



# L'ospite ingrato

Rivista online del Centro  
Interdipartimentale di Ricerca  
Franco Fortini

n. 19, I (2026)



Cover photo: Mike Stoll, *[untitled]*

*Published by*

**Firenze University Press** - University of Florence, Italy

Via Cittadella, 7 - 50144 Florence - Italy

<https://oaj.fupress.net/index.php/oi>

Copyright © 2026 Authors. The authors retain all rights to the original work without any restrictions. Open Access. This issue is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY-4.0) which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made. The Creative Commons Public Domain Dedication (CC0 1.0) waiver applies to the data made available in this issue, unless otherwise stated.

## **L'ospite ingrato**

Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini

ISSN: 1974-9813

Periodicità: semestrale

e-mail: ospiteingrato@gmail.com

I saggi inviati alla rivista vengono sottoposti a processo di blind peer review.

### **Direttore scientifico/Editor in chief**

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

### **Direttore responsabile**

Massimo Raffaeli

### **Coordinamento/Editorial supervisors**

Luca Lenzi (Università degli Studi di Siena), coordinatore/coordinator

Luca Baranelli (ricercatore indipendente), Valeria Cavalloro (Università per Stranieri di Siena), Francesco Diaco (Università degli Studi di Milano-Bicocca)

### **Comitato di redazione/Editorial Board**

Valentino Baldi (Università per Stranieri di Siena), Mimmo Cangiano (Università Ca' Foscari Venezia), Emmanuela Carbé (Università Ca' Foscari Venezia), Marco Gatto (Università della Calabria), Monica Marchi (Università degli Studi di Siena), Giulia Marcucci (Università per Stranieri di Siena), Roberto Russo (Conservatorio Frescobaldi di Ferrara), Tiziano Toracca (Università di Udine)

### **Redattori/Copyeditors**

Giulia Bassi (Università degli Studi di Siena), Michel Cattaneo (Università di Genova), Ludovica Del Castillo (Università degli Studi Roma Tre), Gabriele Fichera (Università di Berna), Damiano Frasca (Università degli Studi di Siena), Francesca Ippoliti (Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"), Sabatino Peluso (Università della Calabria), Jacopo Parodi (Università di Pisa), Alessandra Reccia (Università degli Studi di Siena), Maria Vittoria Tirinato (Università per Stranieri di Siena)

### **Editor contenuti multimediali/Multimedia editor**

Lorenzo Pallini

### **Comitato scientifico/Scientific Committee**

Andrea Afribo (Università di Padova), Daniele Balicco (Università degli Studi Roma Tre), Mimmo Cangiano (Università Ca' Foscari Venezia), Stefano Carrai (Scuola Normale Superiore di Pisa), Pietro Cataldi (Università per Stranieri di Siena), Giovanna Cordibella (Università di Berna), Andrea Cortellessa (Università degli Studi Roma Tre), Stefano Dal Bianco (Università degli Studi di Siena), Davide Dalmas (Università di Torino), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Irene Fantappiè (Università di Cassino e del Lazio meridionale), Giovanni La Guardia (Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"), Romano Luperini (Università degli Studi di Siena), Leonardo Masi (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie), Guido Mazzone (Università degli Studi di Siena), Alessandro Niero (Università di Bologna), Pierluigi Pellini (Università degli Studi di Siena), Thomas E. Peterson (University of Georgia), Antonio Prete (Università degli Studi di Siena), Felice Rappazzo (Università degli Studi di Catania), Donatello Santarone (Università degli Studi Roma Tre), Raffaella Scarpa (Università di Torino), Beatrice Sica (University College London), Michele Sisto (Università "Gabriele d'Annunzio" di Chieti-Pescara), Laura Toppan (Université de Lorraine), Giovanna Tomasucci (Università di Pisa), Alberto Toscano (Goldsmiths, University of London), Jean-Charles Vegliante (Sorbonne Nouvelle), Emanuele Zinato (Università di Padova)

# Indice

## Sezione monografica «Proteggete le nostre verità» II

*a cura di Michel Cattaneo, Ottavia Casagrande e Chiara Portesine*

1. Fortini e la questione del realismo. Il confronto con Auerbach e Lukács 1  
*Marco Fontana*
2. «In preparazione». Prospettive macrogenetiche dei *Saggi stranieri* di Franco Fortini 17  
*Pietro Orlandi*
3. Note sul teatro di Franco Fortini 39  
*Jacopo Maria Romano*
4. Dall'Archivio Fortini: forme, pratiche e genealogie epistolari tra «La Riforma letteraria» e «Ansedonia» – «Lettere d'oggi» 53  
*Elena Arnone*
5. Le figure dell'intellettuale nei saggi di Franco Fortini: chierico, corpo celeste, talpa, chi mette una forza 63  
*Riccardo Deiana*
6. I confini della critica: Fortini all'Einaudi tra analisi e valutazione 83  
*Federico Masci*
7. L'altra dialettica: Fortini, lo spettro cinese e la Rivoluzione Culturale 93  
*Luca Mozzachiodi*

## scrittura/lettura/ascolto

8. *Romanzi di Finisterre*: venticinque anni dopo 105  
*Alberto Casadei*

9. Mediazioni pericolose? I paratesti all'edizione russa di *Les Liaisons dangereuses* nell'URSS degli anni Trenta 121  
*Alessandra Carbone*
10. «Stordire l'inferno». Pasolini autore radiofonico 149  
*Monica Venturini*
11. Il discorso interiore in *Gli strumenti umani* e *L'opzione*. Sette costanti formali tra assertività debole e modi del parlato 163  
*Beatrice Restelli*
12. I «ricordi di Pietro». La prima intuizione luttuosa di Emanuele Trevi 197  
*Manuel Caritto*

### **fortiniana**

13. Il lavoro editoriale di «Ragionamenti» (1955-1957) e «Arguments» (1956-1962) attraverso il carteggio tra Franco Fortini ed Edgar Morin 213  
*Marco M. Fort*
14. Dalla buona voglia alla "realità rugosa": figure femminili in *Foglio di via* 249  
*Alessandro La Monica*



Sezione monografica «Proteggete le nostre verità» II

## Fortini e la questione del realismo. Il confronto con Auerbach e Lukács

MARCO FONTANA

Università Ca' Foscari Venezia

marco.fontana@unive.it

**Abstract.** The article draws on Fortini's 1979 essay on realism and then discusses his debt to Auerbach and Lukács. For Fortini, the issue of realism serves as an opportunity to assess the validity of Lukács' critical proposals and to examine some of the assumptions made in *Mimesis* – a book he never fully appreciated and which was received with reservations. This distance from Auerbach, often mediated by Lukács' influence, is questioned in its logic and then brought back to methodological and political specificities that reveal a different way of conceiving the role of realism in modern literature. However, if we step outside the boundaries of realism, this divergence narrows; consequently, the article concludes by focusing on Fortini's "figural Marxism", an implicit and revealing proposal that combines analytical tools of both Lukács and Auerbach.

**Keywords:** realism, figura, Auerbach, Lukács, theory of Literature.

**Riassunto.** L'articolo prende le mosse da un intervento di Fortini sul realismo uscito nel 1979 per poi interrogarsi sul suo debito nei confronti di Auerbach e Lukács. La questione del realismo diventa per Fortini un'occasione per misurare la tenuta delle proposte critiche di Lukács e per sottoporre a verifica alcuni assunti di *Mimesis*, libro mai del tutto apprezzato e accolto con molte riserve. Questa distanza da Auerbach, che trova spesso in Lukács un sostegno teorico rafforzativo, viene interrogata nella sua logica e poi ricondotta a quelle sue specificità metodologico-politiche che rivelano un diverso modo di intendere il ruolo del realismo nella letteratura moderna. Ma se si esce dal perimetro del realismo questa divergenza si assottiglia, motivo per cui nel finale l'articolo si concentra sul "marxismo figurale" di Fortini, implicita e rivelatoria proposta con la quale diventa possibile coniugare sinteticamente gli strumenti di Lukács con quelli di Auerbach.

**Parole chiave:** realismo, figura, Auerbach, Lukács, teoria della letteratura.

---

## Fortini e la questione del realismo. Il confronto con Auerbach e Lukács

Nell'*Enciclopedia europea* di Garzanti uscita nel 1979, una parte della voce *Realismo* porta la firma di Franco Fortini. È una voce di ampio respiro che si compone di due sezioni: quella dedicata alle arti figurative è curata da Ferdinando Bologna, mentre quella sulla letteratura viene affidata a Fortini, che a quest'altezza non è nuovo a operazioni del genere.<sup>1</sup> Fortini organizza la voce in tre momenti – Letteratura, Realismo nella letteratura italiana, Interpretazioni del realismo – e inizia con il presentare il tema in ottica teorica e storica preparando il terreno per lo sviluppo del suo discorso:

Vi è stato un consenso abbastanza ampio nel denotare come realismo la tendenza a una rappresentazione della vita e del mondo formata secondo un codice di convenzioni che tale rappresentazione pone come oggettiva, “vera”, particolareggiata, spassionata, razionale, e quindi opposta ad altre, definibili come soggettive, immaginarie, sintetiche, appassionate e intuitive: caratteri, questi ultimi, che furono di buona parte del romanticismo: sì che, da questo punto di vista, il realismo gli si opponeva decisamente. Dal secolo romantico e dal Settecento inglese il realismo aveva tuttavia ereditato l'inclinazione a rappresentare la vita dei ceti popolari e borghesi soprattutto la “forma romanzo” come narrazione seria della vita quotidiana.<sup>2</sup>

Queste righe iniziali che parafrasano uno degli assunti principali di *Mimesis* possono già essere prese a indicazione di un discorso quasi interamente strutturato attorno al binomio Lukács-Auerbach. Il primo critico fa da perno e continua a essere, anche a fine anni Settanta, come ha scritto Lorenzo Tommasini, «il punto centrale intorno a cui, agli occhi di Fortini, si dispongono e si dipanano i problemi teorici legati al realismo».<sup>3</sup> Il secondo, invece, è un richiamo necessario per descrivere l'evoluzione del trattamento della realtà nella letteratura del secondo

<sup>1</sup> Nel 1968 Fortini pubblica *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, nei *Nuovi Saggi Italiani* del 1987 raccoglie le voci *Classico* e *Letteratura*, e infine nel 1991 esce *Non solo oggi. Cinquantanove voci*, raccolta ibrida che raccoglie interventi, prose e poesie ma che si può ascrivere a questo insieme. Su Fortini “enciclopedista” rimando ai contributi di Luca Lenzi (*Voci. Fortini enciclopedico*, in *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di G. Turchetta e E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2018, pp. 39-50) e di Gianni Turchetta («Il lettore più esigente», «*Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*» di Franco Fortini, in «L'Ospite ingrato», 18, II, 2025, pp. 373-386) che hanno messo in luce il rapporto tra questa pratica didattico-pedagogica e i suoi risvolti politici.

<sup>2</sup> F. Fortini, *Realismo*, in *Enciclopedia europea*, Milano, Garzanti, 1979, vol. 9, p. 550.

<sup>3</sup> L. Tommasini, *Educazione e utopia. Franco Fortini docente a scuola e all'università*, Macerata, Quodlibet, 2023, p. 190.

Ottocento. La proposta teorica di Auerbach, tuttavia, non si limita a essere esposta in maniera didascalica, ma trova anche il modo di essere discussa e criticata tra le righe della voce enciclopedica, in particolar modo facendo leva su quel processo di «dilatazione» della nozione di realismo a «categoria universale» che a giudizio di Fortini ha coinvolto (colpevolmente) anche *Mimesis*. Seguendo questa pista, nella voce *Realismo* si possono vedere condensate in forma breve delle costanti della critica fortiniana e alcuni dei suoi principali assunti di teoria letteraria. Nella scheda redatta per Garzanti si trovano infatti delle assonanze con posizioni già manifestate negli scritti su Lukács in *Verifica dei poteri* (1959, 1963)<sup>4</sup> e, soprattutto, su Auerbach, trattato a fasi alterne tra il 1956 e il 1992. La sintetica riflessione del 1979 si può leggere in questo senso come l'ultima tappa di un ragionamento che Fortini porta avanti per decenni, confrontandosi a più riprese con i due critici e proponendo uno schema fisso: l'accoglienza solo parziale delle tesi di *Mimesis* e la loro integrazione (o correzione) mediante quelle di Lukács, da cui Fortini riprende l'oggettivismo chiedendosi, già dal 1956, se possa essere usato in funzione di «antidoto».<sup>5</sup> Nella voce Lukács è definito senza remore come il «maggior teorico del moderno realismo» e le sue posizioni vengono poste al centro del discorso per poi essere man mano confrontate con quelle di Benjamin, di Adorno, di Jakobson, e infine di Auerbach. Sull'autore di *Mimesis* si chiude un discorso che sancisce il tramonto di una stagione letteraria, quella realista, scavalcata nel Novecento da quelle «forme del surrealismo» che hanno spezzato una volta per sempre quel legame tra particolarità individuali e destini collettivi messo in risalto negli ultimi capitoli del saggio del 1946.<sup>6</sup> Ma prima di questo giudizio finale dal sapore antiavanguardistico e quindi lukácsiano, Fortini aveva presentato in poche righe gli assunti chiave di *Mimesis* evidenziando due suoi principi su cui occorre soffermarsi: il rapporto di continuità tra la rappresentazione realista e la coeva idea dominante della realtà; il processo di adeguamento tra la rappresentazione letteraria di quella stessa realtà e la sua parallela interpretazione scientifica.

Facendo un passo indietro, la sintesi critica proposta da Fortini si fa più chiara, perché i suoi precedenti giudizi su Auerbach contenevano già quanto espresso poi in forma breve nella voce enciclopedica del

<sup>4</sup> Per una panoramica sulla ricezione di Lukács, e non solo da parte di Fortini, si veda L. Mozzachiodi, *Il rinnovamento del pensiero marxista e la ricezione di Lukács e dei francofortesi*, in Id., *Preparando il Sessantotto. Saggisti e scrittori nelle riviste della Nuova Sinistra*, Pisa, Pacini, 2024, pp. 179-198.

<sup>5</sup> F. Fortini, *Mimesis* [1956], in Id., *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, il Saggiatore, 1965; ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, d'ora in avanti *SE*, p. 224.

<sup>6</sup> F. Fortini, *Realismo* cit., 552.

1979. I primi interventi organici su *Mimesis* sono le due recensioni uscite nel maggio del 1956,<sup>7</sup> mentre sono dei primi anni Settanta gli appunti per il corso universitario dedicato ad Auerbach nel 1973-1974, di cui ora si può leggere un nutrito nucleo nel volume curato da Tommasini.<sup>8</sup> L'ultimo scritto dedicato al critico è del 1992 (*Il mondo? È una figura*, uscito su «L'Espresso»), ma in definitiva la presenza di Auerbach si deve considerare, al pari di quella di Lukács, come una costante diffusa lungo tutta la produzione di Fortini, e i contributi di Francesca Menci, Carlo Mathieu e Alessandra Reccia hanno già illustrato le linee direttrici di questo rapporto.<sup>9</sup> Quello che emerge ripetutamente da questi confronti è il gesto di riserva espresso nei riguardi di *Mimesis*, un libro mai del tutto apprezzato e largamente criticato per diverse ragioni. Ragioni che, se analizzate, permettono sia di sottoporre a verifica la lettura di Fortini e, in un certo grado, di emendare certi suoi giudizi sul saggio, sia di capire più ampiamente quale idea si era fatto del realismo a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, quando cioè la ricezione degli scritti del “secondo” Lukács iniziava a fornire un ulteriore sostegno teorico al suo hegel-marxismo.<sup>10</sup> Ma va intanto chiarito che *Mimesis*, come lo stesso Fortini era consapevole, non è un saggio sul realismo, o almeno è non solo quello: è uno studio sulla rappresentazione della realtà nella letteratura occidentale (come vorrebbe la corretta traduzione del suo sottotitolo: *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*),<sup>11</sup> che va oltre la critica descrittiva e che contiene al suo interno un modello di metodo e una filosofia della storia.<sup>12</sup> Motivi per i quali Fortini ha rite-

<sup>7</sup> La prima, quella uscita sull'«Avanti!» è intitolata *Il realismo nei secoli*, la seconda, invece, uscita su «Ragionamenti», portava il titolo *Arte e società* ed è poi confluita in *Verifica dei poteri* con qualche modifica. Per una ricostruzione rimando ancora a L. Tommasini, *Educazione e utopia* cit., pp. 172-173. Per una panoramica più ampia sull'arrivo di Auerbach in Italia si veda G. Nava, *La ricezione di Auerbach in Italia negli anni Cinquanta*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, a cura di R. Castellana, Roma, Artemide, 2009, pp. 177-182.

<sup>8</sup> F. Fortini, *Studio dell'opera di Erich Auerbach «Mimesis. Il realismo della letteratura occidentale»*, in Id., *Corsi universitari*, a cura di L. Tommasini, Firenze-Siena, Firenze University Press-USiena Press, 2024, d'ora in avanti *CU*, pp. 101-139.

<sup>9</sup> Cfr. F. Menci, *Dialettica e concezione figurale in Fortini*, in «L'ospite ingrato. Annuario del Centro Studi Franco Fortini», 3, 2000, pp. 159-181; C. Mathieu, *Fortini lettore di «Mimesis»*, in «Mimesis». *L'eredità di Auerbach*. Atti del XXXV Convegno Interuniversitario di Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007, a cura di I. Paccagnella e E. Gregori, Padova, Esedra, 2009, pp. 508-515; A. Reccia, *Fortini e Auerbach. Tra simbolo e allegoria: la figura come metodo*, in *La rappresentazione della realtà* cit., pp. 197-205.

<sup>10</sup> Secondo Antonio Allegra la ricezione di Lukács da parte di Fortini lo porta ad occuparsi di questioni di prosa in maniera più consistente. Cfr. *L'allegoria del comunismo. Appunti su Fortini e Lukács*, in «Il Ponte», 71, 1, 2015, pp. 106-113.

<sup>11</sup> L'edizione Einaudi del 1956 tradotta da Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser scrive *Il realismo nella letteratura occidentale*. Fortini nei suoi appunti per il corso universitario dimostra di essere consapevole che il titolo è fuorviante (cfr. *CU*, pp. 107 e 111, dove parla correttamente di «realtà raffigurata nella letteratura occidentale»).

<sup>12</sup> Su questo tema rimando a G. Mazzoni, *Auerbach: una filosofia della storia*, in «Allegoria», 56,

nuto che il saggio andasse letto «con la stessa calma e accuratezza con quale leggeremmo un'opera di poesia» nel suo corso universitario nei primi anni Settanta (CU, p. 106).

Detto ciò, ora serve muoversi più semplicemente entro il perimetro del realismo e ragionare con Fortini sugli ultimi capitoli di *Mimesis*, ossia quelli che vanno dal romanzo francese dell'Ottocento al modernismo e che hanno attirato con maggiore insistenza le sue riserve e le sue obiezioni. Prima su tutte, come emerge sinteticamente anche dalla voce da cui siamo partiti, a essere segnalata è la tendenza auerbachiana a far corrispondere il progresso della letteratura con il progresso della realtà in generale, vedendo in questo modo nel realismo francese l'esito maturo di una tendenza letteraria preparata sulla lunga durata. Per Fortini «lo sguardo di Auerbach [è] dominato e distorto dal suo finalismo», e l'Ottocento e il primo Novecento sono visti ora come un punto d'arrivo, ora come la realizzazione di qualcosa che si stava attendendo da secoli (CU, p. 127). A suo giudizio, in breve, per Auerbach «esiste una linea maestra di *sviluppo* del realismo», mentre a questo disegno teleologico sarebbe più opportuno contrapporre la visione di Lukács, che aggancia a un referente extraletterario qualsiasi percorso ascendente (o innovativo) sul piano formale.<sup>13</sup> L'autore dei *Saggi sul realismo* agisce quindi da correttore e ridimensiona una teleologia che, però, a ben vedere non è del tutto corretto ascrivere a *Mimesis*, perché per Auerbach l'Ottocento non è un punto d'arrivo, e Flaubert non è scrittore né peggiore né migliore di chi l'ha preceduto: nella logica del saggio ogni epoca è un «campo di possibilità»,<sup>14</sup> e il realismo francese è solo indice di un momento in cui nelle trame letterarie si rendono più evidenti che in altre epoche lo storicismo e il trattamento serio del quotidiano.<sup>15</sup> In questo senso l'Ottocento di Balzac, di Stendhal e di Zola, come ha scritto Castellana, è un *telos*, sì, ma solo «provvisorio», in quanto espressione di

---

2007, pp. 80-101; a R. Castellana, *Il metodo di Auerbach*, in Id., *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a «Mimesis»*, Roma, Artemide, 2013, pp. 111-131; e a R. Luperini, *Metodo e utopia in «Mimesis»*, in Id., *Tramonto e resistenza della critica*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 77-91.

<sup>13</sup> Il rimando va agli scritti sul tema confluiti in G. Lukács, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950, e in Id., *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964. Sul questo momento di confronto in particolare per Fortini si veda A. Reccia, *Fortini e Auerbach* cit., p. 199.

<sup>14</sup> G. Mazzoni, *Il paradosso Auerbach*, in E. Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo*, Milano, Nottempo 2018, pp. 9-54: p. 32.

<sup>15</sup> Ha scritto a ragione Federico Bertoni che l'Ottocento è, sì, un paradigma, ma che sarebbe «capzioso sostenere che Auerbach abbia dedotto dalla modernità la sua idea di realismo per proiettarla in modo astorico su tre millenni di letteratura occidentale. Significherebbe stravolgere l'impianto del libro e sminuire la funzione cruciale che assumono di volta in volta, nella scansione diacronica, eccelsi "realisti" come Agostino, Dante, Montaigne, o Saint-Simon» (F. Bertoni, *Auerbach, George Eliot, e i paradossi del realismo*, in *Mimesis. L'eredità di Auerbach* cit., pp. 411-424: p. 419).

un momento in cui Auerbach, più semplicemente, «fa convergere tutti i fenomeni del passato» pur senza considerarli definitivi.<sup>16</sup> Da questo punto di vista l'impianto di *Mimesis* è spesso stato frainteso, e se vogliamo lo stesso Fortini ha proiettato sul saggio un'intelaiatura progressiva a cui sarebbe più giusto opporre, seguendo Luperini, un disegno basato su un'idea di storia come un andirivieni complesso, come un progredire non lineare ma spiraliforme, dato che per Auerbach l'interpretazione della storia richiede di avvicinarla mediante un «relativismo radicale» che è «chiamato a rendere conto della varietà e della variabilità» dei suoi esiti.<sup>17</sup> Dunque non è tanto il finalismo a strutturare *Mimesis*, ma sono ben altri i fattori che possono delineare con più legittimità quella «precisa tendenza» messa in luce da Fortini che ci dice molto sulle ragioni delle sue divergenze con Auerbach:

Quanto più si vogliono casuali le scelte dei testi-campione, i pretesti critici e le transazioni, tanto più nell'opera [...] la storia del realismo letterario occidentale è dominata da una precisa tendenza. Come nei narratori moderni [...] il ritrovamento del "grande mondo" entro il microcosmo della psicologia avviene (quando avviene) grazie a brusche semplificazioni della complessità storico-sociale, così nell'opera di Auerbach il passaggio dall'esame del frammento alla sintesi culturale e storica avviene solo grazie a quella specie di *a priori* che regge, come una struttura di ferro, tutto il libro. (*SE*, p. 217)

Nella recensione del 1956 Fortini da un lato fa leva sulle stesse obiezioni (apriorismo, riduzionismo, imprecisioni) che avevano condotto Auerbach a precisare alcune tesi dopo l'uscita del saggio nel 1951 («ma il libro non è un edificio didattico»; «*Mimesis* è un tentativo di storia della cosa stessa, e non è una storia delle sue definizioni»)<sup>18</sup> e dall'altro mette in luce «i limiti di un discorso» che per lui è viziato da un prospettivismo che falsa le modalità di conferimento di un valore "realistico" a una data rappresentazione della realtà. Secondo Fortini, un primo livello di questi problemi si situa in quell'adeguamento tra opera e interpretazione scientifica del circostante visto già nella voce enciclopedica del 1979, ma a suo giudizio è ancor più problematica la visione a-dialettica che connota il pensiero di Auerbach e che radica

<sup>16</sup> R. Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach* cit., p. 116.

<sup>17</sup> R. Luperini, *Metodo e utopia in «Mimesis»* cit., p. 82: «La filosofia della storia di Auerbach è aperta e mobile, non sopporta leggi generali eccessivamente vincolanti, e studia un oggetto sempre "variabile"». Contro la visione teleologica si veda anche M. Holquist, *The last European: Erich Auerbach as Precursor in the History of Cultural Criticism*, in «Modern Language Quarterly», 54, 3, 1993, pp. 371-391.

<sup>18</sup> E. Auerbach, *Epilegomena a «Mimesis»* [1951], ora in Id., *Letteratura mondiale e metodo* cit., pp. 73-92: pp. 77 e 79.

in *Mimesis* un «limite naturalistico», come scritto nel 1956 e come poi ribadito negli appunti del corso universitario del 1973-1974.<sup>19</sup> Da questa prospettiva, per Fortini Auerbach condividerebbe con il Naturalismo la tendenza ideologica a pareggiare il rapporto tra il presentarsi dei fenomeni e la loro diretta corrispondenza con il piano extratestuale soggiacente, cosa che si rifletterebbe con coerenza in un metodo critico che trasceglie dei campioni per poi descriverli nella loro completezza stilistica, senza dover necessariamente distinguere tra critica dei “minori” e non.<sup>20</sup> In questa logica si sedimenta quindi in modo implicito un doppio rischio: quello della mancanza di una sostanziale dialettica tra testo e contesto; quello dell'immediatezza con cui si tende a vedere nel presente un esito lineare del passato o, in altri termini, nella storia un unico blocco omogeneo.<sup>21</sup> E chi agisce da mediatore nell'evidenziazione di questi due rischi è, ancora una volta, Lukács: un «antidoto», come detto, che aggiunge all'hegelismo di Auerbach il tassello del marxismo, proponendo quindi una diversa metodologia e una diversa lettura del realismo. Nel primo caso l'assenza di materialismo si manifesta nella propensione di Auerbach a concentrarsi su fenomeni stilistici per poi passare per metonimia dalla parte al tutto, andando cioè più dalle opere al mondo che dal mondo alle opere, come ha scritto Luperini, prescindendo quindi da «una valutazione complessiva dell'ordine sociale da cui esse nascono e dai cui vengono [...] marcate».<sup>22</sup> Per Fortini qui si ripresenta una divergenza che lo aveva portato a dibattere su temi analoghi anche con Spitzer tra 1955 e 1956, perché l'eccessiva attenzione al dato testuale toglie spazio all'emersione del contenuto di verità indebolendo la dialettica tra l'opera e lo spazio che la contiene.<sup>23</sup> La critica di questo passo rischia di trasformarsi in momento classificatorio e non valutativo-diagnostico, mancando così l'incontro con la scelta valoriale, con le «precedenze».<sup>24</sup> È

<sup>19</sup> Cfr. *CU*, p. 137: «E la critica che ha messo in evidenza i limiti di un discorso, quello di *Mimesis*, che, mentre fa del realismo in letteratura un valore, quel valore fonda sul grado di adeguazione che un'opera letteraria avrebbe a una interpretazione ideologica o scientifica della realtà».

<sup>20</sup> Su questo punto, su cui tornerò, cfr. *SE*, p. 224; e *CU*, pp. 127 e 138.

<sup>21</sup> «La conclusione si è che la struttura di *Mimesis* ci appare sempre più volta all'indietro, al sogno d'una interpretazione omogenea della storia che neanche Lukács ha potuto sostenere» (*CU*, p. 139). Anche se, a ben vedere, forse andrebbe detto che, nonostante gli slanci verso una filologia della letteratura mondiale, Auerbach avrebbe voluto credere in una visione unitaria della storia ma, situandosi nel suo tempo, sapeva che una vera unitarietà era ormai impossibile: «Noi cerchiamo continuamente di dare ordine, interpretandola, alla nostra vita col passato, presente e avvenire, col nostro ambiente, col mondo in cui viviamo, sicché essa assume per noi un aspetto complessivo che ambia di continuo» (E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], Torino, Einaudi, 1956, vol. II, p. 333).

<sup>22</sup> R. Luperini, *Metodo e utopia in «Mimesis»* cit., p. 86.

<sup>23</sup> Cfr. l'appendice *Leggendo Spitzer di Verifica dei poteri* (*SE*, pp. 207-216).

<sup>24</sup> F. Fortini, *Critica*, in *Id.*, *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere. Breve guida a un buon*

per questa ragione che Lukács viene chiamato spesso a sostegno per lo «spaccato sociologico più esauriente» e per le «importanti correzioni che [...] apporta a questa prospettiva auerbachiana» (CU, p. 128). Fortini guarda quindi a Lukács e non ad Auerbach per definire il realismo e per riflettere su cosa prevede poi il *trionfo del realismo* o, con parole sue, il *privilegio del lettore*.<sup>25</sup> In questo modo dimostra la sua fiducia in un metodo in cui la critica dei testi letterari – preferibilmente intesa come critica dei «capolavori», e non dei «minori» – non si dà né in un senso micrologico (la stilistica) né in un senso meramente contestualizzante (e quindi naturalistico), ma si dà solo andando a cogliere lo «*schema storico della intera evoluzione che esso “capolavoro” interpreta*» (SE, p. 261). Ma, al contempo, una proposta realmente dialettica si offre per Fortini solo nei termini di un'articolata compenetrazione di ciò che sta dentro i perimetri del testo e di ciò che questo assorbe dall'esterno, creando così le premesse per un movimento in grado di fornire una visione del mondo partendo anche da un frammento<sup>26</sup> – gesto che in questo caso può recuperare solo da Auerbach, i cui «particolari», diversamente da Lukács, «sono ancora una lezione vivissima» (CU, p. 139).<sup>27</sup> Ciò non toglie, tuttavia, che l'appiattimento “naturalistico” e il sociologismo a-dialettico che Fortini vede nel trattamento del realismo in *Mimesis* provochino in lui le riserve verso quella che definisce una «rivendicazione anarchico-esistenziale dell'istante e dell'immediato, dell'umile tragico quotidiano».<sup>28</sup> Il fondamento di questo secondo “rischio” intravisto da Fortini si radica quindi in quell'immediatezza che ha sempre rigettato

---

*uso dell'alfabeto* [1968], Milano, EST, 1998, pp. 151-153. Come noto, invece, 'precedenze', è un termine che torna spesso in *Verifica dei poteri*, come nel caso di *Avanguardia e mediazione* e di *Adorno su Lukács e il privilegio del lettore*.

<sup>25</sup> Fortini corregge l'espressione di Lukács con quella di «privilegio del lettore» nello scritto a lui dedicato in *Verifica dei poteri* nel 1959 (SE, pp. 255-263).

<sup>26</sup> Ha scritto Emanuele Zinato leggendo *I confini della poesia* che Fortini, «anche parlando della struttura di un singolo verso, allude sempre alla totalità dei rapporti tra gli uomini. Ogni suo testo critico [...], pur presentandosi come sondaggio su un frammento, tende a fornire per dettagli un'intera visione del mondo» (E. Zinato, *I confini della poesia: Fortini tra Lukács e Adorno*, in *Franco Fortini. Leggere e scrivere poesia*, a cura di D. Dalmas, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 157-165: p. 162).

<sup>27</sup> Scrive inoltre Auerbach in *Filologia della Weltliteratur* [1952] che «nel significato di un termine, o in una forma retorica, o in un giro sintattico, o nell'interpretazione di una frase, o infine in una serie di asserzioni fatte in un luogo e in un momento qualsiasi: ma deve avere un vasto campo di irradiazione che consenta di arrivare alla storia universale» (E. Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo* cit., p. 70).

<sup>28</sup> SE, pp. 218-219: «L'errore di ottica è qui tanto evidente che non conviene nemmeno insistervi: si scambia un periodo (importantissimo fin che si vuole) della letteratura dell'età imperialistica con tutto lo svolgimento dell'età moderna; si dimenticano tutti gli esempi in contrario, spesso capitali e, per di più, di tendenze fra loro opposte (Mann, Kafka); e soprattutto si crede che negli scrittori considerati, manchi una problematica sociale e politica quando essa invece esiste ed è la rivendicazione anarchico-esistenziale dell'istante e dell'immediato, dell'umile tragico quotidiano».

tanto nella lirica quanto nella critica,<sup>29</sup> rivendicando negli anni la necessità di quei «caratteri severi di sforzo e progetto» che nell'atto critico (e conseguentemente politico) comportano organizzazione, selezione e mediazione.<sup>30</sup> Anche in questo caso a fare da controcanto è la figura di Lukács, che «non crede ad anarchiche salvezze» (*SE*, p. 225) e che inoltre condivide con Fortini l'incompatibilità nei confronti di quei momenti d'essere tipici del modernismo – che se per Auerbach sono i sintomi del tramonto di un mondo, per un marxista sono, meno blandamente, «la conseguenza della sfiducia della possibilità razionale di intendere [quel] mondo» (*CU*, p. 137).<sup>31</sup> Ecco perché dopo le divergenze di metodo, è l'interpretazione del momento successivo al realismo a segnare un'ulteriore distanza da Auerbach, dato che per Fortini quello «spostamento d'accento»,<sup>32</sup> con la sua valutazione del particolare e dell'evanescente, non indica solo un nuovo modo di posizionarsi nella storia. Al contrario, un simile gesto intellettuale è anche sintomo di un cedimento al nichilismo e di una rinuncia al perseguimento di quell'«uso formale della vita» che per Fortini è il solo modo di superare dialetticamente il dominio di quella stessa particolarità e di quella frammentarietà che si associano all'irrazionalità capitalista, come rivendicato negli anni da *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* a *Che cos'è il comunismo* nel 1989.<sup>33</sup> Ma al di là della diversa posizione politica e storica, anche nell'«ultima breccia» stilistica apertasi nella letteratura occidentale descritta da Auerbach,<sup>34</sup> Fortini segnala poco generosamente una «fretta di concludere» e una visione del modernismo che secondo lui è coerente con l'intero disegno di *Mimesis*, un libro la cui struttura unitaria è tanto indice dell'ideologia dell'autore quanto traduzione delle sue scelte metodologiche:

Una simile impresa ha potuto essere compiuta solo da uno studioso che non aveva dubbi sulla fondatezza e sulla continuità della tradizione culturale cui apparteneva; tanto da poter procedere per campioni, metodo che implica la certezza della disponibilità perpetua della totalità dalla quale i campioni si prelevano (*CU*, p. 106).<sup>35</sup>

<sup>29</sup> Su questo punto di vista G. Mazzoni, *Forma e solitudine. Un'idea della poesia contemporanea*, Milano, Marcos y Marcos, 2002, p. 185: «Fortini rigetta quell'elemento di immediatezza, di incoscienza, di irrazionalità che per molti è all'origine della lirica moderna».

<sup>30</sup> F. Fortini, *I confini della poesia* [1978], ora in Id., *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Roma, Castelvocchi, 2015, p. 29.

<sup>31</sup> L'espressione del «tramonto del nostro mondo» appare nell'ultimo capitolo di *Mimesis*.

<sup>32</sup> E. Auerbach, *Mimesis* cit., II, p. 331.

<sup>33</sup> Cfr. F. Fortini, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* [1964-1965], ora in *SE*, in particolare p. 184, e *Che cos'è il comunismo* [1989], sempre in *SE*, pp. 1653-1656.

<sup>34</sup> E. Auerbach, *Mimesis* cit., II, p. 333.

<sup>35</sup> Sul tema della continuità storica in Auerbach si veda anche S. Greenblatt, *Il frammento e l'insieme*, nel numero monografico sul critico di «Moderna», 11, 1-2, 2009, pp. 15-28: p. 27: «Auerbach voleva affermare la fondamentale coerenza, la continuità storica della cultura

Questa interpretazione omogenea del corso storico è segno della fiducia nell'unità dei fenomeni estetici che caratterizza la filosofia della storia di Auerbach,<sup>36</sup> una fiducia che ancora nel 1952 lo porterà a parlare di una goethiana filologia della *Weltliteratur*. A questo residuo di "classicismo", se vogliamo, Fortini non rimane certo estraneo,<sup>37</sup> ma sicuramente si ritrae da una visione della storia priva dell'idea di discontinuità e di rotture conflittuali, e proprio a questo modello opporrà infatti una benjaminiana «nozione di storia come durata e intermittenza, come alternanza di quantitativo e di qualitativo» (*SE*, p. 125). È su questa diversa visione del mondo che si gioca quindi l'ennesima frizione ideologica e metodologica con Auerbach, perché se in *Mimesis* l'opera è un «equivalente letterario sincronico di una concezione del reale fondata su determinate ideologie» (*SE*, p. 218), per Fortini invece l'opera è sempre «*indirezione*», rielaborazione dialettica del reale a un tempo parallela e divergente dalla storia e dalla scienza circostanti (*SE*, p. 223).

Ora: aver seguito queste direttive, e aver esaminato le posizioni di Fortini su *Mimesis* a partire dalla nozione di realismo, ha imposto di fare leva sui suoi pregiudizi e sulle sue obiezioni, anche a costo di mettere momentaneamente da parte quella «ammirazione (seppure con riserve) – come dirà anni dopo – per la magnanimità costruttiva» di Auerbach.<sup>38</sup> Ma questa esclusiva focalizzazione "in negativo", se vogliamo, si deve al fatto che le divergenze sul realismo e sui suoi sviluppi sono indicatori metonimici di un modo diverso di intendere il ruolo e la funzione delle forme artistiche in epoca moderna – cosa che segna una distanza che si gioca su un terreno politico prima ancora che su quello letterario. In questo senso credo che il divorzio metodologico e interpretativo da alcune posizioni auerbachiane – revisionate, come detto, attraverso Lukács – vada misurato ancora una volta nei termini della «integrale politicità»<sup>39</sup> che ha connotato in ogni aspetto idee e posizioni teoriche di Fortini. A un sociologismo ritenuto scarsamente dialettico come quello di *Mimesis*, Fortini contrappone la visione di un piano materiale che non si mette in rapporto con il testo solo in senso condizionante, ma che gli soggiace producendo a livello formale contraddizioni, ambigui-

---

rappresentata dalle opere letterarie, ciò che è ovviamente presupposto dalla periodizzazione tradizionale».

<sup>36</sup> Scrive Auerbach recensendo Spitzer nel 1948 che «per lui l'indagine filologica è impossibile senza la fiducia nella unità e nella indagabilità dello spirito dei fenomeni storici ed estetici» e che lo stesso «recensore si basa, nella propria attività, su un presupposto formulabile in modo simile, cioè sul principio che i fenomeni storici ed estetici si possono concepire come un insieme unico» (ora in E. Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo* cit., pp. 252-253).

<sup>37</sup> Cfr. tra le altre cose, F. Fortini, *Poetica in nuce* [1962], ora in *SE*, pp. 962-963.

<sup>38</sup> F. Fortini, P. Jachia, *Leggere e scrivere*, Firenze, Marco Nardi, 1993, pp. 64-65.

