



Sezione monografica «Proteggete le nostre verità» II

Note sul teatro di Franco Fortini

JACOPO MARIA ROMANO

Università degli Studi di Siena

jacopomaria.romano@student.unisi.it

Abstract. The article aims to examine key aspects of Franco Fortini's theatrical experience, starting from his problematic relationship with dramatic forms. Fortini shows a clear awareness of a generational estrangement of Italian writers from the theatre, a distance that helps explain his later silence about – or retrospective devaluation of – his own stage works. Through the analysis of early plays and archival materials, the essay demonstrates that his dramatic production of the 1930s and 1940s was not a marginal episode. In particular, it highlights his early dialogue with the Ibsenian tradition and the central role of the unfinished tragedy *Andrea e il Presidente* in the genesis of *Foglio di via e altri versi* (1946).

Keywords: Ibsen, theater, drama, *Andrea e il Presidente*, *Anna*, *Foglio di via*.

Riassunto. L'articolo intende mettere a fuoco alcuni snodi dell'esperienza teatrale di Franco Fortini, a partire dal suo problematico rapporto con le forme drammaturgiche. L'autore mostra infatti piena consapevolezza di un distacco generazionale da parte dei letterati italiani nei confronti del teatro, distanza che contribuisce a spiegare il silenzio – o la svalutazione retrospettiva – delle proprie prove sceniche giovanili negli anni della maturità. Attraverso l'analisi dei testi e dei materiali d'archivio, il saggio dimostra tuttavia che la produzione drammaturgica degli anni Trenta e Quaranta non costituisce un episodio marginale. In particolare, si evidenziano il dialogo precoce con la tradizione ibseniana e il ruolo centrale della tragedia incompiuta *Andrea e il Presidente* nella genesi di *Foglio di via e altri versi* (1946).

Parole chiave: Ibsen, teatro, dramma, *Andrea e il Presidente*, *Anna*, *Foglio di via*.

Note sul teatro di Franco Fortini

I. Fortini drammaturgo?

I letterati italiani – tutti – scrivono segretamente per il teatro. Essi nutrono per il teatro un amore non corrisposto. E – il caso non è nuovo nella storia degli amori infelici – si sfogano a scrivere lunghe lettere d'amore, che non verranno mai impostate: cioè, copioni che non verranno mai rappresentati.¹

Con queste parole Achille Campanile, nel 1933, inquadrò un fenomeno destinato a segnare la fisionomia dei rapporti tra le arti nel Novecento. Postulava, cioè, l'esistenza di una persistente incomprensione tra i letterati e la comunità teatrale italiana,² tale da relegare – salvo alcune eccezioni – la produzione dei primi a uno stato di perpetua marginalità, ridotta a una sterile pratica privata lontana dai sipari e dalle compagnie.

È possibile annoverare il nome di Franco Fortini tra gli intellettuali che rientrano in questo paradigma, anche se inizialmente il suo fu tutt'altro che un «amore» segreto: non solo Fortini scrisse di teatro e per il teatro, ma negli anni dell'apprendistato letterario svolse quest'attività in piena luce, sui palcoscenici e negli eventi pubblici, sui giornali e nei circoli fiorentini, dove sperimentò ogni ruolo della macchina drammaturgica, operando come critico teatrale,³ autore, regista e addirittura attore.⁴ Grazie anche ai testimoni conservati nell'AFF, alcuni studi pionieristici⁵ hanno già constatato l'esistenza di una precoce produzione per il teatro mai oggetto di un piano editoriale, di cui sono state isolate almeno sette *pièce*⁶ composte tra la fine degli anni Trenta e la prima metà degli anni Quaranta, solo in parte rappresentate. A questa prima stagione discretamente densa, seguì una seconda più rada, di cui rimangono solo due testi occasionali, diffusi nella tarda maturità, e una serie di tentativi incompiuti,

¹ A. Campanile, *Perché i letterati italiani non scrivono per il teatro?*, in «Scenario», 7, 1933, p. 2.

² *Ibidem*.

³ Negli anni fiorentini, Fortini pubblicò degli articoli relativi alla propria frequentazione del Teatro sperimentale del GUF di Firenze. Tra i vari interventi, si segnalano F. Fortini [firmato Franco Lattes], *Il teatro sperimentale*, in «Goliardia fascista», II, 6, 1, febbraio 1937, e F. Fortini [firmato F. L.], *Sarebbe l'ora dei buoni compagni*, in «Goliardia fascista», II, 5, 1 gennaio 1938.

⁴ Il copione di *Giorni di sempre* (oggi perduto e visionabile solo grazie a delle scansioni realizzate all'inizio degli anni Duemila) riporta come, in occasione della rappresentazione prevista per il 19 febbraio 1944, Fortini oltre ad occuparsi della regia interpretò personalmente due personaggi.

⁵ Si veda D. Dalmas, *La protesta di Fortini*, Aosta, Stylo, 2001, e L. Daino, *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Milano, Unicopli, 2013.

