



fortiniana

Dalla buona voglia alla “realtà rugosa”: figure femminili in *Foglio di via*

ALESSANDRO LA MONICA

dottore di ricerca SNS in cotutela con Zurigo
ale.lamonica@hotmail.com

Abstract. This essay examines the representation of female figures in Fortini's *Foglio di via*, focusing on the evolution of their symbolic and ideological role between the 1946 and 1967 editions. Through an analysis of the sections *Elegie* and *Altri versi*, as well as several early poems later collected in *Versi primi e distanti*, the study traces the transition from the Montalian model of the salvific woman to a concrete and historically grounded female figure. The essay highlights Fortini's gradual overcoming of love conceived as an individualistic and narcissistic refuge, replaced by an ethical conception of love open to the “rugged reality” of history. By comparing Fortini's poetry with literary models such as Montale, Dante, Petrararch, Tasso, and especially Rimbaud, the article demonstrates how the transformation of female figures reflects the author's broader poetic and political shift from Hermeticism toward a poetry of collective commitment.

Keywords: Fortini, *Foglio di via*, female figures, Italian poetry, Rimbaud.

Riassunto. Il saggio analizza la rappresentazione delle figure femminili in *Foglio di via* di Fortini, e in particolare, l'evoluzione della loro funzione simbolica e ideologica tra le edizioni del 1946 e del 1967. Attraverso l'esame delle sezioni *Elegie* e *Altri versi*, nonché di alcuni testi giovanili confluiti in *Versi primi e distanti*, lo studio mostra il passaggio da una donna salvifica di ascendenza montaliana a una figura femminile concreta e storicamente situata. Il contributo mette in luce il superamento dell'amore inteso come rifugio individuale e narcisistico, sostituito da una concezione etica dell'amore aperto alla “realtà rugosa” della storia. Attraverso il confronto con modelli quali Montale, Dante, Petrarca, Tasso e soprattutto Rimbaud, il saggio mostra come la trasformazione della figura femminile rifletta la più ampia svolta poetica e politica dell'autore nel passaggio dall'ermetismo a una poesia dell'impegno collettivo.

Parole chiave: Fortini, *Foglio di via*, figure femminili, poesia italiana, Rimbaud.

Dalla buona voglia alla “realità rugosa”: figure femminili in *Foglio di via*

La prima raccolta poetica di Fortini, *Foglio di via*,¹ pubblicata nel 1946 dopo il rientro dell'autore dall'esilio svizzero, è nota agli studiosi soprattutto per le poesie di tema bellico e resistenziale: si pensi a testi come *La città nemica*, *Italia 1942*, *Coro di deportati*, *Valdossola*. Un'attenzione minore è stata rivolta, invece, alle poesie amorose,² non meno importanti per il ruolo giocatovi dalla figura femminile, che si presenta in *Foglio di via* con due diverse fisionomie: da una parte una donna dalle doti salvifiche, distante (il modello è il Montale delle *Occasioni*), dall'altra una compagna d'amore rappresentata assieme all'io poetico in un ambiente intimo, al riparo da una realtà minacciosa. Per indagare la funzione contraddittoria di tale produzione, oltre alla sezione *Elegie*, questo saggio prende in esame le poesie dell'edizione 1946 escluse dalla seconda edizione e alcuni componimenti usciti in rivista alla fine degli anni Trenta e pubblicati dall'autore nel 1987 nella raccolta *Versi primi e distanti*.³

Nelle *Elegie*, i cui versi costituiscono quella poesia-errore che Fortini supera (o, meglio: intende superare) con le liriche della sezione successiva, *Altri versi*, prevale il primo tipo, quello della donna salvifica. Si noti, però, che la sottoserie *Cinque Elegie brevi* (interna a *Elegie*), ancora leggibile nella prima edizione di *Foglio di via*, scompare nella seconda, probabilmente perché il poeta, alla fine degli anni Sessanta, intende ridefinire la propria poetica in un contesto storico fortemente mutato. Le ragioni per privilegiare il tema della guerra e della lotta partigiana a scapito di quello amoroso dovettero sembrare a Fortini più stringenti in quegli anni rispetto all'immediato dopoguerra, quando il clima letterario imponeva, soprattutto a chi si affacciava da neofita sulla scena letteraria, l'adozione di un vocabolario e di una poetica amorosa ancora condizionati dai maestri Ungaretti e Montale.

L'influenza di quest'ultimo poeta su *Foglio di via* è stata più volte analizzata, a livello sia formale che tematico; qui si citano solo le poesie dell'edizione 1946 in cui il modello della donna salvifica è più presente. Partiamo dalla seconda delle *Elegie brevi* (datato 1939):

¹ F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, Torino, Einaudi, 1946 e 1967. Per il testo ci siamo serviti di F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018.

² Un'eccezione è rappresentata dall'ottimo studio di 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 Edizioni, 2017, pp. 121-147.

³ F. Fortini, *Versi primi e distanti 1937-1957*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1987, poi in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, pp. 747-800.

Altri saprà, e tu ignori,⁴ i cieli che schiude il tuo sguardo
Altri rapiti regni la tua natura adombra.

Un'ala⁵ ha sfiorato la spenta laguna, si flettono lente
Nei cerchi d'acqua bruna le luminose nebbie.⁶

Si noti come in questa poesia, oltre ad alludere al potere salvifico della donna, associata ad «altri rapiti regni», Fortini metta in scena due correlativi oggettivi di stampo montaliano come l'ala di un volatile e le «luminose nebbie», a significare una possibile misteriosa redenzione. Si vedano poi i versi di una poesia "montaliana" (com'è stato detto), cioè *Di Vallecrosia*:

Qui, altro tempo, eri vicina. L'edera,
La tua compagna, nelle vasche ancora
Pende tranquilla. E tu schiudevi a me
Gli orizzonti del mare, e a un cenno allora
Migravano al crepuscolo i tuoi stormi
Sui cori delle schiume, palpitando
I capelli viola sulla fronte
E la veste allo spigolo dell'anca...
Com'è deserto il mare senza di te.
Tuonano ai promontori le ondate e sale la nebbia
Sulle agavi sui pini e le rose della Mòrtola. (vv. 7-17)

Altri montalismi si leggono in *Della Sihltal*, seppur già mescolati a nuove istanze etico-politiche. Del resto, la sezione "montaliana" di questo testo, oltre che dallo stile più rilevato, è connotata dal corsivo in cui l'io si rivolge alla donna:

*Dove ascolti i rimorsi ora che inverno
Ghiaccia i tuoi specchi e increspa
Di ribrezzo le sete stridule? Dove invochi
La tua bellezza ai visi morti folti
Nelle muraglie, che guardano?*⁷ (vv. 20-24)

⁴ Cfr. E. Montale, *Le occasioni*, *Stanze*, vv., 21-22: «In te converge, ignara, una raggèra / di fili; e certo alcuno d'essi apparve / ad altri». Per le poesie di Montale abbiamo utilizzato E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1997.