<sup>39</sup> P.V. Mengaldo, *Lettera a Franco Fortini sulla sua poesia*, ora in Id., *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Vallecchi, Firenze, 1987, pp. 388-390.

tà e significati molteplici che rimodulano le datità storico-naturali di quello stesso piano.<sup>40</sup> Non sorprende allora che Fortini abbia negli anni ripreso da Auerbach non tanto il metodo di *Mimesis*, quanto piuttosto la nozione di “figura” dei suoi saggi danteschi, una «concezione straordinariamente illuminante»<sup>41</sup> che poi ha risemantizzato e connotato in un senso pienamente politico.<sup>42</sup> Il concetto di «adempimento» che affiora in diverse sue scritture è in questo senso debitore di quanto Auerbach intendeva come garanzia di un disegno a venire e da realizzarsi provvidenzialmente nel futuro.<sup>43</sup> Partendo da qui, Fortini ha recuperato la nozione di figura rivestendola di un carattere laico, trasformando l’adempimento ultraterreno in promessa politica agente sul piano della realtà effettuale.<sup>44</sup> Tramontata la possibilità di rinviare a una trascendenza a orientamento verticale, come lo era quella di Dante, la figurality viene traslata da Fortini in un tempo lineare secolarizzato e indirizzata sui binari di una meta da raggiungere includendo, unilateralmente, tutti quei vivi, morti e venturi legati da una «corresponsabilità universale» che muovono verso un progetto da adempiere sul piano politico<sup>45</sup> – «ogni

<sup>40</sup> Sto parafrasando un passo fondamentale di F. Fortini, *Opus servile* [1989], ora in *SE*, p. 1650. E su questo si veda M. Gatto, *Dialettica, forma e nascondimento in Fortini*, in «Thomas Project», 7-8, 2022, 77-90 (in particolare pp. 77-80).

<sup>41</sup> F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 563.

<sup>42</sup> Cfr. lo scritto su Napoleoni in *Extrema Ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 115-118, e la lettura di G. Fichera, «Il discorso che è azione». *Classico e figura in Fortini*, in *Fortini '17. Atti del convegno di studi di Padova* (11-12 dicembre 2017), a cura di F. Grendene, F. Magro e G. Morbiato, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 287-301.

<sup>43</sup> E. Auerbach, *Figura* [1929], in Id., *Studi su Dante*, a cura di D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 2018, pp. 176-226; p. 209: «L’interpretazione figurale stabilisce fra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto se stesso, ma significa anche l’altro, mentre l’altro comprende o adempie il primo. I due poli della figura sono separati nel tempo, ma si trovano entrambi nel tempo, come fatti o figure reali; essi sono contenuti entrambi, come si è già sottolineato più volte, nella corrente che è la vita storica, mentre solo l’intelligenza, l’“intellectus spiritualis” è un atto spirituale».

<sup>44</sup> Ha scritto Reccia che Fortini «pur sapendo che il discorso storico di *Mimesis* non avrebbe potuto dargli ragione, fa del metodo figurale una proposta per la contemporaneità. Dunque è proprio sul concetto di figura che Fortini, allo stesso tempo, recupera Auerbach e se ne allontana» (A. Reccia, *Fortini e Auerbach* cit., p. 198). In modo analogo, per Mathieu è come se Fortini avesse «stemperato e adattato la nozione di figura» (C. Mathieu, *Fortini lettore di «Mimesis»* cit., p. 511).

<sup>45</sup> Cfr. F. Fortini, *Di tutti a tutti*, in Id., *L’ospite ingrato. Primo e secondo*, Casale Monferrato, Marietti, 1985, p. 187: «Davanti a noi c’è la strada della mutua educazione politica, lunghissima ma non eterna, volta a decifrare i nessi fra i fenomeni e a mostrare la falsità delle bilance in uso. Chi cerchi di possedere il metodo (mentale e/o morale) per intendere come e perché l’ultimo libro di poesia edito a Milano, l’aumento del prezzo della benzina, le spese militari della Repubblica Sudafricana e questo presente discorso siano fra lo connessi; e quali passaggi e centrali di smistamento si influenzino a vicenda, costui meglio conoscerà (o si avvierà a conoscere) anche per quali cunicoli occulti comunichino le diverse età dell’uomo, il mondo della realtà e quello del desiderio, e come ognuno di noi sia composto di morti e di venturi, dunque attraversato da una corresponsabilità universale» (corsivo mio).

frazione di vita e ogni parola che si voglia vera debbono correre incontro ad una consumazione utile, ad una distruzione-compimento, ad un qui-ora» (*SE*, p. 128).<sup>46</sup> Ma anche sul piano strettamente letterario Fortini dà rilievo alla visione figurale di Auerbach, un veicolo di «realismo» e di «concretezza storica»<sup>47</sup> dotato di un principio intrinsecamente dialettico, in quanto espressione di un significato che non incontra un immediato esaurimento ma che si prolunga in una dimensione a venire.<sup>48</sup> Ecco perché ai suoi occhi la concezione figurale è parsa come strettamente «contigua al pensiero dialettico»,<sup>49</sup> come un possibile momento di sintesi tra piano spirituale e piano materiale.<sup>50</sup> Fortini quindi nel 1956 può scrivere che «tutta l'arte che ancora ci parla è "figurale"» perché per lui l'opera è sempre in attesa di un suo adempimento letterario e politico, di una sua attualizzazione che possa rivelarne un significato per un "noi" qui presente e che possa continuare poi a muoversi verso «inimmaginabili filologie avvenire». <sup>51</sup> E se in definitiva nella nozione figurale si può trovare la possibilità di inscrivere anche nella teoria di Auerbach il senso di una meta, di un percorso di là da compiersi, o di una "prospettiva", appare dunque chiaro che in questo concetto Fortini incontra terreno fertile, come ha scritto Tommasini, per «coniuga[re] la riflessione auerbachiana a quella lukacsiana». <sup>52</sup> Forse allora è in questo spazio che si schiude l'opportunità di unire in modo sintetico due visioni distinte e di verificarle a vicenda, trovando così un equilibrio tra il "realismo figurale" e cristiano dell'uno e il "grande realismo" marxista dell'altro.

Nel discorso condotto fino a qui la questione del realismo è stata un punto di partenza tanto per guardare al confronto di Fortini con due

<sup>46</sup> In tal senso Massimo Raffaeli ha visto in Fortini una doppia tradizione: quella del "messianesimo" (via Benjamin), e quella della "comunione dei santi", cioè dell'unione tra i vivi e i morti: cfr. M. Raffaeli, *Forma e politica*, in *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia* cit., pp. 13-19.

<sup>47</sup> E. Auerbach, *Figura* cit., p. 192.

<sup>48</sup> Sul tema rimando a F. Menci, *Dialettica e concezione figurale in Fortini* cit., e a F. Diaco, che ha indicato nel meccanismo figurale preso in considerazione da Fortini la possibilità di «indicare un dove che riorienta il donde» (F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, p. 72).

<sup>49</sup> F. Fortini, P. Jachia, *Leggere e scrivere* cit., p. 51.

<sup>50</sup> Su questa contiguità ha scritto E. Zinato, *Fortini, Proust e la dialettica figurale*, in «L'immaginazione», 110, 1994, pp. 63-64.

<sup>51</sup> È la celebre formula usata da Fortini in *I confini della poesia*.

<sup>52</sup> L. Tommasini, *Educazione e utopia* cit., p. 183. Si veda anche F. Diaco, *L'ingratitude dell'ospite. Fortini e la lirica moderna*, Firenze-Siena, Firenze University Press-USiena Press, 2024, p. 29: «la sua [di Fortini] insistenza sulla formalizzazione della vita come riorganizzazione a partire dalla fine e in vista di un fine [...] appare come un'originale rideclinazione della prospettiva lukacsiana, o meglio come una sua traslazione da un piano forse troppo schiacciato sulla trama e sui contenuti tematici a un'ottica più sensibile allo stile, alla tessitura ritmica, linguistica e retorica (come d'altronde implicato dalla sua estensione dal genere romanzo alla poesia)».

grandi teorici della letteratura, quanto per comprendere il suo approccio verso un tema che lo interessa anche per i suoi risvolti espressamente politici. Si può dire in questo senso che nella voce del 1979 da cui siamo partiti Fortini abbia trovato un'ulteriore occasione per situarsi nell'industria culturale e per «scrivere per il popolo ossia per il lettore più esigente», come nel caso delle *Ventiquattro voci* del 1968,<sup>53</sup> condensando in quello spazio sia un momento didattico-divulgativo, sia una più ampia riflessione sul ruolo delle forme letterarie e sul loro legame con le condizioni storico-sociali che le generano e che le recepiscono.<sup>54</sup> E anche in questo caso Fortini ha dimostrato quella sua propensione a cercare terreni il cui il confronto è «suscettibile di implicazioni politiche»,<sup>55</sup> facendo leva sul ruolo emancipatorio giocato dal realismo:

Non si deve però dimenticare che, ovunque nel mondo si pose, almeno fra il 1890 e il 1940, il problema di una letteratura che aiutasse le masse dei paesi sottosviluppati a prendere coscienza della propria condizione, furono proprio le opere del realismo ottocentesco a fornire [...] i modelli di un linguaggio del verosimile e dell'identificabile.<sup>56</sup>

Pur scrivendo ormai dopo la sconfitta dei movimenti e alla vigilia di un decennio che preparerà la dissoluzione delle ideologie, Fortini qui continua ad affiliarsi a Lukács e ad accettare la sua idea di realismo critico, riconoscendo nell'opera letteraria la possibilità di fornire una “prospettiva”, di indicare cioè gli sviluppi e le direzioni di una società e di trovarvi una «*rappresentazione-interpretazione tendenzialmente totale delle relazioni storico-sociali nella tipicità artistica*» (SE, p. 251).<sup>57</sup> Per questo nell'idea di letteratura di Fortini Lukács ha spesso agito da impalcatura, da elemento-base in grado di condizionare il confronto con altre posizioni lette in parallelo, come ha dimostrato anche il confronto con *Mimesis*, dove Fortini si è appoggiato su categorie lukácsiane misurandone la possibile tenuta.<sup>58</sup> E tuttavia, in questo confronto durato anni con due intellettuali che, come per lui sempre, sono stati anche due «antagonisti»,<sup>59</sup> la dialettica tra accettazione delle ragioni dell'uno e il divorzio

<sup>53</sup> F. Fortini, *Ventiquattro voci* cit., p. 33.

<sup>54</sup> E questo è tratto tipico del Fortini saggista, per il quale «la letteratura è sempre legata alle condizioni attuali della società che la esprime e riceve», come registrato da Niccolò Scaffai, *Forma e responsabilità: il libro dei «Saggi italiani»*, in *Fortini '17* cit., pp. 185-200: p. 185.

<sup>55</sup> R. Luperini, *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2002, p. 92.

<sup>56</sup> F. Fortini, *Realismo* cit., p. 550.

<sup>57</sup> Cfr. G. Lukács, *Saggi sul realismo* cit., pp. 9-32.

<sup>58</sup> Cfr. A. Reccia, *Fortini e Auerbach* cit., p. 199: «Fortini verifica il suo Lukács, che Auerbach da un lato, suo malgrado (e come in negativo), conferma, e al quale però, dall'altro, resiste» e L. Tommasini, *Educazione e utopia* cit., p. 93: «Lukács gli serve a correggere Auerbach, ma Auerbach – a sua volta – gli serve per correggere Lukács».

<sup>59</sup> Ha scritto Mengaldo che nella produzione di Fortini gli intellettuali «sono prima di tutto

dalle ragioni dell'altro non è mai stata netta.<sup>60</sup> Se si discute solo in termini di realismo, Fortini è di certo più vicino a Lukács, ma in termini di critica in senso assoluto, la distanza da Auerbach si fa più esigua. Con lui Fortini condivide l'idea del critico come il diverso dallo specialista – «la specializzazione della materia non soddisfa, e soddisferà sempre meno perché ogni cosa è connessa all'altra e per giudicare una sola cosa occorre una vivente coscienza del tutto»<sup>61</sup> –, e come colui che deve avere ben distinto il *ruolo* istituzionale della critica dalla sua *funzione* etica (anche se il contesto storico in cui si radica questo antispecialismo è diverso, perché quello di Auerbach è legato a ragioni metodologiche ed ermeneutiche, mentre quello di Fortini è legato a un rifiuto della funzionalizzazione della critica nell'orizzonte dell'industria culturale; cfr. *SE*, p. 373).<sup>62</sup> Inoltre Fortini ha trovato in Auerbach una grande «magnanimità» intellettuale ed è rimasto affascinato dalla compenetrazione tra la «certezza di durata» e il «cenno di addio» a una tradizione che ha caratterizzato l'ambizioso disegno di *Mimesis*.<sup>63</sup> Perciò non ha faticato a vedere in Auerbach un interprete residuale e intempestivo di quell'idea di critica affiliata ad una missione pedagogica illuministica e primo-romantica che nel secolo scorso iniziava già a deperire sotto i colpi della lacerazione tra «critica militante» e «critica accademica».<sup>64</sup> E in questo senso la «magnanimità» di Auerbach è consistita anche nel non aver cessato di credere a una funzione orientativa della critica e a una sua possibile unitarietà («noi siamo in grado di adempiere, in linea di principio, al compito di elaborare una filologia della letteratura mondiale»)<sup>65</sup> persino dopo la seconda guerra mondiale, in anni quindi non troppo distanti, per Fortini, dalla «fine del mandato» e dalla perenne coinci-

---

suoi antagonisti, nel senso originario di personaggi-primattori dialoganti con lui sul teatro della storia; ma non gli si fa torto pensando che possano anche essere sue controfigure» (P.V. Mengaldo, *Per Franco Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 255-270: p. 269).

<sup>60</sup> Più in generale, come ha sottolineato Mozzachiodi, con Fortini non ha senso ricercare l'aderenza a una precisa linea critica o filosofica, dato che «l'eterogeneità dei suoi riferimenti [...] ci dice come essi fossero piuttosto strumenti, frammenti di sapere parziale da usare in funzione di una «visione del mondo»» (L. Mozzachiodi, *Preparando il Sessantotto* cit., p. 415).

<sup>61</sup> E. Auerbach, *Sullo scopo e il metodo*, in Id., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* [1958], Milano, Feltrinelli, 2018, p. 24.

<sup>62</sup> Su questo punto rimando anche a quanto scritto da Lenzini, che ha visto nell'attività culturale qualcosa che «non è separabile da una veglia sul presente che trasforma ogni frammento in pagine che allude a una durata, ad altro tempo sempre possibile, ogni volta da reinventare» (L. Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 65).

<sup>63</sup> Fortini parla della «magnanimità» di Auerbach nella sua intervista del 1993 (F. Fortini, P. Jachia, *Leggere e scrivere* cit., pp. 64-65), mentre negli appunti al corso universitario su *Mimesis* del 1973-1974 parla di «un'opera che è, nello stesso tempo, una orgogliosa certezza di durata e un cenno di addio» (*CU*, p. 107).

<sup>64</sup> Mi riferisco a quanto esposto alla voce *Critica*, raccolta poi in F. Fortini, *Ventiquattro voci* cit., pp. 161-162.

<sup>65</sup> E. Auerbach, *Filologia della Weltliteratur* cit., p. 61.

denza tra la certezza del gesto critico e il dubbio sulla sua funzione.<sup>66</sup> Il *dubbio* e la *certezza*, appunto, che formeranno un binomio anche nell'ultimo atto di fede di Fortini per Lukács in *Paesaggio con serpente* (1983): un atto di fede per il critico che si era ugualmente posto il problema dell'eredità e della tutela di una tradizione, ma che all'omogeneità della visione di Auerbach aveva opposto, in prospettiva, le sue «perentorie domande» su cosa sia importante per noi sul piano politico e su cosa, una volta preservato, potrà anche trasformarci.<sup>67</sup> Per Fortini quindi il realismo non si dà solo come rappresentazione «seria, problematica e tragica del quotidiano», ma si dà in via definitiva quando “trionfa” e diventa “privilegio del lettore”, ossia capacità di trarre dal dato rappresentato una superiore verità e di farne custodia per rimuovere le spine delle ingiustizie politiche e storiche. E se concludendo il suo discorso su *Mimesis* nel 1956 Fortini aveva scritto che a causa di due diverse prospettive storiche – una auerbachiana, appunto, e una lukácsiana – si stava producendo «uno scisma della critica» (*SE*, p. 225), negli anni a venire sembra aver trovato nel compromesso del “marxismo figurale” un modo per ricucire quello «scisma» e per recuperare dialetticamente gli strumenti critici tanto da Auerbach quanto da Lukács.

<sup>66</sup> Il rimando, ancora una volta, va alla voce *Critica* e alla trasformazione del «critico umanista» al «critico scrittore». Cfr. F. Fortini, *Ventiquattro voci* cit., p. 161.

<sup>67</sup> Cfr. F. Fortini, *Lukács in Italia*, ora in *SE*, pp. 258 e 267: «quel che tuttavia ci sembra integro e prezioso è proprio quel che più sembrano negargli i suoi critici: la proposta imperterrita di misurarci con le massime dimensioni della storia umana e con le massime possibilità dell'uomo, di rinunciare all'apparenza per preservare quella sostanza che può tramutare noi, il nostro lavoro, e la società che fa tutt'uno con esso e con noi».





Sezione monografica «Proteggete le nostre verità» II

## «In preparazione». Prospettive macrogenetiche dei *Saggi stranieri* di Franco Fortini

PIETRO ORLANDI

*Università degli Studi di Siena*  
p.orlandi@student.unisi.it

**Abstract.** Franco Fortini's final creative period is characterized by intense project planning: among his numerous "works in progress", a collection of essays on foreign literatures stands out for its degree of completeness. The collection was titled *Saggi stranieri*, through which Fortini aspired to construct another self-portrait as a critic-translator. This contribution aims to illustrate the stratigraphy of the essay project from a macrogenetic perspective. It begins by providing an overview of various documentary evidence regarding the collection's configuration, shedding light on Fortini's planning practices as a "constructor of collections". Particular attention is paid to the author's penchant for indexing, which served not only to hierarchize and enumerate contributions but also to establish a preliminary aggregative structure.

**Keywords:** *Saggi stranieri*, macrogenesis, macrotex, list.

**Riassunto.** L'ultima stagione creativa di Franco Fortini è caratterizzata da un'intensa progettualità: tra i suoi numerosi "lavori in corso" spicca per grado di completezza una raccolta di saggi sulle letterature straniere, intitolata *Saggi stranieri*, con cui Fortini aspirava ad allestire un ulteriore autoritratto di critico-traduttore. Il presente contributo intende illustrare la stratigrafia del progetto saggistico in ottica macrogenetica. Si offre un quadro delle diverse testimonianze documentarie in merito alla configurazione della raccolta, al fine di illuminare le prassi "pianificative" e ideative del Fortini "costruttore di sillogi"; in particolare, ci si concentra sulla tendenza dell'autore all'indicizzazione, tesa non solo a gerarchizzare ed enumerare i contributi, ma a costituire una prima costruzione aggregativa.

**Parole chiave:** *Saggi stranieri*, macrogenesi, macrotesto, lista.

## «In preparazione». Prospettive macrogenetiche dei *Saggi stranieri* di Franco Fortini\*

«Sarà pio compito degli studenti del 2000 occuparsene, se non avranno di meglio da fare».

F. Fortini a F. Buono, lettera del 14 febbraio 1972 (AFF, scatola XVIa, fasc. 107)

### I. Introduzione

Durante la sua ultima stagione creativa Franco Fortini non abbandona il consueto fervore progettuale, nonostante una condizione di salute sempre più precaria. Le ricadute di questa fedeltà alla scrittura, e in particolare alla scrittura saggistica, si riflettono nel suo fondo archivistico e nell'unità oggi denominata «Prose ordinate dall'autore». Un'alacrità compositiva, apprezzabile non solo nell'ultima raccolta poetica *Composita solvantur*, o nei disegni meticolosamente calibrati di *Un giorno o l'altro*, ma anche nelle configurazioni più approssimative di alcuni «lavori in corso», su cui Fortini stava dirigendo le sue restanti energie compositive e per cui nutriva delle speranze di pubblicazione *post mortem*.

Entro quest'officina di opere da farsi, o da rimodulare, a vari gradi di lavorazione, si staglia, per avanzamento e intenzionalità, il progetto dei *Saggi stranieri*, strettamente connesso – sia per l'appariscente formulazione del titolo, sia per l'organizzazione in macro- e sotto-sezioni – ai progenitori editi, *Saggi italiani* e *Nuovi saggi italiani*.<sup>1</sup>

\* Esprimo la mia gratitudine a Luca Lenzini, Niccolò Scaffai ed Emmanuela Carbé, per il loro prezioso supporto nell'elaborazione di questo contributo (che anticipa parte della sezione introduttiva della mia tesi di dottorato dedicata alla ricostruzione filologico-esegetica del progetto inedito dei *Saggi stranieri* di Franco Fortini). Un ringraziamento particolare va a Elisabetta Nencini per le cruciali delucidazioni sulla storia e la composizione del fondo archivistico fortiniano. Si puntualizza, inoltre, che nella trascrizione dei documenti mss. e dss. – provenienti dal fondo Franco Fortini (d'ora in poi siglato come di prassi AFF), oggi conservato presso la sezione Archivi della Biblioteca di Area Umanistica dell'Università degli Studi di Siena – si è adottato un approccio di massima fedeltà. Gli interventi si sono limitati unicamente alla correzione di evidenti refusi, irregolarità nella spaziatura, incongruenze grafiche, spesso riconducibili alla scarsa dimestichezza di Fortini con i supporti informatici. Solo laddove strettamente necessario, le integrazioni sono state segnalate mediante l'uso di parentesi quadre; negli altri casi, invece, di facile perspicuità, si sono conservate le abbreviazioni, le discrasie interpuntive e le “tachigrafie” originali. Per quanto concerne la suddivisione del testo, gli a capo con valore semantico sono stati indicati con una barra verticale singola [|]; la doppia barra verticale [||] indica invece il passaggio alla successiva c. adiacente. Si è mantenuta la formattazione originale di sottolineature e grassetti, da attribuirsi all'autore.

<sup>1</sup> La conferma dell'avvio del progetto saggistico mi è giunta anche da Letizia Gozzini, non solo amica di famiglia (i suoi genitori, Paola Ciardella e Giuseppe Gozzini, erano in stretto rapporto con Fortini e la moglie Ruth Leiser), ma anche assistente dello scrittore, nella sua ultima fase creativa, alla quale Fortini aveva affidato mansioni di carattere organizzativo-segretariale. Un'ulteriore traccia del progetto si può rinvenire in alcune dichiarazioni di Paolo Jachia: «numerosi volumi e saggi dedicati alle letterature straniere, in particolare al

Una delle testimonianze più interessanti attorno a questo proposito di pubblicazione si rivela un piano di progetto editoriale, conservato tra le carte di Fortini (fasc. 150, c. 21);<sup>2</sup> tale «piano di progetto edit.[oriale] delle opere» è tramandato fisicamente in una copia ds. a PC, stampata dalla moglie dello scrittore, Ruth Leiser (in intestazione si rinviene la data di stampa, probabilmente automatica, «17 marzo 1996»), e su cui in seguito la consorte ha apposto alcuni segni a lapis; il documento è organizzato in quattro sezioni («**POESIA**», «**PROSE**», «**SAGGISTICA E CRITICA**», «**SCRITTI VARI**»); per ragioni di spazio trascriviamo unicamente la terza sezione in cui compare la dicitura *Saggi stranieri*:

### 3. **SAGGISTICA E CRITICA**

*Dieci inverni 1947-1957*. Contributi ad un discorso socialista.

De Donato 1958, 1963, pp. 299.

*Verifica dei poteri* Einaudi 1965, 1969, 1974, pp. 345

*Questione di frontiera* Scritti di politica e di letteratura 1965-1977, Einaudi

*Note su Giacomo Noventa*, preprint Marsilio ed.

*Insistenze*, Cinquanta scritti 1976-1984, Garzanti, 1985,

*Saggi italiani* Garzanti 1987 pp. 397

*Nuovi saggi italiani* Garzanti, 1987, pp. 404

*Poeti del Novecento*. Laterza, 19776 pp. 220

*Extrema ratio*, Garzanti

*Attraverso Pasolini*, Einaudi 1993

\*\*\*In preparazione *Saggi stranieri* e *Altri saggi italiani* (due o tre voll.)

Surrealismo e a Eluard, a Brecht, a Goethe, a Kafka... saggi che attendono ancora una raccolta complessiva, alla quale, con Franco, si stava pensando all'inizio degli anni Novanta» (P. Jachia, *Franco Fortini. Un ritratto*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2007, pp. 5-6). Per un primo accenno ai *Saggi stranieri* cfr. altresì F. Diaco, «*Questioni di frontiera*»: il Fortini comparatista, in *Fortini '17*. Atti del convegno di studi di Padova (11-12 dicembre 2017), a cura di F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato, Macerata, Quodlibet, 2020, p. 221, e Id., *L'ingratitude dell'ospite. Fortini e la lirica moderna*, Firenze-Siena, Firenze University Press-USiena Press, 2024, p. 10. Tuttavia, è doveroso precisare che, dopo la costituzione del fondo archivistico, il primo a sondare il cantiere dei *Saggi stranieri* è stato Luca Lenzini.

<sup>2</sup> Il fascicolo consta di 36 cc. dss., a PC, talora con aggiunte e correzioni mss. (di Fortini anzitutto, della moglie e, in quota minoritaria, di una terza mano, al momento non nota): si tratta per lo più di liste di contributi gerarchizzati in elenchi e indici; prima della donazione del materiale a Siena, nel fascicolo originario allestito dallo scrittore, è intervenuta la moglie Ruth Leiser, riordinandolo in maniera poco invasiva e integrandolo con alcune aggiunte di documenti stampati direttamente dal PC di Fortini, come confermano talora le date automatiche di stampa in intestazione e, secondariamente, l'esistenza dei file nei floppy disk dell'autore (di recente valorizzati dalle cure di E. Carbé). Si puntualizza che la cartulazione archivistica, a cura di Elisabetta Nencini, ha rispettato l'ordine e la progressione dei documenti all'interno del fascicolo, con il conseguente isolamento di un gruppo di 4 cc. dalle restanti con una velina.

Quest'ipotesi di un piano di progetto editoriale estremamente accurato viene confermata in una minuta di Fortini del 25 ottobre 1993 a Ernesto Franco,<sup>3</sup> all'epoca redattore di Einaudi, e come noto della quale diventerà in seguito direttore editoriale; si tratta di una minuta in merito allo stato di lavorazione redazionale di *Composita solvantur* e nel mentre a Ernesto Franco Fortini sottopone in allegato una carta che ha tutte le sembianze di essere la copia (o quantomeno una versione pressoché corrispondente) dei piani editoriali conservati nelle carte d'archivio e nei floppy disk (cfr. ad es. il file «Piano ed opere» all'interno del floppy 052); in buona sostanza, una ricognizione esaustiva dei suoi titoli bibliografici, che nel corso della rendicontazione a Franco si rivela essere un'autentica intenzione di *opera omnia*, presso l'editore di via Bianca-mano.<sup>4</sup> L'idea degli *omnia* einaudiani, malgrado le speranzose sollecitazioni fortiniane, non trovò mai una definitiva realizzazione, rimanendo totalmente inevasa.

Mi raccomando: confermami che uscirà non oltre gennaio. Vorrei vederlo da vivo, il libretto [*scil. Composita solvantur*]. Corsia preferenziale.

Veniamo al resto. Immagino che qualsiasi editore si metta a ridere di fronte a un'omnia di sei o settemila pagine. Ragioniamo. Penso sempre alla Tascabile. ||

Una composizione che abolisse l'assurdo e nobiliare (ma non classico!) rapporto di un 'testo/una pagina' permetterebbe riunire in un tomo unico e sotto un unico titolo tutte le poesie (nell'indice allegato, sub 1.1.)

[...] Saggistica e critica: Dieci inverni, Verifica, Questioni, Insistenze + Estrema Ratio sono senza dubbio 4 distinti tomi. Per la saggistica critica considera la raccolta di inediti (sotto l'indice<sup>\*\*\*</sup>) oltre ai due tomi garzantiani.

Quanto al magnum opus (Un giorno o l'altro) di cui Attraverso Pasolini è un campione o frammento, vedi <sup>\*\*\*</sup> (c).

Naturalmente alternerei ristampe e novità.

Ma di tutto a una tua visita.<sup>5</sup>

Uno dei dati significativi che emerge da questa minuta – pari a «un vero momento di autocoscienza»<sup>6</sup> – è senz'altro il fatto che Fortini im-

<sup>3</sup> AFF, scatola XXVI, fasc. 91. La data della minuta ds. a PC è ricostruibile attraverso il nome del file contenuto all'interno dei floppy disk (cfr. floppy 043, «A Ern[esto] Franco 25 ott.[obre] 93»).

<sup>4</sup> Si ricordi che già in una minuta indirizzata, sempre a E. Franco, del 22 marzo 1993, Fortini accennava di voler accludere in futuro un «piano per le mie *Opera omnia*»: «E poi, per scaramanzia, ti farò avere un bellissimo e ragionato piano per le mie *Opera omnia*, che saranno onorate di comparire sotto Lo Struzzo, *alteri saeculo*» (AFF, scatola XXVI, fasc. 91).

<sup>5</sup> AFF, scatola XXVI, fasc. 91.

<sup>6</sup> Si rimodula l'espressione da P. Italia, *Filologia editoriale e canone. Testi, Collane, Opere in raccolta dalla carta al digitale*, in «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 2, 2017, p. 8, in merito all'autoconsapevolezza degli autori novecenteschi nel predisporre la propria opera completa.

magini il proprio futuro editoriale presso Einaudi, affidandole l'immagine di sé-autore nel tempo (tuttavia, a titolo esemplificativo, si badi che già nel 1977, Fortini parlava in una lettera a Diego De Donato di un'intenzione da parte di Einaudi di un «Fortini 'opera omnia'», anch'essa però non andata più in porto, come altri successivi tentativi della fine degli anni Ottanta).<sup>7</sup>

Tornando agli *Stranieri*, se si incrocia l'invito rivolto a E. Franco di considerare «la raccolta di inediti (sotto l'indice \*\*\*)), insieme ai «due tomi garzantiani» (vale a dire i *Saggi italiani* e i *Nuovi saggi italiani*), con l'ipotetico piano editoriale conservato in archivio (dove anche qui i lavori «in preparazione» sono preceduti da tre asterischi segnaletici), possiamo stilare alcune considerazioni: anzitutto, nell'autunno del 1993 Fortini si trova in piena lavorazione, tanto da non escludere un completamento delle raccolte inedite; in secondo luogo, inserisce i futuri lavori in un'immaginaria contiguità, che è sì editoriale (i precedenti volumi garzantiani sarebbero passati a Einaudi, accanto ai due lavori «in preparazione», i *Saggi stranieri* e gli *Altri saggi italiani*), ma prima di ogni cosa macro-architettonica: in un ponderato disegno, Fortini visualizza un percorso saggistico, una serie, che aspira a riunire in un'unica e prestigiosa sede editoriale tutti i suoi volumi dedicati alla critica letteraria (italiana e non). Inoltre, inquadra i testi futuri in un contesto ricezionale coerente, imprimendo su di loro un identificabile “marchio di fabbrica”, il cui segno più trasparente è il “tema con variazioni” del titolo.

## II. Un progetto “di lungo corso”

Spigolando il ricco patrimonio archivistico dell'autore, si può dunque osservare un ricorrente *modus operandi* nell'organizzazione dei saggi in raccolta. Questa prassi cognitiva si caratterizza per l'uso dell'enumera-

<sup>7</sup> Testimonianza estremamente interessante che illumina l'autoconsapevolezza editoriale di Fortini; il quale già nel 1977 progettava un'opera completa dei propri scritti saggistici; la lettera ds. con agg. mss. in fotocopia è datata al 19 settembre 1977: «Caro Diego, Einaudi intende pubblicare un Fortini 'opera omnia' e quindi ti scriverà per “Cani del Sinai”, “Ospite ingrato” e, penso, “Dieci Inverni”. [...] Non aggiungo nulla. Non è un divorzio! | So quel che ti devo: in anni assai bui. | Ma Einaudi parla con la voce del 1945. | E pochi giorni fa ho compiuto i sessanta» (AFF, scatola XVIa, fasc. 107). Si precisa che grazie al minuto lavoro di trascrizione della corrispondenza di Fortini con casa Einaudi da parte di E. Arnone è possibile venire a conoscenza di altri tentativi fortiniani di opera completa (quelli del 1977 e del 1993 non erano stati gli unici); così Ernesto Ferrero risponde a Fortini il 1° marzo del 1988: «Caro Fortini, ho discusso con gli amici di qui il progetto dell'Omnia. L'impegno è grosso. Non ci spaventa in sé, ma certo pone dei bei problemi di ordine concreto. Capisco benissimo il desiderio di veder sistemata organicamente la tua opera, ma non so se il sistema migliore per assicurare una buona circolazione sia quello di montare dei volumi di stazza cospicua, molti dei quali da 300 a 500 pagine. [...] E ancora: quanti anni ci vogliono per pubblicare i quindici tomi? Cinque, a preventivare tre volumi all'anno; almeno sette, a farne due» (Ead., *Franco Fortini e Casa Einaudi attraverso le lettere. Edizione e studio*, Doctorat ès Lettres, Université de Lausanne - Università degli Studi di Siena, 2020, pp. 639-640).

zione ad elenco come formalizzazione di un'operazione logico-mentale. Tale approccio si riscontra anche in altre fasi temporali, ben prima degli ultimi anni lavorativi della fine degli anni Ottanta e dei primi anni Novanta. Altresì l'ipotesi di una raccolta dedicata alla letteratura straniera si rivela lungamente sfiorata, lasciata sedimentare per anni. Se ne trova una traccia in una minuta ds. a Giorgio Barberi Squarotti del 6 dicembre del 1961 (AFF, scatola XXV, fasc. 26);<sup>8</sup> nel documento Fortini risponde a una richiesta del noto italianista di allestire per Mursia una raccolta dedicata agli scritti di metrica e alla poesia novecentesca, che avrebbe voluto intitolare nei primi propositi «Metrica e biografia», formula come noto a lui cara. Questa comunicazione epistolare – pur riportando, tra le varie possibilità di aggregazione, solo un nucleo dedicato alla letteratura straniera, in particolare a quella francese – è estremamente interessante, dal momento che consente di scorgere negli assemblaggi proposti non solo una ricognizione di titoli connessa alla specifica situazione o all'illustre invito, ma una vera e propria divisione strutturale e tematico-tipologica, da parte di Fortini; il quale già nel 1961 procedeva a una suddivisione argomentativa della propria produzione saggistica, scindendo i testi sui poeti italiani da quelli sui prosatori, i contributi di taglio teorico-metrico da quelli focalizzati su autori e volumi stranieri.

Ora voi mi chiedete gli scritti di metrica che sono tre saggetti (uno dei quali va svolto) + un quarto del quale ho il materiale. Insufficiente per fare un libro; o ne verrebbe uno smilzo troppo.

Ora quindi la prego di considerare quanto segue e cioè un elenco (incompleto) di scritti di argomento critico, che ho:

[...]

D) **Scritti su stranieri** (qui i soli francesi)

Sartre (L'Age de raison)

Beauvoir (Mandarini)

Guilloux (Sangue nero)

Camus (L'Homme révolté)

Gênet [*sic*] (Euvres)

Gascar (La bestia)

la prefazione allo Eluard (da riprendere e smozzicare)

la prefazione al Surrealismo (da riprendere)

ecc.

[...]

Mi dia un consiglio: che cosa farne? E un parere editoriale: in che misura 'versarne' nel libro per il quale m'è stato mandato il contratto, al quale vorrei dare il titolo di 'Metrica e biografia'.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Ringrazio della segnalazione Gabriele Fichera.

<sup>9</sup> AFF, scatola XXV, fasc. 26. Ad oggi, nel fondo archivistico, all'interno dei «Contratti editoria-

Allo stato attuale delle testimonianze documentarie, questo proposito di riunire in un volume o in un gruppo più compatto i saggi sulla letteratura straniera resta fermo nei cassetti di Fortini per decenni, ma ciò non esclude un costante e sotterraneo interesse nei confronti della stranieristica e delle questioni di traduttologia. Uno *specimen* di questi interessi “a lenta maturazione” è rinvenibile in una minuta indirizzata a Claudio Rugafori, priva di data ma dai riferimenti interni probabilmente scritta negli anni Ottanta; piccato, Fortini si lamenta del silenzio del comitato editoriale einaudiano in merito ad alcune proposte editoriali: in particolare, le iniziative totalmente trascurate sarebbero state degli «studi» di taglio traduttivo, un volume di liriche di Goethe (anch'esso un progetto, seppur a lungo lambito, poi eclissatosi) e alcune traduzioni di Hugo e Chateaubriand.<sup>10</sup>

Da queste varie testimonianze epistolari – schegge anticipatorie che presuppongono un intenso periodo di incubazione – il progetto di riversare in raccolta testi su autori stranieri e/o sulla traduzione si schiuderà, radicalmente mutato, in una foggia più raffinata e meditata, solo alle soglie terminali degli anni Ottanta, e, soprattutto, solo prima di essersi ibridato con un'altra titolazione-ipotesi: vale a dire la stazione degli *Altri saggi*.

### III. Di indice in indice: un *modus operandi*, un metodo di lavoro

Osservando con più attenzione il materiale contenuto all'interno del fascicolo 150, intitolato archivisticamente «F. Fortini, Indici e piano dell'opera», si rileva come le carte qui raggruppate siano l'espressione di una pratica scrittoria, che Fortini ha mantenuto per quasi tutta la sua vita:<sup>11</sup> la stesura di liste ed elenchi di titoli, autori e parole-chiave, dapprima in modalità manoscritte o dattiloscritte, e in seguito attraverso il supporto gerarchizzante fornito dai *word processor*; tale prassi elencativa illumina il volto del Fortini “costruttore di sillogi”, il cui profilo risulta animato da una rigorosa attitudine pianificativa, quasi un “pensare in raccolta”, che gli consente di proiettare nelle strategie testuali e grafiche adoperate le future conformazioni delle sue costruzioni macrotestuali.

Questa operazione di indicizzazione è già stata messa in luce da Lenzini, che ne ha riconosciuto l'importanza sia negli scritti privati (in

---

li», non risulta essere presente alcun contratto con Mursia per un volume di metrica e poesia novecentesca. Come ben noto nella critica fortiniana, la diade *Metrica e biografia* si rivela una coppia formulare particolarmente cara a Fortini, se lo scrittore decide di intitolare sia un componimento di *Poesia ed errore* (1959) sia un successivo contributo di teoria metrica, apparso in «Quaderni piacentini», 20, 2 n.s., 1981, pp. 105-121.

<sup>10</sup> AFF, scatola XXVIII, fasc. 180.