⁶ Per un elenco dettagliato, rimando a J.M. Romano, *Scrivere e risignificare. Tre percorsi dal dramma incompiuto «Andrea e il Presidente» a «Foglio di via e altri versi» di Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato», 16, 2024, pp. 381-405.

risalenti agli anni Cinquanta.⁷ L'esistenza di queste opere – mai sistematicamente studiate – non può fare a meno di interrogarci sui motivi della loro scarsa menzione da parte di Fortini, da ricercare in buona misura nel divorzio tra le due classi intellettuali, di cui lo stesso poeta sembra mostrare consapevolezza in diverse occasioni.

Sulla scia delle considerazioni di Campanile, tra il maggio e il settembre del 1965 si svolse su «Sipario» la più grande indagine sulle relazioni tra scrittori e teatro. Marisa Rusconi, affiancata dai redattori della rivista, propose ad alcuni dei più rinomati poeti e romanzieri dell'Italia contemporanea un questionario finalizzato a comprendere le ragioni dei «mancati rapporti»⁸ tra letterati e arti drammaturgiche. Le domande, nella loro semplicità, richiedevano agli intervistati di riflettere come componenti effettivi della comunità teatrale, essendo interrogati in quanto osservatori del fenomeno («Da che cosa dipende, secondo lei, la frattura che esiste nel nostro paese e la scena di prosa?»), autori («Qual è stata e qual è la sua posizione d'autore drammatico?») o semplicemente spettatori («Va mai a teatro?»).⁹ Nel complesso, l'inchiesta restituì una generale diffidenza nei confronti dell'arte, che si manifestò soprattutto nel rifiuto dei ruoli che il referendum aveva chiesto di assumere: oltre ai molti che dichiararono di non frequentare i luoghi dello spettacolo, vi fu anche chi, come Natalia Ginzburg, spiegò di aver rinunciato *in toto* all'esercizio drammaturgico,¹⁰ o chi, come Eugenio Montale, mostrò semplicemente disinteresse preferendo «non intervenire non interessandosi al teatro».¹¹

Fortini non fu intervistato, ma in diverse occasioni espresse posizioni non dissimili da quelle rilevate da Rusconi. Nel 1981 pubblicò su «Il Messaggero» un articolo intitolato *Alle firme segrete*, in cui sembra allinearsi agli interventi più disillusi apparsi su «Sipario»: «Non vado quasi mai a teatro. La gente della mia età ha perduto l'appuntamento con il teatro, dopo averne per vent'anni lamentata l'assenza o la monotonia».¹² Le ragioni di questo allontanamento sono spiegate da una sfiducia sulle possibilità dello spettacolo: il teatro, anche se «può oggi portare le più aguzze, le più spietate e feroci critiche allo stato di cose esistente», ha

⁷ Cinque frammenti appartenenti ad opere drammaturgiche mai pubblicate sono stati ritrovati nel quaderno XIII (AFF, scat. XX), compilato tra la seconda metà del 1959 e i primi mesi del 1960.

⁸ M. Rusconi, *Tre domande agli intellettuali*, in «Sipario», 229, maggio 1965, p. 1.

⁹ *Gli scrittori e il teatro*, in «Sipario», 229, maggio 1965, p. 2.

¹⁰ «Mi piacerebbe molto scrivere una commedia. Ma non ci penso nemmeno. [...] Ogni volta che ho provato a scrivere in capo a una pagina: Piero: "Dov'è il mio cappello" mi sono vergognata a morte e ho dovuto smettere, in preda a un acuto ribrezzo» (*ivi*, p. 8).

¹¹ Insieme a Montale, rifiutarono l'intervista anche Luigi Arpino, Italo Calvino, Carlo Cassola e Umberto Eco.

¹² F. Fortini, *Alle firme segrete*, in «Il Messaggero» (L'uomo invisibile), 30 giugno 1981, p. 3.

disinnescato la propria portata conflittuale, operando «senza che i gestori di quest'ultimo [dell'oppressione], se appena siano un poco intelligenti, se ne debbano risentire».¹³

Queste dichiarazioni, tuttavia, sono rappresentative solo della stagione più adulta della carriera di Fortini. In un'inedita intervista condotta da Goffredo Fofi, infatti, lo stesso autore dichiarò di aver vissuto in giovinezza un consistente entusiasmo per le arti drammaturgiche:

tra i quindici e i diciotto anni c'era nell'ambiente dei nostri amici un interesse straordinario per il teatro, che poi si è perduto del tutto per oltre vent'anni. Tutti scrivevano commedie, tutti andavano a vedere spettacoli teatrali (anche di mediocrissimo valore). Qualche volta c'erano state esecuzioni teatrali che per me hanno avuto un'importanza enorme.¹⁴

Sono due gli aspetti rilevanti di questa risposta: il primo è l'utilizzo di una narrazione al plurale, che sembra indicare la coscienza – già riscontrabile nell'articolo del 1981 – che la distanza dal teatro sia frutto non di un'idiosincrasia personale, ma di un movimento generazionale; in secondo luogo, queste righe non solo testimoniano una passata frequentazione assidua e formativa, del tutto opposta al disilluso rifiuto espresso su «Il Messaggero», ma sottintendono una partecipazione diretta alla scena, poiché, tra quelli che «scrivevano commedie», Fortini allude anche a sé stesso. Negli anni vi fu, tuttavia, un evidente mutamento nel modo di rappresentare il proprio profilo intellettuale, in quanto l'autore esibì o sminuì a seconda delle circostanze la propria attività per il teatro. In una lettera indirizzata a Regina Kägi-Fuchsmann risalente al 19 agosto 1944, per esempio, riassunse così il proprio lavoro artistico (corsivo mio):