⁵ *Ivi*, vv. 23-24: «e fu chi abbrividi la sera / percorso da una candida ala in fuga».

⁶ La poesia continuava nella versione pubblicata originariamente nella rivista «Letteratura» (1939): «Dal tuo vivo volto la fiamma / cadrà con gli anni: ed io solo saprò chi eri».

⁷ Da confrontarsi con E. Montale, *Le occasioni*, *Ti libero la fronte dai ghiaccioli*, vv. 1-4: «Ti libero la fronte dai ghiaccioli / che raccogliesti traversando l'alte / nebulose, hai le penne lacerate / dai cicloni [...]».

Non pare un caso che nessuno dei componimenti citati – le *Cinque elegie brevi*, *Di Vallecrosia* e *Della Sihltal* – entri nell'edizione 1967, mentre vi faccia il suo ingresso *A un'operaia milanese*, poesia-chiave della raccolta, la cui protagonista, l'operaia del titolo, è figura esemplare, colei che «porta la giustizia sicura». Si può ipotizzare che nel 1946, pur avendo già superato i residui legami con la poesia metafisica e con un antifascismo elitario incarnato dai letterati che frequentavano il caffè Giubbe Rosse a Firenze, l'immagine che Fortini abbia voluto lasciare di sé fosse contraddittoria, esitante. È come se il poeta, inserendo nella raccolta i testi delle *Elegie brevi* (con il loro tema prevalentemente amoroso, la concezione di una moderna donna-angelo, lo stile classicheggiante derivato dalla maniera ermetica, pur ripudiata), abbia voluto mostrare, al contempo, un momento etico-estetico in precedenza congeniale e la fatica con cui egli, ora, se ne congedava. Lo dimostra il mancato inserimento di *A un'operaia milanese* nell'edizione 1946 e l'evidente nostalgia – rappresentata nelle immagini del giardino o dell'interno casalingo – per un'epoca in cui la coppia di amanti poteva restarsene tranquilla, al riparo da una realtà ostile. Tra i due amanti, infatti, pare che sia soprattutto l'uomo, malgrado la sua nuova consapevolezza, a non sapersi staccare dal nido protetto, rappresentato dal “fuoco”, dal “riposo” e, addirittura, dal “sonno” – un elemento, quest'ultimo stigmatizzato in *Foglio di via*, sin dalla poesia proemiale *E questo è il sonno*, dove è definito «edera nera», beatitudine entro cui si può finire «sepolti»:

E questo è il sonno, edera nera, nostra
Corona: presto saremo beati
In una madre inesistente, schiuse
Nel buio le labbra sfinite, sepolti. (vv. 1-4)

Per una prospettiva opposta si leggano, invece, i versi giovanili di *Canto d'amore* (1937) in *Versi primi e distanti*:

Ora le sonagliere tintinna un carro tra i rami
 dei sepolcri ghiacciati, rompe le ghiaie di vetro.
 Sibila richiami la sera lungo i comignoli,
 nei parchi abbandonati delira il vento gennaio.

Te, nudo corpo, colora il lume del fuoco; distendi
 le membra amare, le tibie, gli arsi canali, come
 dormendo. In sogno intendi quei suoni, il passo dell'uomo
 curvo e nero sulla carraia; e l'alito fuma
 della sua bestia. Lo ascolti lontano, lo ascolti sparire.

Ancora amiamo, dunque; godiamo, noi giovani amanti,
se l'ombra scende sui volti e opaco un sonno ci preme.
Se ammazza e urla, dentro le fredde case, la gente,
dimentichiamo l'inverno, o calde braccia, insieme.
Ma quanto silenzio; si sente solo il vento, che morde le nubi.
Invano vorremo pietà. Una notte di gelo
avrà le nostre anime ignude, rami fragili ai venti,
voci d'ombra, lamenti...

Ma ti sollevi, ravnii

Con gesto consueto i capelli e guardi Firenze dai vetri.

Qui, come nella poesia *Senza preghiera* (che in *Versi primi e distanti* precede *Canto d'amore*), l'io maschile intende il sonno come elemento positivo, coerente con la serie casa-caldo-nudità-amore. Grazie ad esso, i rumori serali del carro del contadino «tra i rami dei sepolcri ghiacciati» (vv. 1-2) si fanno lontani fino a dissolversi: la donna li può sentire «sparire» (v. 9). In lei, tuttavia, si osserva già un atteggiamento, che vedremo compiuto solo nella donna di *A un'operaia milanese*, per il quale la realtà esterna e il risveglio mattutino non costituiscono un pericolo, bensì un richiamo. Si vedano i versi finali di *Canto d'amore*, dove all'angoscia dell'uomo, che prima l'aveva invitata a «distendere le membra», risponde il sereno contegno della donna, che si alza e affronta senza paura la città (vv. 5-6): «Ma ti sollevi, ravnii / Con gesto consueto i capelli e guardi Firenze dai vetri». Si veda anche la già citata *Senza preghiera*:

Al tuo sonno discende un lento
Mattutino di campanili
Da lunghe pianure velate di brina.
Voci di neve, e il vento.

Respira le tue bianche albe perdute
Ora, e le braccia riposa leggere, bambina.
Viene il giorno che desta, ti recherà le parole
Stanche, il tuo nome, donna. E invano un'antica salute
A chi lontano, da questa pace estrema, ti guarda.