<sup>11</sup> Sulla funzione-guida di indici e schemi macro-strutturali nelle prassi compositive degli autori novecenteschi cfr. C. Martignoni, *Complessità Gadda. Complessità Novecento*, Pisa, ETS, 2024, p. 116.

particolare negli stratificati «zibaldoni», al confine tra il *cahier de brouillon* e il *journal intime*),<sup>12</sup> sia nei volumi pubblicati, come nel caso degli indici ragionati di *Verifica dei poteri* e di *Questioni di frontiera*:

L'indicizzare [...] è una prassi [...] tipica dell'autore, che curava personalmente l'*Indice delle cose notevoli* delle sue raccolte di saggi, come avvenne per *Verifica dei poteri* e poi per *Questioni di frontiera*: uso a sua volta attestato anche dai quaderni di lavoro, veri e propri zibaldoni redatti lungo gli anni.<sup>13</sup>

Come ha ben scritto Rudolf Mahrer, da una prospettiva *généticienne*, la verticalità enumerativa di una lista racchiude un articolato meccanismo di composizione testuale; la lista si delinea come un'operazione sintetico-comprensiva e al contempo analitica, in virtù del raggruppamento di più *addenda* in classi per criteri di somiglianza; l'utilità testuale e creativa del dispositivo-lista risiederebbe in questo scorrimento "a doppio binario", tra macro e micro, tra comprensività e singolarità.

Caratterizzate da questa tensione tra il dettagliamento e la globalità si rivelano altresì le liste approntate da Fortini, che presentano numerose volte addirittura un'intestazione che ne indica la natura e la funzione.

Dentro a questo fitto insieme di strutture *top-down* si possono individuare dal punto di vista tipologico, almeno tre strutture, che rispondono a diverse esigenze di lavoro, su cui indugeremo brevemente: a) liste-inventario; b) liste più scorciate, frutto già di una parziale selezione, in cui l'organizzazione è sia cronologica che tematica, dovuta a un restringimento categoriale degli *item*, per la maggior parte tutti critico-letterari; c) liste in riferimento alla raccolta in lavorazione, con partizione della stessa in una più o sezioni, corredate da eventuali indicazioni titolatorie e inter-titolatorie.

a) *Le liste-inventario*. All'interno della liste-inventario (che in un secondo momento Fortini procederà a scremare e a sfolpire), si possono segnalare almeno due esemplari, in cui non è ancora nitidamente in azione una linea selettiva tematica o tipologica: in queste liste convivono, difatti, scritti di natura più letteraria (lezioni, interventi seminariali,

<sup>12</sup> Quaderni, interpretati da Lenzini, quali veri e propri archetipi del comporre fortiniano, le cui arcate introspective e confessionali si riverbererebbero, seppur in forme ricalibrate, in *I cani del Sinai e L'ospite ingrato*: «In tutti e due [scil. *I cani del Sinai* e *L'ospite ingrato*] riaffiora, in controtuce e trasfigurata, la matrice del *journal* che, luogo archetipico dell'eterogeneo e del discreto, è all'origine delle scritture fortiniane» (Id., *Le parole della promessa*, in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, p. LXV).

<sup>13</sup> L. Lenzini, *Note di servizio per Franco Fortini*, Pisa, Pacini, 2024, p. 24.

note critiche), insieme a testi di taglio più politico-culturale come a titolo esemplificativo *Un comizio. Una manifestazione per il Vietnam nel 1967* («Che fare», 5, 8-9, maggio 1971, pp. 149-157), ridotto nell'elenco a «Comizio Vietnam (orig.)». Ma, anzitutto, convivono testi inediti con altri già pubblicati: e molti dei primi, inoltre, sono rintracciabili nei fascicoli dell'unità archivistica «Prose ordinate dall'autore», alcuni poi confluiti per cura di Luca Lenzini nella sezione *Scritti scelti* del «Meridiano» fortiniano; nella lista seguente, prima del titolo dell'*item*, Fortini ha aggiunto la data di pubblicazione o composizione dei testi, che vanno dalla fine degli anni Trenta agli anni Settanta inoltrati (spesso, alla luce della bibliografia dell'autore, la data risulta imprecisa o scorretta):

03. Index. Elenco possibile volume I°

- 38-39 Michelstaedter
- 43 Combatt. negli abitati
- 44 Traits
- 44 Ann. 8 settembre
- 44 Poesia in Italia
- 44 "Mercurio" (Sch. Annales)
- 44 Una pubbl. ital. ("Mercurio")
- 43-44 Schede letture
- 44 Soc. ital. e fascismo
- 44 Della gioventù italiana
- 44 Ladri a Torre Annunziata
- 44 Esp. politica degli it. rifugiati
- 44 'Italie et l'Europe[']
- 44 Sermone a Basilea
- 50 Appunti di estetica
- 57 Per una rivista letteraria
- 57 Prosodia e G. Della Volpe
- 57 Politica e cultura
- 58 Diario in pubblico di E.V.
- 55-60 La poesia di B.B.
- 60 Su Zanzotto
- 65 Vendetta populista (Asor R.)
- 60 Mattina di Pasqua
- 65 Commem. Resistenza
- 65 Intervento su Persico
- 60 Praga
- 65 Decennale Resistenza
- 65 Psicanalisi e caso Braibanti
- 66 Sulla situazione
- 66 Emblema regionale lombardo
- 67 Comizio Vietnam (orig.)
- 69 Docenti Ist. Tecnico

- 60 Appunti e frammenti brevi
- 70 Su Q.P.
- 70 Contro la barbarie
- 70 Da un Istit. Tecnico
- 70 Racconto inedito
- 70 Cinesi e formalismo
- 70 Risposta al “Manif;”
- 70 Insegn. scuole secondarie
- 70 Cina
- 71 Lirica
- 70 Appunti ideol. politici;
- 71 Ludovico di Breme
- 71 Condiz. cultura italiana [(appunti)
- 71 Fribourg. Sur le Surréalisme
- 71 Sul Surr. (versione parziale)
- 73. Storia e antistoria in A. M.
- 73 Una convers. in TV
- 75 Onor. tedesca
- 75 Lettera di estetica, da Siena
- 75 Ideol. letter. 1945-73
- 75 Per TLS. Ultima poesia
- 75 Cond. mater. della poesia
- 76 Atene. Cond. cultur. in Italia
- 76 Elezioni
- 77 Politica e poesia
- 78 Che cos'è la decenza
- 70-80 Il “Novec.” di Luperini
- 70 Appunti e frammenti brevi.<sup>14</sup>

b) *Le liste tematico-tipologiche*. Progressivamente, all'interno del fasc. 150, le liste si accorciano, vengono eliminati *addenda*, ed è proprio qui che si colgono i primi barlumi macrostrutturali; come nel caso di due liste in cui la gerarchizzazione cronologica (a dire il vero, non sempre precisa) si combina a un raggruppamento tematico (si tratta di scritti di critica letteraria, anzitutto) e tipologico (nella fattispecie, una sotto-lista di testi prefatori, anch'essa non esente da incongruenze, introdotta per l'appunto dalla sigla «prefazioni a»):

<sup>14</sup> AFF, scatola XIX, fasc. 150, c. 12. Si segnala che numerosi testi racchiusi in questa lista sono oggi conservati nell'unità archivistica «Prose ordinate dall'autore» e alcuni di questi sono confluiti nel «Meridiano» fortiniano, nella sezione *Scritti scelti 1938-1994*, sotto le cure di Lenzini (in merito alla storia editoriale delle singole prose cfr. le *Notizie ai testi*, a cura di E. Nencini, pp. 1790-1804).

Elenco scritti considerevoli

1949

Valéry marzo aprile COM

1950

Mann Doctor Faustus

Sartre romanziere Pensiero critico  
ottobre

1951

Su Dostoevski Com, giugno

Gide et la jeune Italie Roman, stt.

1952

Camus L'homme revolté Spett. ital.

Eluard

1953

Mann Com, 18 aprile

Proust Santeuil Not[.] Einaudi§

Salomon Com.

1954

Gascar A genn. 12

1954

Proust contro Saint Beuve A 27 ott.

1955

I falsificatori di Rimbaud Cont. 22  
genn[.]

Tolstoi boll. Einaudi gennaio

de Beauvoir Boll. Einaudi maggio

Mascolo Cont. agosto

1956

Lukacs su Mann Ponte maggio

Wazik A[.]

Di Lukacs A 23 dic 1956

Goldmann Vision du monde Rag.  
dic[.] 56

1958

Per il Romanzo da tre soldi Not.

Eina.

Proust Giornate di lettura

1962

Levi Strauss

Brandys Com.

1964

Enzensberger Eur. Lett. V, 27

Solgenitzin stt. ott[.] QP

1966

Sinavski Daniel Giorno 17 genn.

Beckett Par aprile

Lu Hsun A 31 luglio

1971

Introd. al Faust

1972

Proust Uomini e libri marzo 72

Adorno CdS 6 febr[.]

1978

Brecht Libri Oggi

1983

Proust Versi CdS 5 gennaio

Yourcenar

Duras

\*\*\*\*\*

prefazioni a

Ramuz

Eluard

Doebelin

Gide

Brecht

Queneau

Faust

Brecht Svendborg

Kafka

Lukacs

Huchel

Breton

Surrealismo 1 e 2

Genet<sup>15</sup>

Da una lista orientata su un criterio meta-autoriale di “dignità di considerazione”, si passa, come dichiara l'intestazione del documen-

<sup>15</sup> AFF, scatola XIX, fasc. 150, c. 8.

to, a una lista-canovaccio, «Appunti per un libro di saggi», dal carattere eminentemente preparatorio: l'arco temporale diminuisce rispetto alle altre tipologie di indice, circoscrivendo alcuni contributi (di critica letteraria italiana e straniera) datati tra il 1976 e il 1991, con uno sbilanciamento quantitativo verso il 1990:

Appunti per un libro di saggi

1976

Interv; in Miccinesi, Critica sotto inchiesta

Brecht e il suo ladro

Eluard e il Paradisus voluptatis

1977

Introd. a [']Il mov. surrealista' e 1980

Da 'poli' a 'Ragion.' in [']Gli intell. in trincea'

1980

Introd[.] a Luzi

Introd. a Goethe (n.e.)

1981

Don Milani? in 'Atti'

Genet Il balcone

? La poesia ad alta voce

? Per la prima lezione

1986

Nota a Kafka

1987

Debenedetti e Tommaseo (in cartella)

Interv; su 'Ombra d'Argo' (verif. se è lo stesso di Benjamin/Luperini)

Michelet L'amore

1988

Raimondi CdS

Sei autori su carta sensibile

La luna di Landolfi (da ricostruire)

Muscetta, ?

Calvino Lezioni americane

Versioni della 'Commedia'

Ranchetti

\*Conferenza di Ferrara

1989

Mallarmé (ricomporre)? Pref.?

Il corpo e la storia (Ginzburg) Indice

Su alcune versioni di Goethe lirico

\*Volponi Le mosche + pezzo Espresso 28.5.89

Sessantré pagine su autori italiani

\*\* Niccolò (data incerta) 0017

?pref. a Ciabatti

Pavese Diario Man.

Di scrittori, di critici (Capozzi) Immag.

1990

\*Calvino giornalista 0018

\*2 nov. Talpa su Dialettali. Ricostruir[e]

Massimo Lippi prefaz.

||

\*Commento alla poesia di Zanzotto

Radici comuni (su Ungaretti)

Cinquant'anni lungo Proust

Il sandalo di Empedocle

\*Gianfranco Contini

\*Parini 0034/90

\*Per una critica (Rinascita) 0039

Luna di Landolfi

per L'all. del moderno di Luperini

1991

Da Rimbaud

\*Jameson La causa assente + Corr. 23.5.89

Prezzolini 11 ott[,] 91

Versi di P. Levi<sup>16</sup>

In questo stadio intermedio di passaggio, dunque, il filtro contenutistico ormai è ben chiaro, ma sicuramente non sussiste ancora una restrizione al campo delle letterature straniere; anzi i testi prettamente dedicati alla letteratura italiana sono in netta prevalenza. Un'ultima considerazione merita infine la titolatura «Appunti per un libro di saggi» che illumina la funzione marcatamente genetica, se non metagenetica, dell'indicizzare per Fortini; la sigla «Appunti» rivela il *modus concipiendi* di Fortini, il quale, da «metodico selezionatore»,<sup>17</sup> affida a questi

<sup>16</sup> AFF, scatola XIX, fasc. 150, cc. 9-10. La stampa ds. a PC presenta altresì annotazioni mss. autografe a penna rossa, che in fase di trascrizione, tuttavia, non si sono riportate. Di questo indice-canovaccio esiste anche una copia ds. a PC, stampata da R. Leiser (fasc. 150, c. 22), che a lapis sul margine superiore aggiunge: «Una copia ho dato a Mengaldo».

<sup>17</sup> A. Conti, *Franco Fortini al vaglio della militanza. L'avventura della poesia tra «Verifica dei poteri»*

elenchi e indici un compito ideativo: plasmare l'architettura macrotestuale della raccolta.

c) *Gli indici delle raccolte*. Ultima tappa di questo "sistema-lista" sono senz'altro i primi appunti contenuti all'interno dell'ultimo quaderno di lavoro di Fortini: il *quaderno* LII, vergato tra novembre 1992 e settembre 1994, poco prima della morte sopraggiunta il 28 novembre 1994. In questi brogliacci manoscritti si può cogliere quel "pensare in raccolta" a cui si accennava; per Fortini gli indici sono dei sussidi testuali e grafici tramite cui catalogare, selezionare e infine saggiare combinazioni e associazioni in un primo schema ed «esercizio proiettivo» (per recuperare una formula di Mariarosa Bricchi sugli schemi progettuali di *I viaggi la morte* di Gadda).<sup>18</sup> La lista non è altro che «un échafaudage de la création du texte final»,<sup>19</sup> e lascia per così dire le sue vestigia sulla costruzione macrotestuale recenziore o definitiva.

Il primo canovaccio ms. è un elenco più ordinato, a livello di organizzazione del foglio e del *ductus*, datato 11 maggio 1993 – il primo dunque temporalmente, costituito da contributi prevalentemente incentrati su autori od opere straniere, ad eccezione di alcuni item.

In queste fasi di allestimento e combinazione, Fortini pertanto non ha ancora in mente con nettezza la divisione tematica dei volumi (stranieri vs le appendici degli "italiani"), ma senz'altro alcune coordinate gli sono ben chiare: si tratterà di testi di critica letteraria, molti dei quali avranno per asse tematico un autore o un testo non italiano.

Lo schema però più articolato, dopo altri svariati tentativi di aggregazione, incorniciati con un *ductus* rapido e nervoso, si trova all'altezza delle cc. 26v-27r (numerazione autografa 52-53), corredato da una titolazione principale e alcune titolature secondarie: qui appare, per la prima volta in sede manoscritta, la tripartizione in *I fiumi profondi*, *Domande e risposte*, *Autori e critici*, sormontati dal titolo *Altri saggi*; tale suddivisione risulta priva di datazione, ma attraverso il confronto con le carte adiacenti (queste invece datate) è possibile asserire che è stata stesa tra l'11 maggio (cfr. c. 22v) e il 25 luglio 1993 (cfr. c. 28v).<sup>20</sup>

(1965), «Una volta per sempre» (1963) e «Questo muro» (1973), in «Finzioni» 2/1, 2021, p. 11.

<sup>18</sup> M. Bricchi, *Nota al testo*, in C.E. Gadda, *I viaggi la morte*, a cura di M. Bricchi, Milano, Adelphi, 2023, p. 367.

<sup>19</sup> R. Mahrer, *La méthode liste. Textualité et créativité*, in «Genesis» (Entrer en liste), 47, 2018, pp. 21-22.

<sup>20</sup> AFF, *Quad.* LII, c. 27r. Il piano viene vergato a penna rossiccia, e Fortini in seguito inquadra a lapis la sezione *I fiumi profondi* e aggiunge in seguito a penna blu l'item «Opus servile». Si precisa inoltre che il *ditto mark* con le virgolette alte doppie, ripetute solo in apertura, è dello stesso Fortini.

I. *I fiumi profondi*

Introd a Goethe	Michelet
Versioni di G. lirico	Mallarmé
Conf. di Ferrara	Rimbaud
Brecht Ladro	Cinq. Lungo Proust
“ Empedocle	Eluard
	Mov. Surrealista
	Genet

*Altri saggi*

Tasso  
Rebora

II. *Domande e risposte*

III. *Alcuni autori e critici*

Landolfi Parini  
Luzi Calvino  
Milani  
Ranchetti  
Sereni  
Volponi  
Prezzolini  
Levi  
Zanzotto

[ Poesia ad alta voce  
Prima lezione  
Alleg del Moderno  
Jameson  
Cases  
Traduzione  
Politecnico  
**Opus servile**

AFF, Quad. LII, c 27r

Infine, ritornando al fasc. 150, all'interno della scatola XIX delle «prose ordinate dall'autore», si giunge a un documento intitolato «Piano e ipotesi per un volume di saggi, da intitolare *Altri saggi*» con data 26 maggio 1993 (una stampa ds. a PC con alcune aggiunte manoscritte a penna rossa e blu): siamo di fronte allo scheletro costruttivo della raccolta; nella stessa carta è possibile scorgere il lavoro di suddivisione tematica del volume e il suo percorso di emancipazione titolatoria: da *Altri saggi* si passa a *Saggi stranieri*, con una semantica più caratterizzata, come conferma la seguente indicazione in calce al documento: «a) *Saggi stranieri* | Gli scritti di *I fiumi profondi* più, eventualmente, quelli di *Domande e risposte*» (si precisa che i pallini accanto agli item sono a penna rossa, mentre il nome di «Kafka» è un'aggiunta successiva a penna blu):

26 maggio 1993

Piano e ipotesi per un volume di saggi,  
da intitolare *Altri saggi*

I. I fiumi profondi  
 Introduzione(i) a Goethe  
 Versioni di Goethe lirico  
 Brecht, Ladro  
 Brecht, Empedocle  
 • Flaubert, Proust, Lukacs  
 Michelet                      Kafka  
 Mallarmé (?)  
 Rimbaud (?)  
 Cinquant'anni lungo Proust  
 Eluard e il paradisus voluptatis  
 Il mov. surrealista  
 Genet (?)

## II. Domande e risposte

Prima lezione  
 La poesia ad alta voce  
 Opus servile  
 Marx e la critica  
 Allegoria del moderno  
 • Jameson  
 Cases  
 Sulla traduzione  
 Il Politecnico (?)

## Ipotesi supplementare

### a) *Saggi stranieri*

Gli scritti di *I fiumi profondi* più, eventualmente, quelli di *Domande e risposte*

## IV. I *Saggi stranieri*: struttura e inter-titoli

Si può supporre che l'impulso alla divisione, che troviamo confermato nei piani dell'opera dss. a PC, in quelli editoriali e nelle minute a Ernesto Franco sia nato proprio dalla selezione degli stessi titoli, di taglio traduttivo o più strettamente legati ad autori stranieri, come nel caso dei numerosi testi prefatori convocati in elenco. Questi elementi intrinseci hanno sicuramente spinto Fortini a separare la raccolta dei *Saggi stranieri* dall'originario nucleo degli *Altri saggi*, ritagliando uno spazio più delimitato e specifico ai testi non italiani; tanto da immaginare, nel futuro allestimento editoriale, un volume a loro totalmente dedicato. Intersecando le informazioni contenute in quest'ossatura con quelle degli indici "cronologico-tipologici" si possono individuare con un certo margine di sicurezza i contributi che Fortini desiderava aggre-

gare alla propria raccolta, nonostante le titolature scorciate e il più delle volte tachigrafiche (ma per lui evidentemente trasparenti).

All'interno di c. 3 del fasc. 150, spartendo i testi in due sezioni, Fortini compie una divaricazione topologica e al contempo semantica. Nella prima sezione, intitolata *I fiumi profondi*, si attestano saggi incentrati su scrittori stranieri (francofoni e germanofoni, a dire il vero), non di rado di natura introduttiva (si ricordi, del resto, che la gran parte dei contributi nasce come vestibolo paratestuale); in uno scorciato accenno esemplificativo, si riscontrano tre testi dedicati a Goethe, due a Brecht, due a Proust (di cui uno attraversato dalle riflessioni di Lukács di *Teoria del romanzo su L'Éducation sentimentale*), due saggi "micrologici" (*Il sandalo di Empedocle*, che appunta il suo mirino analitico sull'omonimo componimento confluito nelle *Svendborger Gedichte*, e *Le false ninfee*, uno specillo meta-traduttivo sulla quinta strofa di *Mémoire* di Rimbaud, dai *Derniers vers*). A una visione più panoramica, quasi tutti i testi di *I fiumi profondi* si offrono come una sorta di "cronistoria" della ricca e a tratti idiosincratca esperienza di traduzione di Fortini, riverberando dal *côté* critico-paratestuale il ritratto che l'autore aveva allestito con il proprio "quaderno di traduzioni", *Il ladro di ciliege*.<sup>21</sup>

Ugualmente, nella seconda sezione, *Domande e risposte*, non mancano *filis rouges* tematici, sebbene la presenza di autori stranieri sia meno appariscente rispetto alla prima arcata saggistica: si rinvergono testi provenienti da un contesto universitario (come *Prima lezione del corso di storia di critica letteraria* e due testi seminariali, non giunti a un definitivo compimento, il primo sulla traduzione letteraria, il secondo sulla cultura del «Politecnico»); ben due saggi affrontano il problema dell'allegorismo benjaminiano (*L'allegoria e il postmoderno* e la recensione dedicata al volume di R. Luperini *L'allegoria e il moderno*). Caratterizzati invece da un imponente e ramificato schema concettuale, *La poesia ad alta voce*, come dichiara il titolo, focalizzato sulle implicazioni dell'oralità nel fatto metrico, e *Opus servile*, definito giustamente da Jachia «una delle summe del Fortini teorico».<sup>22</sup>

Dopo questa brevissima panoramica dei contributi assemblati nei piani di lavoro, su cui non è possibile indugiare ulteriormente,<sup>23</sup> è il caso di concentrarsi sulla semantica e la rete allusiva dei titoli delle due macro-sezioni dei *Saggi*.

<sup>21</sup> Sulle strategie auto-rappresentative del Fortini traduttore in *Il ladro di ciliege* cfr. E. Donzelli, *Sotto il quaderno di traduzioni di Fortini. Progetti, "esitazioni", esiti di una forma libro*, in «Studi Novecenteschi», 44, 2017, pp. 329-339.

<sup>22</sup> P. Jachia, *Un ritratto* cit., pp. 27-28.

<sup>23</sup> Per una trattazione più minuta dei singoli saggi, e delle relative vicende genetico-editoriali, rimando alla mia tesi dottorale, *I «Saggi stranieri» di Franco Fortini. Edizione e commento* (ciclo XXXVIII, supervisore N. Scaffai, Università degli Studi di Siena).

Quanto al sintagma *I fiumi profondi*, la sua origine è da rintracciare nell'opera omonima di José María Arguedas (1<sup>a</sup> ed. it. 1971); la formula affiora unicamente alla fine del romanzo, in una digressione immaginativa dell'io narrante, Ernesto, che visualizza, quasi personificandola, la peste che aveva colpito il collegio di Abancay: con la medesima resa di un elemento vegetale o un germoglio l'epidemia viene trascinata dalle acque purificatrici e profonde dei fiumi andini:

Avrei attraversato il fiume dal ponte sospeso di Auquibamba, di pomeriggio. Se i *colonos*, con le loro imprecazioni e i loro canti, avevano annientato la febbre, forse, dall'alto del ponte, l'avrei vista passare, trascinata dalla corrente, all'ombra degli alberi. Se ne sarebbe andata appesa ad un ramo di *chachacomo* o di ginestra, o galleggiando su un manto di fiori di pisonay che questi fiumi profondi portano sempre. Il fiume l'avrebbe portata alla Gran Selva, paese dei morti. Come il Lleras!<sup>24</sup>

Il metaforismo della pericope aveva probabilmente colpito Fortini, al pari di una formula d'innescò, se è già presente all'interno del *Quadrone* LII, come una delle prime ipotesi inter-titolatorie; l'omonimia con l'opera di Arguedas non è solo un semplice richiamo, ma si rivela anche un legante analogico, un dispositivo allusivo, rivolto al futuro lettore.

In assenza di esplicite dichiarazioni autoriali e di un'appendice paratestuale – elementi che Fortini solitamente stilava nelle fasi finali della composizione di una silloge, quasi in prossimità della stampa – le implicazioni metaforiche si moltiplicano: il figurativismo insito nel sintagma potrebbe suggerire nei testi racchiusi in questa sezione un carattere risorgivo, liquido, se non inconscio, e sotterraneo<sup>25</sup> o, in relazione al brano conclusivo di Arguedas, una funzione addirittura taumaturgica e purificante. Dallo sprigionarsi delle potenzialità connotative offerte dalla “fluvialità”, le personalità e i saggi associati nell'architettura della silloge si configurerebbero quali entità testuali a lungo presenti, e profondamente, all'autore, nuclei radicali della propria parabola intellettuale e letteraria, alla maniera in cui i fiumi andini emblemizzano il microcosmo tratteggiato da Arguedas.

Non si può escludere, inoltre, che nella scelta del titolo allusivamente arguedasiano abbiano agito per vie più o meno sottili alcune formulazioni metaforiche contenute negli *Stranieri*, e in particolare quelle in ri-

<sup>24</sup> J.M. Arguedas, *I fiumi profondi*, prefazione di M. Vargas Llosa, trad. di U. Bonetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 277 (corsivi dell'originale). Nel fondo librario fortiniano non risulta più presente una copia del testo.

<sup>25</sup> Luca Lenzini, in uno dei numerosi confronti che mi ha gentilmente accordato, proponeva di intravedere nel titolo della sezione anche questa suggestione semantica legata al reticolo connotativo dell'*inconscio* e dell'*inattinguibile*.

ferimento al *Faust* e all'opera di Goethe: «Il *Faust* fa parte del grande sistema orografico tedesco dell'età sua. Ne scorrono fiumi ancora nostri» (dalla *Introduzione per i criteri seguiti dal traduttore*, nei «Meridiani» Mondadori, 1<sup>a</sup> ed. 1970; reintitolato *Tradurre «Faust»* nella trascrizione a PC, ora all'interno della scatola XXa); o «Dalle pagine delle *Affinità*, del *Meister*, del *Secondo Faust* e delle liriche egli ci infonde un doppio raccapriccio: vediamo le acque di Lete e di Eunoè che dovremmo bere» (da *Su alcune versioni da Goethe lirico*; in cui è ravvisabile, tra l'altro, il nesso purificatorio-oltrmondano nell'evocazione dei due fiumi purgatoriali, che paiono rispecchiare le valenze evocative dei fiumi di Arguedas).<sup>26</sup> Quanto ad altre testimonianze di Arguedas in Fortini, vale la pena di ricordare che il romanzo dello scrittore sudamericano viene citato in una nota all'interno di *Su alcuni prosatori (Saggi italiani)*, come modello di paragone per Vittorini; Fortini difatti vedrebbe un legame tra la figura del padre Gabriel di *Los rios profundos* e quella vittoriniana di *Conversazione in Sicilia* (1941) e *Le città del mondo* (1969).<sup>27</sup> E, caso più interessante, il testo affiora in un elenco di «titoli da rivisitare "Più vivi che morti"» nel *Quad.* XLVII, c. 201 (numerazione d'autore), in ventiduesima posizione: «Arguedas I fiumi profondi» (l'elenco è privo di data, ma con il confronto delle pagine contigue è databile tra il «5 febbraio 1986», c. 199, e la fine del mese e i primi di marzo del 1986; quest'ultima ipotesi di datazione è ricostruita dal brogliaccio, alle cc. 203-206, della recensione dedicata a *Oi dialogoi* di L. De Crescenzo, pubblicata su «L'Espresso» con il titolo *Oi stupidoi*, il 9 marzo 1986).<sup>28</sup>

Più in generale l'allusività della lingua di Arguedas deve aver probabilmente suggestionato molto Fortini se addirittura una poesia inedita scartata ma sopravvissuta nel suo fondo archivistico, datata in calce «giugno 1974», presenta come titolo un'espressione *quechua*, seppur non esattamente corretta, «Runa-minuk», prelevata quasi certamen-

<sup>26</sup> Senz'altro, però, a quest'ultima interpretazione semantica va integrata una breve glossa sulla dimensione simbolico-metaforica dei fiumi nella poesia fortiniana; soprattutto nei componimenti di atmosfera bellica della prima raccolta *Foglio di via* (si pensi in particolare a *Sonetto*, *Strofe* e a *La sera si fa sera*), gli elementi naturali – nella fattispecie quelli liquidi e risorgivi – si caricano di connotazioni oltrmondane e sfumature catartico-mortuarie, come ha ben sottolineato La Monica (id., *Prefazione*, in F. Fortini, *La guerra a Milano*, Pisa, Pacini, 2017, pp. 32-34).

<sup>27</sup> Cfr. F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 738, n. 5. La medesima associazione ai testi di Vittorini si rinviene in una serie di appunti in *style coupé* all'interno di un più ampio resoconto di viaggio in America Latina svoltosi nell'estate del 1973, conservato all'interno del *Quad.* XXVIII: «La vita disperata di questi quartieri. Capisco che chi possa scappi. Vivere a Miraflores ma come in California. | José Carlos Mariátegui [sic] geniale. Argüedas [sic] l'inizio stupendo col padre e figlio vittoriniani» (*Quad.* XXVIII, c. 99; sulla base della data apposta in c. 98, l'appunto è stato steso il 20 giugno 1973).

<sup>28</sup> Anche in un'intervista del 1986 per «Nuovi Argomenti», Fortini fa il nome del romanzo di Arguedas: il testo viene citato in una più ampia riflessione sui testi dimenticati, tuttavia meritevoli di essere riletti: «I miei connazionali non hanno mai capito o amato [...] *I fiumi profondi*, di Arguedas» (F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 426).

te dall'edizione einaudiana di *Tutte le stirpi*, pubblicata nell'aprile del 1974;<sup>29</sup> l'espressione lì leggibile è tuttavia *runa-mikuk* che, come chiarisce una nota a piè di pagina, significherebbe «Sgozzatore di esseri umani; mangiagente» («Non gli sembra un cristiano. Mi sta guardando come un *nakak'*, come un *runa-mikuk*»); e difatti nel componimento ricorre proprio il composto letterale *mangia-gente*:

Runa-minuk è il Mangia-gente  
nella lingua delle Ande peruviane  
(leggo in Arguedas),

I mangiatori di uomini.  
Ma abbiamo vissuto con loro,  
ogni tanto uno di noi  
anziani signori lo divoravano  
assorti pensieri  
dopo che schiavi brutali  
gli avevano strappato il fegato.

Ma guardalo bellino col bellico tutt'all'aria  
a me mi fa un po' ridere un po' di rabbia,  
dicono nello scompartimento vicino. E poi:  
O nini tu se' cresciuto troppo  
Per codesti blucinzi.  
Che me lo presteresti. Non posso. Ovvìa. Non posso.

(Spiriti dialoganti sibilanti.)

(Uscire dai numeri e dagli esseri.)

giugno 1974<sup>30</sup>

Decisamente meno metaforico, il titolo della seconda parte, *Domande e risposte*, la cui binarietà giocata su due sintagmi non è sporadica in altri occhielli fortiniani; si pensi a *Su alcuni critici e saggisti* e *Sulla metrica e la traduzione* (nei *Saggi italiani*), *Scrivere e non scrivere* e *Vicini e distanti* (in *Insistenze*), *Verità e poesia* (in *Attraverso Pasolini*).

<sup>29</sup> J.M. Arguedas, *Tutte le stirpi*, Torino, Einaudi, 1974, p. 23. Nel fondo librario dell'autore è ancora presente l'ed. (Fortini 637). All'altezza di p. 23 non si ravvisano, tuttavia, segni d'attenzione.

<sup>30</sup> AFF, scatola XXX, fasc. 7, 1 c. ms.; si segnala la presenza anche di 2 copie dss. a PC del componimento, conservate nella scatola XLVIIIa, all'interno del fasc. 3 e del fasc. 4. Cfr., inoltre, il file «Runa-Minuk» (sottocartella «08 1956-1975», a sua volta contenuta nella sottocartella «COPIE GR.corrette\_ordinate», cartella «05 VERSI», floppy 046).

*Domande e risposte*, con il suo titolo quasi consequenziale,<sup>31</sup> sigla dunque i contributi in una dimensione più teorica, metodologica e metacognitiva, enfatizzandone le componenti riflessive e propositive: sono i testi che, difatti, scorciano bilanci socio-culturali, soppesano categorie critico-esegetiche; e a causa del loro carattere spesso seminariale o di presentazione accademica possiedono un andamento didascalico e a un tempo dilemmatico, teso a far emergere i nodi problematici e le molteplicità interpretative.

## V. Conclusioni

Nel caso degli *Stranieri* gli indici, le strutture ad elenco, le liste di titoli e contributi non si riducono a meri strumenti di orientamento, ma si trasformano in un elemento imprescindibile per l'intelligenza della strutturazione della raccolta nel suo complesso, invitando – chi si accinge a ricostruirla ma anche a leggerla – a una continua rinegoziazione del significato dei testi in relazione al loro nuovo contesto. Pur non avendo raggiunto una rifinitura *ad unguem*, la silloge si presenta come un organismo complesso e stratificato, ma soprattutto omogeneo grazie al taglio tematico sancito dal titolo, che funge da “collettore” e “vettore” semantico: ogni elemento contribuisce alla coerenza dell'insieme mantenendo tuttavia la propria singolarità. L'approccio per così dire “elencativo” di Fortini rivela una profonda consapevolezza metacompositiva: l'autore non si limita a stilare una serie di contributi, ma riflette attivamente sul significato della loro disposizione e sulle nuove interferenze che si vengono a creare. In questo modo, il processo di costruzione degli *Stranieri* diventa esso stesso parte integrante della sua genesi e della sua interpretazione, soprattutto in virtù della mancata cristallizzazione in una bozza più completa e ordinata (al netto delle aggregazioni del fasc. 150 e delle prove d'assemblaggio digitali),<sup>32</sup> né, va da sé, in un definitivo *bon à tirer*.

<sup>31</sup> Si segnala all'interno dei floppy disk di Fortini l'esistenza di una sottocartella denominata «DOMANDE & RISPOSTE» (contenuta a sua volta nella cartella «01 ARTICOLI E SAGGI», cfr. ad es. floppy 042); tale assemblaggio digitale, tuttavia, non trattiene nessuno dei saggi dell'omonima seconda sezione degli *Stranieri* (fasc. 150, c. 3). Un'ultima aggiunta: pur senza voler attribuire al dato una diretta intenzionalità (si potrebbe al massimo ipotizzare una reminiscenza inconscia), è curioso ravvisare che la formula *Domande e risposte* richiami il primo titolo di un testo di Arnold Zweig, *Domanda e risposta 1917*, di cui Fortini e la moglie tradussero un estratto per l'«Avanti» (11-12 settembre 1953): la traduzione, con il titolo *Il telegramma di Hein Jungers*, apparve in due parti consecutive, accompagnata da un'intestazione esplicativa, «Un capitolo dal romanzo *Domanda e risposta 1917* di Arnold Zweig», e dalle illustrazioni di Franco Rognoni; successivamente, nel 1954, il romanzo fu pubblicato con il titolo *Die Feuerpause*, che venne tradotto in italiano come *Tregua d'armi*, per Mondadori da Ervino Pocar nel 1956.

<sup>32</sup> Su questa dimensione degli *Stranieri* è incentrato un contributo di prossima pubblicazione, scaturito dalla giornata di studi dedicata all'archivio born-digital di Franco Fortini, organizzata da E. Carbé (*Don't save! Progetti digitali per il Centro di ricerca Franco Fortini*, Università degli Studi di Siena, 17 dicembre 2024).





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](mailto: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.<sup>1</sup>

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,<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> autore, regista e addirittura attore.<sup>4</sup> Grazie anche ai testimoni conservati nell'AFF, alcuni studi pionieristici<sup>5</sup> 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*<sup>6</sup> 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,

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

<sup>2</sup> *Ibidem*.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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»<sup>8</sup> 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?»).<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> o chi, come Eugenio Montale, mostrò semplicemente disinteresse preferendo «non intervenire non interessandosi al teatro».<sup>11</sup>

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».<sup>12</sup> 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

<sup>7</sup> 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.

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

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

<sup>10</sup> «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).

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

<sup>12</sup> 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».<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup>

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'editeur 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".<sup>15</sup>*

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

<sup>13</sup> *Ibidem.*

<sup>14</sup> Trascrizione tratta dalla registrazione conservata in AFF, XX, cassetta 7.

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

<sup>16</sup> *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.<sup>17</sup>

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»),<sup>18</sup> 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 positivamente<sup>19</sup> e riproposta nel 1947 come radiodramma.<sup>20</sup> 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-

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

<sup>18</sup> *Ibidem*.

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

<sup>20</sup> 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».<sup>21</sup> 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)<sup>22</sup> 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»),<sup>23</sup> poi espunta dall'edizione su rivista. Già Riccardo Bonavita aveva definito questa sceneggiatura «un

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

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> AFF, scat. XXIV, cart. 1.

esperimento teatrale ibseniano»,<sup>24</sup> 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...<sup>25</sup>

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.

<sup>24</sup> 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.

<sup>25</sup> 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»<sup>26</sup> 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*».<sup>27</sup> 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».<sup>28</sup> Non a caso, le stesse apparizioni spettrali<sup>29</sup> 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*.<sup>30</sup> 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”».<sup>31</sup>

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

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

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

<sup>28</sup> P. Szondi, *Teoria del dramma moderno* cit., p. 21.

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

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

<sup>31</sup> 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»,<sup>32</sup> il destino di Adriana, pur ripudiando l'amante e classificandolo in definitiva come «un estraneo»,<sup>33</sup> 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»,<sup>34</sup> 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». <sup>35</sup> È lo stesso Fortini, infatti, a riconoscere nei personaggi di Ibsen i «simboli»<sup>36</sup> della dottrina michelstaedteriana e, in un testo così densamente attraversato dalla filosofia del goriziano,<sup>37</sup> 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». <sup>38</sup>

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

<sup>33</sup> F. Lattes, *Anna* cit., pp. 179.

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

<sup>35</sup> 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.

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

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

<sup>38</sup> 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).<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> 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,<sup>41</sup> 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»)<sup>42</sup>.

L'incompiuto stato di elaborazione del dramma spiega la rifunzionalizzazione da parte di Fortini di non pochi segmenti del testo nelle drammaturgie<sup>43</sup> 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

<sup>39</sup> 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).

<sup>40</sup> «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).

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

<sup>42</sup> AFF, scat. XXIV, cart. 4, pag. 28 (F).

<sup>43</sup> 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»<sup>44</sup> o al simile «slittamento funzionale» dell'ermetica coordinante di *E questo è il sonno*)<sup>45</sup> che ha origine in realtà nella natura annotativa degli interventi corali,<sup>46</sup> dove il coro reagisce emotivamente agli eventi rappresentati proiettando le loro conseguenze nell'immediato futuro.<sup>47</sup>

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.<sup>48</sup> 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»,<sup>49</sup> 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»<sup>50</sup> 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».<sup>51</sup> È l'estremo nega-

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

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

<sup>46</sup> 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.