Je suis l'auteur d'un drame en 4 actes "Giorni di sempre" qu'on a joué à Zürich, et d'un acte: "Les partisans", qu'on a joué au Volkshaus le mois de mai et dont la traduction allemande e française va être donné<e> à un théâtre régulier. Un livre sur la crise italienne 25 juillet-8 septembre 1943 ("La guerre à Milan") est actuellement chez l'éditeur Oprecht ("Europa Verlag") pour la traduction en allemand. J'ai collaboré (sous le nom de plume de F. Fortini) à "L'Avvenire dei Lavoratori" et à la revue "Svizzera italiana".¹⁵

Si tratta di un vero e proprio «curriculum»¹⁶ spedito a una possibile mecenate per ricevere aiuto nel campo di lavoro di Losanna, dove sog-

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ Trascrizione tratta dalla registrazione conservata in AFF, XX, cassetta 7.

¹⁵ Cito la trascrizione a cura di A. La Monica in F. Fortini, *La guerra a Milano* cit., p. 20.

¹⁶ *Ibidem.*

giornò per alcuni mesi del 1944. Fortini adatta al contesto l'elenco delle proprie esperienze, antepoendo i lavori reputati più noti o riusciti in territorio elvetico. Non solo non vi è menzione dell'attività lirica, ma nel ricordare le proprie drammaturgie («Giorni di sempre» e «Les partisans»), non a caso in prima posizione, tenta di conferire loro prestigio sottolineando le realtà a cui sono state destinate, come la *Volkshaus* di Zurigo. Delinea così il ritratto di un giovane drammaturgo certamente ancora in erba, ma già in grado di integrarsi all'interno del panorama teatrale zurighese.

Molti anni dopo, nel 1964 (un anno prima del sondaggio su «Sipario»), Fortini pubblicò per «Avanti» un articolo sul *Soldato*, la *pièce* più fortunata della sua intera parabola drammaturgica. L'atteggiamento con cui dà notizia di questa esperienza è radicalmente mutato:

Nel 1944, a Zurigo, scrissi una commedia in un atto, che intitolai *Il soldato* [...]. Tanto ingenua quanto appassionata, quella modestissima scrittura ha ben meritato di restare inedita; se ne può sorridere. Ma è una prova testimoniale di un'«altra» storia della Resistenza, che ancora non è stata scritta.¹⁷

Queste righe sono, a meno di ulteriori ritrovamenti, l'unico documento edito in cui Fortini commenta esplicitamente una propria opera teatrale. Dopo una densa contestualizzazione del tessuto ideologico presente nel dramma («allora, la Resistenza, era più dell'antifascismo»),¹⁸ sembra dichiarare che, se è possibile riconoscere un valore al testo, questo è esclusivamente testimoniale, non letterario. Sul piano estetico, infatti, l'opera è a più riprese svalutata, definita «ingenua», «modestissima», che «ha ben meritato di restare inedita» e di cui addirittura si «può sorridere». Poco importa se il pubblico accolse con approvazione la *pièce*, che fu recensita positivamente¹⁹ e riproposta nel 1947 come radiodramma.²⁰ L'articolo vuole far emergere una distanza tale da impedire l'avvicinamento della commedia all'attuale attività dell'autore, invitando chi legge a considerare il testo come un documento in grado di dire qualcosa più del momento storico in cui è stato scritto che del suo creatore.

L'indagine dei testi di Fortini destinati al teatro si complica, dunque, di fronte alla frattura che traspare da questi documenti, figlia della più grande sfiducia generazionale rilevata da «Sipario» nel 1965. La con-

¹⁷ F. Fortini, *Un'altra storia. Con una nota e un inedito*, in «Avanti!», 25 aprile 1964, p. 3.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. *Kunst und Kammermusikabend für die Flüchtlinge des Val d'Ossola*, in «Die Tat», 27 dicembre 1944, p. 6.

²⁰ Cfr. *Il soldato*, in «Radioprogramma», XV, n. 9, 2-8 marzo 1947, p. 4.

seguenza diretta di tutto ciò è dunque la carenza e la scarsa affidabilità delle informazioni autoriali in merito. Le riflessioni sul teatro o in generale sul rapporto con le forme drammaturgiche, infatti, sono state per lo più pronunciate negli anni della maturità, quando Fortini si era già affermato come poeta e intellettuale ben lontano dallo spettacolo. Questa distanza è causa talvolta di contraddizioni o ambiguità, dove è difficile distinguere con certezza le dimenticanze involontarie dai depistaggi. Superando queste insidie, però, questo nucleo di testi può, in alcuni casi, svelare relazioni inedite con la tradizione drammaturgica e letteraria o, in altri, chiarire snodi e passaggi significativi della produzione più conosciuta. Le connessioni con l'opera lirica o saggistica sono infatti molteplici, costituendo talvolta un precedente filologico o un luogo di riflessione in cui si delineano *in nuce* motivi e nuclei concettuali destinati a riemergere nelle opere successive.