Anche questi versi rimarcano la distanza tra l'uomo e la donna; questa, una «bambina» che secondo l'uomo dovrebbe riposare le sue «braccia leggere», all'apparire del «giorno che desta» riceve il proprio «nome», cioè la propria identità di «donna», come constata il suo *partner* che, passivamente, la guarda «lontano». Qui è in gioco il passaggio – presente anche nei primi due versi –: dal «sonno» al «mattutino di campanili», passaggio che si ripete nel finale di *A un'operaia milanese*: «Dentro i *mattini* il mio popolo *desto* / attende la grande *sirena*», dove il

risveglio assume una evidente valenza simbolica. L'insufficienza del rapporto a due e l'importanza dell'impegno sociale emergono gradualmente anche nell'io poetico, ma solo quando la donna sembra aver già compiuto il salto dall'esperienza di coppia a quella collettiva, abbandonando l'uomo. Si legga ancora *Di Vallecrosia* (vv. 7-9; 22-26):

Qui, altro tempo, eri vicina. L'edera,
La tua compagna, nelle vasche ancora
Pende tranquilla. [...]

Amara volontà d'essere viva
Per altre vie la spingi ove non oda
Più la paura e il giorno è un'alta riva
Sicura ove approda
Fuori dei sogni dilatati errando.

L'amore perduto è anche il tema ricorrente di *Altri versi*, sezione in cui si esprime un totale distacco nei confronti della separatezza amorosa. Tre poesie, secondo noi vero e proprio trittico amoroso all'interno di *Foglio di via*, rappresentano al meglio questo rifiuto dell'amore "egoistico": *La buona voglia*, *Saggezza* e *Imitazione del Tasso*. *La buona voglia*⁸ è una estremizzazione del genere del *plazer* medievale, in particolare del dantesco *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* (poesia da cui Fortini riprende alcune movenze),⁹ caratterizzato da un linguaggio comico-realistico e da una descrizione tutta fisica, corporea, della donna, priva di quegli aspetti ultramondani e salvifici di ascendenza montaliana che avevano contraddistinto le figure femminili della sezione precedente, *Elegie*.

Voglia mi prende d'una buona ragazza
Docile, che non faccia tante storie,
Di bianche cosce e di poppe tranquille.

Quando soffia la stufa e nel camino
Fa lume rosso il fuoco e fuori è sera
Sulla neve dei boschi e dei paesi
E piano piano filano i torrenti

Io guarderei le braccia tonde e i gomiti
Svincolando le sottovesti e oh bella
Con qualche riso la treccia che cade!

⁸ Si veda l'ottima analisi di S. Carrai, *Un «souhait» di Fortini: «La buona voglia»*, in «L'Ospite ingrato», IV-V, 2002, pp. 357-362.

⁹ Come «Di me contenta / io contento di lei» (v. 11) da confrontarsi con Dante, *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*: «e ciascuna di lor fosse contenta, / sì come i' credo che saremmo noi» (vv. 13-14).

Di me contenta, io contento di lei,
Mi direbbe con una voce saggia:
«Stai un po' buono» – e anche vorrei
Che parlasse senese o perugino.

Molte cose mi dimenticherei
Se avessi con me quella buona ragazza spogliata
Con le due braccia lisce sul cuscino
Un poco addormentata e un poco sveglia.

Si tratta di un esempio, come tanti altri in *Foglio di via*, di rifiuto (qui ironico) della poesia ermetica e metafisica di quegli anni, declinato sul versante del rapporto uomo-donna. Tale rifiuto, che il poeta, vista la sua precedente adesione ad alcuni motivi dell'ermetismo, rivolge anche contro sé stesso, è parallelo alla svolta etico-politica, dall'iniziale «antifascismo dell'anima» (così Fortini) proprio degli intellettuali fiorentini, a un antifascismo politico e sociale, abbracciato dal poeta durante gli anni dell'esilio. Con i versi di *La buona voglia*, infatti, Fortini ritorna solo in apparenza a un interno casalingo protetto, tipico dei testi di *Elegie*. Una lettura persuasiva, quella di Gabriele Fichera,¹⁰ vede sotto la superficie apparentemente giocosa della poesia, una critica dell'assoggettamento culturale e sociale della donna da parte della figura maschile. Fichera cita a tal proposito una poesia di Giacomo Noventa, scritta probabilmente in Germania, che Fortini dovette conoscere e tenere presente durante la composizione di *La buona voglia*. Il poeta veneto vi descrive le "voglie" [voglie] dell'uomo scambiate per "amore" da una donna di "buona cuor" (si noti l'aggettivo, riecheggiato due volte in "buona ragazza" nel testo fortiniano). L'io maschile, caratterizzato da una condizione sociale e culturale superiore a quella della donna, si sente in colpa e conclude: "Mi me credevo – un omo libero / e sento nascer – in mi el paron", versi di cui forse Fortini si ricorda in *A un'operaia milanese*: «E te guardando in noi si umilia un tristo / schiavo tiranno» (vv. 13-14).¹¹ Ora, anche in *La buona voglia* le "attenzioni" dell'uomo non sono certo presentate in una luce positiva, ma piuttosto come una intemperanza, se non come una sopraffazione, moderata solo dalla «saggezza» della donna. Scrive Fortini nella Prefazione alla seconda edizione di *Foglio di via* che questa poesia è un «tentato recupero verso il buono amore o l'ironia»;¹² cioè, intendiamo, una ricerca (non riuscita) di un rapporto autentico con la

¹⁰ G. Fichera, *Versi di non-amore: Fortini e «La buona voglia»*, in «L'ospite ingrato», 1 febbraio 2014, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/versi-di-non-amore-fortini-e-la-buona-voglia/> (ultimo accesso: 1/6/2026).

¹¹ *Ibidem*.