<sup>47</sup> 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.

<sup>48</sup> AFF, scat. XXIV, cart. 4, pag. 10 (F).

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

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>51</sup> 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»,<sup>52</sup> 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»<sup>53</sup> e «Domani sopra i tetti il sole griderà / le grande opere ignude delle montagne»<sup>54</sup>). 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»<sup>55</sup>), 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*<sup>56</sup> 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 prigionia.

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

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

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

<sup>54</sup> F. Fortini, *Coro dell'ultimo atto*, in *ivi*, p. 308.

<sup>55</sup> AFF, scat. XXIV, cart. 4, pag. 2 (F).

<sup>56</sup> 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.<sup>57</sup>

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».<sup>58</sup> 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».<sup>59</sup>

*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»<sup>60</sup> 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

<sup>57</sup> AFF, scat. XXIV, cart. 4, pag. 27 (Q).

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

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

<sup>60</sup> 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.



Sezione monografica «*Proteggete le nostre verità*» II

## Dall'Archivio Fortini: forme, pratiche e genealogie epistolari tra «La Riforma letteraria» e «Ansedonia» – «Lettere d'oggi»

ELENA ARNONE

*Università degli Studi di Siena*

elena.arnone@unisi.it

**Abstract.** Fortini's correspondence, still largely unpublished, testifies to early experiences of cultural organization. An important example can be found in the letters surrounding the second series of «Ansedonia» - «Lettere d'oggi» (1940-1941), while the earliest reflections on forms of cultural intervention can be traced back to «La Riforma letteraria» (1936-1939). The attempt to rethink critical practices and the call for the democratization of culture anticipate the ideas behind Vittorini's «Il Politecnico» (1945-1947) and later experiences influenced by Gramscian thought. Fortini's early letters also show stylistic traits that would recur throughout his writing, such as the epigrammatic mode, which the author himself explicitly recognized. This anticipates the practice of self-commentary that would characterize his mature and posthumous works.

**Keywords:** «La Riforma letteraria», «Ansedonia», «Lettere d'oggi», «Il Politecnico».

**Riassunto.** L'epistolario di Fortini, ancora perlopiù inedito, documenta precoci esperienze di organizzazione culturale. Un primo esempio di progettualità si riscontra nelle lettere relative alla seconda serie di «Ansedonia», poi «Lettere d'oggi» (1940-1941), in continuità con la riflessione sulle forme di intervento culturale avviata nella «Riforma letteraria» (1936-1939). Istanze di rinnovamento delle pratiche critiche e di democratizzazione della cultura anticipano il lavoro al «Politecnico» di Vittorini (1945-1947) e successive esperienze influenzate dal pensiero gramsciano. Inoltre le lettere giovanili mostrano tratti stilistici della scrittura fortiniana, come la cifra epigrammatica, che l'autore stesso individua, anticipando la pratica di auto-commento che ne impronta soprattutto l'opera matura e postuma.

**Parole chiave:** «La Riforma letteraria», «Ansedonia», «Lettere d'oggi», «Il Politecnico».

## Dall'Archivio Fortini: forme, pratiche e genealogie epistolari tra «La Riforma letteraria» e «Ansedonia» – «Lettere d'oggi»

### I. Introduzione

In un estremo bilancio autocritico, Fortini riflette sul senso della propria eredità:

Quello che [...] rimane, non è rappresentato da quei quattro, venti, cento libri che puoi avere scritto, e neanche dagli affetti e dall'insegnamento, perché basta passare una certa età per accorgersi di quanto questo sia vano, ma è una quantità di modificazioni che la tua vita, [...], ha introdotto nei rapporti fra gli uomini. [...] Per tutta la vita ho scritto, ho vissuto, ho partecipato agli eventi del mondo che mi stava intorno, ho cercato di capirlo, ho usato un linguaggio, ho modificato un linguaggio. Questa è la mia sopravvivenza.<sup>1</sup>

Fortini riconduce la pratica letteraria e intellettuale, fino all'ultima raccolta poetica (*Composita solvantur*, 1994), a un disegno di radicale trasformazione socio-economica: «[u]n rapporto fra gli uomini in una prospettiva che dovrei chiamare comunista»;<sup>2</sup> richiamando così anche la funzione pragmatica della scrittura, ampiamente documentata dall'epistolario perlopiù ancora inedito.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> F. Fortini, *Composita solvantur* [1994], in Id., *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 699. Questa e le altre edizioni fortiniane sono schedate in BiGraFo (*Biblio-grafo. Un catalogo semantico per il Centro di ricerca Franco Fortini*: <https://digilet.unisi.it/s/fortini/page/progetto>), realizzato all'Università di Siena con la direzione scientifica di Emmanuela Carbé.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 697.

<sup>3</sup> Le lettere di e a Franco Fortini sono conservate per la maggior parte presso l'Archivio dell'autore (AFF), donato da Ruth Leiser nel 1995 alla Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena, arricchito negli anni dall'apporto di enti pubblici e privati. Integrando le missive presenti in altri istituti conservatori, la consistenza dei carteggi supera le seimila unità. Nell'ambito del progetto "Franco Fortini critico letterario e intellettuale europeo", diretto da Niccolò Scaffai presso l'Università di Losanna (2016-2019), cui ho preso parte con Lorenzo Tommasini e Francesco Diaco, è stata diretta da Simone Albonico la schedatura elettronica di un migliaio di lettere di e a Fortini (<https://epistulae.unil.ch/projects/fortini>; cfr. E. Arnone, *La schedatura delle lettere di Franco Fortini nel database Epistulae*, in «L'ospite ingrato», 12, 2022, pp. 295-308). A singoli carteggi sono dedicate recenti edizioni: F. Fortini, H.M. Enzensberger, *Così anche noi in un'eco. Carteggio 1961-1968*, a cura di M. Manara, Macerata, Quodlibet, 2022; C. Cassola, F. Fortini, *Un bisogno di complementarità. Il carteggio Cassola-Fortini*, a cura di G. Perciballi, Firenze, Firenze University Press; Siena, Siena University Press, 2023; L. Baldacci, F. Fortini, «Parlare di tutto». *Un'idea della critica. Il carteggio Baldacci-Fortini*, a cura di M. Villa, Firenze, Firenze University Press; Siena, Siena University Press, 2023; F. Fortini, R. Rossanda, «Arrivederci tra dieci anni?». *Il carteggio Fortini-Rossanda (1951-1993)*, a cura di G. Ferrulli, con un saggio di M. Marchi, Firenze, Firenze University Press; Siena, Siena University Press, 2024; F. Fortini, V. Sereni, *Carteggio 1946-1982*, a cura di L. Daino, Macerata, Quodlibet, 2024; F. Fortini, A. Zanzotto, «Una minima ordalia». *Carteggio 1952-1994*, a cura di M. Manara con la collaborazione di P. Orlandi e J.M. Romano, Macerata, Quodlibet, 2025.

Le istanze di un impegno sovra-individuale ne trasformano sezioni cospicue in laboratori di modelli collettivi di azione culturale,<sup>4</sup> e il tema teorico-pratico dell'organizzazione della cultura è presente fin dalle testimonianze più antiche: prima della 'conversione' marxista, dell'apprendistato intellettuale nella redazione del «Politecnico» di Vittorini, e del contributo a riviste di cultura e politica («Ragionamenti») o prevalentemente letterarie («Officina») dei successivi decenni. Un primo esempio di progettualità culturale affidata in gran parte alle missive risale infatti alla seconda serie della rivista «Ansedonia», poi «Lettere d'oggi» (1940-1941), diretta da Giambattista Vicari e distinta dalla precedente serie grossetana di Antonio Meocci per l'orientamento narrativo. Ma la riflessione più antica sulle forme di intervento culturale, direttamente implicate con problemi di stile e di linguaggio, risale agli anni della «Riforma letteraria» (1936-1939) di Giacomo Noventa e Alberto Carocci.

## II. Verso l'organizzazione della cultura: il progetto di «Ansedonia» – «Lettere d'oggi» (1940-1941)

In una fluviale missiva all'antifascista valdese Vittorio Pons da Zurigo,<sup>5</sup> Fortini definisce «La Riforma letteraria» l'«unico giornale letterario italiano che discutesse questioni politiche, parlasse di Gobetti, Marx [...], riferisse le discussioni fra Gide e Maritain sul concetto di razza e [...] parlasse un linguaggio ignoto alla stampa ufficiale».<sup>6</sup> L'avvio della successiva collaborazione ad «Ansedonia» costituisce uno sviluppo di

<sup>4</sup> L'interesse storico di questo materiale è stato valorizzato, per gli anni Cinquanta, da M.M. Scotti, *Da sinistra. Intellettuali Partito socialista italiano e organizzazione della cultura (1953-1960)*, Roma, Ediesse, 2011, pp. 11-12: «Sono stati soprattutto gli epistolari a permettere di seguire in forma più diretta le discussioni e ricostruire la rete di relazioni personali, politiche e professionali in questione. Una corrispondenza [...], a metà tra il privato e il pubblico, e con una funzione di luogo di discussione semi-collettiva. Destinate a circolare, [...], le lettere erano per questi gruppi un vero [...] strumento di dibattito e di organizzazione culturale, alla pari delle riviste e degli istituti [...] di cui rappresentavano il lavoro dietro le quinte».

<sup>5</sup> Cfr. R. Brogginì, «Svizzera, rifugio della libertà». *L'esilio inquieto di Franco Fortini (1943-1945)*, in «L'ospite ingrato», II, 1999, Macerata, Quodlibet, 2000, pp. 135-138. Una minuta della lettera del 5 febbraio 1944 è conservata nell'AFF.

<sup>6</sup> *Ibidem*. In una testimonianza rilasciata al «Circolo Gobetti» Fortini mette in luce il ruolo di Noventa nell'avvicinare lui e altri giovani antifascisti (Giorgio Spini, Giampiero Carocci, Alceste Nomellini, Geno Pampaloni), alle teorie filosofiche e politiche di Pareto, Marx, Sorel; il testo è confluito in R. Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo* [1962], Milano, Feltrinelli, 1976, p. 498. Animata dal «gruppo ideologico» degli ex-solariani, «La Riforma letteraria» aveva rivendicato la necessità di «una scelta che anche nel clima della dittatura non può essere sottratta all'intellettuale», e dato vita alla «rivista di idee» che «Solaria» non aveva voluto essere nella sua eclettica e forse più realistica visione della situazione politica» (G. Luti, *La letteratura nel Ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, Scandicci, La Nuova Italia, 1995, pp. 137-138 e 140-141). Alessandro Bonsanti, fondando «Letteratura» (1937-1968), raccolse «davvero l'eredità intellettuale di «Solaria», perseguendo [...] [l]a scelta vincente [...] di dedicarsi solamente a questioni letterarie» (F. Milani, *Riviste del periodo fascista*, in *Sistema periodico. Il secolo interminabile delle riviste*, a cura di F. Bortolotto, E. Fuochi, D.A. Paone, F. Parodi, Bologna, Pendragon, 2018, p. 67).

quella prima esperienza, cruciale per la formazione di Fortini critico e intellettuale.<sup>7</sup> I carteggi coinvolti<sup>8</sup> mostrano come, al pari del proprio lavoro individuale, Fortini avesse a cuore il ruolo di «coordinatore – nell'ombra – della parte critica».<sup>9</sup> Suo obiettivo iniziale era di «organizzare una specie di “Dalla ‘Voce’ alla ‘Ronda’”»,<sup>10</sup> assumendo a modello «Letteratura» di Bonsanti, per una serie di saggi storico-critici sulle principali riviste di tendenza. Al filosofo triestino Aldo Visalberghi – convinto che mancasse tra i collaboratori (oltre a lui, Lelio Cremona, Umberto Olobardi, Antonio Russi) un'affinità di «educazioni ed ideali [...] da far sì che l'iniziativa super[asse] l'antologismo dilettantesco»<sup>11</sup> – Fortini rispondeva fiducioso nella possibilità di coordinare ricerche sulle principali istituzioni del «campo letterario», con l'ambizione di tentare una «revisione o processo alle poetiche e alle critiche, e finalmente alla civiltà, degli ultimi trent'anni».<sup>12</sup>

Un confronto puntuale con i carteggi del dopoguerra che testimoniano l'assimilazione del concetto gramsciano di rivista<sup>13</sup> attesta come, in contesti storici apparentemente irriducibili, il problema di coordinamento si accompagni a un'analoga esigenza esistenziale e morale. In una lettera al filosofo Augusto Del Noce, Fortini paragona alla dispersione degli ebrei in fuga dalla schiavitù d'Egitto la condizione degli intellettuali di sinistra dopo la sconfitta del 1948 e quella degli uomini di cultura antifa-

<sup>7</sup> Dal 1939 è «l'intellettuale ormai a dettare l'inventario delle priorità al poeta. [...] I testi di Lattes scaturiscono sempre più dalle lucide e radicali prese di posizione del critico» (L. Daino, *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Milano, Unicopli, 2013, p. 107). Per un elenco dei contributi di Fortini nella «Riforma letteraria» e in «Ansedonia» – «Lettere d'oggi» rinvio alla *Bibliografia di Franco Fortini*, a cura di E. Bassi e E. Nencini, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 76-81.

<sup>8</sup> Giambattista Vicari, Geno Pampaloni, Carlo Laurenzi, Aldo Visalberghi, Manlio Cancogni, Lelio Cremona, Giaime Pintor, Enrico Falqui. Un'edizione del carteggio Fortini-Vicari è oggetto della tesi di Laurea Magistrale di S. Cifariello, *A margine della rivista «Ansedonia». Il carteggio Fortini-Vicari (1940-1948)*, diretta da S. Carrai e L. Lenzi presso l'Università di Siena nell'A.A. 2011/2012. Nell'AFF sono conservate le lettere originali di Vicari e le minute dattiloscritte, o le fotocopie delle lettere di Fortini (in originale presso l'Archivio di Vicari «Il Caffè», Montecalvo in Foglia). I frammenti del carteggio Fortini-Vicari citati in questo contributo sono trascritti dalle carte d'archivio.

<sup>9</sup> Cfr. Fortini a Vicari, 26 ottobre 1940, ds., AFF: «Ho anche racconti, ma preferisco, essere, per Ansedonia, solo il coordinatore – nell'ombra – della parte critica».

<sup>10</sup> Fortini a Vicari, 8 ottobre 1940, aut., AFF.

<sup>11</sup> Visalberghi a Fortini, 23 ottobre 1940, aut., AFF.

<sup>12</sup> Fortini a Visalberghi, 24 ottobre 1940, ds., in S. Cifariello, *A margine della rivista «Ansedonia»* cit., p. 272. La trascrizione è ricavata «dalla tesi di Cristina Pacini, laureatasi all'Università degli Studi di Firenze, probabilmente tra il 1984-1985, data incerta a causa di uno strappo di parte del frontespizio che rende irrecuperabile l'anno preciso e il nome del relatore» (ivi, p. 37).

<sup>13</sup> Una proposta detagliata per un «Annuario» preparatorio a «una vera rivista alla Gramsci» (con rinvio esplicito alla tipologia «Politico-Critica» presentata da A. Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino, Einaudi, 1947, p. 143, *Nota*) è contenuta in una lettera a Felice Balbo del 9 maggio 1949 conservata nell'Archivio Einaudi, presso l'Archivio di Stato di Torino.

scisti nei decenni precedenti. Con queste parole invita Del Noce ad allenarsi per un'«analisi critica, [...], degli strumenti di espressione culturale»:

non si tratta forse di attraversare un deserto? E senza manna, senza pane vivo dal cielo? E perché non cerchiamo di camminare in convoglio? Di non trovarsi come nel '28, nel '30, nel '35, nel '40? [...], di mantenere dei rapporti regolari, [...] dove ci si informi del lavoro che noi e gli amici stanno compiendo, scambiandoci [...], tutto quello che valga, [...], ad attenuare l'atroce pazzia del caos in cui si vive, [...].<sup>14</sup>

In «Ansedonia», la proposta di coordinamento fu costretta a misurarsi con vincoli precisi. La «guerra di posizione»<sup>15</sup> sulle pagine della «Riforma letteraria» aveva consentito a Fortini di maturare un pensiero strategico consapevole delle “regole del gioco” per agire in un campo letterario competitivo, dove occorreva difendersi dalle critiche di «avversari» più esperti:

Lasciatelo a dire a chi ha vissuto l'esperienza, [...], della “Riforma letteraria”: [...] Occorre che si sia armatissimi soprattutto dal punto di vista della [...] [s]erietà formale che gli ermetici [...] hanno il gran merito di aver sempre mantenuto. Guardate l'impaginatura, la polemica, la cura tipografica, l'esattezza nelle citazioni e in una parola l'aristocrazia (fin eccessiva) del fu “Campo di Marte”, “Rivoluzione” o delle deprecate “Prospettive”. [...]! Siamo in una posizione (letteraria) nella quale è facilissimo accusarci di strapaesismo, di ignoranza, di grossolanità, di inintelligenza, di retorica facile etc. Non aumentiamo gli argomenti degli avversari!<sup>16</sup>

Fortini prega Vicari di credere al «disinteresse» che lo anima quando gli muove «forse eccessive critiche»: «In verità, per il mio genere di attività letteraria io non avrei bisogno di organizzare».<sup>17</sup> Assume dunque un compito più gravoso di quello previsto inizialmente, e a Vicari, che aveva lodato le sue buone «idee»,<sup>18</sup> risponde con ironia: «Cerchiamo che per Ansedonia il motto gidiano “C'est avec les bons sentiments qu'on fait la mauvaise littérature...” non si trasformi in “c'est avec les bonnes idées qu'on fait les mauvaises revues...”».<sup>19</sup> «Ansedonia» ambisce infatti a «dare la misura di un “costume letterario” migliore e diverso».<sup>20</sup> Tra le

<sup>14</sup> Fortini a Del Noce, 22 giugno 1948, ds, AFF.

<sup>15</sup> L. Lenzini, *Un'antica promessa. Introduzione a Fortini saggista*, in Id., *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, p. 26.

<sup>16</sup> Fortini a Vicari, 24 ottobre 1940, ds, AFF.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Cfr. Vicari a Fortini, [prima dell'8 ottobre 1940], aut., AFF: «le buone idee sono quasi tutte tue! [...], seppure con minore profondità, tutti sono su questo piano d'idee».

<sup>19</sup> Fortini a Vicari, 24 ottobre 1940 cit.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

varie direzioni di lavoro, Fortini ha a cuore la sprovincializzazione della rivista, ora rivolgendosi a Giaime Pintor, tra i primi einaudiani, germanista e traduttore, per «indicazioni bibliografiche *essenziali* su quanto è stato scritto in lingua tedesca [...] in materia di critica letteraria, di poetiche e di estetiche»;<sup>21</sup> ora puntando l'attenzione sulle «[m]oltissime e belle cose [...] non tradotte dal russo».<sup>22</sup>

### III. «Un magnifico materiale da epistolario postumo a cura di affezionati amici»: Fortini epistologo tra «La Riforma letteraria» e «Ansedonia» – «Lettere d'oggi»

Il carteggio intorno ad «Ansedonia» è di grande interesse nell'epistolario di Fortini, che lo elogia in una lettera dell'ottobre 1940: «Credo che sto preparandomi, scrivendo ad Ansedonia, caro Vicari, un magnifico materiale da epistolario postumo a cura di affezionati amici, passibile di miriadi di recensioni su tutti i fogli d'Italia».<sup>23</sup> Si accentua in questi mesi «la disponibilità» della sua corrispondenza «privat[a] a farsi pubblic[a]»,<sup>24</sup> tanto che decide di stampare una propria lettera in «Ansedonia», con il titolo *L'arte che salva (da una lettera)*.<sup>25</sup> Dalle ricerche d'archivio è emerso che si tratta di una trascrizione perlopiù fedele di una minuta dattiloscritta indirizzata a Franco Calamandrei (futuro coordinatore, con Fortini, della sezione letteraria del «Politecnico» di Vittorini) e data il 3 agosto 1940. Una nota autografa dell'11 ottobre 1979 testimonia che «[p]robabilmente non è stata mai spedita».

L'episodio, con l'auto-commento distinto dal corpo della lettera in corsivo, è un segnale del futuro «genere ibrido, fra diario, autobiografia, saggistica».<sup>26</sup> Nella «forma epigrammatica e troppo veloce»<sup>27</sup> Fortini prefigurava un tratto che Pier Vincenzo Mengaldo avrebbe attribuito

<sup>21</sup> Fortini a Pintor, aut., 11 ottobre 1940, fotocopia in AFF.

<sup>22</sup> Fortini a Vicari, 12 ottobre 1940, ds., AFF. Fortini presentò a Vicari una slavista di sua conoscenza, insieme con un altro giovane ispanista: Daria Savelli e Oreste Frattoni contribuirono ad «Ansedonia» (4, ottobre-novembre 1940), rispettivamente con una traduzione della *Carrozza di Gogol'* e una *Nota su Ricardo Guiraldes*.

<sup>23</sup> Fortini a Vicari, 26 ottobre 1940 cit.

<sup>24</sup> Secondo l'efficace riflessione di F. Magro, *Lettere familiari*, in *Storia dell'italiano scritto*, III. *Italiano dell'uso*, a cura di G. Antonelli, M. Molese, L. Tomasin, Roma, Carocci, 2014, pp. 103-104: «la lettera è [...] uno strumento di comunicazione che si comporta, [...] come un genere letterario: di qui [...], la disponibilità del privato a farsi pubblico. La stessa [...] opera di conservazione che ha permesso ad un ingente corpus di lettere private [...] di giungere fino a noi ne è forse la conferma più evidente».

<sup>25</sup> F. Fortini, *L'arte che salva (da una lettera)*, in «Ansedonia», III, 1, 1941, pp. 17-20.

<sup>26</sup> R. Luperini, *Prefazione*, in F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, p. IX. Un'alternanza di frammenti epistolari e auto-commenti caratterizza anche la sezione II (*Uno scambio di lettere. 1954-1966*) di *Attraverso Pasolini* [1993], «costola dello stesso *Un giorno o l'altro*» (B. De Luca, *Attraverso Fortini e Pasolini*, in F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, a cura di V. Celotto e B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 263).

<sup>27</sup> F. Fortini, *L'arte che salva* cit., p. 20.

al suo stile saggistico, cogliendone l'«espressione più tipica» proprio nell'«epigramma (o aforisma) critico».<sup>28</sup> L'andamento «a fisarmonica», con «rapide sintesi» alternate a «sezioni argomentative più distese»,<sup>29</sup> è reso anche mediante gli stacchi di capoverso, in modo ancora più evidente nel dattiloscritto, che isola tra spazi bianchi la seguente diagnosi tragico-esistenziale, condensata in forma epigrammatica, di una generazione cresciuta all'ombra del regime: «Siamo così, come i nostri padri idealisti e i nostri avi pagani, e paradiso e orizzonte a noi stessi: e soli».<sup>30</sup>

«[P]roblemi» come questi – rifiuto dell'individualismo idealistico e dell'arte come religione sostitutiva – «stanno bene», commenta l'autore, «pei giornali letterari, non nelle lettere agli amici»; senonché «[l']amico al quale questa lettera era indirizzata è, [...], un letterato; [...], quasi assunto a simbolo della *letteratura*»; perciò «non è da escludere che fosse proprio la forma adatta all'interlocutore».<sup>31</sup> Fortini sembra alludere a una scrittura epistolare nata con l'idea di una futura circolazione, pur consapevole di un tratto monologante che ricorre nelle sue missive indirizzate ad *alter ego* intellettuali con i quali condivide un retroterra culturale: «Scrivendo questa lettera, l'autore sapeva che non sarebbe stata per lui una lettera qualunque [...] realmente l'autore della lettera scrive a se medesimo».<sup>32</sup> *L'arte che salva* pare in effetti già sottendere alcuni elementi all'origine dell'«oscurità» espressiva della sua prosa saggistica: la «ricerca di interlocutori eletti»; l'«eccessivo rispetto a quanto [...] uscito di penna»;<sup>33</sup> l'«anarchia espressiva» del *milieu* culturale della formazione; un «discorso che si rifiuta a dispiegarsi perché ha come proprio centro una proposta o una allusione di totalità».<sup>34</sup> Nella lettera

<sup>28</sup> P.V. Mengaldo, *Franco Fortini*, in Id., *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 62. Questo e gli altri scritti di Mengaldo su Fortini sono stati raccolti in P.V. Mengaldo, *I chiusi inchiostri. Scritti su Franco Fortini*, a cura di D. Santarone, Macerata, Quodlibet, 2020.

<sup>29</sup> *Ivi*, pp. 62-63.

<sup>30</sup> Fortini a Calamandrei, 10 agosto 1940, cit.; cfr. F. Fortini, *L'arte che salva* cit., p. 20. La riflessione romantica sul concetto di solitudine percorre i primi contributi critici firmati Franco Lattes («La Riforma letteraria», 28, aprile 1939), dove la *Solitudine di Michelstaedter* fa da «controcanto [...], alle [...] solitudini della triade poetica [Ungaretti, Quasimodo, Montale]» (L. Lenzini, *Un'antica promessa* cit., p. 26).

<sup>31</sup> F. Fortini, *L'arte che salva* cit., pp. 17, 20.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> F. Fortini, *Dell'oscurità* [1973], in Id., *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 142. Cfr. il commento in Id., *L'arte che salva* cit., p. 17: «l'autore [...] ha capito poi quanto vi fosse di troppo sincero e dilettesco nel parlare, in una lettera, di così severi problemi: ed ha finito col considerarla come uno sfogo».

<sup>34</sup> F. Fortini, *Dell'oscurità* cit., p. 142. Per un approfondimento sulla scrittura critico-saggistica di Fortini, rinvio a M. Marrucci, *La «forma ambigua» del saggio. Su «Rileggendo Pasternak»*, in *Fortini '17*. Atti del convegno di studi di Padova (11-12 dicembre 2017), a cura di F. Grendene, F. Magro, G. Morbiato, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 167-184. Sulla forma monologante e altri aspetti della pubblicistica tarda di Fortini si veda l'analisi di F. Magro, *Fortini e gli articoli per il «Manifesto»*. *Appunti di lingua e stile*, in *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di G. Turchetta e E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2018 (e-book).

Fortini auspica che un «ordine esterno»,<sup>35</sup> sociale, “riscatti” la poesia dal rischio di «falsità»,<sup>36</sup> dunque chiede una relazione di ‘totalità’ etica tra vita e letteratura perché entrambe non perdano di senso.

Fortini esprime così anche la volontà di contrastare una condizione biografica di forte isolamento descritta in una precedente lettera (1939) a Giacomo Noventa. Qui Lattes, colpito dalle leggi razziali, rifletteva sul costo umano dello schierarsi, sulle pagine della «Riforma letteraria», contro gli avanguardismi poetici del suo tempo:

Le persone che conosco si dividono in varie categorie: chi predica (Spini), chi sostiene, per amicizia e affettuosità (Nomellini, Giampi[ero]), chi ama [...] chi fa da Socrate majeutico (Lei) e tutti gli altri, ostili, incerti, difamatori. So benissimo che io rischio, perché mi espongo molto: perché scrivo: perché stampo: perché non sto zitto.<sup>37</sup>

All’intensità del vissuto emotivo e dell’«ingorgo poetico» – «ho rifatto molti miei versi, altri ne ho scritti. [...] ho sofferto tanto, che le Muse finiranno per concedermi la poesia per meriti eccezionali...»<sup>38</sup> – fa da argine una razionalizzazione sintattica, con anafore e parallelismi. Cifra stilistica che, rinviando al modello biblico e riflettendo l’«esigenza d’autorepressione, sublimazione e innalzamento»<sup>39</sup> dell’esistenzialismo protestante di Barth e Kierkegaard,<sup>40</sup> caratterizza anche *La città nemica* («primo momento di formalizzazione dello schermo che divide io e mondo»)<sup>41</sup> e ritorna nella produzione saggistica di Fortini.<sup>42</sup>

Di quest’ultima l’epistolario riflette anche la costante tensione ad ancorare reciprocamente teoria e prassi. Un’istanza pratico-organizzativa relativa allo sviluppo di strumenti culturali per agire in modo

<sup>35</sup> F. Fortini, *L’arte che salva* cit., p. 18.

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

<sup>37</sup> Fortini a Noventa, [giugno-luglio 1939], aut., AFF. Su questa lettera, cfr. L. Daino, *Fortini nella città nemica* cit., pp. 23-24.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> R. Luperini, *Per un profilo di Fortini. La poesia come contraddizione*, in Id., *Il futuro di Fortini*, Lecce, Manni, 2007, p. 22. Nella poesia di Fortini, «a una maggiore adesione alle cose e alla trasgressione che esse implicano corrisponde una maggiore chiusura formale» (*ivi*, p. 24).

<sup>40</sup> Ricostruisce le coordinate storiche e culturali dell’accostamento alla Chiesa valdese Davide Dalmas, «Volevo essere cristiano»: l’incontro con i protestanti, in Id., *La protesta di Fortini*, Aosta, Stylos, 2006, pp. 51-70.

<sup>41</sup> B. De Luca, commento a F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 95. La poesia è datata 1939 nella prima edizione (1946).

<sup>42</sup> Su questo aspetto del saggismo di Fortini, Alessandra Perongini ha di recente osservato che in *Verifica dei poteri* (1965) «un forte elemento di coesione nel procedere dell’argomentazione è costituito dalla fitta rete di ripetizioni e di parallelismi che legano tra loro periodi o capoversi contigui» (A. Perongini, *Forme e strutture del saggio in «Verifica dei poteri» di Franco Fortini: «Le mani di Radek» come caso esemplare*, in *La forma del saggio nel Novecento italiano. Problemi, stili, figure*, a cura di M. Parigini, M. Spatafora, D. Stroppolo, Macerata, Quodlibet, 2026, p. 129).

situato e finalizzato in un dato contesto letterario negli anni fiorentini impronta soprattutto, come si è osservato, il carteggio con Vicari: luogo di progettualità concreta che coniuga spazio di azione e riflessione critica sul lavoro culturale. Non pare, allora, casuale che Fortini giudichi «magnifico materiale da epistolario postumo» proprio quello relativo ad «Ansedonia»; così come è significativo che nel dopoguerra – in modo più evidente fino al 1956, che segna un progressivo disallineamento a fasi alterne fino alla rottura del 1964 – la sua corrispondenza tenda a convergere intorno alla casa editrice Einaudi, istituzione editoriale di riferimento del «blocco culturale della sinistra».<sup>43</sup>

#### IV. Riflessioni conclusive

L'esame dei carteggi inediti e il confronto con la produzione giovanile evidenzia come, pur in presenza di discontinuità sostanziali, una cesura netta tra periodo prebellico e postbellico nella vicenda intellettuale di Fortini sia più psicologica e narrata<sup>44</sup> – e come tale recepita nella tradizione degli studi non solo letterari<sup>45</sup> – che effettiva.<sup>46</sup> Un'anticipazione significativa delle future istanze di democratizzazione della cultura emerge già in «Lettere d'oggi», a ridosso della chiamata alle armi (giugno 1941). L'introduzione elaborata con Geno Pampaloni, *Non siamo disposti*,<sup>47</sup> contiene un primo appello agli «anonimi»<sup>48</sup> compagni – «[s] appiamo che dentro questa guerra, [...] vi sono già delle voci che rispondono alle nostre»<sup>49</sup> – cui guarderà, due anni più tardi, Vittorini, con la

<sup>43</sup> Cfr. F. Fortini, *Editoria di cultura e editori di moda* [1986], in Id., *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 440: «fino al 1960 c'era ancora l'ipotesi che il blocco culturale della sinistra potesse al proprio interno gestire una cultura che si ponesse come modello, [...] Adesso [...] È [...] un fatto il caos linguistico, la mancanza di una lingua media, l'abbandono di ogni semplice standard: è la fine di un'idea di organizzazione della cultura».

<sup>44</sup> Cfr. Id., *La generazione degli anni difficili* [1969], *ivi*, p. 32: «La sera stessa del 25 luglio 1943 annotavo che cominciava non solo una nuova vita ma la vita, almeno per me». Nel suo 'diario di guerra' Fortini aveva indicato come «*Il Primo Giorno*» la data del 26 luglio 1943, all'indomani della caduta del Fascismo (F. Fortini, *La guerra a Milano. Estate 1943*, edizione critica e commento a cura di A. La Monica, con una prefazione di S. Carrai, Pisa, Pacini, 2017, p. 80).

<sup>45</sup> Scrive Paul Ginsborg – citando Guido Quazza, che riporta le parole di Fortini – nel suo più volte ristampato *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi, 1989, p. 12: «La seconda [categoria dell'antifascismo] derivava dalla spontanea reazione di molti giovani [...] educati sotto il fascismo [...] che, come [...] Franco Fortini, vissero i giorni dopo il 25 luglio come l'inizio non di una nuova vita, ma della vita stessa».

<sup>46</sup> Era già emerso come «le più tenaci e radicate modalità di lavoro di Fortini» sono «per molti versi simili prima e dopo» la chiamata alle armi del luglio 1941 (L. Daino, *Fortini nella città nemica* cit., p. 25); e come per lui «il confronto con la temperie letteraria e storica della Firenze anni Trenta, [...] è stato origine e forse movente di una postura intellettuale» (N. Scaffai, *Introduzione*, in Id., *Poesia e critica*, Roma, Carocci, 2023, p. 16).

<sup>47</sup> [F. Fortini, G. Pampaloni], *Non siamo disposti*, in «Lettere d'oggi», 5-6, giugno-luglio 1941, pp. 5-6, poi in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzi, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1206-1210.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 1206.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 1209.

proposta di «creare [...] una pubblicazione culturale destinata a giovani di tutte le classi sociali ma [...] anche e soprattutto ai giovani lavoratori in quell'età (diceva) nella quale tutti sono intellettuali». <sup>50</sup> Al contempo, è affermata l'aspirazione a una «nuova cultura» che annulli la distinzione tra «civiltà letteraria e civiltà senza attributi», <sup>51</sup> già presente nella «Riforma letteraria», e ripresa, con le implicazioni politiche consone al nuovo scenario storico, nel dibattito inaugurale del «Politecnico». <sup>52</sup> Sullo stesso numero di «Lettere d'oggi», Fortini recensisce l'edizione dei *Lirici del Cinquecento* curata per Garzanti da Carlo Bo, bersaglio polemico implicito in *Non siamo disposti*. Nella prosa ferma al «momento pre-critico» e mancante di quello «sintetico o ricostruttivo» <sup>53</sup> Fortini individua un esempio di un malcostume critico caratterizzato da «gratuità lessicale» e «incapacità di sintesi», <sup>54</sup> predisponendosi alla «reciproca implicazione» di «forma, storia e ideologia» <sup>55</sup> dei saggi maturi.

La collaborazione ad «Ansedonia» – «Lettere d'oggi» rappresenta così un preludio delle esperienze di organizzazione culturale documentate da un ampio filone trasversale ai carteggi: non solo ha offerto a Fortini competenze e strumenti funzionali al vorticoso «assorbimento di una quantità di testi, di proposte, di ipotesi, di imprese, di iniziative» <sup>56</sup> richiesto dal lavoro al «Politecnico», e a tradurre in contenuti fruibili da un più vasto pubblico il frutto delle letture e degli incontri decisivi in terra elvetica (1943-1945); ma gli ha anche consentito di confrontarsi con problemi teorico-pratici che avrebbero cercato risposte nelle categorie critiche, filosofiche e socio-politiche assimilate negli anni successivi.

<sup>50</sup> F. Fortini, *Vittorini autore* [1966], in Id., *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 104.

<sup>51</sup> [F. Fortini, G. Pampaloni], *Non siamo disposti*, cit., p. 1207.

<sup>52</sup> Cfr. E. Vittorini, *Una nuova cultura* [1945], in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi, 2008, pp. 234-237; cui rispose il “mancato editoriale” di F. Fortini, *Una nuova cultura* [1945], in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 1232-1237. Tra *Non siamo disposti* e *Una nuova cultura* si colloca *Il silenzio d'Italia* (ivi, pp. 1211-1224): «insieme un appello e un manifesto» che «sembra [...] ripartire da dove *Non siamo disposti* si arrestava» per «porre in primo piano la lingua come “strumento della ricerca dei propri compagni”» (L. Lenzini, *Un'antica promessa* cit., p. 33).

<sup>53</sup> F. Fortini, *A proposito di una antologia*, in «Lettere d'oggi», 5-6, giugno-luglio 1941, p. 8. Rispetto alla polemica condotta nella «Riforma letteraria», si osserva un avvicinamento alla concezione di critica letteraria articolata vent'anni più tardi; cfr. F. Fortini, *Verifica dei poteri* [1960], in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 25: «Il critico letterario ha come oggetto un'opera che, proprio perché [...] sintetica, ha o pretende di avere la complessità del “mondo”, della “vita”, dell'“uomo”. [...] Il critico [...] si pone come mediatore [...] fra le specializzazioni e le attività particolari, [...], da un lato, e l'autore e il suo pubblico dall'altro».

<sup>54</sup> [F. Fortini, G. Pampaloni], *Non siamo disposti* cit., p. 1209.

<sup>55</sup> N. Scaffai, *Forma e responsabilità: i «Saggi italiani» di Fortini*, in Id., *Poesia e critica* cit., p. 140.

<sup>56</sup> F. Fortini, *Una fotografia di Irving Penn* [1987], in Id., *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 464.



Sezione monografica «Proteggete le nostre verità» II

## Le figure dell'intellettuale nei saggi di Franco Fortini: chierico, corpo celeste, talpa, chi mette una forza

RICCARDO DEIANA

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

riccardeiana@yahoo.it

**Abstract.** The essay analyzes the evolution of Fortini's reflection on the figure and role of the intellectual within society and the cultural industry, from the post-World War II period to the 1980s. By examining *Dieci inverni*, *Verifica dei poteri*, *Questioni di frontiera*, and *Insistenze*, the author reconstructs its main trajectories and shifting metaphors: from the "clerk in service" of cultural mediation, to the astronomical "celestial body", and finally to the "mole" called upon to burrow into the folds of capitalist media to expose their intrinsic contradictions. In the final phase, Fortini states the necessity of a critic who focuses on the book publishing industry. The goal is to provide today's cognitive workers with tools for political self-awareness, urging them to reject the compromises of neoliberalism and rediscover a collective responsibility.

**Keywords:** cultural industry, function (vs role), function of criticism, essayism.

**Riassunto.** Il saggio analizza l'evoluzione della riflessione di Fortini sulla figura e sul ruolo dell'intellettuale all'interno della società e dell'industria culturale, dal secondo dopoguerra agli anni Ottanta. Attraverso l'esame di *Dieci inverni*, *Verifica dei poteri*, *Questioni di frontiera* e *Insistenze*, il saggio ne ricostruisce le principali traiettorie e le metafore cangianti: dall'intellettuale inteso come "chierico al servizio" della mediazione culturale, all'astronomico "corpo celeste", fino alla "talpa" chiamata a insinuarsi nelle pieghe dei media capitalistici per esporne le contraddizioni intrinseche. Nell'ultima fase, Fortini approderà alla necessità di un critico che guardi all'editoria libraria. L'obiettivo è fornire ai lavoratori cognitivi odierni strumenti di autoconsapevolezza politica, per spingerli a rifiutare i compromessi del neoliberismo e a riscoprire una responsabilità collettiva.