II. Su Fortini e Ibsen

Nell'indagine del teatro fortiniano bisogna ben guardarsi da facili sovrainterpretazioni: per quanto ad oggi il nome di Franco Fortini sia indubbiamente associato a quello di Bertolt Brecht, di cui tradusse per Einaudi i drammi *Santa Giovanna dei Macelli*, *Madre Coraggio e i suoi figli* e la raccolta *Poesie e canzoni*, sarebbe errato ridurre la sua esperienza drammaturgica all'emulazione dell'amato poeta di Augsburg. D'altra parte, se proprio non si vuole rinunciare a indicare una presenza decisiva nelle drammaturgie fortiniane, questa va ricercata tra nomi più insospettabili. Nella nota intervista condotta da Paolo Jachia, interrogato sulle proprie letture giovanili, Fortini affermò: «Ibsen, pervenuto più tardi e su indicazione di Lukàcs, allora lo mancai del tutto».²¹ Il primo contatto con il teatro borghese sarebbe dunque avvenuto negli anni della maturità, escludendo ogni possibile influenza nella produzione giovanile. I testimoni di alcuni drammi, tuttavia, sembrerebbero dimostrare un precoce dialogo con Ibsen e la sua tradizione, a partire dalla presenza di alcune evidenze testuali che ne attestano la lettura. Un caso particolarmente significativo è offerto dai dattiloscritti di *Anna* (1938)²² che, in apertura del terzo atto, riportano un'epigrafe tratta dalla *Donna del mare* («Da questo momento puoi ritrovare il vero cammino della tua vita e seguirlo. Puoi scegliere liberamente... – Tu ne sei responsabile»),²³ poi espunta dall'edizione su rivista. Già Riccardo Bonavita aveva definito questa sceneggiatura «un

²¹ F. Fortini, P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere*, Firenze, Nardi, 1993, p. 34.

²² Il testo fu composto nell'inverno tra il 1937 e il 1938 e pubblicato nel primo numero di «La Riforma Letteraria». Nell'archivio senese sono conservati due dattiloscritti che si differenziano per poche correzioni autografe.

²³ AFF, scat. XXIV, cart. 1.

esperimento teatrale ibseniano»,²⁴ ipotizzando – senza conoscere i datiloscritti – l’influenza del tragediografo scandinavo. Oltre a un gran numero di motivi e allusioni riscontrabili anche in *Giona in Ninive* (1945) e *L'amore* (1945), il cui tracciamento meriterebbe una trattazione autonoma, la lezione di Ibsen sembrerebbe manifestarsi già nella costruzione dialogica del dramma del 1938. È possibile, infatti, rilevare un meccanismo tipicamente ibseniano fin dal primo atto:

FEDERICO (*ironico*) Perché tanta precipitazione! Ma quante cose che non ti ho domandato! (*insinuando*) Credi abbia voluto chiedere qualcosa, con questo... ingenuo scherzo? Nulla più che una coincidenza volgare, infine. L'antico amico di scuola di tuo marito... L'antico «flirt».

ADRIANA Innocente.

FEDERICO (*c.s.*) Naturalmente! Innocentissimo! Un caso come se ne possono dar tanti. (*Pausa*) Ti ritrovo... dopo tanti anni... signora di un noto *attaché* al Ministero delle Colonie... Onoratissima signora, colta, elegante – lo sei sempre stata – gentilissima...

[...]

ADRIANA (*leggermente commossa*) L'Adriana di allora! Mah, chissà dov'è. Sono diversa... se non ti sei dimenticato...

FEDERICO Avrei anche avuto il diritto di dimenticarmene. Ma una sera, a Barcellona... due anni fa... (*violentemente*) Vuoi farmi entrare nel tuo mondo, con codeste parole, eh? Credi non abbia avuto altro da fare che pensare a te? Ingenua! Già, capire non puoi. [...] Sì, sì, credevi, credi, che mi sarei piegato ai tuoi voleri, a mentire anche a me stesso, a dimenticare (*incalzando*) di averti baciata! Fino a convincermi che non era altro che una coincidenza fortuita, a rimanere il divertente giramondo che tuo marito ti presenta... e quietare così la tua coscienza...²⁵

Si tratta del primo incontro sulla scena tra Federico e Adriana, due protagonisti che condividono un comune passato sentimentale: alcuni anni prima, infatti, si erano incontrati e innamorati, suggellando con un bacio la loro relazione. Nonostante l'intensità del loro rapporto, Federico aveva deciso di partire per un lungo viaggio, mentre Adriana si era sposata con Paolo, un facoltoso funzionario ministeriale. Due anni prima degli eventi rappresentati, però, durante un soggiorno a Barcellona, Federico aveva appreso del matrimonio della donna. Una coincidenza fortuita ha voluto che lo sposo fosse anche un suo vecchio compagno di scuola e così, al ritorno in Italia, l'uomo aveva riallacciato i rapporti con Paolo, che, in onore dell'amicizia ritrovata, lo aveva invitato a trascorrere alcuni giorni nella tenuta in cui si svolge il dramma.

