nei marmi» in favore di «le Niòbidi / immolate nei marmi» sostituisce la violenza fisica con una formulazione rituale-sacrificale; il passaggio da «convolvo sgretolato» a «le pigne, le cortecce ancora tiepide» elimina il particolare botanico letterario per un lessico medio.

La divergenza più profonda riguarda tuttavia il rapporto con la tradizione metrica. Sereni, pur continuando a ricercare e a recuperare l'endecasillabo, lavora sistematicamente alla «formalizzazione dell'informale»: l'eliminazione delle virgole che isolano i sintagmi circostanziali, la dilatazione delle misure versali, l'introduzione dei versi a gradino rispondono tutti a un'esigenza di «liberazione della pagina» che riflette il clima poetico degli anni Sessanta. D'altro canto Fortini – come attestano le correzioni che ristabiliscono l'endecasillabo attraverso l'aggiunta di sillabe («Fischi di spregio, urla sgomente udivo» > «Fischi di spregio pazzi urlii udivo») – persegue una disciplina metrica che contrasta l'avvicinamento alla prosa proprio della linea lombarda.

Rispetto alla prima direttrice riconoscibile internamente al materiale variantistico, saranno invece da richiamare – contrastivamente al «molto autobiografico» della menzionata lettera di Sereni – i giudizi critici di Mengaldo e Italo Calvino circa il «linguaggio in cifra» caratteristico della raccolta,²⁰ determinante la necessità dell'«abbandono d'una lettura in superficie, sia essa di tipo fluido-musicale o narrativo-dichiarativa». Se l'intenzione dei versi non è narrativo-dichiarativa (allontanandosi quindi parzialmente dal modello brechtiano richiamato da Fortini nello scambio epistolare con Sereni) non è tuttavia nemmeno – in linea con l'avversione all'espressionismo pasoliniano e all'immediatezza espressiva della Neoavanguardia – esistenzialista, o fluido-musicale. Sebbene lo scavo «nell'esperienza» proposto dalla poesia di Sereni non sia inascoltato da Fortini, *Questo muro* risolve l'affioramento della vena soggettiva nella creazione di un campo di tensione tra soggettività e allegoria che costituisce la vera novità della raccolta. Il procedimento allegorico fortiniano si configura infatti in modo radicalmente diverso da quello sereniano, sempre collocato – come nota la critica – in un tempo storico riconoscibile. L'allegoria di *Questo muro* opera invece per sottrazione del referente storico-individuale: dove Sereni aggiunge elementi deittici e circostanziali per precisare («A uno schiantarsi di vetri» > «Ieri / a uno schiantarsi di vetri»; «Antelucani colombi» > «adesso antelucani colombi»), Fortini li elimina sistematicamente, trasformando l'esperienza particolare in figura universale.

Il processo compositivo documentato dalle varianti pare rivelare dunque come la cesura segnata da *Questo muro* non derivi dall'esau-

²⁰ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 1207.

rimento della spinta politica – come vorrebbe la lettura condizionata dalla categoria di “stile tardo” – ma da una radicale presa di posizione circa il rapporto tra poesia e Storia. La riduzione degli elementi autobiografici e l’incremento delle forme allusive non configurano un ripiegamento soggettivo ma una strategia di universalizzazione che intende preservare la pregnanza storico-politica della poesia sottraendola alla contingenza referenziale.