**Parole chiave:** industria culturale, funzione (vs ruolo), funzione della critica, saggismo.

## **Le figure dell'intellettuale nei saggi di Franco Fortini: chierico, corpo celeste, talpa, chi mette una forza**

*alla mia generazione e alle nuove,  
serve candide del capitale astuto*

### **I. Introduzione**

C'è un passaggio nella premessa di *Attraverso Pasolini* su cui la mia generazione farebbe bene a soffermarsi. Pensando a quando Pasolini aveva trent'anni e a quelli della sua stessa età che si commuovevano dinanzi a *Roma città aperta*, Fortini scrive: «mi piacerebbe sapere che cosa possa far piangere un uomo di trent'anni»; e aggiunge: «E a uno o due di quei giovani vorrei dire: come si impara una lingua straniera, cercate di capire la lingua nostra [...]. Se ritenete che non valga la fatica, chiudete in fretta i nostri libri e l'età che li produsse; e buona fortuna».<sup>1</sup> La voce che emerge dalla pagina di Fortini intona l'arrendevolezza e finge il fatalismo per indicare in modo più incisivo un metodo, e dei punti di riferimento cui guardare. Il passaggio dalle lacrime come segnacolo di un terreno comune, alla fatica di capire i ragionamenti e i linguaggi suoi e degli intellettuali della sua epoca, e le loro speranze, delusioni, propositi, cambi di rotta, contraddizioni, ci interrogano nel profondo, e ci suggeriscono di individuare i dolori comuni a partire dai quali contrastare noi la nostra triste atomizzazione, smettendo di aspettare che lo facciano altri (non lo faranno); ci indirizzano verso la fatica vera di recuperare e poi ricreare un lessico e un modo di pensare, un'aspirazione e degli oggetti di studio, degli amici e dei nemici nostri. Bisbigliano alla nostra coscienza non tanto di trovarci dei maestri, quanto di chiederci se tali sono quelli che ci siamo scelti, cioè fini e non soltanto mezzi per un avanzamento di carriera. “Aprire i loro libri” può servirci innanzitutto a capire meglio la nostra posizione, il nostro grado di onestà, e se i nostri comportamenti rispondano a logiche e compromessi maturati attivamente o introiettati nella passività.

“Aprire i loro libri” significa anche riprendere il discorso sull'intellettuale-ingranaggio chapliniano del neoliberalismo,<sup>2</sup> non per portare ulteriore schiuma pubblicistica alla spiaggia dei lettori, ma per offrire strumenti di consapevolezza, o un ripasso, a chi, tra i lavoratori cognitivi, non ne ha, o li ha persi, o è confuso.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, p. X.

<sup>2</sup> Sul termine “neoliberalismo” si veda: D. Lo Vetere, *La scuola neoliberale va alla pace e va alla guerra*, in *Contro la scuola neoliberale. Tecniche di resistenza per docenti*, a cura di M. Cangiano, Milano, nottetempo, 2026, pp. 15-35.

<sup>3</sup> Oltre a D. Balicco, *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, Roma, manifestolibri, 2006, per un quadro generale si vedano: R. Alquanti, N. Negri, A. Sormano, *Università di*

Quando si leggono i saggi di Fortini si notano dei fenomeni che agli occhi dei lettori cresciuti nella fase convenzionalmente e quindi falsamente definita post-ideologica – la mia e quella dei nati negli anni Novanta – sembra improbabile e a tratti polveroso: l'ancoraggio delle riflessioni alla realtà economica e politica; la – un tempo famosa – dialettica tra pensiero soggettivo e struttura materiale del mondo; l'esercizio critico di riportare a una visione totale un oggetto specifico; la soluzione di continuità rappresentata dalla pagina scritta, che diventa tatami, ring, palestra, olimpiade del pensiero; la messa in discussione continua del proprio operato, con serietà, metodo e un po' di sano e gesuitico esame di coscienza; l'agonismo contro avversari e nemici (tra i cui nomi deve comparire sempre anche il proprio). Le riflessioni di Fortini portano la spada nel mondo, non sussurrano in convento o, peggio, nelle conventicole; sono un diario in pubblico senza diarismo, sono cioè saggistiche.

Fin dal principio, Fortini ha sempre dedicato una parte della sua attività all'analisi *destruens* e alla proposta *costruens* circa il ruolo che l'intellettuale ha e dovrebbe avere e non tanto rispetto a qualche forza partitica (credeva di più, al contrario, nell'autogestione), ma all'interno della società e di quel mondo che un tempo si chiamava industria culturale. Ha monitorato, giudicato, *verificato* e tentato di indirizzare il lavoro dei critici (accademici e militanti). Lo ha fatto con continuità a partire dal periodo svizzero<sup>4</sup> e fino alla fine dei suoi giorni, se è vero, come è vero, che nel novembre del 1994 esprime amaro disprezzo sui nuovi intellettuali televisivi, quali Vittorio Sgarbi e Giuliano Ferrara.<sup>5</sup>

Il tipo di attività che gli intellettuali svolgono nella società italiana tra secondo dopoguerra e il dominio berlusconiano è uno dei temi su cui Fortini ritorna più spesso – e che noi, invece, abbiamo completamente smesso di indagare.<sup>6</sup>

---

*ceto medio e proletariato intellettuale*, Torino, Stampatori, 1978; P. Bourdieu, *Homo academicus* [1984], Bari, Dedalo, 2013; S. Bologna, *I "lavoratori della conoscenza" e la fabbrica che dovrebbe produrli*, in «L'ospite ingrato», VIII, 1, 2005, pp. 13-30; *Capitalismo cognitivo. Conoscenza e finanza nell'epoca postfordista*, a cura di C. Vercellone, Roma, manifestolibri, 2006; S. Bologna, *Ceti medi senza futuro? Scritti, appunti sul lavoro e altro*, Roma, DeriveApprodi, 2007; G. Roggero, *La produzione del sapere vivo. Crisi dell'università e trasformazione del lavoro tra le due sponde dell'Atlantico*, Verona, ombre corte, 2009; *Le culture del precariato. Pensiero, azione, narrazione*, a cura di S. Contarini, M. Jansen, S. Ricciardi, Verona, ombre corte, 2015; M. Bascetta, *Al mercato delle illusioni. Lo sfruttamento del lavoro gratuito*, Roma, manifestolibri, 2016; F. Ciafaloni, *La frammentazione del lavoro*, e A. Cavazzini, *Lavoro e letteratura tra libertà e schiavitù. Un percorso*, in «L'ospite ingrato», 3/4, 2018, pp. 5-14 e pp. 73-84.

<sup>4</sup> Cfr., G. Palazzolo, *Apocalisse e profezia. Franco Fortini critico e poeta*, Roma, Carocci, 2021, pp. 45-50.

<sup>5</sup> F. Fortini, *Disobbedienze II. Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, Roma, manifestolibri, 1996, p. 132.

<sup>6</sup> Noi, non altri. Cfr., S. Cassese, *Intellettuali*, Bologna, il Mulino, 2021; G. Caravale, *Senza intellettuali. Politica e cultura in Italia negli ultimi trent'anni*, Laterza, Roma-Bari, 2023.

Nel corso degli anni, il suo punto di vista non rimane immutato, ma cambia, anzi crepita, e cambia e crepita, perché se le condizioni oggettive e strutturali si trasformano a seconda delle alleanze, dei conflitti e delle scelte dei corpi in azione all'interno o nei dintorni del capitale – quelli che un tempo si chiamavano i rapporti di forza tra capitale e forze produttive –, la riflessione deve necessariamente tenerne conto, non per essere *à la page*, ma perché, se non lo facesse, rischierebbe di allontanarsi dal reale e di portare su un piano disincarnato e astratto l'interpretazione.

Tale movimento lo ha portato a ideare delle metafore dell'intellettuale che possiamo scorgere attraversando i saggi che vanno dalla seconda metà degli anni Quaranta alla prima metà degli anni Ottanta. Fortini elabora analisi diverse a seconda del momento storico e propone di conseguenza anche delle strategie d'azione e delle metafore diverse. L'intellettuale da *engagé* diventerà *talpa*, e poi critico della produzione libraria.

Prendiamo *Dieci inverni*.

## II. Chierico al servizio

In *Per una critica come servizio* (1951), Fortini prende le distanze da quanto sostenuto da Carlo Bo in *I pericoli della letteratura* e arriva a definire ciò che dovrebbe essere e fare l'intellettuale, nella veste di critico. Se Bo riporta su un piano extra-storico testi e autori, Fortini rivendica al contrario la storicità di essi; di essi e di tutto il resto, ispirazione compresa. Non per niente, non sono i Bo, con la loro visione separatista e assoluta dell'uomo di cultura, a porre il problema del rapporto «fra il potere e l'espressione letteraria, fra classe egemonica e intellettuali»,<sup>7</sup> non possono e non vogliono farlo; gli unici che ci provano – e che solo in parte ci riescono – sono i comunisti. La posizione è chiara:

Una critica che rinunci alla funzione di chiarificazione, di comprensione, di confronto, di trasmissione fra le parti dell'uomo e del corpo sociale; una critica che rinunci ad essere cultura, [...] che rigetti l'*engagement* [...], che non voglia essere mortale insomma [...] essa veramente è pericolo. (*DI*, pp. 64-65)

Un'affermazione centrale è questa: «c'è modo e modo di servire» (*DI*, p. 61). Che porta immediatamente a chiederci: servire cosa e chi? Una delle risposte potrebbe essere la seguente: il critico – che in Fortini coincide, se non sempre, quasi, con il critico *tout court*, militante o meno

<sup>7</sup> F. Fortini, *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milano, Feltrinelli, 1957, p. 63, d'ora in avanti *DI*.

che sia – si deve mettere al servizio della mediazione delle opere e traghettarle verso il pubblico reale e il «pubblico virtuale (quello avvenire [...])» (DI, p. 61), non riducendole a prodotto *prêt-à-porter* da adattare alle relative fasce dei lettori, bensì abituando questi alla «complessità» (DI, p. 67) di esse, perché «ogni opera letteraria autentica» è naturalmente complessa e stratificata. Fortini si schiera su un piano opposto rispetto alle intenzioni dell'editoria militante marxista, in quanto non crede che basti un'inondazione a basso costo di libri per risolvere il problema culturale delle classi subalterne; né che basti abusare dell'etichetta di «nazional-popolare» per rendere davvero popolare una certa opera o un gruppo di esse. Questa è «la via diretta; e per mio conto [...] sbagliata; o da percorrersi *subordinatamente* all'altra, che è quella della «*organizzazione culturale*» [...], cioè di mediazione e di critica razionale-scientifica, di abitudine alla complessità, di preparazione alla libera lettura» (DI, p. 66, corsivo di Fortini). Tra numero delle copie diffuse, che Fortini chiama «statistica editoriale» (DI, p. 65), e «universalità potenziale d'una espressione artistica o letteraria» non c'è un rapporto transitivo, tantomeno pacifico: che molte persone possano accedere a un'opera non significa che vi accedano davvero. La chiave per Fortini è nell'organizzazione corretta, seria, non ambigua, non sterilizzata, non togliattiana, della cultura. È erroneo il «massimalismo assurdo» (DI, p. 69) di chi crede «sostituibile l'attuale letteratura per specialisti con una letteratura «nazional-popolare»» (DI, p. 69); è invece giusto «lavorare sui giunti culturali della nazione, cioè sulla funzione critica in tutti i suoi ordini e gradi» (DI, p. 69). Tutto ciò ha a che fare con l'editoria, il giornalismo, la direzione di una rivista, la scrittura di un saggio accademico. Per questo la strada maestra è «quella della preparazione di un nucleo di scrittori-critici, capaci di mediare le opere letterarie fino alle più remote parti del corpo culturale della nazione» (DI, p. 69). Dicendolo in generale, Fortini lo ricorda implicitamente anche a sé stesso. Negli anni Cinquanta è questo il «servizio» del critico militante, dentro e fuori l'industria culturale: raggiungere le parti più remote dai centri del potere. Il mandato è prestare tale servizio.

Prendiamo alcuni passaggi chiave dai saggi: *La biblioteca immaginaria* (1951) e *Cadere correttamente* (1951).

Nella quarta e ultima sezione del primo, Fortini esordisce affermando nettamente che «il libro è divenuto uno dei peggiori segni della nostra miseria» (DI, p. 77). Poco prima sostiene che il proletariato deve, fra gli altri scopi, «fondare non solo nuovi libri ma nuovi modi di leggere quelli vecchi» (DI, p. 77). Insiste sul problema della lettura nella società capitalista e in particolare sulla logica del profitto alla base della produzione capitalista che porta soggetti culturali come le case edi-

trici a pubblicare in eccesso per mero interesse pecuniario, causando con ciò gravi danni alla lettura e al *sogno della cosa*. Il corpo intellettuale deve agire in una «prospettiva di *meno libri* e di *libri migliori*» (DI, p. 79). Cambiare i rapporti di produzione, significa cambiare anche il modo in cui si legge: abolire la divisione tra lavoro intellettuale e manuale, permetterebbe di «creare aria, silenzio, tempo, intorno alla parola scritta» (DI, p. 79). I quadri intellettuali delle case editrici, insieme a quelli dei partiti e di altri enti predisposti alla diffusione e mediazione culturale, dovrebbero «guardare con meno umanistica sufficienza la tecnica di semplificazione, di lettura pragmatistica, che praticano gli Americani, e la pianificazione per milioni di esemplari, che praticano i Sovietici» (DI, p. 79); devono assumersi la responsabilità, con coraggio, di pubblicare libri più selezionati e in minor numero «sì che i libri realmente capaci d'acqua di vita non siano solo tramite tra se stessi e il lettore, ma tra lettore e lettore, buone novelle, evangeli, oggetto d'una glossa perpetua» (DI, p. 79). Il letterato editore dall'interno e il critico dall'esterno, oltre a mediare opere complesse a ogni latitudine e sfidando ogni longitudine, devono anche fare in modo che se ne pubblichino meno. Anche questo «servizio» è parte del mandato e dell'etica dell'intellettuale.

In *Cadere correttamente*, si trova un passaggio relativo al «tradimento dei chierici» che aggiunge un elemento decostruttivo in più al discorso. Fortini sostiene che, all'interno dei rapporti di forza postbellici, i chierici (gli intellettuali) hanno tradito nella misura in cui hanno delegato la propria opera (artistica e no) «ad altri individui ed organismi» (DI, p. 173) con interessi commerciali e politici propri del capitalismo, pensando di rimanere esenti dai processi di mercificazione cui questi necessariamente sottopongono i propri dipendenti e prodotti. Essi tradiscono non in quanto chierici, ma perché non sono chierici abbastanza, cioè non sono abbastanza «preti e di tanto ardore pervasi da portare personalmente o tramite persone di eguale fede le proprie espressioni e i propri pensieri fra gli uomini» (DI, p. 173). D'altra parte, neppure la «via» indicata dai comunisti è quella «diritta» auspicata da Fortini. Sbagliano a chiedere agli intellettuali una partecipazione politica generica, come la chiedono a un cittadino qualunque; il loro contributo deve essere specifico e relativo «agli strumenti di trasmissione della cultura» (DI, p. 173). Essi dovrebbero prima riunirsi, uscendo «dall'anarchia» (DI, p. 173), e poi «opporre una azione comune alla barbarie politica e commerciale che detiene tutti gli strumenti di trasmissione culturale» (DI, p. 173). Porta a esempio, e lo spiega, il modello sovietico, dove gli intellettuali imbavagliati non sono da considerarsi dei martiri, ma persone «cadute correttamente» (DI, p. 174). Su questo punto, però, smettiamo di seguirlo. Quanto ci interessa è che negli anni Cinquanta,

la teoria dell'azione intellettuale elaborata da Fortini prevede una serie di interventi precisi: mediare il più possibile e rinunciare a delegare; essere chierico nell'unico modo accettabile: fino all'esaurimento della propria missione; incidere sulla quantità dei libri; direzionare gli scambi, come i ferrovieri dicono dei binari, della trasmissione della cultura. Nel secondo dopoguerra, tra Costituente e invasione dell'Ungheria, Fortini ritiene che l'Italia sia ancora salvabile da quella china americaneggiante, consumistica e individualistica di cui pochi a sinistra – lui tra questi – vedono gli inquietanti segnali.

Nel corso del decennio successivo, la prospettiva di Fortini cambia. Ne osserviamo la mutazione attraverso alcuni saggi raccolti in *Verifica dei poteri* (1965).

### III. Il corpo celeste

In *Consigli a pochi* (1959), egli denuncia l'incapacità della sinistra istituzionale di fondare un'egemonia e di assicurarsi la collaborazione produttiva degli specialisti. Aver perso questa battaglia, però, non significa, per ora, aver perso la guerra. È vero che l'intellettuale è messo all'angolo da «quelli che pagano»:<sup>8</sup> secondo Fortini i «veri nemici della cultura e della libertà non sono né i partiti né le loro ideologie [...], ma le grandi istituzioni culturali di massa, la scuola, la stampa, l'editoria, la radiotelevisione, il cinema» (*VdP*, p. 32); ciò è vero, ma di fronte al ricatto che obbliga a scegliere tra salario e quindi integrazione nella macchina del Capitale, e l'unico mestiere che si è tenuti a fare davvero bene che «è quello di uomini, cioè quello di una integrale responsabilità, nel senso di: *rispondere con la vita*» (*VdP*, p. 32), Fortini ricorda che l'intellettuale può sempre opporre ad esso «il rifiuto di collaborare» (*VdP*, p. 32): «Bisogna sapere, se necessario, rimanere senza un foglio su cui scrivere né un editore da cui pubblicare» (*VdP*, p. 32). Come in altre occasioni, anche in questo discorso Fortini non concepisce terze vie, né rotatorie, solo bivi. Prosegue avanzando una proposta: «una critica continuamente attiva della condizione umano-sociale che ora e qui ci vien fatta [...] e [...] un lavoro creativo limitato e professionale, tecnicamente efficace» (*VdP*, pp. 32-33). Come in *Dieci inverni*, anche in *Verifica dei poteri* l'esercizio critico e auto-critico è alla base di qualsiasi azione intellettuale; ma non è più inteso come “servizio”. Il fine si sposta su un piano diverso. Lo chiarisce nel saggio eponimo, che è del 1960.

In *Verifica dei poteri*, egli fa una disamina illuminante del ceto intellettuale, in particolare dei letterati. Asserisce sostanzialmente che l'industria culturale ha implementato e perfezionato le tecniche di asser-

<sup>8</sup> F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie*, Milano, il Saggiatore, 1965, p. 32, d'ora in avanti *VdP*.

vimento a tal punto da inglobare tutti: critici, scrittori, poeti, studiosi, artisti; ci è riuscita dando loro l'illusione di esseri autonomi e liberi, quantunque dipendenti di essa: «molti critici militanti credevano ancora di correre con la maglia del marxismo e dello spiritualismo cattolico e non sapevano di aver già stampato, sulla schiena, il nome di una ditta di tubolari della cultura o di dentifrici letterari» (*VdP*, p. 43). L'industria culturale ha progressivamente assorbito ogni tendenza e ogni ideologia, e generato con sagacia nicchie culturali complici inconsapevoli del suo gioco: «Più strumentalizza [...] lo screditatissimo intellettuale [...] più ha bisogno di inventare minoranze apparentemente irriducibili o aristocratiche» (*VdP*, p. 45); tutti i soggetti interessati corroborano la sua strategia, tanto i «nuovi soggettivismi» (*VdP*, p. 46) della critica militante, quanto «i nuovi oggettivismi» (*VdP*, p. 46) degli accademici; sono tutti conniventi e legittimanti, perché, sebbene diversi, accettano all'unanimità la realtà così com'è. Sebbene lontani per approcci e linguaggi, militanti e accademici, indipendentemente dalla loro appartenenza, sono alleati nella conservazione dello *status quo*. Inoltre, c'è un terzo tipo di critico, che non opera in pubblico, ma dall'interno del sistema e che, in un certo senso, partecipa in maniera più incisiva alla vita culturale del paese, perché più che conservare lo *status quo*, aiuta a crearlo: è il critico che svolge una «funzione tecnica nei confronti di un apparato industriale e commerciale» (*VdP*, p. 47). Egli è forse il tipo che Fortini attacca maggiormente. La sua attività la definisce «invisibile» (*VdP*, p. 47), ma non è per questo che lo attacca, bensì perché «è delegato di gruppi ideologici, politici ed economici» (*VdP*, p. 47). Il suo disprezzo si percepisce in stereotipizzazioni come queste (che risentono dell'atmosfera e del lessico dell'epoca): «Grandi Elemosinieri delle ideologie al potere»; o «Zelatori della severa distinzione [...] tra letteratura e politica» (*VdP*, p. 47). Non c'è quindi alternativa possibile? Rispetto al fare critico sì: Fortini crede nella critica che parla «*di tutto* a proposito di una concreta e determinata occasione» e nel critico come «*il diverso* dallo specialista», «la voce del senso comune, un lettore qualsiasi che si pone come mediatore non già fra le opere e il pubblico dei lettori ma fra le specializzazioni e le attività particolari [...] e l'autore e il suo pubblico dall'altro» (*VdP*, p. 50). Ma, rispetto al ruolo, in generale, dell'intellettuale all'interno dell'industria culturale, le proposte di Fortini sono percepibili meglio altrove: per esempio, in *Istituzioni letterarie e progresso del regime*.

Il saggio è del 1965. Se in *Verifica dei poteri* il discorso verte soprattutto sulla critica, qui prende di mira la cultura organizzata capitalisticamente: «Chiamo istituzioni letterarie tanto il sistema di convenzioni formali [...] quanto il complesso delle attività che hanno per oggetto la letteratura già esistente: cioè la critica, l'editoria, le ricerche di sociolo-

gia letteraria» (VdP, p. 90). È sulla seconda declinazione di “istituzione” che Fortini insiste. Come si vede, critica e lavoro cognitivo sono pensati sempre unitariamente. Il giudizio è netto: la cultura italiana non ha conosciuto progressi: «Forme e consuetudini dell'editoria letteraria e della pubblicistica critica su quotidiani, periodici e mezzi audiovisivi, delle riviste, dei premi e così via sono rimaste immutate malgrado le alte tirature e i criteri industriali applicati all'editoria letteraria» (VdP, pp. 90-91). L'inizio di questa stasi risale agli «anni successivi al 1956 (autoliquidazione delle organizzazioni di mediazione culturale della sinistra politica. La loro funzione è stata surrogata dalle aziende editoriali)» (VdP, pp. 90-91). La cultura organizzata come un'industria ha preso il sopravvento, a tal punto che Fortini mette tutti gli interlocutori rimasti sull'avviso che conquiste immediate saranno impossibili: «la “prefigurazione” [...] è un piacere che ci dobbiamo vietare quanto più realmente avanza» (VdP, p. 92). Quel che può fare un intellettuale militante è spostare in avanti il fine rivoluzionario, cominciando però fin da subito a “danneggiare meglio” le istituzioni letterarie; deve inoltre smettere di credere al «sofisma culturale» che ha portato lui e fin troppi suoi colleghi, di qualsiasi settore e orientamento, a farsi integrare nel sistema, perché illusi di poter operarvi da una posizione di vantaggio e autonomia:

si è finito cioè col credere che le forme nelle quali si dirigono le riviste, si redigono gli articoli, si guidano le collezioni editoriali, si amministra l'opinione di materia letteraria, si promuovono o finanziano le ricerche a livello universitario o editoriale, si giudicano gli inediti e si diffondono gli editi, o non esistessero o coincidessero con una mitica e inattaccabile industria culturale. (VdP, p. 93)

Nella sovrastruttura degli anni Cinquanta e Sessanta,

la maggior parte degli interessati si limiterà a comportarsi come si è comportata finora: a scalare l'università o a cercare, individualmente o in gruppo, il mecenatismo editoriale o di partito [...]: in sostanza, a proporsi come personale tecnico alle trasformazioni razionalizzatrici che il piano del capitalismo prevede o implica. (VdP, p. 94)

E quindi, cosa resta da fare ai *clerics*? La risposta è distillabile dal finale del saggio, nel quale è in parte anticipato il tono che dominerà *Questioni di frontiera*. Le proposte di Fortini sono tre: l'«autogestione» (VdP, p. 94);<sup>9</sup> la costruzione di *modelli* di ricerche, di studi, di scritture

<sup>9</sup> Il libro di Balicco ritorna spesso – e a ragione – sul concetto di autogestione.

saggistiche o critiche, di gestione di istituzioni letterarie [...] *non in concorrenza con quelle esistenti* ma come una tra le innumerevoli forme di partecipazione al “movimento reale che abolisce lo stato di cose presente”, cioè alla generale azione politica per il *comunismo*» (VdP, p. 95); lavorare in gruppo con «pazienza, modestia, capacità di disprezzo, “pathos della distanza”, deliberate rinunce e faticose ironie» (VdP, p. 95) e, sempre in gruppo, obbedire a «un ordine di comuni rifiuti» (VdP, p. 95). Occorre muoversi in questo modo non tanto per sé stessi, quanto per «coloro nel cui nome ci assumiamo il diritto di amministrare il discorso poetico e quello letterario» (VdP, p. 95). E veniamo al finale, che prelude a *Questioni di frontiera*. “Coloro” che sono “al di là” del singolo che scrive o del gruppo che agisce tramite riviste, scelte editoriali, selezione di opere, non sono più soggetti certi: «Esistono essi?» (VdP, p. 95); Fortini sostiene che *sperare* che esistano non è la forma più corretta di intendere il problema, *tuttavia*:<sup>10</sup> non si può non supporlo e non si può non sperarlo, se si vuole continuare a scrivere, e a lavorare di intelletto in vista del fine comune.<sup>11</sup> Sono i lettori di ieri, ma soprattutto quelli di ora (e quelli di dopodomani):

Per quelli che conoscono solo il mondo dell'ultimo decennio: i “valori” non li troveranno nei nostri discorsi. Si può solo augurare che dalla aberrazione impercettibile ma inequivocabile delle più brillanti traiettorie essi rivelino – come sembra abbiano talora fatto gli astronomi – l'esistenza di un corpo celeste temporaneamente invisibile; e poi giungano a identificarlo. Che quello corrisponda ai miei amici o a ben altro, ha un'importanza inversamente proporzionale alla sua capacità di alterare il sistema. (VdP, p. 96)

La tensione al futuro remoto, al dopodomani, diventa stabile nella raccolta di saggi successiva: *Questioni di frontiera*. Al nostro discorso interessano in particolare: *Dove scrivere; Intellettuali, ruolo e funzione; Intellettuali e Nuova Sinistra; Due note sulla condizione della critica*.

#### IV. La talpa (e le navi-cemento)

La situazione oggettiva è di nuovo mutata e Fortini ne tiene conto. Anzi, secondo lo schema che abbiamo già visto, elabora il suo pensiero proprio a partire da questi mutamenti: «I cinque anni precedenti il Sessantotto [...] avevano elaborato un rapporto fra azione intellettuale e azione politica che rovesciava quello della tradizione comunista italiana». <sup>12</sup> Lo sguardo di Fortini coinvolge l'intero orizzonte culturale: «In

<sup>10</sup> I corsivi sono miei, ma i termini sono di Fortini.

<sup>11</sup> L'impostazione concettuale è simile in *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, *ivi*, pp. 160-161.

<sup>12</sup> F Fortini, *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi,

quegli anni la discussione era stata portata a livello dei singoli istituti di formazione e trasmissione culturale. Non solo nell'università e nelle scuole ma nelle case editrici e negli istituti di ricerca, nei centri studi e nelle compagnie televisive» (*QdF*, p. 116). E aggiunge: «Mi sembra oggi di dover tornare a riflettere su quel tempo vicino e già così lontano» (*QdF*, p. 116). Solo una registrazione onesta e non miope dei fatti può garantire coerenza e solidità alla *praxis*.

A condizioni mutate, strategia nuova. In *Dove scrivere*, che è del 1975, Fortini afferma chiaramente che «bisogna liberarsi» dell'illusione di «vedere il frutto delle proprie fatiche» (*QdF*, p. 118). L'intellettuale di questa nuova fase storica non può seguire la linea del Pci: secondo i comunisti, i militanti della Nuova Sinistra sono «caduti, come il povero Marcuse, nel tranello astutissimo del Capitale che li avrebbe indotti a credere nella sua pervasività e capacità illimitata di manipolazione e assorbimento» (*QdF*, p. 120); dovrebbero impegnarsi solo per la casa editrici e le altre forze alleate (tv e radio comprese). Fortini è contrario alla posizione ufficiale del partito, oggi come ieri, d'altronde. Ciò che deve fare un intellettuale alla metà degli anni Settanta è piuttosto – sulla scia di Enzensberger – usare «qualsiasi strumento disponibile accompagnato dalla massima possibile esplicita dichiarazione politica di “campo”. L'uso alternativo degli strumenti culturali di massa ha [...] reali possibilità solo quando sia sostenuto da un movimento, ossia da un consenso di massa» (*QdF*, p. 120). Fortini sostiene la figura di un intellettuale trasversale, perché il sistema ha impostato il mercato suddividendolo a proprio favore in alto e basso, in cultura d'élite e cultura di massa, chiedendo per questo l'appoggio, più o meno consapevole e diretto, agli intellettuali medesimi, cioè «*agli addetti ai processi di elaborazione culturale (che saremmo noi)*» (*QdF*, p. 121, corsivo di Fortini). La realtà così comodamente ridotta a due livelli è deprecabile. Ma la colpa non è solo di una parte: essa si è configurata in questo modo perché opposizione e partito di governo si sono stretti la mano:

oggi il “compromesso storico” è più che realizzato a livello editoriale, Einaudi, Feltrinelli, Editori Riuniti e Nuova Italia sono di fatto *di Stato* come – ma dell'altra metà dello Stato – lo sono Mondadori e Rizzoli e Garzanti [...]. [...] *le medesime aziende culturali sono organizzazioni del consenso come del dissenso.* (*QdF*, p. 121, corsivo di Fortini)

La Nuova Sinistra – su cui Fortini torna anche in seguito – ha ottenuto risultati a livello lessicale, «mai di sintassi», che significa che la sua funzione di «antitesi non è ideologica, non è filosofica, non è poeti-

---

1977, p. 116, d'ora in avanti *QdF*.

ca» (*QdF*, p. 121). Non è quindi materialmente alternativa. La soluzione? «Bisogna rischiare continuamente l'ipocrisia introducendo la propria parola in qualsiasi contesto [...] e cercando di trarre dal rigore e dalla qualità del proprio lavoro l'energia per resistere, in qualsiasi luogo, alle concessioni e corruzioni che ne altererebbero i significati» (*QdF*, pp. 121-122). Ben sapendo che non si vedrà il risultato di questa tattica. Meravigliosa la nota 3 del saggio, in proposito. Il pretesto è il poemetto di Alfred de Vigny del 1858: *Une bouteille à la mer* – che Fortini aveva già citato nell'eponimo *Verifica dei poteri*. Scrive – a ragion veduta, se pensiamo alla sua esperienza di *scouting* – che «Il consiglio di Vigny era, allora, assolutamente ipocrita ed ha continuato ad esserlo fino a ieri, nessun dio guida le opere dell'ingegno nel sistema di editoria e di distribuzione» (*QdF*, p. 122, n. 3); alla metà degli anni Settanta invece «bisogna avere una maggiore fiducia nelle bottiglie in mare e una minore nei corrieri diplomatici» (*QdF*, p. 122, n. 3), perché

è avvenuto un mutamento importantissimo: l'accrescimento della massa di informazioni ha determinato per un verso vistosi fenomeni di interferenza fra i messaggi (e di annullamento) e per un altro una molto maggiore permeabilità dei settori in cui si dividono i destinatari dei messaggi. Non sono più le bottiglie individuali, i singoli messaggi, ad avere più probabilità di giungere a destino; ma i *tipi di messaggio*. Il singolo testo e il singolo autore ne hanno, anzi, di meno; il genere e la tendenza pervengono invece fino ai capillari del corpo sociale. (*QdF*, p. 122, n. 3)

Fortini si muove sul filo del pensiero laterale, quasi per paradosso, come se non vedesse altre possibilità concrete che quelle orientate a un futuro imprecisato, a vantaggio di «utenti virtuali» (*QdF*, p. 123), la cui “area”, per di più, non è neppure identificabile, né garantita una volta per tutte. La sua è una «scommessa [...] giocata necessariamente ai margini delle maggioranze» (*QdF*, p. 123).

La speranza di realizzare la visione del mondo alternativa a quella di stampo capitalistico non è più credibile come al tempo di *Dieci inverni*, né è più accettabile postularla kantianamente, come Fortini sostiene sia opportuno fare – con altri termini – ancora in *Verifica dei poteri*. Ora, dopo la contestazione studentesca e la nascita di gruppi ideologici extra-parlamentari e della Nuova Sinistra, Fortini, sempre più convinto della necessità di superare la categoria dell'intellettuale nella versione “organicistica” della sinistra e in quella “specialistica” offerta dalla destra, torna a riproporre la separazione della funzione dal suo ruolo, un concetto a lui caro fin dal «Politecnico». Risulta chiaro nel saggio *Intellettuali, ruolo e funzione* (1971).

Dopo aver spiegato cosa significhi “prassi sociale” e “comportamen-

to pratico” per un intellettuale (cfr. *QdF*, p. 70), e dopo aver specificato che «il ruolo [...] sacerdotale o mandarino degli intellettuali debba essere distrutto o negato» (*QdF*, p. 71), enuncia la sua posizione: la negazione dell'intellettuale «*deve avvenire per una via diametralmente opposta a quella che è perseguita [...] dagli interessi del tardo capitalismo*. Cioè riaffermando l'esistenza e l'insostituibilità della *funzione* intellettuale nell'atto stesso in cui si nega il ruolo dei portatori specializzati di quella funzione, ossia degli intellettuali» (*QdF*, p. 71, corsivo di Fortini). Meno d'accordo con Sartre (di cui, invece, nei secondi anni Quaranta e primi Cinquanta condivideva l'*engagement*) e concorde in pieno con la posizione di Lu Hsun, «per il quale dev'essere il compiersi della rivoluzione, che l'intellettuale ha auspicato, il lungo evento che lo estingue come tale» (*QdF*, p. 72), Fortini ritiene, anzi ripete, che «la *funzione* debba essere opposta al *ruolo*: l'intellettuale non ha da vergognarsi della sua specializzazione e del privilegio esplicito (capacità di fare qualcosa meglio di chi non la sa fare) ma solo dei privilegi impliciti che ne trae o che la società gli conferisce» (*QdF*, p. 72). È attraverso lo svolgimento della propria funzione che l'intellettuale esaurisce sé stesso, non mentalmente, non volontaristicamente, ma lavorando per (e con) gli altri mediante il proprio ingegno e gli strumenti del proprio sapere: «Che quindi l'interpretazione della esperienza e della vita sociale, ossia l'interpretazione politica della realtà insieme agli altri, diciamo, insieme al “popolo”, sia non l'unico davvero ma l'elettivo e *più immediato* campo d'azione, di negazione e di superamento dell'intellettuale, per me non fa dubbio» (*QdF*, p. 73).

La visione, potremmo dire classica, di Fortini, dove per “classica” si intende prossima al pensiero marxiano e al suo delle origini, subisce una evoluzione l'anno successivo. Lo deduciamo dal saggio *Intellettuali e Nuova Sinistra*, del 1972.

La Nuova Sinistra ha fallito, non solo, come s'è precisato prima, perché si è concentrata meno sulla sintassi e più, anzi forse dovremmo dire esclusivamente, sul lessico, ma anche in quanto: «non ha saputo ridefinire il ruolo e i compiti degli intellettuali» (*QdF*, p. 132), i quali, secondo le abitudini borghesi, sono rimasti tali e quali a prima ad occupare i ranghi istituzionali (istruzione, ricerca, editoria, stampa, cinema, tv) solo facendo più rumore dei predecessori; al posto di rivoluzionare lo “stato delle cose presenti” ha preferito inserirsi al suo interno, limitandosi solo ad alzare un po' di più la voce rispetto ad altri soggetti politici, ai maestri e ai fratelli maggiori. Tale entusiastica ma distorta percezione di sé – essere vincenti sì, ma di una battaglia sbagliata e mal impostata – deriva dall'aver lottato «al di fuori del proprio specifico ambito di lavoro. Tale atteggiamento è la meta di una azione rivoluzionaria [...]; ma non può esserne la premessa» (*QdF*, p. 134). La causa è stata la man-

cata “analisi di classe”, della propria classe:

I medesimi intellettuali che si propongono di chiarire al proletariato la sua funzione nell'organigramma capitalistico non sono stati fino a oggi capaci di svolgere una analisi attendibile del funzionamento di una media casa editrice o di un giornale e dei rapporti di classe intercorrenti fra coloro che vi lavorano. (*QdF*, p. 134)

Il ruolo dell'intellettuale – sia egli scrittore, insegnante delle scuole medie, collaboratore editoriale, giornalista, o cattedratico – ha subito un forte attacco dalla Nuova Sinistra. Ma un attacco senza base né prospettiva politica. Da qui deriva il suo peccato originale: «la resistenza o repugnanza dell'intellettuale a organizzare la propria azione di lotta politica *nell'ambito del proprio lavoro*» (*QdF*, p. 136). Ciò che occorre fare agli intellettuali, secondo il Fortini dei primi anni Settanta, non è «fornire alla Rivoluzione il proprio cadavere intellettuale», perché «di cadaveri ne ha fin troppi» (*QdF*, p. 137), bensì: da un lato, dedicarsi a «la produzione e la formulazione di “opere”, di oggetti ideologici e la proposta – implicita ed esplicita – di “valori-modelli”» (*QdF*, p. 136); dall'altra, rifiutare fin da subito i «privilegi che gli sono tradizionali» (*QdF*, p. 137).