²⁴ R. Bonavita, *L'anima e la storia. Struttura delle raccolte poetiche e rapporto con la storia in Franco Fortini*, a cura di T. Mazzucco, Milano, Biblion, 2017, p. 41.

²⁵ F. Lattes, *Anna. Dramma in tre atti*, in «La riforma letteraria», 13-15, Firenze, 1938, p. 139.

La ricostruzione di questi fatti non è secondaria, perché decidono le dinamiche dell'accadere intersoggettivo che ha spazio sulla scena. Eppure, tali avvenimenti non sono raccontati «per sé stessi»²⁶ nei dialoghi tra i due personaggi, ma seguono il procedimento analitico tipico dei drammi ibseniani, per cui il conflitto e l'azione derivano dallo svelamento progressivo degli eventi accaduti, «le cose decisive sono collocate nel passato» e «lo spettatore viene messo davanti al *fait accompli*».²⁷ Infatti, nonostante il colloquio risieda in un'azione presente e contestuale, nelle loro battute sono inserite informazioni, con un più o meno alto tasso di precisione, attraverso cui il lettore e lo spettatore possono cogliere il passato extrascenico dei due amanti anche se non esplicitamente rappresentato. Fortini, benché non giunga a risultati complessi al pari dei grandi drammi della maturità di Ibsen, emula il metodo rilevato da Peter Szondi: la distorsione retrospettiva del dialogo conduce a una costruzione drammatica per cui «il passato non è in funzione del presente, ma è il presente che si limita a essere un pretesto per l'evocazione del passato».²⁸ Non a caso, le stesse apparizioni spettrali²⁹ che scandiscono l'accadere scenico diventano una strategia attraverso cui i personaggi sono condotti a esprimere il passato e l'interiorità, i due domini che sfuggono al genere drammatico post-rinascimentale e che Ibsen aveva reintrodotto nei suoi *Drammi borghesi*.³⁰ La ripresa di questa costruzione formale dialoga col contenuto, con l'«eco [...] micalstedteriano» che risiede nello scetticismo da parte dei personaggi nei confronti dello stato morale presente, attraverso la «rievocazione nostalgica della “vita d'un tempo ricca d'infinita speranza”».³¹

L'accostamento a Ibsen, inoltre, può diventare un dispositivo ermeneutico attraverso cui cogliere i tratti significativi della sceneggiatura. L'epigrafe esibisce una chiara formazione analogica tra il tessuto di relazioni della *Donna del mare* e quello di *Anna*. L'azione del dramma ibseniano, infatti, si muove all'interno di un triangolo amoroso in cui la protagonista Ellida mette in discussione la propria vita con il marito Wangel a seguito del ritorno dello «Sconosciuto», antico amore della donna a cui aveva prestato giuramento anni prima. Nel dramma di Fortini a vivere la medesima condizione è Adriana, ritrovatasi a dover ospitare Federico, l'amante di un tempo che, come lo Sconosciuto di

²⁶ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Einaudi, Torino, 2000, p. 19.

²⁷ G. Lukàcs, *Il dramma moderno, 2. Da Lessing a Ibsen*, Milano, Ghibli, 2018, p. 152.

²⁸ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno* cit., p. 21.

²⁹ Il personaggio eponimo, Anna, è un fantasma che appare nel primo e nel secondo atto ai protagonisti.

³⁰ Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno* cit., p. 21-24.

³¹ Cfr. L. Daino, *Fortini nella città nemica* cit., p. 80. Una prima lettura di Daino sul dramma, poi ampliata e rivista in Fortini nella città nemica, è contenuta in L. Daino, «Anna»: una sceneggiatura teatrale di Franco Fortini, in «Stratagemmi», 19, pp. 69-85.

Ellida, è tornato dal passato a ricordare alla protagonista il loro sentimento. Se *La donna del mare* ha però epilogo con il ricongiungimento tra Wangel e Ellida, che riconosce nel pretendente «un defunto [...] tornato a casa dal mare»,³² il destino di Adriana, pur ripudiando l'amante e classificandolo in definitiva come «un estraneo»,³³ si concretizza con la rottura del patto matrimoniale, abbandonando nella villa il marito Paolo, deciso a ristabilire «la vita d'un tempo» e coltivare le antiche velleità giovanili. Se si riconosce nell'epigrafe la funzione di «precisare o sottolineare indirettamente il significato»,³⁴ la citazione alla *Donna del mare* – non a caso costituita dalle parole di Wangel che concedono a Ellida la libertà di scelta – sembrerebbe invitare a una lettura esistenziale delle vicende rappresentate. Il precedente ibseniano diviene dunque una lente in grado di svelare la funzione della struttura relazionale, dietro cui risiedono le «grandi antitesi simboliche» incarnate da personaggi che lasciano «intravedere un'essenzialità ideale». ³⁵ È lo stesso Fortini, infatti, a riconoscere nei personaggi di Ibsen i «simboli»³⁶ della dottrina michelstaedteriana e, in un testo così densamente attraversato dalla filosofia del goriziano,³⁷ impiega il triangolo amoroso per dare forma drammaturgica all'opposizione tra la formazione del persuaso (Paolo) e le vittime della retorica.