¹² F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., p. 65.

figura femminile e un rovesciamento ironico della rappresentazione della donna nella poesia contemporanea. A tale visione – condivisa in precedenza dallo stesso Fortini – il poeta oppone ora un ben più concreto amore sensuale. Si tratta, però, di un superamento della poetica precedente ancora insufficiente, viziato com'è dalla superiorità sociale e culturale del personaggio maschile, nonché da un rapporto uno a uno ambientato dentro un luogo ovattato. La “voglia” della poesia fortiniana ricorda anche un testo in prosa che Fortini pubblicò in rivista nell'ottobre 1945: *Questa terra che non dimentica nulla*. Nell'occhietto in neretto l'autore scrive:

Dal giorno nel quale abbiamo compreso che la collera contro il nostro Paese era diretta anzitutto contro noi stessi, noi lo abbiamo accettato il nostro Paese, come una prigione necessaria, e forse salutare. Ma è tuttora un'accettazione di rivoltati la nostra; o di liberti. Essa, questa Italia, ancora oggi è nostra a quel modo che è nostra *la donna in cui abbiamo finto l'amore*.¹³

Anche qui troviamo, come nella poesia di Noventa, la finzione dell'amore. Un ulteriore rimando a *La buona voglia* è in quel brano del testo in cui si oppone una “voglia” di carne femminile (quello di una prostituta) a un contesto dominato dalla morte:

La morte era, come il sesso, una cosa oscura che ossessionava, e di cui non si parlava. La carne è ancora enorme sogno nelle pupille di questi giovani sfiniti;¹⁴ carne femminile, *facile, bianca*,¹⁵ distratta, nei postriboli; e intorno muoiono le chiese, le città, i paesi, muoiono sui morti di questa terra che non dimentica nulla [...].¹⁶

Un abbandono totale di tale concezione richiedeva più “saggezza” da parte dell'io poetico: quella al centro della poesia successiva, *Saggezza*. Come in altri componimenti della sezione, anche questi versi sono divisi in un *prima* e un *dopo*. Tema centrale è la perdita della donna

¹³ Testo citato in R. Bonavita, *L'anima e la storia* cit., p. 139, n. 78.

¹⁴ Si ricordino le «labbra sfinite» di *E questo è il sonno*.

¹⁵ I due aggettivi ricordano la donna di *La buona voglia*: «Voglia mi prende d'una buona ragazza / *Docile*, che non faccia tante storie, di *bianche* cosce e di poppe tranquille».

¹⁶ *Ivi*, p. 141. Si veda anche una pagina di *La guerra a Milano* [1943], che presenta molte espressioni leggibili in seguito nei versi di *Foglio di via*: «Anni d'università, di vergogna e d'orgoglio. E andavamo a cercarla, quella nostra patria morta, per le campagne e per le città. Ma le città e le campagne, gli affreschi delle cappelle, le statue dei duomi, i libri della nostra lingua, tutto sembrava coperto dalla menzogna. Anche l'amore era una ribellione contro gli altri, un isolarsi per vendetta; e qualcosa mancava sempre, ed era la lealtà e il sorriso, i visi franchi degli amici»: F. Fortini, *La guerra a Milano. Estate 1943*, edizione critica e commento a cura di A. La Monica, Pisa, Pacini, 2017, p. 230.

amata, che coincide con una nuova consapevolezza: l'amore che legava l'io alla donna doveva essere superato (anche se non cancellato) perché considerato narcisistico e illusorio:

C'era una donna che sola ho amata
Come nei sogni si ama se stessi
E di bene e di male l'ho colmata
Come gli uomini fanno con se stessi.

Essa era quella che avevo voluta
Per essere chiamato col mio nome:
E lo diceva, quando l'ho perduta.
Ma forse quello non era il mio nome.

E vo per altre stagioni e pensieri
Altro cercando al di là del suo viso;
Ma più mi stanco per nuovi sentieri
Sempre più chiaro conosco il suo viso.

Forse è vero, e i più savi l'hanno scritto:
Oltre l'amore c'è ancora l'amore.
Si sperde il fiore e poi si vede il frutto:
Noi ci perdiamo e si vede l'amore.

Alla "dimenticanza" di «molte cose» (degli altri, della società) che l'io avrebbe in *La buona voglia* se fosse in compagnia della ragazza, si oppone ora la conoscenza (v. 12): «Sempre più chiaro conosco il suo viso». *Saggezza* è datata al 1945 e presuppone, come vedremo, una diversa destinataria storica rispetto a *La buona voglia*. Se in quest'ultima poesia (dedicata probabilmente a un giovanile amore fiorentino) l'io voleva restare metaforicamente al riparo dalla neve dei boschi assieme alla sua donna, in *Saggezza* egli va «per altre stagioni e pensieri / Altro cercando al di là del suo viso» (vv. 9-10). Per Fortini l'amore (vero) coincide con la consapevolezza che il vecchio legame, in definitiva, non era altro che egoismo, come denunciano i primi versi, dove il sintagma «se stessi» è ripetuto due volte e in rima. L'iterazione di una parola, così presente e per giunta in rima, comporta spesso l'attribuzione di un significato diverso tra prima e seconda occorrenza. Esempio, in tal senso, il verso 14: «Oltre l'amore c'è ancora l'amore».

Per comprendere meglio questo e il verso precedente ci siamo serviti di due ipotesi: uno di tipo documentario, una lettera di Fortini (del maggio 1944) alla scrittrice svizzera Alice Ceresa, e l'altro di tipo letterario. I versi dell'ultima strofa «Forse è vero, e i più savi l'hanno scritto: / oltre l'amore c'è ancora l'amore» ci consentono, infatti, di collegare la

poesia alla lunga missiva del 12 maggio 1944 che Fortini inviò da Zurigo a Ceresa.¹⁷ Non sappiamo molto dell'incontro fra i due, se non che la giovane Ceresa conobbe il poeta a Zurigo, probabilmente con la mediazione di Ignazio Silone,¹⁸ che si trovava in Svizzera dalla fine degli anni Venti. Il Fondo Alice Ceresa conservato presso l'Archivio svizzero di letteratura di Berna contiene tre lettere: due di Fortini e una (in copia) di Ceresa. Nella prima missiva, sulla quale ci concentreremo, Fortini rispondeva a una precedente «lettera di disamore» di Ceresa, in cui la scrittrice gli aveva confessato di non essere innamorata di lui. Fortini ammette di averlo già capito, ma tiene a sottolineare che una parte di sé ha diritto a sopravvivere e che la loro passata frequentazione non può essere catalogata come un «errore». Con una movenza tipica in lui, il poeta arriva, anzi, ad affermare di non essere stato veramente capito da lei («sicuro, come sono, che una parte, e la non la più vile, di me, rimane in quella tua stanza e intorno alla tua persona, non riconosciuta e, mi lusingo tristemente, non compresa»).