Fortini batte sul tasto della specificità intellettuale ed esattamente come nel passato afferma di esecrare sia l'organicismo partitico, sia lo specialismo conservatore che separa l'intellettuale dal mondo reale. Lo ribadisce anche in questo saggio:

Gli intellettuali che hanno uso di parola e di immagine sono in possesso di capacità tecniche specifiche [...]. Valutare quali forme e quali contenuti abbiano il massimo di efficacia al fine della mobilitazione intellettuale e politica delle masse è lavoro specificamente intellettuale e politico; e anche solo tentare di realizzare quei fini nelle strutture esistenti significa accendere una serie ininterrotta di contraddizioni. (*QdF*, p. 138)

Se speso in modo originale per smascherare e indebolire la società capitalista, il sapere intellettuale può contribuire concretamente all'alta causa prefissata dal socialismo: «è strada molto più ardua che non travestirsi da attivista politico e distribuire manifestini alla porta di una fabbrica; è più difficile che scrivere un libro o produrre un film d'avanguardia; è meno consolante che costituire un gruppo di rifiuto della società dei consumi» (*QdF*, p. 138). L'operazione è tanto più “ardua” se consideriamo che il linguaggio, gli strumenti e le categorie «con le quali l'intellettuale oggi lavora» hanno «fondamenti capitalistico-borghesi» (*QdF*, p. 140). Ma questo non significa che la sfida sia persa in partenza. Tutt'altro. Significa che l'intellettuale deve operare come una

«talpa». L'immagine è molto pertinente ed è da intendersi come segue: egli, l'intellettuale-talpa, deve entrare nell'ordine delle idee di fare «un uso integrale degli strumenti di informazione e di comunicazione della società presente, dalla televisione al ciclostile, dalla cattedra universitaria alla poesia» (*QdF*, p. 140). Questo lo toglierebbe dal pericolo dell'«estremismo infantile» (*QdF*, p. 140). Fare un passo in avanti in termini di maturità, implica accettare che il fine dell'utilizzo di tutti gli strumenti, i generi, i canali, le forme a disposizione non è ribaltare il mondo, ma rivelare in esso ogni «contraddizione» possibile, e «produrre schieramenti contrapposti, distruggere l'idea ingannevole che ci possa essere un prima e un dopo fra la rivoluzione economico-politica e quella culturale» (*QdF*, p. 140). Colui o colei che agisse in questo modo e con questa consapevolezza, agirebbe da luddista, certo, ma sarebbe, come un qualsiasi altro lavoratore in condizioni simili, e cioè nel giusto:

Come la classe operaia testimonia del proprio diritto e della propria volontà alla gestione della produzione non solo spezzando le macchine ma soprattutto decidendo di fermarle o di rimetterle in moto a proprio criterio, così l'intellettuale che si rifiuta come mandarino non afferma la propria appartenenza alla classe lavoratrice cessando dalla propria attività [...]; ma la afferma invece continuamente sottoponendo a critica e a trasformazione le forme e gli spazi (istituzioni e linguaggi) che la società capitalistica offre al suo operare. (*QdF*, pp. 140-141)

Il finale del saggio ci dona una seconda immagine, dopo quella della “talpa”, sul fare intellettuale rivoluzionario. L'intellettuale-talpa può produrre «delle “positività” che contengono in sé la propria negazione» (*QdF*, p. 141), esattamente come «gli americani produssero in cemento delle navi da trasporto» chiamate *Liberty*, preventivando «quante di esse sarebbero state affondate» dai tedeschi; questo per dire che gli «uomini-tecnici della parola e della comunicazione, gli intellettuali e i docenti, gli scrittori e gli artisti debbono fabbricare con tutta la loro sapienza delle perfette *Liberty*, delle navi da affondare, poche delle quali riusciranno a varcare l'oceano di una trasformazione rivoluzionaria» (*QdF*, p. 141).

Qualche anno dopo, precisamente nel 1977, Fortini scrive un saggio, *Due note sulla condizione della critica*, che è una ricognizione utile tanto per la comunità letteraria di ieri, quanto per quella di oggi. Il fatto che sia incentrato, già dal titolo, su un aspetto preciso dell'esercizio intellettuale, e cioè la critica letteraria, non deve ingannarci; come in altre occasioni, anche in questa, ogni volta che Fortini tocca un punto specifico della cultura, parla in realtà in generale. È tipico del suo strabismo onnicomprensivo: guarda l'uno, ma considerando il tutto sociale, eco-

nomico, politico; osserva la stella, ma tenendone d'occhio anche l'intera costellazione di cui fa parte.

Una grossa fetta della critica letteraria della metà degli anni Settanta, la più potente, è scientifica. Uno come Fortini che «detesta il vago, l'impreciso, il sentimentale e il sacrificale [...] dovrebbe esser felice di tanta fermezza razionale» (*QdF*, p. 312); eppure non lo è, perché la razionalità delle metodologie non tende se non alla conferma di sé stessa e del contesto in cui si espone, al «terroristico "canto del dominio", che, mi si dice, talune specie di uccelli emettono dalle vette degli alberi per significare l'area della propria sovranità» (*QdF*, p. 312). Conferma, in altre parole, l'ideologia che struttura la realtà. L'atteggiamento, il linguaggio, la sintassi sono apparentemente scientifici, ma sotto di essi, in realtà, «scorrono torrenti di veemente e approssimativo irrazionalismo» (*QdF*, p. 312), e, in ultima analisi, di conservatorismo, di apologia «della società presente» (*QdF*, p. 313).

L'altra faccia della critica continua ad essere quella militante, di cui Fortini diede una sorta di definizione in *Verifica dei poteri*. Ma un decennio dopo, si vede costretto a ritrattare, in parte, quanto scrisse negli anni Sessanta. Dal momento che, rispetto al periodo di *Verifica dei poteri*, si è compiuta l'industrializzazione dell'editoria, ragione per cui sulla vendita e soprattutto sul successo di una pubblicazione pesano ormai di più i pubblicitari e il *marketing* dei critici, chi volesse applicare gli strumenti della critica alla messe libraria in modo «fruttuoso» sul piano «pratico politico» (*QdF*, p. 313), dovrebbe «guardare al momento della produzione e a quello del consumo, piuttosto che a quello della pubblicazione-distribuzione» (*QdF*, pp. 313-314). E aggiunge che

oggi il critico è [...] più di un addetto ai lavori: *egli è uno dei gestori politici delle attività intellettuali*, è colui che dovrebbe far scontrare, non mediare, nel proprio discorso il momento della produzione e del consumo; non già essere, come è oggi, un agente della distribuzione o (nel più nobile dei casi) la guardia di scorta della eredità. (*QdF*, p. 314)

Come è capitato con il concetto di messaggio nella bottiglia che in *Verifica dei poteri* anticipava il sentimento generale di *Questioni di frontiera*, il saggio *Due note sulla condizione della critica* anticipa per molti aspetti quanto Fortini svilupperà in seguito in *Insistenze*.

## V. Introdurre una forza

Una sezione del libro edito da Garzanti nel 1985, intitolata *Scrivere e non scrivere*, è dedicata alle «condizioni sociali della letteratura, della

pubblicistica e della loro trasmissione critica»,<sup>13</sup> a come la letteratura viene scelta, prodotta, distribuita, a come circoli e venga fruita nella società italiana del decennio Ottanta, quello del cosiddetto *riflusso*. All'interno di essa, sparsa tra numerose altre osservazioni rimaste perlopiù inascoltate dai letterati delle università e non solo, Fortini propone un nuovo tipo di critica, o meglio: nuova postura critica e nuova definizione dell'oggetto critico. Lo propone più agli altri che a sé stesso, quale un maestro che indichi la strada ai propri allievi. L'occasione gliela offre la ristampa di *Il mercato delle lettere* di Giancarlo Ferretti. In un discorso che parte da alcune considerazioni intorno al libro, Fortini mette nero su bianco quella che potremmo considerare l'ultima declinazione della sua multiforme e cangiante teoria dell'intellettuale.

In questa fase, quella dell'«ultimo decennio» (*Ins*, p. 83), cioè dal 1972 al 1982, Fortini ritiene necessario che la critica diventi più di taglio sociologico, col che intendendo che si assuma il compito, che sarebbe insieme politico e culturale, di denunciare, ma senza toni di stupore e urla scomposte, «chi quei prodotti promuove, finanzia, manovra e guida a destinazione» (*Ins*, p. 82); non tanto, dunque, e non solo, il prodotto finito, ma la struttura e l'economia che lo produce e diffonde. E oltre a Ferretti, fa il nome di Romano Luperini. Non dobbiamo credere che i due siano evocati da Fortini come modelli cui votarsi e da seguire con fedeltà. Non in assoluto, perlomeno; ma relativamente al tempo in cui scrive sì, lo sono, visto che «Coloro che hanno condotto le loro piccole insurrezioni formali e di costume spacciandole per contributi alla "rivoluzione" o almeno al "progresso" e che oggi partecipano di porzioni piccole o grandi di potere nelle gestioni accademiche, editoriali, audiovisuali è naturale si straccino le tuniche ed ingiurino come neozdanovisti o magari terroristi coloro che ritengono necessario riprendere a far luce e coscienza sui meccanismi di potere e controllo» (*Ins*, p. 82).

La posizione diventa più netta nell'intervento successivo dell'ottobre del 1981, intitolato *Per uno stato civile del libro*. Constatando che «Su quotidiani e periodici non esiste una critica della editoria libraria» (*Ins*, p. 85), Fortini annuncia che invece è proprio la critica di questo tipo che sarebbe da farsi, quella che

di giorno in settimana sapesse valutare osservare interpretare il senso delle diverse vie che ogni nuovo libro indica con la sua semplice presenza; la posizione che l'editore gli attribuisce nel complesso della sua attività e quella di cui l'investe il pubblico; la portata non solo scientifica o letteraria ma ideologica, economica e politica che anche il più modesto

<sup>13</sup> F. Fortini, *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985, p. 9, d'ora in avanti *Ins*.

manuale convoglia [...]; la differenza tra destinazione esplicita e destinazione implicita al “messaggio” in forma di libro. (*Ins*, p. 86)

Se negli anni Sessanta era normale «interpretare ogni evento del sapere e della cultura, soprattutto letteraria, come mosso da “ultime istanze”» (*Ins*, p. 86), tant'è che quel decennio inaugura la messa in discussione del «processo di formazione delle scelte editoriali», come non succedeva «dal nostro primo Romanticismo lombardo» (*Ins*, p. 87); oggi «la situazione è invertita» (*Ins*, p. 87), perché ogni libro è considerato a sé e in sé, come fosse espunto dal sistema che lo seleziona e pubblica, come fosse un fenomeno naturale che capita, senza far differenza se sia piovuto dall'altro o eruttato dalle viscere della terra. Il critico così inteso dovrebbe sottoporre a esame ogni fenomeno dell'industria del libro: dai libri scolastici alle «metamorfosi dei dizionari» (*Ins*, p. 87), dalle enciclopedie, alle «proposte di associazioni o club per acquisti» (*Ins*, p. 87), fino alle «opere in fascicoli settimanali» (*Ins*, p. 88). La direzione indicata è la più complessa, non tanto a livello metodologico, quanto a livello personale, perché facilita la proliferazione di nemici, soprattutto in un paese come l'Italia, dove vigono abitudini corporative deleterie, quali, da una parte, ritenere «sconvenienza grave anche solo adombrare l'esistenza di contemporanee potenti dinastie familiari nell'alta cultura e nella università» (*Ins*, p. 85), e dall'altra, la generale tendenza ad ammicarsi il mercato riducendo le «differenze ideologiche tra case editrici» (*Ins*, p. 88) e omogeneizzando «la fascia socioculturale dei propri lettori», da cui deriva il trucco manageriale di «dividere con chiarezza una fascia di pubblico dall'altra e a evitare eccessi di concorrenza, interna ed esterna» (*Ins*, p. 88). Aggiunge Fortini che «Come in tutte le culture di tradizione mandarinale o clericale, intorno al libro – di forte status simbolico e di debole stato economico – gli schieramenti corporativi hanno tendenza a prevalere sui conflitti concorrenziali» (*Ins*, p. 88). È in questo tipo di critica che occorre «introdurre una forza» (*Ins*, p. 97), nella «critica della produzione editoriale» (*Ins*, p. 89).

## VI. Conclusioni

Come Fortini, siamo anche noi servi del capitale, ma in modo più drammatico, perché noi non abbiamo le prospettive e le speranze universali: ci siamo convinti che per essere felici non occorra la felicità di tutti. Il nostro problema non è se abbiamo o meno il futuro, ma come guardiamo ad esso: se “una volta” il futuro era visto dal lato stretto dell'imbuto, da qualche anno è visto dal lato largo, e quindi, rispetto all'altro ieri, la visione che prefiguriamo in lontananza è assai più angusta; piangiamo per film diversi e non ci uniamo su un autore o un testo

per convinzione ma per partecipare al prossimo convegno, centenario, anniversario; evitiamo – per troppa paura di cambiarci d'*habitus* – i dilemmi essenziali «come quelli della libertà e della verità. Il primo ventennio del secolo li aveva conosciuti e affrontati; i tre successivi li hanno prima esasperati, poi combattuti – anche con la guerra – e oggi, dopo una breve parentesi, sono stati intenzionalmente e sempre più profondamente rimossi» (*Ins*, p. 229).

A Piacenza (intesa allegoricamente) c'è ancora qualcuno disposto a ricevere almeno alcune parole della famosa lettera di Fortini? Le seguenti: «questi gruppi, che si autogestiscono secondo leggi non scritte d'una comune finalità e concezione del mondo, non sarebbero né gruppi di pressione (e quindi collaboratori sostanziali con l'ordine esistente) né gruppi propriamente politici [...]. Dovrebbero sorgere su qualsiasi base (professionale, sindacale, amicale, generazionale) come assunzione a coscienza responsabile e conseguente di una comune "vision du monde"». <sup>14</sup> Come dice Balicco: «Conquistare una corretta immagine di Sé, in quanto forza-lavoro intellettuale subalterna, dipendente dall'industria culturale o dallo Stato: questo è lo scopo della *Lettera agli amici di Piacenza*». <sup>15</sup>

Cosa vogliamo essere? Chi siamo? Vogliamo confonderci nell'amalgama che conosce solo il verbo economicistico, il codice dei bandi nazionali ed europei che sono la faccia pulita e *wow* del precariato, oppure collocarci tra quelli che tornano a discutere di verità e libertà, magari sbagliando? Siamo «minoranze silenziose», come dice Fortini, quindi «le sole che abbiano un avvenire»; <sup>16</sup> non possiamo dimenticarlo, è un fatto di responsabilità. Dobbiamo rigirare l'imbuto, guardare cioè con ampiezza. Non ci siamo «ancora riconosciuti e contati nelle scuole, nelle università, nelle televisioni, nei giornali, nelle scritture scientifiche e in quelle letterarie e poetiche», <sup>17</sup> e nei social – aggiornando il discorso ai media di oggi; facciamo.

<sup>14</sup> F. Fortini, *Lettera agli amici di Piacenza*, in Id., *Ospite ingrato*, Bari, De Donato, 1966, p. 94.

<sup>15</sup> D. Balicco, *Non parlo a tutti* cit., p. 144.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 84.





Sezione monografica «Proteggete le nostre verità» II

## I confini della critica: Fortini all'Einaudi tra analisi e valutazione

FEDERICO MASCI

Fondazione Luciano Bianciardi

federr121212@icloud.com

**Abstract.** The article examines Franco Fortini's work as an editorial consultant at Einaudi, focusing on the relationship between critical analysis and editorial strategy. Through the study of the *Pareri editoriali*, it argues that Fortini's key critical principles remain consistent with his public essays, while assuming a different function in the publishing context. Here, criticism operates within institutional and strategic constraints, shaping decisions about catalogues and cultural positioning. The evaluations of works by Arnold Hauser, Maurice Blanchot and Jacques Derrida show how editorial judgment becomes a testing ground for competing interpretative models.

**Keywords:** Fortini, editorial criticism, Einaudi, evaluation, twentieth-century Italian publishing.

**Riassunto.** L'articolo analizza l'attività di Franco Fortini come consulente editoriale presso Einaudi, mettendo in luce il rapporto tra analisi critica e strategia editoriale. Lo studio dei *Pareri editoriali* mostra la continuità dei criteri fortiniani e insieme la loro trasformazione funzionale nel contesto redazionale, dove il giudizio si intreccia con politiche di collana e assetti del campo culturale. I pareri su opere di Arnold Hauser, Maurice Blanchot o Jacques Derrida, evidenziano come la consulenza editoriale diventi luogo di confronto tra modelli interpretativi concorrenti.

**Parole chiave:** Fortini, pareri editoriali, Einaudi, valutazione, editoria italiana del Novecento.

## I confini della critica: Fortini all'Einaudi tra analisi e valutazione

La specializzazione, la distinzione dei poteri è il segno del nostro momento storico. E lo specialista assume su tutte le sue responsabilità del suo pezzetto d'orto, ma domanda ad altri la salvezza della sua anima.

Luigi Baldacci, *Le idee correnti*

### I. I pareri editoriali tra strategia intellettuale e scommessa interpretativa

La raccolta dei pareri editoriali di Franco Fortini<sup>1</sup> consente di osservare l'esercizio della critica in una forma peculiare. In questa sede, del resto, il giudizio non si presenta come discorso autosufficiente, né come intervento destinato primariamente allo spazio pubblico della polemica, bensì come atto inscritto in una rete di mediazioni che coinvolgono collane, cataloghi, ipotesi di pubblico e rapporti di forza culturali. Proprio nel pieno Novecento infatti, come suggerisce Irene Piazzoni, l'editoria libraria «ha raggiunto un punto di massima tensione fra le componenti che la governano, *in primis* tra progetto e profitto; ha costituito un'area di intervento per intellettuali, riviste, partiti; ha percorso la rotta dall'apogeo alla crisi della sua funzione "demiurgica"»,<sup>2</sup> e di questa tensione Fortini riesce a farsi interprete mantenendo viva «la tendenza a ricostruire microcosmi di gerarchie e valori, quindi anche di scritture e letture».<sup>3</sup> Nel lungo percorso che, dalla fine degli anni Quaranta all'inizio degli anni Ottanta, lega Fortini all'Einaudi, le forme del suo intervento appaiono divise nei due estremi dell'analisi e della progettazione. Da una parte «Fortini, oltre a tradurre, giudica i manoscritti [...] a volte inviando dei semplici e lapidari commenti, altre presentando delle impeccabili schede di lettura»,<sup>4</sup> dall'altra, dopo un'adeguata contestualizzazione dell'opera e dell'autore, valuta la corrispondenza del libro «con la politica editoriale e l'eventuale collana a cui destinarla», e la sua «adattabilità al contesto culturale italiano».<sup>5</sup> La valutazione per la pubblicazione di opere critiche rappresenta poi, rispetto alla valutazione di altre tipologie testuali, un tentativo significativo in un sistema dove, oltre a quanto è già stato detto, «le collane saggistiche a basso co-

<sup>1</sup> F. Fortini, *Pareri editoriali per Einaudi*, a cura di R. Deiana e F. Masci, Macerata, Quodlibet, 2023, d'ora in avanti *PE*.

<sup>2</sup> I. Piazzoni, *Il Novecento dei libri. Una storia dell'editoria in Italia*, Roma, Carocci, 2012, p. 12.

<sup>3</sup> F. Fortini, *Un intervento a New York*, in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 387-395: p. 389.

<sup>4</sup> R. Deiana, *Fortini all'Einaudi*, in *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*, a cura di D. Dalmas, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 95-119: p. 103.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

sto rappresentano un'indubbia novità nel panorama editoriale italiano»,<sup>6</sup> e dove queste vorrebbero funzionare «come una sorta di ponte gettato tra l'*homme de lettre* [...] e le nuove schiere politecniche e professionali».<sup>7</sup> Quando Fortini valuta un libro di critica insomma, la decisione si intreccia inevitabilmente, oltre che con la prospettiva della collana «come termine medio, enumerabile, che sta tra l'universo dei titoli editi e l'opera singola»,<sup>8</sup> con una presa di posizione sullo statuto stesso del discorso critico. Da qui prende forma l'ipotesi che guida la raccolta: nei *Pareri* si riscontra una sostanziale continuità di criteri con l'opera critica pubblica di Fortini, ma con una differenza marcata di funzione. I principi che orientano la valutazione – attenzione alla funzione storica dell'opera, alla sua capacità di produrre conflitto, alla sua collocazione nel campo culturale, insieme al rifiuto della neutralità empirica e dell'oscurità teorica – restano riconoscibili, ma vengono mobilitati in un contesto in cui il giudizio deve tradursi in scelta o compromesso. È proprio questa differenza funzionale a rendere i *Pareri* un osservatorio decisivo: non il luogo in cui la critica si indebolisce, ma quello in cui è costretta a esporsi e a confrontarsi con le condizioni del lavoro intellettuale nella società della produzione culturale del secondo Novecento.

## II. I *Pareri* come luogo di valutazione della critica

Quando Fortini valuta libri di critica, come si diceva, la consulenza editoriale diventa il luogo in cui si decidono non solo destini editoriali, ma forme legittime del discorso critico. Prendiamo il caso di Arnold Hauser e della *Storia sociale dell'arte*, pubblicata poi proprio da Einaudi nel 1953. L'opera, almeno nelle intenzioni, si presenta come un coraggioso tentativo di descrivere «tutta la storia delle arti e delle letterature vista in relazione alla storia sociale» (*PE*, p. 38), e proprio in virtù di questa complessità mostra molte delle sue incongruenze: «Per un lato (come indicano i titoli e le partizioni) è storia del gusto; per un altro, storia delle forme; per un altro lato ancora storia dei rapporti fra i creatori e il pubblico. Non si può dire che il metodo sia sempre coerente» (*PE*, p. 38). La prospettiva sociologica, in base alla quale «nessun valore dev'esser riconosciuto e ammesso se non nella misura in cui questo riconoscimento è fondato su di una conoscenza obiettiva e positiva della realtà»,<sup>9</sup> merita di essere marxisticamente affrontata con sospetto quando pretende di «raccolgere giudizi di fatto indipendenti da quelli

<sup>6</sup> B. Pischedda, *La competizione editoriale. Marchi e collane di vasto pubblico nell'Italia contemporanea (1860-2020)*, Roma, Carocci, 2022, p. 359.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 5.

<sup>9</sup> F. Fortini, *Deus absconditus*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzi, Milano, Mondadori 2003, pp. 226-233: p. 228.

di valore». <sup>10</sup> Al di là di questo dubbio metodologico la pubblicazione può essere favorita sia per la qualità di alcuni singoli contributi sia soprattutto per l'impatto, per il Fortini degli anni Cinquanta, che la diffusione del volume può avere: «Si può prevedere che un libro simile farà venire fuori il fiele dei crociani e incorrerà nella disapprovazione degli immobilismi marxisti» (*PE*, p. 38). La sociologia storica di Hauser può agire attivamente nel predisporre «una storicizzazione delle forme artistiche negata alla Poesia assoluta ed eterna di B. Croce», <sup>11</sup> e può allo stesso tempo favorire, al di fuori delle rigidità marxiste, l'analisi di «opere d'arte di ricca complessità [...] contenenti in se medesime gli elementi conflittuali della storia presente e delle sue prospettive». <sup>12</sup> Al di là delle congruenze estetico-ideologiche però, la verifica della pubblicabilità di un testo critico può realizzarsi, nella casistica offerta dai *Pareri*, anche attraverso qualcosa di completamente diverso dall'«imitazione della storia in prospettiva», <sup>13</sup> come accade nella corposa nota editoriale dedicata a *L'espace littéraire* e a *Le livre à venir* di Maurice Blanchot. Negli anni Sessanta l'importanza dell'opera blanchotiana, sulla scorta dell'attenzione ricevuta nei decenni precedenti dove poteva servire a testimoniare «questa autonomia assoluta della coscienza come fonte del valore», <sup>14</sup> continua ad essere riconosciuta: «l'importanza di B. non è un fatto recente; anche se solo in questi ultimi anni Blanchot si è venuto a trovare al centro di un gruppo di scrittori e di critici che, si voglia o no, sono i più agguerriti della Francia d'oggi» (*PE*, p. 40). Se la capacità indubitabile dell'arte del critico francese sembra ancora essere quella «di sfilare via l'anima nera delle opere e degli autori considerati e di dimostrare sempre di nuovo [...] come il tema di ogni opera sia l'opera stessa cioè la possibilità, il rischio, la contraddizione, lo scacco della comunicazione-espressione» (*PE*, p. 41), le sue numerose criticità non sono meno evidenti: «nessun dubbio che convenga condividere il giudizio di B.: «jongleries», «giri a vuoto», «solidificazioni putrefatte nel simbolismo francese e nel classicismo post-simbolista» (*PE*, p. 41). Osservando quanto emergerà pochi anni più tardi in *Verifica dei poteri*, l'opera blanchotiana pare ancora rivendicare «una tendenza all'anarchia, una rivendicazione del sottosuolo, dell'antistoricità ed antistituzionalità profonda della vita che proprio rifiutando i valori pone se stessa come valore supremo». <sup>15</sup> Eppure, nonostante i limiti di questo atteggiamen-

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 227.

<sup>11</sup> F. Fortini, *Lukàcs in Italia*, in Id., *Saggi ed epigrammi cit.*, pp. 234-267: p. 252.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 265.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> F. Fortini, *Per una critica come servizio*, in Id., *Dieci inverni 1947-1957*, a cura di S. Peluso, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 75-86: p. 77.

<sup>15</sup> F. Fortini, *Verifica dei poteri*, in Id., *Saggi ed epigrammi cit.*, pp. 15-34: p. 28.

to critico, in sede di destinazione editoriale il suo valore può essere riscontrato nelle sue obiettive potenzialità antagoniste:

questo post-simbolismo coniugato col surrealismo ha fatto, e sta facendo, anche in Italia, *peau neuve* e nuova sul serio, magari a livello pubblicistico-letterario, come unico concorrente del più sciocco empirismo della “scienza della letteratura” e della “sociologia della letteratura”, essendo pressoché assente o ridottissimo il campo di una critica marxista. (PE, p. 41)

Fatta salva la necessità di proporre i testi in modo integrale quindi, l'antologizzazione di alcuni contributi tratti dai due libri, al di là del giudizio di valore, può rappresentare un'opportunità per dare «un'informazione del meglio della attuale critica francese» (PE, p. 41). In questa prospettiva si chiarisce meglio la posizione fortiniana: alla severità polemica dei saggi può far da contrappunto, nei *Pareri*, il riconoscimento di una funzione strategica di tale critica in sede editoriale, purché essa possa essere assunta problematicamente nel presente. Da simili premesse è motivato anche il giudizio sull'antologia di testi critici di Harold Bloom, Paul De Man, Jacques Derrida, Geoffrey Hartman, Joseph Hillis Miller *Deconstruction and Criticism*, valutato nel 1982. Il libro, che raccoglie saggi di critici e filosofi vicini agli ambiti del decostruzionismo, si definisce a partire da una presa di posizione interpretativa ben precisa, perché «rifiuta di identificare la forza della letteratura con qualsiasi concetto di significato incarnato [...] e mostra quanto profondamente certi punti di vista logocentrici [...] abbiano influenzato il nostro pensiero sull'arte...» (PE, p. 169). Il giudizio di Fortini si realizza ora in due modi principali. La prima preoccupazione è quella di contestualizzarne gli esiti, misconoscendone la novità: «Tutto questo (dico io F. F.) non suona affatto nuovo, basti pensare all'ormai ventennale dispiegarsi del formalismo all'italiana e della messa in valore degli elementi formalistici» (PE, p. 169). Ma successivamente l'intenzione è individuare «la violenza consequenziale (svolta) di queste premesse, l'inseguimento di “significati” al di là di ogni verosimiglianza, la identificazione (dovuta soprattutto a Derrida) di testo letterario e di commento o, meglio, la loro accumulazione» (PE, p. 169). La presa di distanza, dal punto di vista teorico, non stupisce e in un certo senso ripercorre argomentazioni che possono essere rinvenute in alcuni momenti della produzione saggistica fortiniana. Se la «critica radicale d'ogni concezione della letteratura come riproduzione della natura, e quindi d'una sua presunta “naturalità” anziché della sua “storicità”<sup>16</sup> può costituire un elemento

<sup>16</sup> G. Nava, «Fraternizzavano in Brecht»: il carteggio Barthes-Fortini, in Id., *Saggi e interventi critici*

di relativizzazione dell'esperienza decostruzionista, e l'indizio di una sua possibile utilità, le sue conseguenze in termini ermeneutici vanno distinte dal confronto lontano con esperienze estetiche di natura romantico-simbolista e ricollocate in un presente di cui sono straniata rappresentazione:

Si è dunque in una condizione per cui dire che «la caratteristica principale del testo letterario [...] è la pluralità delle attitudini comunicative [...]». Il testo letterario non finisce mai di parlare, non ci consegna una verità ultima», non è affatto una variante dell'idea secolare d'una inesausta validità dei capolavori della poesia [...]. Ed è proprio quanto sono venute praticando le scritture/letture di cui sopra si è detto: tutti i testi possono essere oggetto di parafrasi; sono, anzi, parafrasi [...] sembra scomparsa l'idea che il testo letterario sia momento di mediazione tra particolare e universale.<sup>17</sup>

In sede editoriale però, secondo una polarità che mette in dialogo e in parziale contrasto pensiero saggistico e giudizio redazionale, davanti a questi testi «si deve convenire che ci si trova di fronte ad una ricchezza di ipotesi critiche, di un intreccio sorprendente, che da noi sa spesso di imparaticcio e di subalterno» (*PE*, p. 169). La loro diffusione quindi, quasi come se «ci fosse dato intuire l'esistenza di una grande letteratura poetica "moderna" sistemata secondo canoni e autori che ben poco hanno a che fare con quelli ricevuti» (*PE*, p. 169), coincide con la loro capacità di ridefinire il canone e orientare diversamente le pratiche di lettura.

### III. Critica del lettore e della lettura: Fortini saggista e recensore

È nel confronto ravvicinato tra scrittura saggistica e giudizio editoriale che diventa possibile misurare la coerenza di fondo dell'impianto critico fortiniano. La lettura dei *Pareri* può anche diventare, come in parte si è già osservato, uno strumento per rileggere da altre prospettive gli snodi di una vicenda intellettuale che continua a confrontarsi, in sede editoriale, con alcune questioni teorico-estetiche. Il rapporto tra parere e saggio infatti non si esaurisce in una filiazione: in alcuni casi il primo lascia intravedere questioni che troveranno più compiuta formulazione nel secondo, in altri ne accompagna da vicino il processo di elaborazione, oppure ne sviluppa e ne precisa le implicazioni, configurandosi così come uno spazio ulteriore di verifica. Il caso di Peter Weiss, e del romanzo *Aesthetik des Widerstandes*, valutato nel 1981, è significativo per descrivere come il parere editoriale possa agire in consonanza con la riflessione svolta in ambito saggistico. Il libro, scrive Fortini, «è

*Il. Su Calvino e Fortini*, a cura di E. Carbé, E. Nencini, Pisa, Pacini, 2022, pp. 99-109: p. 102.

<sup>17</sup> F. Fortini, *Letteratura*, in Id., *Nuovi saggi italiani* cit. pp. 274-312: p. 304.

– per la parte che ho letto, cioè la prima – di qualità medio alta, con alcune parti bellissime».<sup>18</sup> E anche se tratta «di un passato che per noi è “noioso”»,<sup>19</sup> la considerazione è positiva per la capacità di mettere in rapporto forme storiche e forme estetiche:

L'assunto – il rapporto fra classe operaia rivoluzionaria attraverso la vicenda centroeuropea dal 1918 al secondo dopoguerra con le massime opere di letteratura e d'arte – è geniale. In questo senso le cose più belle sono appunto queste descrizioni – interpretazioni della scultura ellenistica, della pittura di Giotto o Picasso, di Brueghel o della architettura di Angkor, di Dante o di Kafka, vedute, lette e pensate dentro la lotta clandestina contro Hitler, il lavoro in fabbrica, i processi di Mosca, e la guerra nazista.<sup>20</sup>

Continua ad essere importante la possibilità di identificare una «simmetria tra uso letterario della lingua e uso “formale” della vita»,<sup>21</sup> che risulta utile per cogliere «una serie di relazioni fra moto storico complessivo di una società data in un tempo dato, i moti particolari e parziali, le biografie individuali e le “forme”; in particolare le “forme” artistiche e poetiche».<sup>22</sup> La considerazione è significativa perché tocca dei punti nevralgici della consapevolezza estetica fortiniana, e vede la rielaborazione di questioni essenziali, da riproporre ad anni di distanza, soprattutto in un presente che mostra di averle dimenticate. L'etica della forma occorre perché «esprime una cerimoniosità che valga a rendere convenzionalmente e dunque socialmente riconoscibile il sedimento di orrore, oltre che di splendore»<sup>23</sup> in una società che «fa di tutto per apparire increata ed eterna, contro ogni verosimiglianza, e in gran parte ci riesce».<sup>24</sup> Per capire come invece il parere possa rappresentare un luogo di manifestazione di questioni emerse precedentemente nel lavoro saggistico è utile ragionare attorno ai testi poetici che vengono sottoposti. All'inizio degli anni Sessanta ad esempio, attraverso il complesso rapporto con la poesia di Pasolini, può essere possibile accedere ad una progettualità espressiva che sembra definirsi al di fuori «di quasi tutta la poesia del Novecento e dell'Avanguardia italiana»<sup>25</sup> ma che in realtà non è

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> F. Fortini, *Uso del linguaggio e forma della vita*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit. pp. 382-396: p. 386.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> P. Cataldi, *Il sonno e la veglia. Un tema nella poesia di Fortini*, in Id., «Cesare taccio». *Saggi di critica letteraria*, Roma, Carocci, 2023, pp. 97-108: p. 102.

<sup>24</sup> F. Fortini, *Critica del lettore e della lettura* cit., p. 222.

<sup>25</sup> F. Fortini, *Opere complete*, in Id., *Attraverso Pasolini*, a cura di V. Celotto, B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 35-37: p. 35.

nient'altro che una sua specializzata emanazione. La forza sperimentale della poesia pasoliniana agisce superficialmente nella commistione, nella mimesi o nell'ibridazione dei codici ma, nonostante le premesse, «non lo porta – come egli crede sinceramente – fuori del decadentismo o dell'Avanguardia, non è una [...] rivoluzione democratica nel discorso poetico»,<sup>26</sup> anzi lo incardina più duramente nei cardini di «un'esperienza biografico-psicologica».<sup>27</sup> A distanza di vent'anni argomentazioni simili possono essere approfondite e calibrate storicamente per contestualizzare la produzione lirica di Walter Siti. Il nuovo ermetismo poetico non mostra più legami diretti o indiretti con l'eredità simbolista, se non nella «volontà che i testi siano in definitiva scala a verità extraletterarie, mandala di beatitudine o dannazione, itinerari per una conoscenza totale» (PE, p. 58). La volontà sperimentale che ne discende si realizza nel tentativo di cifrare (e riutilizzare) le pratiche del codice lirico per restituirne o esasperarne soggettivamente la significazione, in modalità che da lontano ricordano l'*impasse* pasoliniana:

Siti ha deciso di giocarsi la vita o una sua parte in termini “poetici”, di scrittura; il più terribile “placebo” inventato dall'età contemporanea. E ha scelto i suoi versi secondo un criterio che è molto diffuso ma che probabilmente, come critico, non si perdonerebbe; come versi, voglio dire, da perpetua glossa, da tradurre all'infinito da uno in altro codice. (PE, p. 58)

Pure questo sforzo di attraversare e restituire un certo grado di specificità o distinzione al messaggio poetico si trova di fronte agli stessi limiti: «Juke-box, scale di pollaio, trappole, lucertole, orine, piume: questi oggetti si vorranno forse elettivo-simbolici come l'ingiallito topo d'avorio di Dora Markus, non a caso qui citato; e invece mi paiono oneste sineddoci di un mondo realissimo e realistico nella sua quotidianità» (PE, p. 58). Ma il parere editoriale può rappresentare anche un campo di verifica effettivo, e di testimonianza, di fenomeni culturali che, rappresentando il passato, in realtà coinvolgono il presente. È il caso del volume di Piero Malvezzi, *Saggio sugli improvvisatori dei sec. XVII e XVIII*. Lo studio, secondo Fortini, è ampio, erudito, approfondito, ma è viziato da un'ottica «assolutamente tradizionale, anzi antiquata» (PE, p. 143) ed è disseminato da «giudizi moralizzanti» (PE, p. 143). La sua pubblicabilità potrebbe però essere giustificata dal fatto che la materia è di grande interesse per il rapporto che è possibile inscrivere tra «il significato socioculturale delle esibizioni degli improvvisatori [...] al di fuori dei giu-

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 38.

dizi più moralistici che estetici che hanno condannato questa forma di spettacolo a partire dal Risorgimento e dalle indignazioni Carducciane» (PE, p. 142) e il fenomeno, strutturalmente simile, delle «pubbliche letture di poesia» (PE, p. 142). Agli inizi degli anni Ottanta quindi, nel parere editoriale, Fortini interroga il passato per approfondire forme di consumo culturale nel presente. Nella riflessione saggistica lo sforzo sarà semmai quello di comprendere «di che cosa tale sintomo sia sintomo»,<sup>28</sup> per sapere:

che cosa la struttura delle pubbliche declamazioni di poesia nelle nostre Terme Imperiali abbia in comune con quelle dei giochi dei gladiatori nei nostri circhi; e in che cosa la lettura privata delle ultime novità letterarie venute da Alessandria o da Pergamo assomigli a uno dei tanti culti misteriosi praticati nelle notti della nostra provincia consolare.<sup>29</sup>

Anche per quanto riguarda lo stato della poesia a lui coeva, il parere può funzionare come punto d'applicazione particolare di tendenze espressive e stilistiche che vengono ravvisate nel campo letterario italiano. La poesia di Franco Buffoni, ad una lettura superficiale, lascia intravedere «una certa sequenza cronologica che va da poesie più elegiache e neocrepuscolari a versi di sempre più complessa orditura intellettuale e sempre più, anche pericolosamente, straricchi di “cultura” internazionale» (PE, p. 165). La possibilità di diffusione e antologizzazione di alcuni di questi componimenti può essere valutata se si considera la sua capacità testimoniale. Fortini si mostra infatti «dubitoso sulla possibilità di trarne alcunché oltre uno dei numerosi e impressionanti documenti della profonda alterazione accaduta nel linguaggio poetico negli ultimi dieci anni» (PE, p. 165). Nel tentativo di formulare ipotesi sul presente, a partire dall'antologia laterziana *I poeti del Novecento*, tra gli anni Sessanta e Settanta, e di interrogare i meccanismi che presiedono alla circolazione, alla lettura e alla valutazione delle scritture poetiche, il discorso critico sulla giovane poesia riflette indirettamente le considerazioni emerse a livello editoriale. Se da una parte «alcuni gruppi di autori [...] hanno ripreso un tipo di «lavoro poetico» relativamente indifferente alla realtà circostante, fino a riprodurre atteggiamenti delle prime generazioni decadenti o del decennio ermetico»,<sup>30</sup> dall'altra la situazione più recente, «sotto l'apparenza di una continuità col passato»,<sup>31</sup> mostra quanto è ancora forte «la memoria dei poeti, an-

<sup>28</sup> F. Fortini, *La poesia ad alta voce*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit. pp. 1562-1578: p. 1574.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> F. Fortini, *Ipotesi sul presente*, in Id., *I poeti del Novecento*, Roma, Donzelli, 2017, pp. 254-257: p. 254.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

che di quelli apparentemente meno colti». <sup>32</sup> L'analisi dei *Pareri editoriali* mostra insomma che la pratica redazionale non rappresenta un ambito secondario del lavoro fortiniano, bensì uno spazio in cui la critica si traduce in decisione operativa. Nei casi considerati – dalle opere di Hauser e Blanchot fino al dibattito decostruzionista e alla valutazione della poesia contemporanea – emerge una preoccupazione costante: l'interesse per la capacità delle opere di incidere sugli equilibri interpretativi e di rendere visibili tensioni storiche e formali. Anche per questa ragione il dissenso non comporta esclusione automatica, ma viene misurato in rapporto alla funzione che un testo può assumere nel presente, o può ritrovare nel confronto con le scelte del passato. La consulenza editoriale appare così come un luogo dove l'esercizio critico si espone alle condizioni materiali della produzione culturale senza rinunciare ad una peculiare tensione problematica. Il conflitto tra politica e cultura, del resto:

non può essere correttamente inteso se non si comprende che l'aspetto politico della cultura è l'organizzazione del lavoro intellettuale, se non si chiarisce cioè che nella *forma* del suo determinarsi è già inscritta, come proposta di sovversione o all'opposto semplice comando subito, la *sostanza* del sapere prodotto, il suo reale potere conoscitivo. <sup>33</sup>

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> D. Balicco, *L'industria culturale in Fortini fra Panzieri, Adorno e Tronti*, in «L'Ospite ingrato», VII, 2, 2004, pp. 207-230: p. 207.