Nonostante *Anna* sia figlia delle letture della sua formazione, questi rilevamenti mostrano quanto la prima prova drammaturgica di Fortini voglia essere un esordio teatrale ambizioso, in grado di misurarsi direttamente con l'eredità del padre del dramma moderno, assorbendone i *mythoi* e le strutture morfologiche, senza che l'autore nasconda – almeno in un primo momento – la propria predilezione. Infatti, alla negazione di Ibsen della tarda età, espressa dal disconoscimento nell'intervista di Jachia, corrisponde una contraria elezione nella produzione giovanile, se si riconosce nell'epigrafe «un segnale [...] di cultura, una parola d'ordine di intellettualità» attraverso cui l'autore «sceglie i suoi pari, e dunque il suo posto nel Pantheon». ³⁸

³² H. Ibsen, *La donna del mare*, in Id., *Drammi Borghesi*, a cura di F. Perrelli, Milano, Mondadori, 2024, p. 714.

³³ F. Lattes, *Anna* cit., pp. 179.

³⁴ G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Torino, Einaudi, 1989, p. 154.

³⁵ F. Perrelli, *Henrik Ibsen. Un profilo*, Bari, Edizioni di pagina, 2006, p. 27. In merito all'evidente investitura simbolica insita nelle dinamiche relazionali della *Donna del mare* si veda *ivi*, pp. 132-135.

³⁶ Franco Lattes (Fortini), *Solitudine di Michelstaedter*, in «La Riforma Letteraria», 28, aprile 1939, p. 7.

³⁷ Grande spazio ai richiami a Michelstaedter in *Anna* sono presenti in L. Daino, *Fortini nella città nemica* cit., 2013, p. 77-84.

³⁸ G. Genette, *Soglie* cit., p. 148.

III. Nuovi sondaggi su *Andrea e il Presidente*

In tutta la produzione svizzera di Fortini ha però un ruolo di assoluto rilievo il dramma incompiuto *Andrea e il Presidente* (1943-1945).³⁹ Definito dall'autore come una «tragedia contemporanea», sembrerebbe essere stato concepito su suggestione dell'«*Amleto* in abiti moderni» visto in gioventù e indicato dallo stesso poeta come una delle esperienze teatrali più significative della sua vita.⁴⁰ L'opera di Fortini si caratterizza infatti per essere un tentativo di drammaturgia capace di confrontarsi con i conflitti, le strutture e i motivi propri della tragedia classica e rinascimentale, pur essendo ambientata nella trasfigurazione ucronica di un'Italia post-bellica. La ritualità delle azioni e dei dialoghi, la religiosità pagana,⁴¹ il pedissequo rispetto delle unità aristoteliche e l'inserimento di momenti corali in luoghi topici della tragedia, in cui il coro commenta gli eventi rappresentati, fanno sì che la sceneggiatura si avvicini soprattutto al modello greco, almeno nelle fasi più antiche della sua composizione.

Lo stato frammentario dei testimoni non permette di ricostruire pienamente la fisionomia del dramma secondo l'ultimo progetto autoriale. Nonostante ciò, i manoscritti superstiti mostrano come l'opera fosse incentrata sulla vicenda di Andrea, eroe della guerra civile deciso a uccidere il Presidente, una volta guida della rivoluzione, poi divenuto despota di una nuova dittatura. Il dramma si muove nel conflitto interno all'eroe che assume spesso toni kierkegaardiani, affrontando, come nell'Adamo di *Timore e tremore*, la difficoltà della scelta e la possibilità dell'omicidio, ma dove – al contrario del patriarca biblico – non risiede il dono della fede, per cui il personaggio di Fortini è condannato a vivere l'angoscia, a chiedersi se la sua sia «la favola dell'eroe che uccide il mostro» o se quest'ultimo non sia in realtà lui stesso («e non so se è in viso di fanciulla o di mostro»)⁴².

L'incompiuto stato di elaborazione del dramma spiega la rifunzionalizzazione da parte di Fortini di non pochi segmenti del testo nelle drammaturgie⁴³ o nelle liriche successive, già a partire dal 1944. Ho già avuto modo, infatti, di mostrare come alcuni componimenti di *Foglio di via e altri versi* (*Coro dell'ultimo atto*, *Sonetto* e *Varsavia 1944*) nascano dai lacerti di *Andrea e il Presidente*, integralmente estratti dal dramma

³⁹ AFF, scat. XXIV, cart. 4. D'ora in poi, per ogni citazione dai testimoni di *Andrea e il Presidente* si specificherà l'appartenenza al quaderno manoscritto (Q) o al fascicolo di fogli sparsi manoscritti e dattiloscritti (F).

⁴⁰ «Una compagnia inglese – non rammento il nome di questa ottima compagnia – che eseguì un *Amleto* in abiti moderni, per me indimenticabile» (Trascrizione tratta dalla registrazione conservata in AFF, XX, cassetta 7).

⁴¹ Cfr. J.M. Romano, *Scrivere e risignificare* cit., pp. 399-400.

⁴² AFF, scat. XXIV, cart. 4, pag. 28 (F).