Sia in *Saggezza* che nella lettera, Fortini parla di reciproca perdita (v. 16: «Noi ci perdiamo e si vede l'amore»; lettera a Ceresa: «saremo veramente perduti l'uno per l'altro») e di “partenza” verso altre esperienze (v. 9: «E vo per altre stagioni e pensieri»; nella lettera: «Né mi resta, dunque, che salutarti da un battello che si allontana»). Il poeta, inoltre, è criticamente persuaso delle qualità letterarie di Ceresa e per questo le chiede di poter leggere in futuro i suoi scritti prima che siano stampati. Come ha già fatto lui, che ora desidera riavere «quei miei manoscritti» e intende restituirle «tre libri tuoi». Nella sua lettera precedente, infine, Ceresa gli aveva chiesto di perdonarla, ma lui risponde: «Mi chiedi di perdonarti? Credo che siamo pari, sai? «"Forse è vero, e i più savi l'hanno scritto..." con quel che segue», versi che si leggono in forma completa nella strofa finale di *Saggezza* (vv-13-6):

Forse è vero, e i più savi l'hanno scritto:
Oltre l'amore c'è ancora l'amore.
Si sperde il fiore e poi si vede il frutto:
Noi ci perdiamo e si vede l'amore.

Dalla frammentarietà dell'autocitazione (solo il primo verso) e dall'allusione complice a «con quel che segue» deduciamo che Ceresa

¹⁷ La lettera è conservata a Berna, Archivio Svizzero di Letteratura, Alice Ceresa, Corrispondenze, B-2-FOR.

¹⁸ Sull'incontro e la collaborazione tra Ceresa e Silone si veda l'articolo di F. Rodesino, «*Parce qu'elle vous ressemble*». Il legame tra Silone e Ceresa attraverso le carte d'archivio (1943-1978), in *Zurigo per Silone; volume terzo: a 120 anni dalla nascita*, in «L'avvenire dei lavoratori», 16, 2022, 1-2, pp. 86-110.

conosceva quei versi; probabilmente perché Fortini glieli aveva fatti leggere. In tal caso si può ipotizzare che tra «quei miei manoscritti» che Fortini le richiedeva ci fosse anche quello di *Saggezza* (che sarebbe stata composta, quindi, dal gennaio all'inizio di maggio 1944).

La poesia presuppone, dunque, un dato biografico: la fine di un rapporto sentimentale tra Fortini e Alice Ceresa. Tale esito, però, non comportava, nelle intenzioni del poeta, una *tabula rasa*: qualcosa di positivo resisteva all'oblio. Anche se il poeta è ormai proiettato verso altri orizzonti e impegni, gli eventi lo rimandano continuamente alla donna perduta: è grazie a lei che egli ha scoperto l'importanza di un altro tipo di amore, aperto al reale, nutrito anche dell'esperienza di tutti: «Ma più mi stanco per nuovi sentieri / Sempre più chiaro conosco il suo viso».¹⁹ Si veda cosa scrive Fortini nella lettera:

Quando ti ho detto che consideravo quella nostra sera [...] una cosa importante, una svolta, nella mia esistenza, non sbagliavo [...] Per tante circostanze, grandi o mediocri, era così, e questo spiega perché, *dopo*, io abbia sentito affetto per te.

Le «circostanze, grandi o mediocri», dopo le quali egli sente ancora «affetto» per la donna, corrispondono, nella poesia, alle «altre stagioni e pensieri», ai faticosi «nuovi sentieri» dopo i quali egli conclude che «Oltre l'amore c'è ancora l'amore». La lettera continua, con una chiusa gnomica: «Da quanta enorme e pesante miseria si arriva ad una verità, anche piccola; ad un sentimento, anche». Una conclusione simile si legge anche nella poesia finale di *Elegie*, cioè *vice veris* (datata 1945):

[...] Ora *conosco*
Perché mai dagli inverni ove a fatica
Si levò questo esistere mio vivo
M'è rimasto quel *nome*, che mi scrivo
Su quest'aria d'aprile, o sola antica
E *perduta e oltre il pianto* sempre cara
Immagine d'amore mia compagna. (vv. 8-14)

Sono versi che presentano numerose coincidenze lessicali (segnate con il corsivo) anche con *Saggezza*, a partire da «conosco», verbo che in entrambe le poesie esprime la conquista decisiva di una verità; l'aggettivo «perduta» riferito alla donna (*Saggezza* al v. 7 e poi al v. 16: «Noi ci perdiamo»), l'accento sul nome (presente anche nella lettera, come visto),

¹⁹ Cfr. la lettera: «Un uomo – o almeno un uomo come me – mal rinuncia ad una sopravvivenza di quello che egli ha di più importante, o che crede importante – cioè le sue idee o convinzioni etc.».

l'opposizione tra stagioni (*Saggezza*: «E vo per altre stagioni») e, soprattutto, i versi finali, «*oltre* il pianto sempre cara / Immagine d'amore» che rimandano al verso chiave di *Saggezza* («*Oltre* l'amore c'è ancora l'amore»).

In *vice veris*, invece, l'evocazione della donna amata e ora perduta è associata a un giorno di primavera «da molto tempo a me promesso [...] / Dove tutto il mio sguardo si fa eguale / Ai miei confini». Si tratta forse di quel «plein de vie» (raggiunto grazie a una «realità 'rugosa'») che il poeta augura a Ceresa e a sé stesso e che – continua – «l'altr'ieri negavi all'amore e oggi nella tua lettera sembri affermare e che è, come la fedeltà, l'unico bene degli uomini». Il sintagma «realità 'rugosa'» è un calco di «réalité rugueuse», un'espressione del Rimbaud di *Adieu* (in *Une Saison en Enfer*),²⁰ in cui il poeta francese, sconfessando la precedente stagione “infernale”, fatta di «mille amours qui m'ont crucifié» e «vieilles amours mensongères», ora sente di avere «un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à êtreindre».²¹ Il dovere ricercato dal poeta e la realtà “rugosa” da stringere sono quelli che il poeta francese nel paragrafo precedente (*Matin*) aveva definito «la sagesse nouvelle», cioè «la naissance du travail nouveau [...] la fuite des tyrans et des démons»,²² l'interesse, diciamo con una formula fortiniana, per i destini generali.²³

Se gli ipotesti letterari delle prime due poesie del “trittico” *La buona voglia* e *Saggezza*, rispettivamente il Dante stilnovistico di *Guido i' vorrei* e il Rimbaud di *Adieu*, rimangono sottotraccia, nel caso del terzo *volet*, cioè *Imitazione del Tasso*, esso è dichiarato sin dal titolo ed è costituito non da uno o pochi versi, ma da un intero componimento. Come non è stato ancora notato,²⁴ infatti, Fortini riscrive il componimento 190 delle *Rime d'amore* di Tasso.²⁵ Si confrontino i due testi:

Tasso

Fummo un tempo felici
 Io amante ed amato,
 Voi amata ed amante in dolce stato.
 Poi d'amante nemica
 Voi diveniste, ed io
 Volsi in disdegno il giovenil desio.
 Sdegno vuol ch'io ve 'l dica,

²⁰ Per il testo vedi A. Rimbaud, *Opere complete*, a cura di A. Adam, Torino, Einaudi-Gallimard, 1992.