Sezione monografica «Proteggete le nostre verità» II

## L'altra dialettica: Fortini, lo spettro cinese e la Rivoluzione Culturale

LUCA MOZZACHIODI

*Università Ca' Foscari Venezia*

luca.mozzachiodi@unive.it

**Abstract.** The essay examines Fortini's political and cultural relationship with the Chinese revolutionary tradition through three key moments: his reading of Lu Xun's writings, his reflections on Maoism, and his interpretation of the Cultural Revolution as a process of class struggle. It highlights both the collaborative dialogue with Edoarda Masi and the "spectral" nature assumed by these references, as a symptom of the contradictory nature of the relationship between intellectuals and revolution at certain moments in twentieth-century history, as well as of the dynamics of destruction and preservation that revolutionary moments in China have triggered, in relation to tradition on the one hand and to the working classes on the other. Based on these problematic issues, a possible point of affinity is identified between Fortini's interpretations and those of thinkers of the Chinese New Left.

**Keywords:** Fortini, Masi, Lu Xun, dialectic, Cultural Revolution.

**Riassunto.** Il saggio esamina il rapporto politico e culturale di Fortini con la tradizione rivoluzionaria cinese attraverso tre momenti: la lettura degli scritti di Lu Xun, la riflessione sul maoismo e l'interpretazione della Rivoluzione Culturale come processo della lotta di classe. Si mette in luce sia il confronto collaborativo con Edoarda Masi che la natura "spettrale" assunta da questi riferimenti, come sintomo della natura contraddittoria del rapporto tra intellettuali e rivoluzione in alcuni momenti della storia novecentesca, sia della dinamica di distruzione e conservazione che i momenti rivoluzionari in Cina hanno innescato, in relazione alla tradizione da un lato e alle classi popolari dall'altro. Sulla base di questi nodi problematici si individua un possibile polo di affinità tra le interpretazioni fortiniane e quelle di figure della Nuova Sinistra Cinese.

**Parole chiave:** Fortini, Masi, Lu Xun, dialettica, Rivoluzione Culturale.

## L'altra dialettica: Fortini, lo spettro cinese e la Rivoluzione Culturale

Fortini viaggiò presto in Cina, o meglio relativamente presto rispetto alla sua storia di autore: *Asia Maggiore*, libro tratto da quel viaggio e pubblicato nel 1956, è il suo primo libro organico in prosa, ma presto anche relativamente alla storia della giovane Repubblica Popolare Cinese, nata dalla vittoria nella guerra civile del 1949, e che proprio in quegli anni apriva una fitta rete di scambi cultural-diplomatici, Panzieri vi era stato con Nenni<sup>1</sup> e Fortini, allora iscritto al PSI, andava invece con una composita delegazione della rivista «Il Ponte». <sup>2</sup> Vi andava in un certo senso disarmato, privo di quella impalcatura concettuale propria della sinologia, ma lontano dal pensare che la macchina fotografica (il volume einaudiano è accompagnato da numerose foto)<sup>3</sup> gli garantisse l'immediatezza veritativa dello sguardo e anzi incline a incalzare gli interlocutori con domande al punto da meritarsi l'appellativo di *Je voudrais savoir*.<sup>4</sup> Suoi riferimenti erano piuttosto legati in qualche modo ancora mitograficamente all'esperienza bellica e anzi sarà il viaggio, assieme all'opera del saggista e narratore Lu Xun, di cui gli sarà dopo poco noto il racconto lungo *La vera storia di Ah Q*,<sup>5</sup> a spingerlo a dialettizzare e approfondire la sua visione. L'oscillazione impotente tra sconfitta e desiderio di rivalsa che anima questo personaggio popolare è da Fortini riproiettata sullo stesso autore all'atto della visita della casa dello scrittore:

<sup>1</sup> Di questa esperienza è risultato il diario che ora si può leggere in R. Panzieri, *Diario cinese*, in Id., *L'alternativa socialista*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 165-174. Più in generale per la questione dei viaggi in Cina cfr. G. Samarani, *Roma e Pechino negli anni della Guerra Fredda: il ruolo del Centro studi per le relazioni economiche e culturali con la Cina*, in *La Cina di Mao, l'Italia e l'Europa negli anni della Guerra Fredda*, a cura di C.M. Rostagni e G. Samarani, Bologna, il Mulino, 2014 pp. 93-118.

<sup>2</sup> Calamandrei, direttore del «Ponte» era tra i fondatori dell'associazione Italia-Cina. Sul numero speciale promosso dalla rivista si veda S. Calamandrei, *La costruzione del numero speciale del «Ponte» La Cina d'oggi*, in «Il Ponte», 5, 2020, pp. 8-21.

<sup>3</sup> Per una ricostruzione dell'esperienza, con notazioni anche sulla fotografia si veda L. Del Castillo, *Franco Fortini. La testimonianza attraverso la Cina*, in «L'ospite Ingrato», 15, 2024, pp. 399-411.

<sup>4</sup> Su questo punto nel diario sono interessanti i frequenti scontri con Bobbio, soprannominato Delle Carte, e Cassola, soprannominato Fausto, entrambi nomi che, in forma diversa, alludono a una scarsa disponibilità degli interlocutori a uscire dal solco della tradizione occidentale se non proprio da un mondo provinciale, Cfr. F. Fortini, *Asia Maggiore. Viaggio nella Cina*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 120-122 e 174-176.

<sup>5</sup> La storia narra delle disavventure di un povero bracciante e poi disoccupato che cerca prima di riscattarsi ricostruendo un passato di origini meno modeste e poi di unirsi a una rivolta contadina, venendone respinto ma comunque accusato di furto e ucciso. Maltrattato da tutti, Ah Q. reagisce sminuendo moralmente o materialmente (se più debole) il prossimo. Q indica forse il nome della dinastia Qing e Lu Xun avrebbe voluto in esso rappresentare lo stato della vita dei proletari, ma anche deriderne (in loro come negli intellettuali Qing) le smanie velleitarie di rivalsa e l'atteggiamento individualistico.

ho avvertito qualcosa che dovevo ritrovare in Lu Hsün: una natura che trascina seco una miseria psicologica, una flessibilità paurosa, qualcosa di molle, di depresso e di angosciato. È negli sguardi. È nei moti. Un'eredità dell'oppio forse. Ma piuttosto un'eredità di fame e di rapporti sociali. [...] la grigia deliquescenza di gente reietta dalla storia. La Cina vive impetuosamente e sembra quasi non accorgersi di queste sue scorie umane; ma è un grande segno di civiltà, una promessa ricca di avvenire il fatto che lo scrittore preso a simbolo della resurrezione cinese [...] sia stato il poeta di quella angoscia e quella disperazione, dei contadini uccisi per nulla e degli intellettuali sconfitti.<sup>6</sup>

Certo è che, a differenza di alcuni suoi compagni, e in sintonia con altri, quali Maria Arena Regis, futura fondatrice delle Edizioni Oriente,<sup>7</sup> Fortini viaggia in Cina con un desiderio che è anche un progetto intellettuale:

desiderava [dice di sé] vedere con tutte le sue forze quello che, innestando il frutto più alto dell'Europa moderna – lo storicismo marxista – sulla tradizione sapienzaria ed etica della Cina facesse prevedere forme nuove, valide anche per noi, al di là del mito della tecnica e del benessere quale si configurò per la nostra Europa trent'anni fa.<sup>8</sup>

Di questo movimento culturale e intellettuale se Mao, l'organizzatore delle basi rosse di Yan'an e il costruttore del socialismo in Cina, ma anche il «filosofo indigeno»<sup>9</sup> dei *Discorso sui problemi filosofici* e dei *Dieci Grandi Rapporti*, rappresentava il lato diurno e la sintesi storica positiva, il momento notturno e la potenza del negativo era certamente letta in Lu Xun. Il saggista compare a più riprese nelle opere fortiniane, soprattutto a partire dal 1968, grazie all'antologia di Edoarda Masi edita da Einaudi;<sup>10</sup> ma è proprio nel suo segno che nasce la durevole amicizia e corrispondenza tra i due, fin da quando nel 1960 la Masi scrive a Fortini prendendo a modello positivo proprio *Asia Maggiore*, per la pubblicazione del suo diario contenente le esperienze di studentessa a Pechino nel 1957-1959.<sup>11</sup> Il poeta e saggista le chiede da subito e avidamente infor-

<sup>6</sup> F. Fortini, *Asia Maggiore* cit., p. 196.

<sup>7</sup> Attive a Milano dopo l'allontanamento dei coniugi Regis dal PCI, su cui si veda l'intervista a Giuseppe Regis <http://lavoropolitico.it/regis98.html> (ultimo accesso: 27/9/2025).

<sup>8</sup> F. Fortini, *Asia Maggiore* cit., pp. 60-61.

<sup>9</sup> Mao Tse Tung, *Discorso sui problemi filosofici*, in Id., *Discorsi inediti*, Milano, Mondadori, 1975, p. 175.

<sup>10</sup> L. Xun *La falsa libertà*, Torino, Einaudi, 1968.

<sup>11</sup> Si tratta del testo poi pubblicato come E. Masi, *Ritorno a Pechino*, Milano, Feltrinelli, 1993. Dal carteggio conservato presso l'archivio Franco Fortini si apprende come il poeta si fosse adoperato (insieme a Panzieri) per una pubblicazione poi sfumata presso Einaudi. Per la vicenda cfr. I. Mordiglia, *Il diario cinese di Edoarda Masi. Un caso di rifiuto editoriale degli anni Ses-*

mazioni sulle traduzioni di *Erbe selvatiche*<sup>12</sup> e su una antologia in corso di preparazione con Renata Pisu, che avrebbe dovuto comprendere sia narrativa che saggistica ed è diversa da quella che vedrà poi la luce solo nel 1968 con il titolo *la Falsa libertà*, già è ben presente l'associazione dell'autore cinese con la morte e la sconfitta, tanto che esso appare nel saggio *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* accanto a Brecht, ma scelto per commentare l'antinomia insanabile tra ruolo dello scrittore come prodotto tipico di una società borghese e funzione che può essere anche tesa alla sua distruzione. Per gran parte delle avanguardie letterarie degli anni Venti votate al socialismo questa antinomia ha preso infatti la forma storica del suicidio:

Mi accorsi che tutti i poeti rivoluzionari che avevano illusioni ed ideali prima della Rivoluzione potevano essere portati a morte dalla realtà che essi avevano anelato e cantato. E se la realtà della rivoluzione non distrugge le illusioni e gli ideali di tali poeti essa non vale più che un vuoto annuncio.<sup>13</sup>

Successivamente Fortini ne caverà la citazione per commentare in una pubblica commemorazione l'uccisione del militante comunista Giovanni Ardizzone:

Avevo con me degli iscritti di Lu Hsün [...] “In questi trent’anni, sotto i miei occhi il sangue di tanti giovani a strato a strato si ammucchiato fino a seppellirmi così da non poter respirare: posso solo scrivere qualcosa con questa penna e l’inchiostro, come scavarsi fra il fango una piccola fessura e svolgersi la bocca per un ultimo respiro [...] la notte è lunga, la strada è lunga, meglio per me dimenticarli, meglio non parlare, ma so che anche se non sarò io verrà un tempo in cui saranno ricordati, in cui si parlerà di loro”.<sup>14</sup>

---

santa, in «L'Ospite Ingrato», 6 aprile 2009, <https://www.ospiteingrato.unisi.it/il-diario-cinese-di-edoarda-masi-un-ca-so-di-rifiuto-editoriale-degli-anni-sessanta/> (ultimo accesso: 14/11/2024). A tale occasione risale la prima missiva del 28 novembre 1960, ma già l'8 dicembre Fortini scrive: «Ernesta traduce saggi di Lu Hsün [che uomo straordinario, e quante cose aveva capito!]. Li ha tradotti veramente? Può mandarmene? Abbiamo in programma un volume Lu Hsün e il suo consiglio può essere prezioso». Archivio Franco Fortini dell'Università di Siena, Fondo Fortini. Carteggio Fortini-Masi, F 1 Masi-Fortini, 1960.12.10. R

<sup>12</sup> Il libro, che testimonia del lungo lavoro di mediazione che Masi compie sullo scrittore cinese, vedrà la luce una prima volta in L. Xun, *Erbe Selvatiche*, De Donato, Bari 1973. Per una recente completa lettura del libro si veda N. Kaldis, *The Chinese Prose Poem: A Study of Lu Xun's Wild Grass*, Amherst, New York. Cambria press, 2014.

<sup>13</sup> Citato in F. Fortini, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 145.

<sup>14</sup> Citato in F. Fortini, *Ricordarsi del futuro*, ivi, p. 1560.

Ma Lu Xun è rievocato anche per la morte di Pasolini<sup>15</sup> e per quella di Mao<sup>16</sup> che volle per sé lo stesso epiteto di maestro (di scuola) riservato allo scrittore di Shaoxing. Non si deve credere infatti a una separazione netta fra le due figure, poiché al contrario Mao fin dagli scritti degli anni Quaranta dedicati al problema della letteratura e della cultura rivoluzionaria e nazionale si richiama a Lu Xun,<sup>17</sup> ripreso anche durante la Rivoluzione Culturale, ma semmai cogliere, come ha poi efficacemente sottolineato Wang Hui e con lui la Nuova Sinistra cinese che è venuta riscoprendo l'autore,<sup>18</sup> l'importanza dell'azione caustica e corrosiva delle sue pagine e dei suoi saggi rispetto non solo a qualsiasi ripiegamento tradizionalista, ma anche a ogni forma di immediatismo trionfalistico. Si tratta di quello che, con lo stesso Fortini, potremmo chiamare il lato spettrale di Lu Xun.<sup>19</sup>

Il saggio dove più a lungo Fortini discute di Lu Xun è infatti *Lo spettro cinese*, recensione a *La falsa libertà* apparsa su «Libri nuovi» e significativamente posta a conclusione della seconda, e definitiva in termini strutturali, edizione di *Verifica dei poteri*. La figura dello spettro richiama certamente al celeberrimo incipit del *Manifesto del partito comunista*, ed è quantomeno significativo che nel 1968 lo spettro del comunismo paia essersi trasferito dall'Europa alla Cina: la figura dello spettro richiama certamente contenuti tradizionali della narrativa popolare e culta cinese (dove non di rado denuncia infrazioni alla morale sociale confuciana o attaccamento a un'impermanenza in senso taoista)<sup>20</sup> ma anche la dialettica di tradizione e novità, dove la prima, ancora con le parole di Marx, «pesa come un incubo sul cervello dei

<sup>15</sup> F. Fortini, *In morte di Pasolini*, ivi, p. 1514: «I politici desiderano uccidere i letterati».

<sup>16</sup> F. Fortini, *Per la morte di un maestro*, ivi, pp. 1029-1030.

<sup>17</sup> Si veda per esempio lo scritto Mao Tse Tung, *Sulla cultura di una nuova democrazia*, in Id., *Sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Edizioni Oriente, 1965, pp. 34-35. «La strada intrapresa da Lu Hsun è la strada della nuova cultura del popolo cinese. Prima del movimento del 4 maggio la nuova cultura cinese era legata alla cultura della vecchia democrazia e faceva parte della rivoluzione culturale capitalistica della borghesia mondiale; quindi, dopo il Movimento del 4 maggio, si lega alla nuova democrazia e fa parte della rivoluzione culturale socialista del proletariato mondiale».

<sup>18</sup> Cfr. W.Hui, *Dead fire rekindled. Lu Xun as revolutionary intellectual*, in Id., *The End of the Revolution. China and the limits of modernity*, London-New York, Verso Books, 2009, pp. 195-211.

<sup>19</sup> Si può qui notare come anche una parte della critica coeva si sia da subito indirizzata verso questo lato negativo presente nella prosa di Lu Xun: cfr. ora Tsi'an Hsia, *The Gate of Darkness*, Chinese University Press, Hong Kong, 2015.

<sup>20</sup> La combinazione di elemento confuciano proprio del gruppo dominante e elemento taoista a diffusione popolare e subalterna è un'altra delle consapevolezza culturali che vengono a Fortini da Masi. Cfr. E. Masi, *Salvate i bambini*, in Lu Xun, *La falsa libertà*, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. VII-XXVI. Per una più dettagliata sintesi storica E. Masi, *Il singolare e il plurale*, in Ead., *Storie del bosco letterario*, Milano, Scheiwiller, 2002. Questi elementi saranno poi riletti dall'autrice nelle sue lunghe riflessioni, spesso epistolari e in concomitanza con l'amico, sulla Rivoluzione Culturale.

viventi»,<sup>21</sup> frase che non a caso l'autore scrive in un pamphlet dedicato alla nascita del Secondo Impero, altra, come quello dei tardi Qing, parodia spettrale di una tradizione di grandezza posta sull'orlo di una rivoluzione cui può sopravvivere solo trasformandosi.<sup>22</sup>

Per Fortini il saggista cinese diventa emblema non più solo della sconfitta tragica, ma del lato tragico insito in un rapporto realmente dialettico con la tradizione:

l'uomo che in punto di morte detta le sue magnifiche disposizioni testamentarie che guardano verso la vita è quello stesso che ha sempre guardato anche verso le creature che dal passato, dalla tradizione, si nutrono del nostro sangue [...]. Per questo l'opera di Lu Hsun è un episodio della rivoluzione mondiale, distrugge i tumuli degli antenati, ne sparge i resti, vi semina i cereali di cui i sopravvissuti si nutriranno, esercita la necessaria empietà filiale.<sup>23</sup>

L'originale approccio storicistico-dialettico degli anni Cinquanta si è qui, al momento della massima tensione politica, fatto maggiormente mosso, evidenziando non solo gli aspetti di continuità, ma anche il necessario momento distruttivo. La figura spettrale di Lu Xun ritorna negli anni Settanta,<sup>24</sup> e nelle manifestazioni del 1977 sarà la stessa autopercezione che Fortini ha di sé: «Cammino ai margini. Li guardo dal portone di casa. Uno della mia età, tra di loro, o è uno storico, o è un

<sup>21</sup> K. Marx, *Il 18 Brumaio di Luigi Bonaparte*, in K. Marx, F. Engels, *Opere scelte*, Roma, Editori Riuniti, 1969, p. 487.

<sup>22</sup> La maggiore storiografia intellettuale e il compito di rivalutazione del pensiero del movimento del 4 maggio all'interno della modernità globale ruota oggi essenzialmente intorno a questo punto: il giudizio da dare intorno al sinocentrismo della tarda dinastia Qing, ma più ancora al rapporto tra costruzione del pensiero cinese moderno e esperienza della colonizzazione; si veda l'opinione di Wang Hui nel poderoso *The Rise of the Modern Chinese Thought* in merito al ruolo giocato piuttosto dall'universalizzazione della cultura confuciana da parte degli intellettuali del 4 maggio, Kang Youwei in particolare, invece che da un suo superamento completo. W. Hui, *The Rise of the Modern Chinese Thought*, London, Harvard University press, 2023, pp. 840 e ss. questo punto segna, come è evidente, una distanza tra l'odierna storiografia culturale cinese e la critica politicamente carica di Fortini e Masi, come anche una evoluzione rispetto alle precedenti posizioni dello stesso autore. Qui però si vuole sostenere che, particolarmente per quanto riguarda l'aspetto di critica della modernità capitalistica nel suo etnocentrismo a matrice borghese e atlantista, un terreno di incontro comune è possibile nelle pagine di Lu Xun per le due Nuove Sinistre in quanto in esse si trova un atteggiamento dialettico verso la tradizione che può infatti essere, come nel lavoro storiografico, recuperata criticamente e posta al servizio di un progetto emancipativo.

<sup>23</sup> F. Fortini, *Lo spettro cinese*, in Id., *Saggi ed epigrammi cit.*, p. 369. In una lettera del 2 settembre 1974 Masi riprenderà il concetto «Io sono convinta che si possa ricevere dalle tombe un messaggio vivo: ma affinché si tratti di un messaggio autentico, e non di una nostra creazione soggettiva per legame di affetti e di intenti da noi attribuita al morto». F 1 Masi 1974.09.02.

<sup>24</sup> F. Fortini, *Lu Hsün, la mancanza*, in Id., *Questioni di frontiera*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 186-190.

questurino, o è uno spettro».<sup>25</sup> Infine però lo spettro cinese è anche, posta la non appartenenza completa della Cina al Terzo Mondo,<sup>26</sup> quella particolare forma di rimozione simbolica del lavoro vivo dal ciclo di produzione nell'ideologia capitalistica che, se proiettata, come ormai la mondializzazione capitalistica impennata dagli anni Sessanta agli anni Novanta tendeva strutturalmente a fare, sulle grandi masse umane del Terzo Mondo, si ripresenta in forma di *revenant* o di sintomo sociale, come Fortini sapeva bene. Vale a dire che in una fase ascendente della lotta dei gruppi subalterni essa sarà la distruttrice empietà filiale, ma in una fase discendente significherà la passività di questi stessi "figli" di fronte all'industria culturale: «uno strato immenso di persone che sono prima e dopo tutto pervase dalle forme più avanzate di manipolazione, e nello stesso tempo cellule di sfaldamento del genere umano: è la televisione sulla baracca che non ha il gabinetto. È uno spettro».<sup>27</sup>

Né Lu Xun, né Mao, né la «grande strategia da Yenan all'Hopei», evocata nella poesia *Il presente*,<sup>28</sup> costituiscono di per sé un prontuario per evitare che lo spettro assuma le forme che Derrida, ma più correttamente e dialetticamente di lui Fisher, gli attribuiscono,<sup>29</sup> e cioè il sintomo di un futuro irrealizzato che si presenta già nella forma di passato e rappresenta la fuoriuscita dalla storia come sua compiuta reificazione invece che come sua dinamizzazione.<sup>30</sup>

Il secondo scritto dedicato al saggista cinese, *Lu Hsun, la mancanza*, insiste dunque in questo proposito evidenziando come la contraddizio-

<sup>25</sup> F. Fortini, *In piazza tra operai e studenti*, in Id., *Disobbedienze I. Gli anni dei movimenti. Scritti sul Manifesto 1972-1985*, Roma, Manifestolibri, 2007, p. 140.

<sup>26</sup> Su questa questione, almeno per quanto concerne il periodo in esame, rimando a L. Mozzachiodi, *Terzo Mondo, Rivoluzione, Valori*, in *Nel segno della contraddizione. Pasolini e Fortini, due poeti del Novecento*, a cura di P. Desogus, Venezia, Marsilio, 2025, pp. 167-187.

<sup>27</sup> F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 590.

<sup>28</sup> F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, p. 328.

<sup>29</sup> Cfr. J. Derrida, *Marx & Sons. Politica, spettralità, decostruzione*, Milano-Udine, Mimesis 2008 e M. Fisher, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, Roma, Minimum Fax, 2019.

<sup>30</sup> Se certo questa è in sostanza la posizione che da Jameson in poi si individua come uno dei tratti dominanti del capitalismo contemporaneo sul piano culturale, bisogna ricordare in qualche modo l'opposta complementarità della classica tesi marxista dell'instaurazione del socialismo come fine della preistoria e della provocatoria asserzione di Fukuyama in *La fine della storia o l'ultimo uomo*, Milano, Rizzoli, 1992. In questo senso la dialettica processuale di Mao che tiene insieme costruzione sociale e distruzione necessaria, non risparmiando nemmeno il socialismo, ribadita con forza nel clima di un dibattito filosofico sulla sintesi dialettica della rivista «Hung Ch'i» nel 1964, si pone nettamente nel solco di una dinamizzazione che evita reificazioni e teleologismi. Il problema fondamentale della rivista, come di gran parte del PCC dopo l'apertura del Movimento per l'educazione socialista, era in parte analogo a quello che si ponevano i vecchi intellettuali del 4 maggio come Lu Xun: ovvero se e come la filosofia e cultura occidentale capitalistica potessero essere funzionalizzate e integrate al pensiero cinese moderno e socialista. Cfr. Mao Tse Tung, *Discorso sui problemi filosofici* cit., pp. 168-183.

ne che vive in Lu Xun, ma potremmo dire in ogni intellettuale che rinneghi la sua posizione nel vecchio ordine sociale e culturale a fronte di un sommovimento rivoluzionario, è una contraddizione che un tempo, nella stagione delle avanguardie moderniste, cui questi autori in genere appartengono, si sarebbe letta come tra vita e forma, e ora va letta come tra capacità formalizzante quale potere socialmente ereditato e esercizio democratico e non alienato di quel potere stesso.<sup>31</sup>

Più compiutamente questo spostamento porta dal valutare le ragioni della forma della prosa di Lu Xun a quelle della distinzione tra ruolo e funzione,<sup>32</sup> in pagine dove l'autore è nuovamente richiamato esplicitamente da Fortini, ma questa volta anche sullo sfondo implicito della Rivoluzione Culturale cinese.<sup>33</sup> Grazie alla stabile comunicazione e all'amicizia con Masi, Fortini riesce infatti, formandosi sulle pagine che la studiosa e militante andava pubblicando su «Quaderni Rossi» e poi su «Quaderni Piacentini»,<sup>34</sup> a dare della Rivoluzione Culturale un giudizio scevro da mitologie<sup>35</sup> e a leggerla piuttosto come un momento della lotta

<sup>31</sup> Di questa sostanza è, con qualche decennio di distanza, la valutazione di Lu Xun data da un suo studioso come Wang Hui, che afferma: «We live in an age when the degree of "rationalisation" has become greater, and, for this reason, it is also the age of the marginalization of self reflective culture and folk culture. [...] Lu Xun's cultural practice provides a system of reference for the intellectuals situated in the process of professionalized knowledge-production». W. Hui, *The End of the Revolution* cit., p. 209.

<sup>32</sup> Cfr. F. Fortini, *Intellettuali, ruolo e funzione*, in Id., *Questioni di frontiera* cit., pp. 68-74.

<sup>33</sup> La Rivoluzione Culturale conosce questa forma di democratizzazione, che è anche lotta di classe tra quadri provenienti dalla borghesia e masse contadine o recentemente inurbate, nella forma del lavoro nelle campagne, praticato dalle guardie rosse e caldeggiato poi da Mao nella seconda metà degli anni Sessanta, e attraverso il concetto di *Fanshen*, o rivolgimento radicale del corpo, indicante una sorta di conversione alle idee nuove anche attraverso la pratica. Sono concetti non estranei a Fortini grazie alle *Note sulla rivoluzione culturale cinese* di Edoarda Masi (cfr. E. Masi, *La contestazione cinese*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 123-151) e all'opera di Franz Schurmann, *Ideologia, organizzazione e società in Cina dalla liberazione alla rivoluzione culturale*, Milano, Il Saggiatore, 1972, discusso in alcune lettere con l'amica e richiamato, prima della traduzione italiana dell'opera, in F. Fortini, *Traduzione e interpretazione della pubblicistica cinese*, in Id., *Questioni di frontiera* cit., pp. 178-185. Dal carteggio si evince che Fortini aveva predisposto per l'amica una bozza di indice di *Questioni di frontiera*.

<sup>34</sup> Oltre al saggio già ricordato si vedano quelli che precedono e che rendono l'idea del confronto interno al PCC. E. Masi, *Su alcuni temi rilevanti della politica del partito comunista cinese*, 1<sup>a</sup> lettera dei «Quaderni Rossi», pp. 3-12, Ead. *Letture delle posizioni cinesi*, in «Quaderni Rossi», 4, 1964, pp. 232-256, Ead., *I termini reali del conflitto Cina-Urss*, in «Quaderni Piacentini», 3, 14, 1964, pp. 2-11, Ead., *La rivoluzione dei contadini*, in «Quaderni Piacentini», 3, 15, 1964, pp. 38-40. È importante qui sottolineare che l'attività di mediazione e di diffusione di queste letture si attua per Masi anche attraverso la partecipazione ai comitati redazionali di riviste quali «Vento dell'est», prodotta dalle edizioni Oriente, e «Quaderni Piacentini» e che proprio da quelle testate proseguirà, unitamente a Fortini a tratti, la sua lotta culturale per evitare gli immediatismi evasivi che hanno caratterizzato una parte del richiamo alla Rivoluzione Culturale da parte della Nuova Sinistra.

<sup>35</sup> Fortini non appartenne mai in senso stretto alle formazioni sedicenti maoiste italiane, mentre fu invece vicino alle edizioni Oriente, la sua critica alla immediata traducibilità dei codici politico-pratici, che fu uno dei fondamenti dell'infatuazione maoista di alcune formazioni della Nuova Sinistra è espressa tempestivamente in *Traduzione e interpretazione della*

di classe in seno alla società in cui il socialismo non è realizzato nell'ora della presa del potere, ma è un processo<sup>36</sup> nel quale i settori tradizionalmente al potere cercano di conservarlo e la cristallizzazione burocratica delle istituzioni del nuovo stato produce quella che, con le parole del comunista jugoslavo Djilas, si può chiamare una nuova classe<sup>37</sup> che si incarica di gestire l'avanzamento produttivo del paese.

Che questa fosse l'essenziale lettura che la parte più avvertita della composita Nuova Sinistra dava dell'esperienza maoista può essere provato anche da una vasta serie di pubblicazioni<sup>38</sup> e dal fitto carteggio con Masi durante la permanenza in Cina di quest'ultima, tra il 1975 e il 1977, in cui si legge:

L'unità fra "avanzati" e "arretrati" (schematizzando: fra operai e contadini, città e campagna, lavoratori intellettuali e manuali – le "tre grandi differenze") si postula presentando come *una sola* linea reazionaria, di "ritorno" [indietro, dunque] "al capitalismo"[avanti, dunque] tanto la vecchia Cina, "feudal-confuciana, quanto la nuova tecnocrazia. (La rivoluzione culturale aveva tentato questo abbinamento, in modo confuso. Il movimento di critica a Lin Piao e Confucio ha messo l'accento alla lotta contro la vecchia Cina, dispotismo e "quadri al potere". Oggi il bersaglio principale è l'ipotesi tecnocratico-capitalistica, in fondo liberale, come è liberale Berlinguer). Il rischio confuciano è grosso.<sup>39</sup>

Due giorni dopo moriva Mao. La sconfitta della Rivoluzione Culturale sarebbe stata progressiva, ma costante in funzione di una tecnicizzazione dei rapporti produttivi che ne limitava il tentativo di controllo democratico. Nel necrologio di Fortini per Mao riappare tutta la forza del negativo che aveva contraddistinto l'avvicinamento a Lu Xun, chiudendo con l'immagine di un «monaco pellegrino che si allontana sotto

---

*pubblicistica cinese* cit., e più tardi con un bilancio critico nella *Lettera da Shanghai*, in Id., *Questioni di frontiera* cit., pp. 223-235.

<sup>36</sup> Si veda questa nota sul «Renmin Ribao» del 18 aprile 1969 ora in Mao Tse-Tung, *Per la rivoluzione culturale. Scritti e discorsi inediti 1917-1969*, Torino, Einaudi, 1975, p. 195 «Dal punto di vista leninista, la vittoria definitiva di un paese socialista non solo richiede gli sforzi del proletariato e delle grandi masse popolari all'interno, ma dipende anche dalla vittoria della rivoluzione su scala mondiale [...]. Di conseguenza è sbagliato parlare a cuor leggero di vittoria definitiva della rivoluzione nel nostro paese. ciò è contro al leninismo e non corrisponde ai fatti». Sul maoismo italiano si veda M. Gabbas, *The Origins of Italian Maoism*. In «The Global Sixties», 15 (1-2), 2022, pp. 79-99.

<sup>37</sup> Cfr. M. Djilas, *La nuova classe*, Bologna, il Mulino, 1962. Più di recente l'analisi proprio della Rivoluzione Culturale (e della sua sconfitta) come momento di origine della "nuova classe" è stato ripreso da J. Andreas, *The Rise of the Red Engineers, The Rise of the Cultural Revolution and the Origin of China's New Class*, Stanford, Stanford University Press, 2009.

<sup>38</sup> Per la linea intellettuale tra PSIUP e Manifesto cui Fortini fu prossimo cfr. R. Rossanda, B. Bettelheim, *Il marxismo di Mao Tse Tung e la dialettica*, Milano, Feltrinelli, 1974 e L. Foa, A. Natoli, *La linea di Mao*, Bari, Dedalo, 1971.

<sup>39</sup> Archivio Franco Fortini, Fondo Masi, Carteggio Masi-Fortini, 7 settembre 1976.

la pioggia malconcio»,<sup>40</sup> ma l'intero bilancio è volto a indicare sui tempi lunghi della storia l'arricchimento di questa dialettica aperta e in movimento continuo:<sup>41</sup> «Mao ha insegnato che il rovesciamento è necessario ma non è necessariamente determinata la sua direzione e che quindi ogni capacità e forza vanno poste a piegare in una direzione precisa il rovesciamento necessario. Il muro del rischio o lo si affronta o ci precipiterà addosso».<sup>42</sup>

Si tratta probabilmente del lascito centrale del pensiero cinese e maoista in Fortini, accanto alla già ricordata nozione del *Fanshen*, che, lungi dall'essere una mera questione di moralizzazione individuale, è il riconoscimento della propria partecipazione integrale alla lotta di classe e dunque alla storia e una potente rivalutazione in senso però materialistico del nesso tra cultura, etica e prassi che costituisce il fondo dell'opera e dell'azione politica fortiniana.<sup>43</sup>

Se Mao però, per il suo antimonismo sociale, viene da Fortini definito «l'anti-Stalin»<sup>44</sup> esso resta anche una figura tragica del movimento comunista mondiale poiché, e in particolar modo con la Rivoluzione Culturale, egli rappresentava sia il nuovo ordine statale incarnato nella Repubblica Popolare, sia il partito (del quale era presidente) che se ne doveva proporre il superamento in quanto ordine non ancora comunista; in ciò analogo a quanto Lu Xun sosteneva riguardo agli intellettuali comunisti di mezzo secolo prima.<sup>45</sup>

Per non fermarsi però alla contraddizione e alla sconfitta, né alla sola battaglia culturale contro la modernizzazione di stampo conservatore (già alla vigilia della morte di Mao giudicata impossibile)<sup>46</sup> si potrà

<sup>40</sup> F. Fortini, *Per la morte di un maestro* cit., p. 1030.

<sup>41</sup> Per un inquadramento teorico generale del problema della dialettica in Mao si veda M. Migliori, *La dialettica in Mao*, in «Aretè», 4, 2019, pp. 175-196.

<sup>42</sup> F. Fortini, *Per la morte di un maestro* cit., p. 1030.

<sup>43</sup> Si tratta di un concetto eretto a pilastro dell'interpretazione estetica della poetica fortiniana in T.E. Peterson, *The Ethical Muse of Franco Fortini*, Gainville, Florida University press, 1999. ma recentemente ribadito da Lenzini in L. Lenzini, *Note di servizio per Franco Fortini*, Pisa, Pacini, 2024.

<sup>44</sup> Si veda il seguito «Non pluralismo: ossia non due o più organizzazioni esponenti di interessi di classe divergenti, bensì forme diverse di aggregazione sociale *entro ognuna delle quali* si manifestano *interi* i conflitti di classe». F. Fortini, *Lettera da Shanghai* cit., p. 225. Senza volersi addentrare nel dibattito sul giudizio di Mao sullo stalinismo, si vedano però i giudizi sulla dialettica di Stalin in M. Tse-Tung, *Su Stalin e l'Urss*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 28-29.

<sup>45</sup> Posizione ribadita anche molti decenni dopo da Masi in E. Masi, *Una follia necessaria*, in *L'asalto al cielo. La rivoluzione culturale cinese quarant'anni dopo*, a cura di T. Di Francesco, Roma, Manifestolibri, 2005, pp. 19-36.

<sup>46</sup> Lettera di E. Masi a F. Fortini del 7 settembre 1976 cit., «non è più possibile l'operazione dell'epoca "4 maggio" cioè utilizzare la grande tradizione borghese per combattere la vecchia Cina». Si tratta naturalmente di un dibattito ampio e che non può essere riassunto qui, pregno ancora com'è di attualità politica, sarà utile però vedere un tentativo di ricostruzione delle molteplici, e appunto non unitarie, tendenze ideologiche del fenomeno: Wu Yiching, *The Cultural Revolution at the Margins: Chinese Socialism in Crisis*, Cambridge, Harvard Univer-

dare un ultimo sguardo alla già suggerita consonanza tra certe letture fortiniane e certe più recenti interpretazioni di queste figure da parte del movimento intellettuale della Nuova Sinistra cinese,<sup>47</sup> a cominciare da Wang Hui, che chiude il saggio di apertura del suo *The End of the Revolution. China and the limits of modernity* con una notazione su come il ripudio della Rivoluzione Culturale, ma non dell'eredità maoista e del socialismo, apra una contraddizione nella Cina contemporanea:

the socialist tradition gave workers, peasants and other social collectivities some legitimate means to contest or negotiate the state's corrupt or inequalitarian marketization procedures. [...] Thus, within the historical process of the negation of the Cultural Revolution, a reactivation of China's legacy also provides an opening for the development of future politics.<sup>48</sup>

Si tratta di un perfetto esempio di quella dialettica storica dall'esito non determinato che Fortini vedeva come l'insegnamento storico dell'esperienza maoista e, d'altra parte, le stesse procedure di mercantizzazione ineguale affondano le loro radici nello smantellamento di parte del sistema sociale che la stessa sinistra del PCC aveva edificato negli anni dei Cento Fiori e poi della Rivoluzione Culturale, come ha notato nelle sue inchieste rurali lo storico Mobo Gao,<sup>49</sup> il quale ha posto ripetutamente in questione la lettura del passato cinese,<sup>50</sup> dedicando ampio spazio<sup>51</sup> proprio alle possibilità di presa di parola e formalizzazione aperta, per la gran parte della popolazione cinese, dalla Rivoluzione culturale:

The villagers not only entertained themselves but also learned how to read and write by getting into the texts and plays. And they organized sports meets and held matches with other villages. All these activities gave the villagers an opportunity to meet, communicate and even fall in love. These activities during the Cultural Revolution years gave them a sense of discipline and organization and created a public sphere where

---

sity Press, 2014.

<sup>47</sup> Il termine non è analogo all'Euroccidentale e si riferisce invece a un insieme composito di intellettuali e movimenti, ma anche figure interne al PCC, ostili alle politiche di liberalizzazione implementate in Cina a partire dagli anni Novanta, sebbene scarsamente usato in Cina, dove più spesso si i movimenti preferiscono definirsi maoisti, è usato in Occidente per indicare una serie di scrittori, sociologi e economisti critici, tra cui Wang Hui, Li Minqi, Cui Zhiyuan.