⁴³ Cfr. J.M. Romano, *Nota del curatore*, in F. Fortini, *Giona*, a cura di J.M. Romano, Matelica, Hacca, 2024, p. 229-233.

o rielaborati a partire da singoli versi e parole chiave. L'origine drammaturgica di questi testi giustificano alcune loro peculiarità: prima tra tutte, la congiunzione “dunque” di *Coro dell'ultimo atto* e *Sonetto* (ricodotto alla «volontà raziocinante dell'io lirico»⁴⁴ o al simile «slittamento funzionale» dell'ermetica coordinante di *E questo è il sonno*)⁴⁵ che ha origine in realtà nella natura annotativa degli interventi corali,⁴⁶ dove il coro reagisce emotivamente agli eventi rappresentati proiettando le loro conseguenze nell'immediato futuro.⁴⁷

Ciò su cui bisogna ancora fare luce, però, sono i contatti e le somiglianze strutturali tra la tragedia incompiuta e l'esordio poetico fortiniano che permettono di considerare *Andrea e il Presidente* parte integrante dell'avantesto di tutto *Foglio di via*. In primo luogo, dall'elaborazione della tragedia non ha solo origine la lirica di chiusura *Coro dell'ultimo atto*, presente nel dramma così come appare nella silloge del 1946. In calce al manoscritto di una scena abbozzata sono presenti, infatti, i tentativi di alcuni versi, appuntati probabilmente per essere inseriti nelle fasi successive della tragedia.⁴⁸ Tra le varie prove, composte da versi interi o singoli sintagmi, è possibile riconoscere due tessere appartenenti alla lirica di apertura, *E questo è il sonno* («Nel buio le labbra sfinite, sepolti» e «da vie di neve in fuga un canto o un vento»), che indicano chiaramente come dalle carte di *Andrea e il Presidente* sia nato il primo nucleo dell'incipit di *Foglio di via*. La condivisione dei due componimenti liminari del medesimo spazio compositivo è significativa: innanzitutto perché costituiscono i pilastri macrotestuali della prima edizione, di cui era già stato ipotizzato «il fatto che [...] [fossero] state scritte praticamente in contemporanea»,⁴⁹ ma delle quali solo ora è possibile comprendere a pieno il comune contesto creativo; in secondo luogo, perché formano i poli di alcune «opposizioni semantiche»⁵⁰ che attraversano l'intero esordio e trovano origine già nella tragedia abbandonata: *E questo è il sonno* ha notoriamente la funzione di «ouverture» notturna senza cui «non s'intenderebbe appieno la forza motrice della raccolta, che punta in direzione opposta, ovvero verso [...] il risveglio».⁵¹ È l'estremo nega-

⁴⁴ F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 238.

⁴⁵ Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia* cit., p. 149-150.

⁴⁶ Cfr. J. De Romilly, *La tragedia greca*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 27, e V. Di Benedetto, E. Medda, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, pp. 266-267.

⁴⁷ Per una possibile somiglianza tra la funzione del coro greco e la postura lirica di *Foglio di via* si rimanda all'introduzione di B. De Luca in F. Fortini, *Foglio di via* cit., in particolare pp. 10-14.

⁴⁸ AFF, scat. XXIV, cart. 4, pag. 10 (F).

⁴⁹ Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia* cit., p. 94.

⁵⁰ *Ivi*, p. 93.

⁵¹ L. Lenzini, *Da un seminario su «Foglio di via»*, in Id., *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 81.

tivo delle ricorrenti dicotomie notte/giorno, «buio/luce»,⁵² che trova il suo opposto in *vice veris* e *Coro dell'ultimo atto*, dove il soggetto contempla o annuncia una visione di rinascita e chiara radiosità («questa limpida luce»⁵³ e «Domani sopra i tetti il sole griderà / le grande opere ignude delle montagne»⁵⁴). Questa opposizione è già riscontrabile nelle carte di *Andrea e il Presidente* e ha nella tragedia una funzione strutturante, in quanto l'intera parabola del protagonista si svolge nella notte che precede la sua morte, lasciando alla luce del giorno il compito di adempiere il destino dell'eroe. I versi di *Coro dell'ultimo atto*, che nel dramma costituivano effettivamente il canto dell'atto conclusivo, erano stati pensati per comunicare con il primo e il secondo coro dell'opera, dove la notte era protagonista di due apostrofi e seguiva gli avvenimenti umani («Guidaci tu al lago fondo, all'acqua di pace / [...] che attende l'alba senza paura più / Dove un grande occhio con le nostre pupille ci guarda. / E [...] vediamo / Le nostre ragioni e i giorni che furono e sono, / La morte che verrà, le inquiete memorie, le inquiete speranze»⁵⁵), evolvendosi di pari passo al destino del protagonista.

La medesima similitudine tra sceneggiatura e silloge vale per le altre opposizioni semantiche (oscurità-conoscenza, moltitudine-solitudine, vita-morte) che generano «un movimento, un'evoluzione» sigillata dall'accurata *dispositio* retta da *Coro dell'ultimo atto* e *E questo è il sonno*⁵⁶ e coinvolgono l'intera raccolta. Già i casi di *Sonetto* e *Varsavia 1944* avevano dimostrato come in *Andrea e il Presidente* fosse possibile rintracciare l'embrione di alcuni momenti salienti della silloge. Ne esiste un terzo che credo valga la pena di essere approfondito. Negli abbozzi del secondo atto, si trova il seguente dialogo:

IL PRESIDENTE [...] Non è la mia volontà che fa gli uomini quello che sono, deboli, pavidì, incerti: abbiamo incontrato i confini della loro resistenza. Ora essi rifluiscono verso di noi. Ci chiedono la pace, ci chiedono di togliere dalle loro spalle il peso tremendo della libertà, che li lascia soli, nell'angoscia. Essi non vogliono che una piccola felicità. E noi, rinunciamo alla nostra grande vita – quella del sogno e della giovinezza – per servire la loro. Essi hanno avuto spezzate le loro catene, le porte sono state aperte dinnanzi a loro. Ma non vogliono uscire. E allora sia, questo mondo, la nostra prigione.