²¹ Vedi questi brani *ivi*, pp. 370 e 372.

²² *Ivi*, p. 370.

²³ Fortini legge e traduce Rimbaud proprio in quegli anni; *Adieu* è citato dal poeta in F. Fortini, *Vergogna della poesia*, in «La Fiera Letteraria», IV, 5, 30 gennaio 1949, pp. 1-2.

²⁴ Devo la segnalazione del precedente tassesco a Francesco Diaco, che qui ringrazio.

²⁵ Vedi T. Tasso, *Opere*, a cura di B.T. Sozzi, Torino, UTET, 1964, vol. II, p. 76.

Sdegno che nel mio petto
Tien viva l'onta del mio don negletto;
E le fronde ne svelle
Del vostro lauro, or secche e già si belle.

Fortini

Fummo un tempo felici.
Io credevo d'amarvi
E voi d'essere amata, se mirarvi
Se sperare 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 oscilla.

In Fortini, come si vede, il distacco dalla donna si è fatto radicale. Ora l'«amore» è illusione («credevo d'amarvi»), anzi «errore» (v. 7), parola con cui non casualmente è in rima (v. 8). Lo stacco temporale e concettuale è al v. 8: «Ora penso» (simile a quello di *vice veris*: «ora conosco»), che con la sua assertività si oppone sia a «tremo» dello stesso verso, sia a «credevo» (v. 2), verbi legati a «penso» anche dall'assonanza. Notevole l'espressione «errore che volsi / Lungo, in me stesso», che oltre a *Di Porto Civitanova* (vv. 1-4: «Qui mi condusse *il lungo* / Vaneggiare degli anni / che [...] / Come un fanciullo *mi volgeva*»), ricorda il ripiegamento dei primi versi di *Saggezza* (vv. 2 e 4: «come nei sogni si ama *se stessi* [...] come gli uomini fanno con *se stessi*). Nel madrigale tassesco la separazione, l'addio, è più brusco che in Fortini: vi si parla, infatti, di *sdegno*, *onta*, *don negletto*, *fronde secche* strappate dal lauro della donna. Il termine «lauro», inoltre, lo stacco temporale e l'espressione «giovenil desio» rimandano chiaramente a Petrarca; gli ultimi due elementi, in particolare, ricordano il primo sonetto del *Canzoniere*, *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono*, dove l'amore è definito «giovenile errore» (v. 3):

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,

ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesimo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

Il sonetto petrarchesco sembra aver lasciato traccia anche nel componimento di Fortini: si considerino il «ben veggio or» (*Canzoniere*, I, v. 9) echeggiato nell'«ora penso» del v. 7 con analogo senso di consapevolezza raggiunta; il contrasto presente-passato; le «speranze» (*Canzoniere*, I, v. 6) riprese in «se sperare di voi» e, soprattutto, le già citate parole-rima *amore-errore* di *Canzoniere* I (versi 3 e 7), che ritornano, quasi nascoste, in posizione interna nei versi 5 e 7 della poesia fortiniana. Ci sembra, inoltre, che anche l'espressione «accanto / a voi fioriva ogni mia *pena in canto*» (ogni dolore, cioè, si trasformava in poesia) rimandi a *Canzoniere* I, cioè a uno «stile in cui io *piango e ragiono*» (v. 5), stile giovanile di cui Petrarca si pente: «et del mio vaneggiar²⁶ vergogna è il *frutto* / e 'l pentersi», laddove Fortini scrive che di fronte al suo “amore-errore” egli non trema e, anzi, «posano i rimorsi» (v. 9). Del resto in *Saggezza* aveva concluso: «si sperde il fiore e si vede il *frutto*» (v. 15), con un'apertura positiva al nuovo che è anche dei versi finali del fortiniano *Fummo un tempo felici*: «brilla cadendo il giorno / un ramo appena oscilla» (vv. 10-1). Il “brillare” è sintomo di svolta, di conquista di verità, come in *La gioia avvenire*, testo conclusivo di *Foglio di via* 1967, di due posizioni successivo rispetto a *Fummo un tempo felici*:

*Ma prima di giungervi
Prima la miseria profonda come la lebbra
[...]
E dalle bocche sparite dei santi
Come le siepi del marzo brillano le verità.*

con un passaggio dalla *miseria* alla *verità* che è anche nella lettera a Ceresa: «Da quanta enorme e pesante miseria si arriva ad una verità, anche piccola; ad un sentimento, anche».

²⁶ «Vaneggiare» era, come visto, già in *Di Porto Civitanova*, vv. 1-4: «Qui mi condusse il lungo / Vaneggiare degli anni / Che ora lieto ora triste e sempre invano / Come un fanciullo mi volgeva».