ANDREA Io non conosco questa prigione e non so quei confini.

⁵² Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia* cit., p. 93.

⁵³ Cito *vice veris* da F. Fortini, *Foglio di via e altri versi* cit., p. 229.

⁵⁴ F. Fortini, *Coro dell'ultimo atto*, in *ivi*, p. 308.

⁵⁵ AFF, scat. XXIV, cart. 4, pag. 2 (F).

⁵⁶ Cfr. R. Bonavita, *L'anima e la storia* cit., p. 93.

IL PRESIDENTE La prigione è quella di tutti, quella che serra i corpi gli uni contro gli altri: ogni grido altrui nelle tue orecchie, ogni moto un tuo moto, ogni morte una tua morte<.>

ANDREA Ma in questa folla gli amici si riconoscono, per abbattere i carcerieri.⁵⁷

Il tiranno giustifica il proprio tradimento: è il popolo esausto da anni di guerra a chiedere una pace forzata, anche rinunciando alla propria libertà. Tanto il Presidente, quanto Andrea sono condannati a vivere in questo assetto di potere che paralizza ogni possibilità di azione e che il despota invita ad accettare («E allora sia, questo mondo, la nostra prigione»). Anche se l'eroe lo rifiuta, questo è insito nella struttura della società («la prigione è quella di tutti»), obbligandolo a vivere la stessa sottomissione degli altri. Il protagonista propone tuttavia un'uscita, indicando in quella folla che annichilisce l'individuo la possibilità di una comunità in grado di opporsi al potere. Solo in questo modo, infatti, l'eroe può abbattere l'oppressione e, al tempo stesso, avere salva la vita. Nella battuta di Andrea si legge l'antitesi del verso finale di *Foglio di via*, la lirica eponima dell'esordio fortiniano: «Dove una folla tace e gli amici non riconoscono».⁵⁸ La scena di *Andrea e il Presidente* chiarifica il conflitto solitudine-moltitudine insito nel verso, cogliendolo nel suo contesto originario. Conferma, in definitiva, un originario «sovrasenso [...] di segno etico-politico» per cui la raccolta mostra un «uomo che nella tempesta storica abbandona quanto ha di più caro per mettersi in cerca di compagni con cui affrontare la realtà e modificarla».⁵⁹

Andrea e il Presidente ha dunque un ruolo decisivo nella genesi di *Foglio di via e altri versi*, non solo perché – come già in parte dimostrato – accoglie in forma embrionale alcune delle liriche centrali della raccolta, ma anche perché testimonia la prima fase di gestazione dell'intricato tessuto di rimandi, *leitmotiv* e traiettorie tematiche alla base della «strategia combinatoria»⁶⁰ che ha reso la silloge un progetto unitario. La tragedia incompiuta è stata dunque disgregata e selezionata nelle sue unità minime – frazioni testuali, singoli versi, immagini o nuclei semantici – affinché dalla loro ricomposizione potesse avere vita l'esordio poetico fortiniano.

Cinquant'anni dopo, nel 1991, Fortini scrisse *Indignatio facit versus*, un monologo lirico pensato per essere recitato in *Antigone delle città*, diretto da Marco Baliani e ideato in occasione delle commemorazioni

⁵⁷ AFF, scat. XXIV, cart. 4, pag. 27 (Q).

⁵⁸ F. Fortini, *Foglio di via*, in *Foglio di via e altri versi* cit., p. 229.

⁵⁹ A. La Monica, *Lettura della poesia «Foglio di via» (Con un manoscritto inedito)*, in «L'ospite ingrato», 9, 2024, pp. 422-423.

⁶⁰ R. Bonavita, *L'anima e la storia* cit., p. 85.

della Strage di Bologna. Il gesto compositivo di questo testo può essere considerato l'opposto di *Foglio di via*: se in parte quest'ultimo nacque, com'è stato visto, dalla ricomposizione di alcuni frammenti e motivi di origine drammaturgica, nel caso di *Indignatio facit versus* Fortini assemblò tra loro e orchestrò in un progetto unitario componimenti provenienti da tutta la propria produzione lirica precedente. Tra le varie composizioni presenti nel monologo, vi è anche *Coro dell'ultimo atto*, che dopo mezzo secolo ritornò alla propria funzione originaria, diventando il canto conclusivo di una rappresentazione teatrale realmente eseguita nella notte del 2 agosto 1991. Segno che Fortini, nonostante gli anni di sfiducia e allontanamento dal teatro, non aveva mai dimenticato l'origine fattuale di quei versi.