Prima che in volume, *Imitazione del Tasso* fu pubblicata nella rivista «Il Politecnico» di Vittorini assieme alla poesia *Coro dell'ultimo atto*.²⁷ La contiguità tra le due poesie non è casuale ed è conservata anche in entrambe le edizioni di *Foglio di via: Coro dell'ultimo atto*, infatti, comincia con un consequenziale «dunque», che spiega gli effetti di quel brillare del sole calante con cui finiva *Imitazione del Tasso*. Con uno dei verbi che abbiamo visto al centro di *Saggezza*, il poeta scrive: «*Conoscerà ciascuno una cosa vera*» (v. 4). La poesia è suggellata significativamente dall'invito all'impegno comune, al «lavoro», parola conclusiva della poesia e, quindi, dell'intera raccolta:

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

Abbiamo notato sopra l'enfasi sul lavoro collettivo in Rimbaud, definito in *Matin* «*sagesse nouvelle*». Che il poeta francese, del resto, fosse uno degli autori presi in considerazione da Fortini in quegli anni lo dimostra la sua traduzione di due poesie rimbaudiane, *Jouet de cet oeil d'eau morte* (da *Mémoire*) e *Bonne pensée du matin*, pubblicate insieme in «Il Politecnico»²⁸ e poi raccolte in *Il ladro di ciliegie e altre versioni*.²⁹ Nella seconda poesia Rimbaud mette in scena l'interno di una casa, in cui due amanti dormono i postumi di una serata di festa, e un esterno cittadino in cui alcuni carpentieri scamiciati, al primo albeggiare, sono già al lavoro in un immenso cantiere. Il poeta si rivolge a Venere perché lasci un momento i due amanti e vada verso gli operai per dar loro l'«eau-de-vie», acquavite e «acqua-vita» (così traduce Fortini), affinché le loro forze siano in pace. Difficile comprendere il significato profondo di questi versi ironici, dove Venere diventa una moderna vivandiera. Certo è però il contenuto di satira sociale della poesia, come mostrano i versi che rappresentano gli operai al lavoro:

D'estate, il mattino, alle quattro
Dura ancora il sonno d'amore.
Sotto le pergole l'alba svapora
Gli odori della serata.

Ma laggiù nell'immenso cantiere
Verso il sole delle Esperidi

²⁷ «Il Politecnico», 5, ottobre 1945.

²⁸ «Il Politecnico», 21, 16 febbraio 1946, p. 3. Su queste due traduzioni vedi F. Scotto, *Fortini traduce Baudelaire e Rimbaud*, in «L'ospite ingrato», n.s., 5, pp. 13-25. Su Fortini e Rimbaud vedi F. Diaco, *L'ingratitude dell'ospite. Fortini e la lirica moderna*, Firenze, Firenze University Press – Siena, USiena Press, 2024, pp. 69-78.

²⁹ F. Fortini, *Tutte le poesie* cit., pp. 684-687.

Seminudi i carpentieri
Di già si agitano.

In quel deserto di muschi apprestano
Attenti gli stucchi preziosi
Dove opulenta la città
Sotto finti cieli rida.

Ah per quegli operai splendidi
Servi di un re di Babilonia,
Venere! Lasciali un poco, gli amanti
Che hanno l'anima in ghirlanda.

O Regina dei Pastori!
Porta ai lavoratori l'acqua-vita
Perché le loro forze siano in pace
In attesa del bagno, a mezzogiorno, in mare.³⁰

La predilezione dell'io poetico va proprio a questi «ouvriers char-
mants» per i quali Venere è invitata ad abbandonare il nido d'amore del-
la coppia. Una situazione simile, interno amoroso vs ambiente esterno
caratterizzato dal lavoro, è anche nel fortiniano *Canto d'amore* (in *Versi
primi e distanti*):

Te, nudo corpo, colora il lume del fuoco; distendi
le membra amare, le tibie, gli arsi canali, come
dormendo. In sogno intendi quei suoni, il passo dell'uomo
Curvo e nero sulla carraia; e l'alito fuma
della sua bestia. Lo ascolti lontano, lo ascolti sparire.

Ancora amiamo, dunque; godiamo, noi giovani amanti,
se l'ombra scende sui volti e opaco un sonno ci preme.

Il nido d'amore è protagonista di molte poesie giovanili di Fortini,
come abbiamo visto. L'ultimo caso in *Foglio di via* è quello di *La buona vo-
glia*, dove l'esterno è alluso in «fuori è sera» (v. 5) e nelle «Molte cose» che
egli dimenticherebbe se si trovasse con la donna (v. 15). La conquista
della “saggezza”, però – cioè, come Fortini scrive nella lettera a Ceresa,
l'adesione alla realtà “rugosa” – porta il poeta a celebrare un diverso
rapporto tra gli uomini (e tra uomo e donna), grazie al ruolo-chiave gio-
cato dal lavoro. Non a caso, il modello femminile proposto come esem-
plare all'inizio della seconda edizione di *Foglio di via* è quello di *A un'ope-
raia milanese*, poesia – ricordiamo – assente dall'edizione 1946:

³⁰ È la traduzione di Fortini: *ivi*, p. 687.

Tutta distrutta, tutta nuova nata,
Lacerate le pietre senza pietà
Per te risorta si fa, diventata
Tutta nostra, questa città.

Sepolta e solo spirito è la madre tremante
Che ci angosciò in servitù di baci.
E dolorosamente con le dita di fiamma l'amante
Quei segni cancella tenaci.

Ma qui dove fra essere e non essere esita
Prigioniera in se stessa una nostra figura,
Tu liberata porti la giustizia sicura
Che i vivi conosce e i morti.

E te guardando in noi si umilia un tristo
Schiavo tiranno e la speranza è piena:
Dentro i mattini il mio popolo desto
Attende la grande sirena.

In questi versi, come in quelli di *La bonne pensée du matin* di Rimbaud, si mette al centro la ricostruzione e la riappropriazione di una città in macerie da parte di chi lavora ed è per questo custode di nuovi valori etici e politici. A essere oggetto di ricostruzione, nella poesia fortiniana, non è, però, solo la città, ma anche l'io maschile: con le proprie dita di fiamma l'amante cancella i segni impressi sull'io da una “madre” angosciata, che l'aveva reso schiavo con la sua paura. Il riferimento è probabilmente alla «madre inesistente» della poesia proemiale *E questo è il sonno, edera nera, nostra*, con la quale l'io rischia di essere sepolto, sopraffatto dal sonno, cioè dall'inazione. Alcune note fortiniane degli stessi anni (ottobre 1945) chiariscono i lineamenti di questa “madre”:

Forse, la donna che desideriamo ma non riconosciamo compagna è sempre una madre terribile e mortale. Per gli schiavi di quella immagine materna, l'azione è sempre una violenza dolente.³¹

La “madre” dei versi di *Foglio di via*, quindi, è una donna dai tratti materni che con il suo affetto (i «baci») e la sua paura («tremante») tratteneva l'io dall'azione, da un coinvolgimento nel reale condannato come violenza. Ad essa si oppone l'operaia milanese, in cui l'io, ancora esitante (v. 9), riconosce una parte di sé: è solo grazie a lei che «la speranza è piena: dentro i mattini». Come in Rimbaud, all'amore idillico a due

³¹ F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 14. Mette in relazione i brani citati R. Bonavita, *L'anima e la storia* cit., pp. 142-44.

si preferisce, in *Foglio di via*, il lavoro; al sonno notturno in un interno riparato dal freddo, il mattino del popolo desto che ricostruisce la città.

In conclusione, nella produzione poetica di Fortini fino a *Foglio di via* del 1946 le figure femminili subiscono un'evoluzione che le porta dall'iniziale dipendenza dal modello delle *Occasioni* di Montale (la donna distante, apportatrice di salvezza, abitante di mondi misteriosi) al tipo leggibile in *A un'operaia milanese* (scritta nel 1943), dove la donna con il suo duplice protagonismo, femminile e operaio, rappresenta al meglio la svolta poetica e politica di Fortini. L'esclusione di *A un'operaia milanese* nell'edizione 1946 e l'inserimento di questo e altri testi giovanili nell'edizione 1967 mostrano con quanta difficoltà il poeta rinunciassero all'«elegia di adolescenza» che «aveva mormorato d'un giardino d'amore e riparo». ³² Nel 1967, inserendo nella raccolta la sua poesia sull'operaia, Fortini può confessare senza troppi sensi di colpa la sua passata esitazione, quella indecisione che nel 1943 era ancora al centro di *A un'operaia milanese*: «Ma qui dove fra essere e non essere esita / Prigioniera in se stessa una nostra figura». Il passato, scrive nella Prefazione Fortini, «si faceva subito remoto e tornava ad assalire in figura di *spettro*», ³³ come la «madre» della poesia, «sepolta e *solo spirito*». Se una nuova consapevolezza spingeva lo scrittore verso scelte poetiche e politiche sempre più chiare, i suoi versi, venati talora da nostalgia, denunciavano la difficoltà, anche in termini di solitudine, nell'abbandonare certe posizioni, specie letterarie: «Il gelo era la conseguenza della fuga in avanti». ³⁴ Di qui la presenza nell'edizione 1946 della sezione *Elegie* e i rischi, denunciati anche a se stesso nella poesia proemiale, *E questo è il sonno*: i rischi dell'inazione, a cui una “donna-madre” aveva condannato l'io. Nell'edizione 1946 l'assenza di *A un'operaia* era in parte compensata dalla disseminazione di alcuni suoi punti cardine: il riferimento alla madre nel sonetto proemiale, la libertà e la giustizia incarnate dalla donna nella definizione dei due principi svolta nelle ultime due strofe di *Varsavia 1944*, la personificazione della *Rivolta agraria* in una contadina. Ciò che mancava nella prima edizione di *Foglio di via* era, oltre alla esitazione dell'io, il peso che la poesia attribuisce a una lavoratrice, a colei che nei versi fortiniani ha il compito di recare libertà e giustizia agli uomini. Il riferimento alla “realtà rugosa” nella lettera a Ceresa con il suo rimando implicito al Rimbaud di *Adieu*, ci ha permesso, infine, di individuare in un'altra poesia del poeta francese, *La bonne pensée du matin* (tradotta in quegli anni da Fortini) il testo-chiave per interpretare il passaggio dal nido d'amore alla città del lavoro. Una traduzione, quella di *La bonne*

³² F. Fortini, *Prefazione a Foglio di via e altri versi* [1967²] cit., ora in Id., *Tutte le poesie* cit., p. 64.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

pensée du matin, che è quasi una compensazione di un testo assente, la formazione di compromesso che ha consentito a Fortini di invitare Venere a preferire agli «amants» «ces Ouvrier charmants», ridicendo con altre parole che «oltre l'amore, c'è ancora l'amore».

Appendice: le due edizioni di *Foglio di via*

Abbiamo inserito in questa appendice, per comodità del lettore, una tavola di confronto fra le due edizioni di *Foglio di via*. I titoli con asterisco si riferiscono a componimenti assenti nell'altra edizione. Le poesie dell'edizione 1946 non più riproposte nell'edizione 1967 hanno al centro un rapporto "io-tu", quasi sempre di carattere amoroso; quelle aggiunte in nell'edizione 1967 hanno, tutte, il "noi" in evidenza. Questa elementare constatazione può essere la base e lo spunto per un'analisi contrastiva delle due edizioni, che verifichi questa ipotesi di base attraverso l'esame delle varianti delle singole poesie confermate nell'edizione 1967.

1946

1967

E questo è il sonno, edera nera, nostra

E questo è il sonno, edera nera, nostra

GLI ANNI

La città nemica

Quando

Oscuramento

Se sperando

Italia 1942

Varsavia 1939

Varsavia 1944

Coro di deportati

Valdossola

Per un compagno ucciso

Canto degli ultimi partigiani

Manifesti

ELEGIE

Cinque elegie brevi*

Di Natale

Di Porto Civitanova

Di Maiano

Di Palestrina

GLI ANNI

La città nemica

Quando

Oscuramento

Se sperando

Militari*

Italia 1942

A un'operaia milanese*

Varsavia 1939

Varsavia 1944

Coro di deportati

Valdossola

Per un compagno ucciso

Basilea 1945*

Canto degli ultimi partigiani

Manifesti

ELEGIE

Sapessi

Di Natale

Di Porto Civitanova

Di Maiano

Di Palestrina

Di Vallecrosia*
 Sulla via di Foligno
 Tomba di Vetulonia*
 Della Sihltal*
vice veris

ALTRI VERSI

Foglio di via

La rosa sepolta

Lettera

Sonetto

Strofe

Per una cintura perduta nel bosco

La buona voglia

Saggezza

La tempesta

Rivolta agraria

Consigli al morto

Canzone per bambina

Imitazione del Tasso

Coro dell'ultimo atto

Sulla via di Foligno

vice veris

ALTRI VERSI

Foglio di via

E guarderemo*

La rosa sepolta

Lettera

Sonetto

Strofe

Per una cintura perduta nel bosco

La buona voglia

Saggezza

La tempesta

Rivolta agraria

Consigli al morto

Canzone per bambina

Imitazione del Tasso

Coro dell'ultimo atto

La gioia avvenire*