<sup>48</sup> W. Hui, *Depoliticized Politics. West and East*, in Id., *The End of the Revolution* cit., p. 18.

<sup>49</sup> Cfr. M. Gao, *Gao Village Revisited: Whither Rural China*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2019.

<sup>50</sup> Cfr. M. Gao, *The Battle of China's Past: Mao and the Cultural Revolution*, London, Pluto Press, 2008, e Id., *Constructing China: Clashing Views of the People's Republic*, London, Pluto Press, 2018.

<sup>51</sup> Cfr. M. Gao, *The Battle for China's Past* cit., pp. 19-30.

meetings and communications went beyond the traditional household and village clans. This had never happened before and it has never happened since.<sup>52</sup>

Si tratta ancora dunque di lottare per una forma, cioè una agentività sociale e storica, di quelle che Fortini chiamava le classi informali;<sup>53</sup> se ciò non avverrà come movimento organico avverrà come spettro e le pagine su Lu Xun assumeranno un'attualità assai più sinistra.

---

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 23.

<sup>53</sup> F. Fortini, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* cit., p. 178 «In quanto essa sia classe rivoluzionaria ossia “vera” negazione opera oggettivamente ad abolire la “informalità” della propria esistenza e dell'esistenza in genere: quindi a formalizzare la vita».



scrittura/lettura/ascolto

## ***Romanzi di Finisterre: venticinque anni dopo***

ALBERTO CASADEI

*Università di Pisa*

alberto.casadei@unipi.it

**Abstract.** This contribution updates the essay *Novels of Finisterre: Narrating War and the Problems of Realism*, published in 2000. Over the past twenty-five years, many paradigms governing the representation of the Second World War have changed, making it necessary to address works such as *Austerlitz* by Winfried G. Sebald, *Europe Central* by William T. Vollmann, *The Kindly Ones (Les Bienveillantes)* by Jonathan Littell, as well as the graphic novels by Art Spiegelman. Drawing on these new investigations, the essay identifies significant shifts in the conception of literary realism, examined also in relation to the writings of Fredric Jameson and others. It furthermore offers an updated overview of the relationship between the written and the visual, with extensive references to more recent film production.

**Keywords:** World War II, literary tradition, contemporary fiction, realism, Erlebnis.

**Riassunto.** Il presente contributo aggiorna il saggio *Romanzi di Finisterre: narrazione della guerra e problemi del realismo*, edito nel 2000. In questi venticinque anni sono cambiati molti paradigmi nel modo di rappresentare la Seconda Guerra Mondiale ed è stato necessario discutere opere quali *Austerlitz* di Winfried G. Sebald, *Europe Central* di William T. Vollmann, *Les Bienveillantes* di Jonathan Littell e anche le graphic novel di Art Spiegelman. Sulla base delle nuove ricognizioni sono stati messi a fuoco cambiamenti nella concezione del realismo letterario, esaminato anche in rapporto a saggi di Fredric Jameson e altri, e si è fornita pure una nuova panoramica sul rapporto scritto-visuale, con ampi riferimenti alla filmografia più recente.

**Parole chiave:** Seconda Guerra Mondiale, tradizione letteraria, narrativa contemporanea, realismo, Erlebnis.

## **Romanzi di Finisterre: venticinque anni dopo**

Dunque fra poco tutto sarà compiuto  
(F. Fortini, *Coro dell'ultimo atto*)

### **I.**

A venticinque anni dalla sua pubblicazione nel 2000, il mio volume *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo* si può integrare con una serie di aggiustamenti e aggiunte. I presupposti che sostenevano la mia analisi sulla narrativa riguardante la Seconda Guerra Mondiale risultano tuttora piuttosto semplici da definire. Su un piano teorico si intendeva procedere nella configurazione di un realismo fondato su basi storico-filosofiche, grazie alla rilettura soprattutto di Lukács, Benjamin e Adorno, ma declinato attraverso una rivisitazione del modello fornito da Auerbach in *Mimesis*. Di qui la formulazione di categorie quali etica possibile e metafisica del realismo, da sondare in un *corpus* di circa duecento testi, e la proposta di sette analisi più dettagliate, dedicate a *Doktor Faustus* di Thomas Mann, *Il partigiano Johnny* di Beppe Fenoglio, *Die Blechtrommel* di Günter Grass, *Kuroi Ame* di Ibuse Masuji, *La bataille de Pharsale* di Claude Simon, *Gravity's Rainbow* di Thomas Pynchon e *'Ayen' Ereck: Ahavà* di David Grossman: soprattutto (ma non solo) queste opere miravano a riconoscere a livello stilistico-compositivo il riuso non pedissequo di grandi forme della tradizione, come l'epica, l'apocalittica, la menippea, la favola ecc., individuate in testi che miravano, con mezzi diversi e ben inquadrabili in una *World Literature*, a rappresentare l'Estremo raggiunto in tanti ambiti della "più grande guerra". Uno degli obiettivi era quello di dimostrare che la narrazione scritta, nell'epoca del visivo cinematografico e del tele-visivo, riusciva ancora a mantenere una sua specificità, che non era di per sé garanzia di valore estetico ma che contribuiva a non ridurre al solo impiego delle testimonianze e dei filmati la base per elaborare un autentico realismo. Risultava che le categorie di "esperienza" o "inesperienza" non bastavano a dar conto di quella di un *Erlebnis* inteso, con Dilthey e Gadamer, come "patrimonio esperienziale rivissuto", che poteva condensarsi in opere persino postmoderniste, come *Gravity's Rainbow*, e comunque al di là dell'essere stati effettivamente coinvolti negli episodi narrati, come accadeva già a Tolstoj riguardo alla campagna napoleonica in Russia. Rispetto a molte delle opere prese in considerazione, sembrava evidente che rimanesse uno iato nei mezzi espressivi impiegati a livello cinematografico per rappresentare la seconda guerra mondiale, benché proprio sul finire del XX

secolo (nel 1998) uscissero due film che modificavano molti dei tratti stilistici hollywoodiani sino ad allora impiegati, ossia *Saving Private Ryan* di Steven Spielberg, che nella sequenza iniziale potenziava con maestria l'effetto *you were there*, e *The Thin Red Line* di Terrence Malick, che conduceva a una metafisica visuale il ben più modesto canovaccio del romanzo, uscito nel 1962, di James Jones, peraltro lui sì reduce della campagna di Guadalcanal.

Questo insieme di teoria e analisi aspirava a una sua coesione, e si collocava in un orizzonte d'attesa che sembrava piuttosto stabile: benché il revisionismo storico e la finzionalizzazione pervasiva fossero da tenere in considerazione, come feci, non sussistevano dubbi sulle conseguenze inaccettabili della Shoah o dello sgancio di bombe atomiche, sul rifiuto netto, sancito da molte Costituzioni, di praticare metodi fascisti in politica, sulla necessità di salvaguardare i dati storici e le testimonianze veridiche. Proprio per questo l'elaborazione artistica non sembrava un orpello addirittura da bandire, come sosteneva Adorno riguardo all'impossibilità di fare poesia dopo Auschwitz,<sup>1</sup> ma anzi risultava il modo per indagare in profondità quanto era rimasto ignoto persino ai testimoni: come aveva messo in rilievo Primo Levi nel suo *I sommersi e i salvati* (1986), per raccontare l'estremo si doveva essere travolti, ossia sommersi, e però i superstiti non lo sono stati. Come ha poi aggiunto non un 'salvato' della Shoah, bensì un israeliano che ne ha sperimentato le conseguenze, David Grossman, era necessario continuare a interpretarla con ogni mezzo, persino una favola palesemente inventata, ma idonea a raccogliere quanto i testimoni, nell'insieme dei loro racconti, facevano trapelare come effettivo *heart of darkness* di quella componente tremenda della seconda guerra mondiale. E in analogia si poteva procedere in opere dedicate a tanti altri aspetti di quell'iperoggetto, come potremmo definirlo mutuando una categoria di Timothy Morton,<sup>2</sup> per indicare appunto l'incommensurabilità fra la massa dei dati disponibili e l'effettiva "realtà" di quella guerra.

## II.

Ma dal 2000 a oggi molti fattori politici, socio-culturali e specificamente artistico-letterari sono profondamente cambiati. Innanzitutto, non solo i valori acquisiti nella lotta contro i totalitarismi sono soggetti a rivisitazioni o stravolgimenti, persino in Paesi che avevano largamente contribuito alle vittorie del 1945, ma si constata, anche a causa della scomparsa di quasi tutti i superstiti degli eventi, sia reduci dei Lager o delle battaglie, sia ultimi rappresentanti degli oppressori, che si sta in-

<sup>1</sup> T.W. Adorno, *Prismi. Saggi di critica della cultura*, trad. it. di C. Mainoldi, Torino, Einaudi, 1972.

<sup>2</sup> T. Morton, *Hyperobjects*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013.

roducendo una sorta di aura leggendaria sopra quei fatti, di cui si continuano a rievocare singoli episodi, a volte rimasti a lungo ignoti, ma non si ritiene di dover più indagare il senso immanente. Forse a causa della ripetitività di varie cerimonie commemorative, o comunque del non sentire più come dovere civico la conferma dell'importanza della vittoria contro il nazifascismo in tutte le sue forme, si stanno delineando continui spostamenti dei confini, con la sottolineatura di colpe che riguardarono pure i vincitori (in Italia, dei partigiani contro i fedeli di Mussolini, in Germania dei Sovietici contro i fedeli di Hitler ecc.), ambiguità e addirittura opportunismi nell'esibizione della condizione "vittimaria" (celebre ma non unico il caso dello spagnolo Enric Marco). Da ultimo, si sono delineati contesti storici che vedono Israele come propenso ad azioni anti-palestinesi che sconfinano nel genocidio o un Presidente degli Stati Uniti che non fa mistero di ammirare il modello statale del Terzo Reich. La stessa idea di una nuova Europa, nata proprio dalle macerie del secondo conflitto, risulta sempre più difficile da sostenere sia a livello utopico sia nella prassi concreta, tanto da far nascere movimenti nazionalistici assai somiglianti a quelli propriamente fascisti primonovecenteschi.

Anche le prospettive storiche si stanno modificando. Uno degli studiosi più affermati della seconda guerra mondiale, Richard Overy, ha per esempio spostato l'obiettivo dai soli eventi europei che condussero al fatidico 1 settembre 1939, per risalire invece all'invasione giapponese della Manciuria nel 1931, che dava il via a una serie di guerre fra gli Stati dotati di grandi imperi coloniali e quelli invece privi o quasi, il che fra l'altro riconduce a motivazioni prettamente economiche, prima che ideologiche, gli espansionismi di Giappone, Italia e, soprattutto, Germania.<sup>3</sup> La nuova prospettiva non solo rende più evidenti le connessioni fra le lotte condotte in Europa e in Asia, in particolare in tutto il Pacifico, ma spinge a riconsiderare le mitologie eurocentriche della guerra, nonché a valutare il ruolo di tanti agenti nel suo svolgimento, a cominciare da quello delle donne, nell'ambito degli studi che ormai hanno dato rilievo alla loro presenza sia nell'ambito della produzione industriale, sia in quello della gestione di molti aspetti tattico-strategici. Non a caso molte nuove opere sono costituite appunto da biografie o indagini dedicate alla storia e alla cultura "al femminile" nel periodo bellico e postbellico.<sup>4</sup>

Questi e molti altri dati emersi dalle riletture di quanto già noto o dalla consultazione di archivi non disponibili prima del 2000 non sarebbero comunque sufficienti a ridefinire *in toto* il secondo conflitto:

<sup>3</sup> Si veda il fondamentale R. Overy, *Blood and Ruins. The Last Imperial War, 1931-1945*, London, Allen Lane, 2021.

<sup>4</sup> Cfr. *infra*, n. 19.

ciononostante, se si esaminano le sue modalità narrative si possono cogliere nuovi fattori specifici del campo di forze artistico-letterario del XXI secolo. Riprendendo il metodo adottato in *Romanzi di Finisterre*, provo a indicare alcune opere che hanno segnato punti di svolta importanti, in un contesto più ampio che cercherò poi di delineare, prima di concludere il percorso con ulteriori riflessioni teorico-critiche.

### III.

Già nel 2001, in effetti, l'uscita di *Austerlitz* di Winfried G. Sebald poneva con forza nuove questioni. Il testo poteva sembrare quasi avulso rispetto a una rappresentazione diretta della seconda guerra mondiale, e tuttavia il percorso europeo dello storico dell'architettura Jacques Austerlitz conduceva al centro degli eventi scatenanti, in particolare nella Cechia oggetto di smembramenti e spartizioni sin dal 1938, eventi da cui dipenderebbe in prima istanza l'intera vicenda del personaggio. Senza poter proporre, nei limiti di questo contributo, una disamina dettagliata, basterà notare che è il *vuoto*, coincidente con la *manque* lacaniana, la cifra essenziale del racconto: i rastrellamenti nazisti, come poi in generale la Shoah e tutta la guerra sostenuta dalla Germania hitleriana, hanno formato non un senso bensì una mancanza di senso, che non è risarcibile con l'aumento delle notizie fattuali, mai in grado di far comprendere davvero gli avvenimenti. Sebald integra la scrittura con immagini effettive e precise, però, ed è un secondo aspetto importante, quelle immagini autonomamente non sembrano dirci niente di più rispetto a loro stesse, così come le tante foto scattate dopo l'apertura dei Lager, o alla scoperta di fosse comuni, o nelle zone distrutte da bombardamenti (altro tema affrontato da Sebald) non dicono ormai altro che quello che si vede.<sup>5</sup>

Se il racconto di viaggio, accompagnato da note saggistiche, fa collocare la guerra rivisitata da Sebald nell'ambito dello spettrale, pochi anni dopo due opere massimaliste chiudono forse tutte le possibilità di sperimentazione della "metafisica del realismo", raggiunta attraverso un riuso originale di grandi forme della tradizione. Mi riferisco a *Europe Central* (2005) di William T. Vollmann e a *Les Bienveillantes* (2006) di Jonathan Littell.<sup>6</sup> Nella prima si fondono il modello del racconto epico dei re-

<sup>5</sup> Un argomento connesso è poi quello dei modi dell'elaborazione del lutto in condizioni tali da percepire un trauma diffuso persino quando non colpiti direttamente: si vedano le riflessioni già presenti in *Pioggia nera (Kuroi Ame)* di Ibuse Masuji, da rileggere con le considerazioni di J. Butler, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, London–New York, Verso, 2009. E si potrebbe aprire un capitolo sui traumi "rivissuti" anche in empatia con altri, che andrebbe aggiunto al saggio di Daniele Giglioli *Senza trauma*, Macerata, Quodlibet, 2011 (nuova ed. 2022).

<sup>6</sup> Per analisi dettagliate, cfr. M. Malvestio, *The Conflict Revisited. The Second World War in Post-Postmodern Fiction*, Oxford, Peter Lang, 2021.

gimi nazista e sovietico, sulla scorta di *Vita e destino* di Vasilij Grossman, e quello della storia di un personaggio-emblema, Dmitrij Šostakovič, in analogia al *Doktor Faustus*. Il montaggio alternato e la continua comparazione di vicende costituisce un'apoteosi di una tecnica modernista, che si coglie pure nell'allegorizzazione degli aspetti tecnologici che reificano i ruoli di potere nei due regimi. È senza dubbio difficile pensare a un *plus ultra* in questo tipo di narrazione scritta. Ma la potenza di questa scrittura deriva anche dalla commistione di aspetti realistici e di altri fantastici che però non creano falsità bensì una sorta di lunghissimo sogno sulle energie avverse che si sono scontrate durante la seconda guerra mondiale:

I critici letterari, perlopiù, concordano nell'affermare che la prosa narrativa non si possa ridurre a mera falsità [...]. Di qui, le parabole religiose, il realismo socialista, la propaganda nazista. E se, in modo analogo, anche questo racconto brulica di sovrannaturalismo reazionario, si potrebbe imputare al desiderio dell'autore di vedere lettere che sgattaiolano sui soffitti, cominciando con cautela a reificarsi in forma di angeli. E se le lettere sono in grado di farlo, perché non dovremmo riuscirci noi?<sup>7</sup>

Quanto all'abnorme racconto in prima persona dell'ex ufficiale SS Maximilien Aue, il riuso littelliano della tragedia greca, e in particolare dell'episodio finale dell'*Oresteia*, con le Erinni-Eumenidi-Benevole che perseguitano sino al processo finale il matricida Oreste, è non solo palese, ma sublimato grazie alla sur-determinazione di ogni snodo di questa "autobiografia esemplare". Le parti fondamentali di quanto Aue ha contribuito a realizzare, nel suo ruolo di efficiente e spietato nazista, sono ricondotte ai movimenti perfetti di una *suite* di Bach, così come ogni efferatezza allora perpetrata poteva ricondurre, in ultima istanza, a capisaldi del pensiero occidentale: Platone e Freud, Nietzsche e Musil (per il rapporto incestuoso di Aue con la gemella Una, che è di fatto una nuova Elettra), ecc. Ma ogni grande mitologia sui caratteri dell'essere umano viene ricondotta, durante una guerra priva di eticità, alla pura espressione corporea e biologica, che nel corso di millenni è stata solo ammantata dalla cultura. Pure in questo caso è difficile pensare a un *plus ultra*, visto che questa colossale nuova tragedia in sette movimenti riesce a connettere le propensioni ancestrali dei comportamenti umani con la normalità di una vita di chiunque di noi, lettori baudelairianamente simili se non fratelli di Aue, che magari credevamo di assomigliargli sono nella sua versione piccoloborghese nella Francia postbel-

<sup>7</sup> W.T. Vollmann, *Europe Central* [2005], trad. it. di G. Pannofino, Milano, Mondadori, 2010, p. 45.

lica. Un racconto lineare e fortemente monologico, costruito attraverso una rivisitazione di forme letterarie tra le più pure della tradizione antica, diventa l'espressione del lato oscuro di ogni guerra moderna, però portato al suo massimo livello di espansione nelle imprese atroci e banali di chi si credeva davvero onnipotente come gli eroi dei miti.

Non è forse un caso che, proprio dialogando o addirittura duellando con le due opere precedenti, esca nel 2010 l'"infra-romanzo" *HHhH* di Laurent Binet. In questo caso l'esplicitazione dei presupposti di una narrazione storica e romanzesca, con frequenti dichiarazioni "in diretta" dell'io-scrittore, è completa, così come il continuo tornare sul dubbio di compiere un'operazione illecita per il solo fatto di introdurre un elemento non documentato nel racconto: così come avrebbe fatto Littell, creando un Aue a noi contemporaneo, una sorta di personaggio di Houellebecq collocato fra i "veri" nazisti. Al di là della continua sfida al fittizio, nei capitoletti quasi diaristici che Binet dedica alla sua rilettura della personalità e delle vicende storiche di Heydrich (con tanto di complotto e di *spy-story* nell'organizzazione del suo assassinio), è evidente che sono state ormai metabolizzate tutte le critiche postmoderniste a un racconto realistico di primo grado, esente da marche di autorialità per fingere un'inattinguibile oggettivazione, mentre ora si gioca sul fatto che il "troppo autentico" alla Littell è falsificazione. Invece, la veridicità (non verità) si raggiunge con montaggi strani alla Vollmann, o magari di altri prima di lui (Sebald, Kiš, Kluge...), che però producono, in questo testo quasi da congedo, l'effetto di non poter più credere nemmeno ai dati sicuri. *HHhH* è insomma una specie di farsa grottesca e terminale, dopo il culmine dell'epico-allegorico e del tragico-antropologico, attivi nelle due grandi opere sopra indicate.

#### IV.

Per molti versi, con questi testi si chiude un'intera stagione della narrativa scritta sulla seconda guerra mondiale. E, subito dopo, nel 2011 si chiude un'altra parabola che ha segnato la rappresentazione stessa del conflitto, il fumetto o graphic novel di Art Spiegelman *Maus* (1980-1991), completato dalle riflessioni e dagli autocommenti contenuti in *MetaMaus* (2011). La scelta di una narrazione per immagini e vignette non rientrava, all'epoca delle prime uscite, in uno standard condiviso: è vero però che, dagli anni Settanta, grazie alla diffusione dei manga e all'elaborazione di versioni 'alte' delle strisce giornalistiche persino argomenti e personaggi storici potevano essere adattati. La forza impressiva di *Maus* deriva dall'unire un tratto ancora fondamentale della psicanalisi nel secondo Novecento, il contrasto figlio-padre (in questo caso il superstita Vladek), con i traumi insorti nel padre durante

l'immane sforzo di sopravvivere nella Polonia occupata e costellata di Lager. In un certo senso, l'essere scampati non ha generato, secondo un assunto di Canetti, la gioia di chi ha sconfitto la morte, bensì solo la necessità di costruire le stesse difese persino in tempo di pace: l'avidità, il pensare a sé, l'ingurgitare sono, a livello ferino, le caratteristiche che troviamo proprio nei topi, ed ecco quindi che sembra naturale la scelta di reificare la loro equivalenza con gli ebrei, tante volte dichiarata nella propaganda nazi-fascista. Di qui il percorso "logico" che conduce a tradurre eventi della Shoah nel codice antico della favola di animali, magari tenendo presente l'antecedente di Orwell, riuscendo a raggiungere il pubblico potenziale che vuole interpretare senza pateticità lo sterminio di milioni di esseri umani, ebrei e non solo. Si torna quindi a una 'forma semplice' generata dal sistema culturale del XX secolo, la si dota di uno spessore culturale e umano non comuni, la si sviluppa come una sorta di grande apologo sui comportamenti specifici del periodo bellico e delle interazioni durante la Shoah, ma confrontabili con quelli percepiti pure da chi non è stato coinvolto, e tuttavia ha potuto reinterpretare la traumaticità continua di quella lotta per la sopravvivenza. Si potrebbe confrontare il dittico *Maus-MetaMaus* con il testo concettualmente più vicino e almeno in parte coevo, *Vedi alla voce: amore* di David Grossman, ma in effetti si tratta di progetti con modalità di straniamento e obiettivi artistici diversi, pur essendo entrambi ottimi rappresentanti della cosiddetta *post-memoria*.<sup>8</sup>

È peraltro significativo che, in *Romanzi di Finisterre*, non avessi sentito il bisogno di segnalare quest'opera, che pure conoscevo, ma che sembrava appartenere ancora a un campo culturale solo in parte confrontabile con quello della narrativa letteraria d'autore: l'importanza dei fumetti era indiscutibile, tuttavia la rappresentazione della Shoah in forma di lotta di animali poteva essere catalogata come un'intelligente versione per bambini e adolescenti. Viceversa, adesso possiamo constatare che l'opera forse più diffusa e discussa fra quelle che hanno presentato un modo nuovo di rendere in una forma largamente condivisa la Shoah è stata proprio questa. Sebbene i dati delle vendite a livello mondiale siano notoriamente aleatori e comunque da leggere con strumenti raffinati, si può con buona sicurezza affermare che è appunto *Maus* il testo "narrativo" dedicato a un aspetto determinante della seconda guerra mondiale, la violenza contro gli inermi, che ha raggiunto un pubblico comparabile a quello dei film e degli sceneggiati apicali (*Schindler's List*, 1993, *The Pianist*, 2002, *Son of Saul*, 2015, *JoJoRabbit*, 2019, *The Zone of Interest*, 2023 ecc.). Di sicuro questa "forma semplice" rifunzionalizzata ha risposto meglio di

<sup>8</sup> Cfr. *(Re)Writing War in Contemporary Literature and Culture*. eds. C. Pividori, D. Owen, London, Routledge, 2024.

altre alla necessità di meditare e non solo di reagire emotivamente allo sterminio ebraico (senza dimenticare tutti gli altri perpetrati), in un'epoca che aveva già cominciato a chiedere sempre più immediatezza e meno complessità nella rappresentazione.

## V.

In generale, riguardo alla seconda guerra mondiale nel suo insieme, il XXI secolo ha espanso il trattamento delle vicende da narrare secondo due linee principali: (a) la ricerca di fatti e personaggi storicamente accertati ma poco o per nulla noti ai non specialisti; e (b) la spettacolarizzazione grazie agli effetti speciali nei film di battaglie, semmai per rendere sempre più forte, dopo *Saving Private Ryan*, la componente *you were there*. Nel primo caso si sono spesso accentuati gli aspetti educativo-emotivi, volti a convincere il lettore o lo spettatore che il suo atteggiamento etico è corretto di fronte a palesi ingiustizie o situazioni drammatiche: di qui il successo di opere disponibili in varie versioni, come *The Boy in the Striped Pyjamas* (2006) di John Boyne, forse il condensato perfetto degli stereotipi sulla Shoah, o *All the Light We Cannot See* (2014) di Anthony Doerr, che invece di stereotipi ne presenta molti altri, tra Resistenza francese e arroganza tedesca, resi ancora più evidenti nella corrispondente serie Netflix (2023). La produzione media hollywoodiana e internazionale comprende film appunto su queste falsarighe, a volte ben confezionati, come nel caso di *Fury* (2014) di David Ayer, tipico esempio di “realismo sporco”, o viceversa basati in primis sugli effetti da videogame come in *Midway* (2019), firmato da un regista esperto in materia quale Roland Emmerich. Nell'insieme e anche se si possono contare interessanti eccezioni (come il racconto ucronico, e crudele senza alcun pregiudizio di superiorità etica, di Quentin Tarantino, *Inglourious Basterds*, 2009), la produzione media delle varie narrative si è ormai assestata e non presenta se non modeste oscillazioni rispetto agli standard.

Si può allora proporre almeno un esempio concreto di rappresentazione pluriprospectiva di un evento bellico straordinario, quella che è stata col tempo considerata la battaglia di terra più grandiosa della seconda guerra mondiale, lo scontro di Stalingrado del 1942-43. Com'è ovvio, l'evento fu ben presto oggetto di film tipici del realismo sovietico (come *Stalingradskaya bitva* del 1949 diretto da Vladimir Petrov), ma poco dopo un reporter e testimone d'eccezione quale Vasilij Grossman proponeva una versione che, pur ideologicamente attenta, introduceva elementi di disturbo nel delineare l'eroismo dei sovietici, anche a causa della progressiva consapevolezza delle repressioni di Stalin contro gli ebrei in Russia. Dopo la versione censurata nota come *Za pravoe delo*

(*Per una giusta causa*, 1952), si è solo di recente tornati a una più fedele all'originale, che potrebbe essere considerata una rappresentazione tolstoiana di *Stalingrado* (2019), ma è ormai chiaro che la lettura di questo pannello va fatta assieme al secondo del dittico, ossia *Žizn'i sud'ba* (*Vita e destino*, 1960-80), che allarga lo sguardo a tutte le conseguenze dei totalitarismi del XX secolo. Questo grandioso affresco integralmente realistico-testimoniale non riesce comunque a contenere tutti gli aspetti dell'iper-oggetto che ha riguardato, nel giro di alcuni mesi, il destino di milioni e milioni di esseri umani, e che implicava uno sforzo industriale ed economico abnorme, messo poi in rilievo specialmente dall'allegorismo dell'acciaio esibito in *Europe Central*, nonché una spietatezza assoluta, persino verso i propri commilitoni, manifestata nel terzo capitolo delle *Bienviellantes*. E, sul versante della narrazione visiva, si è passati dal didascalismo staliniano all'amaro giustizialismo finzionale del film tedesco (1993) di Joseph Vilsmaier, alla sfida tra cecchini infallibili dei due eserciti in *Enemy at the Gates* (2001) di Jean-Jacques Annaud, alla spettacolarizzazione in 3D e I-Max, dello *Stalingrad* (2013) di Fëdor Bondarčuk, sorta di risposta russa al film di Spielberg sul D-Day, nonché a molti altri documentari o prodotti televisivi di diseguale valore. La domanda d'obbligo è se, come ci si proponeva di dimostrare in *Romanzi di Finisterre*, le narrazioni scritte hanno tuttora un rilievo nell'immaginario relativo a questa battaglia epocale, e se esiste una versione più prossima a un realismo non di facciata e non ristretto, che vada oltre le testimonianze dei singoli (ormai conclusesi, come è già capitato dopo le ricerche di Cornelius Ryan relative al D-Day), e tenti di individuare una forma densa e stratificata che comunque costituisca un'esperienza rivissuta ovvero un ripensamento radicale della vicenda storica rievocata.<sup>9</sup>

## VI.

A livello teorico, si tratta allora di riconsiderare il problema del "realismo della guerra", che avevo affrontato nell'*Introduzione* e nelle *Conclusioni* del mio volume. Ma sulla questione sono intanto tornati sia Fredric Jameson in un contributo su *War and Representation* apparso in rivista e poi raccolto in un volume dedicato alle *Antinomies of Realism*,<sup>10</sup> sia la studiosa inglese Kate McLoughlin.<sup>11</sup> Jameson sottolinea le contraddizioni fra una concezione totalizzante della guerra e la possibilità di rappre-

<sup>9</sup> Al di là della sempre più ampia massa di documenti reperiti e sondati: cfr. almeno D.M. Glantz, J. House, *Stalingrad*, Lawrence, University Press of Kansas, 2019.

<sup>10</sup> F. Jameson, *War and Representation*, in «PMLA», 124, 5, 2009, pp. 1532-1547, poi in Id., *Antinomies of Realism*, London-New York, Verso, 2013, pp. 655-676.

<sup>11</sup> K. McLoughlin, *Authoring War: The Literary Representation of War from the Iliad to Iraq*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

sentare in effetti solo l'esperienza di un singolo testimone. Sono state adottate quindi varie modalità narrative, che vanno dal diario personale<sup>12</sup> all'epica dei popoli, ma tutte si possono esaminare o attraverso le azioni, specie nelle opere sino al Novecento, o come scene, nelle guerre mondiali, in cui la tecnologia e i movimenti di massa prevalgono sui singoli atti eroici. È interessante che anche per Jameson la guerra non sia rappresentabile attraverso un solo genere autonomo ma imponga riusi originali di varie forme della tradizione: per Stalingrado, viene analizzata l'operazione condotta da Alexander Kluge in *Schlacht von Stalingrad* (1964), esempio di montaggio non gerarchico di frammenti (individuabile, nel mio campione sopra indicato, nella *Battaglia di Farsalo*, ma molto caro anche a Sebald), che dimostra l'impossibilità di coniugare l'azione del singolo combattente alle leggi dei macrosistemi economici che producono le guerre.<sup>13</sup>

Dal canto suo, McLoughlin esamina gli espedienti retorico-strutturali che hanno consentito di "autorare" ossia rappresentare in una forma non caotica l'esperienza o la rivisitazione di una guerra. Esaminando esempi che vanno dall'*Iliade* ai testi sulle battaglie tecnologiche contro l'Iraq, questo saggio si sofferma su modalità di codificazione che vanno dalle *credentials* alle *divertions*, e riguardo alla seconda guerra mondiale si concentra su testi comico-surreali, come *Catch-22* di Joseph Heller e *Slaughterhouse-Five* di Kurt Vonnegut, concludendo che, sebbene fallimentari, i grandi tentativi di raccontare una guerra riescono comunque a suggerire uno spazio ermeneutico inedito.

Rispetto a queste posizioni, sulla base di quanto indagato in *Romanzi di Finisterre*, con le integrazioni qui proposte,<sup>14</sup> si potrebbe rilevare che la sfida della "metafisica del realismo" non comprendeva, nel caso della seconda guerra mondiale, un tentativo di giungere a una totalità, bensì quello di portare all'estremo i mezzi narrativi canonici per segnalare condizioni bio-antropologiche ed etico-esistenziali che non si erano mai verificate prima in quella scala e con quelle caratteristiche. L'elemento decisivo, quindi, non era l'irrappresentabilità dell'insieme di cause ed effetti nella sua completezza, bensì la rielaborazione cognitivamente ricca di quanto già era noto e assestato riguardo ad altre guerre e ad altri tempi, ma non era più sufficiente a designare estremi come quelli toccati con la Shoah o con lo sgancio delle bombe atomiche. Non si trattava quindi di schedare singoli procedimenti ricorrenti, bensì di individuarne il valore complessivo all'interno delle grandi opere, da

<sup>12</sup> Cfr. S. Hynes, *The Soldiers' Tale: Bearing Witness to Modern War*, London, Pimlico, 1997.

<sup>13</sup> Cfr. *The Ends of War*, ed. P. Deer, in «Social Text», 19 2007; peraltro, Jameson non considera un testo come quello di Vollmann.

<sup>14</sup> E si veda M. Malvestio, *The Conflict Revisited* cit. per ulteriori analisi, per esempio di opere di Roberto Bolaño.

collocare certo sullo sfondo delle medie coeve ma anche da considerare come esiti speciali. Per la seconda guerra mondiale, si può adesso affermare che le opere sinora prodotte come “medie”, e in specie alcuni capolavori editi tra il 1947 e il 2011, forniscono non una rappresentazione definitiva, ciò che in fondo richiederebbe Jameson, bensì una costellazione di “nuclei di senso”<sup>15</sup> da leggere non come diagrammi oggettivi, ma come condensati di quanto la tradizione narrativa scritta è riuscita a far comprendere della guerra, grazie alle sue risorse strutturali e formali elaborate sin dai poemi epici antichi. È altresì lecito aggiungere che il problema della dicotomia letterario/visuale non sussiste più come nel XX secolo: in una prospettiva stilistico-cognitiva, a una rappresentazione integrata di una guerra, e in particolare della “guerra più grande”, contribuiscono paritariamente opere scritte, o pittoriche, a cominciare da *Guernica*, o cinematografiche, compresi film quali la trilogia di Roberto Rossellini, *L'infanzia di Ivan* (1962) di Andrej Tarkovskij, *Va' e vedi* (1985) del Elem Klimov (potentissimo e realistico horror sulla lotta contro i nazisti in Bielorussia) o, per citare un esempio virtuosistico di sincronizzazione di eventi paralleli, *Dunkirk* (2017) di Christopher Nolan.<sup>16</sup> La seconda guerra mondiale non è irrepresentabile ma, in quanto iperoggetto, richiede molti tipi di rappresentazione ricca di riferimenti alla tradizione e insieme innovativa rispetto alle forme già note.

## VII.

Com'è ovvio, scendendo poi nelle situazioni particolari, per esempio nell'ambito della narrativa italiana, si possono registrare tendenze e finalità più specifiche. Sulle opere dedicate alla seconda guerra mondiale, fra XX e XXI secolo, si contano importanti acquisizioni da parte di Giancarlo Alfano,<sup>17</sup> che esamina pure le conseguenze di lunga durata dei traumi bellici; di Gabriele Pedullà, che ha riedito racconti della Resistenza a volte poco noti,<sup>18</sup> contribuendo a fornire nuove prospettive pure sull'azione delle partigiane; di Federico Bertoni, che a più riprese ha insistito sull'importanza delle riletture del periodo resistenziale, anche in rapporto all'esigenza di modelli politico-operativi non contaminati.<sup>19</sup> Tuttavia, fra le nuove opere dedicate all'esperienza bellica

<sup>15</sup> Per il concetto, cfr. A. Casadei, *Biologia della letteratura*, Milano, il Saggiatore, 2018.

<sup>16</sup> Per un'analisi delle varie fasi del cinema di guerra, cfr. G. Olla, *Dall'epos alla cronaca. La narrazione della guerra tra letteratura, cinema e televisione*, in *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di N. Turi, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 355-378.

<sup>17</sup> G. Alfano, *Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Torino, Aragno, 2012, e Id., *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Cesati, 2014.

<sup>18</sup> *Racconti della Resistenza*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2024, e *Racconti della Resistenza europea*, a cura di G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2025.

<sup>19</sup> F. Bertoni, *Parole in azione. Raccontare la Resistenza nel XXI secolo*, in *Senza trauma?*, a cura di

in Italia, hanno avuto ampi riscontri quelle collegate a un personaggio più o meno fedelmente ricostruito attraverso un racconto che spesso sfocia nella *biofiction* (Giorgio Perlasca, Don Pietro Pappagallo ecc.); oppure sono state riadattate opere di notevole valore letterario secondo modalità seriali, molto più fruibili attualmente dal grande pubblico (esempio-principe *La Storia* di Elsa Morante nella versione televisiva del 2024). Riguardo alla narrativa scritta, l'opera di maggior successo è stata la pentologia *M* (2018-2025) di Antonio Scurati, concernente l'intera parabola di Mussolini lungo il Ventennio e sino alla morte il 28 aprile 1945. Sui limiti stilistici e compositivi di questo testo sono intervenuti voci autorevoli, ma certo esso è un segno dell'abdicazione di molti scrittori a un'effettiva elaborazione delle forme letterarie, per limitarsi a un montaggio di documenti e di parti in questo caso enfaticamente rigonfie, adatte al massimo a ribadire in maniera roboante il già noto.<sup>20</sup> Semmai, bisognerebbe ritornare alle misurate riflessioni sulla storia (persino quella della Risiera di San Sabba) diventata parte di un variegato museo della guerra e della pace, ricavabili dal romanzo *Non luogo a*

M.P. De Paulis, A. Tosatti, Firenze, Cesati, 2021, pp. 63-81, e Id., *Se non ora, quando? La Resistenza come autobiografia del possibile*, in *Raccontare la Resistenza oggi. Prospettive critiche tra il XX e il XXI secolo*, a cura di A. Frabetti, L. Toppan, Firenze, Cesati, 2025, pp. 209-231. Fra l'altro, lo stesso Bertoni ha proposto un suo romanzo ambientato alla fine della guerra, *Morire il 25 aprile*, Milano, Sperling&Kupfer-Frassinelli, 2017. Io stesso ho precisato più volte la mia interpretazione delle opere fenogliane, sia in un quadro complessivo della narrativa italiana del secondo Novecento (A. Casadei, *Stile e tradizione nel romanzo italiano del Novecento*, Bologna, il Mulino, 2007), sia in contributi autonomi (A. Casadei, *Ritratto di Fenoglio da scrittore*, Pisa, Ets, 2015, e Id., *Gli "alter ego" di Fenoglio*, in «Ticontre», 19, 2023). Per panorami aggiornati, che tengono conto delle opere memorialistico-narrative di ex-fascisti, o comunque non partigiani, si veda la tesi di dottorato di Sara Lorenzetti (*Narrativa e Resistenza: "invenzione" della letteratura e testimonianza della storia*, tesi di dottorato XXVIII ciclo, Università del Piemonte Orientale, 2014-2015, disponibile online) e quella di PhD, dagli estremi cronologici ancora più ampi, di Guido Bartolini, *La letteratura della guerra dell'Asse* [2018], Roma, Carocci, 2023. Per ulteriori analisi, dedicate soprattutto alla Grande Guerra, si veda *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di A. Cortellesa, Milano, Bompiani, 2018, e L. Weber, *Sfuggente madrepatria*, Firenze, Cesati, 2023. Fra le opere saggistico-narrative, notevole successo ha avuto quella di Benedetta Tobagi dedicata alla *Resistenza delle donne* (Torino, Einaudi, 2022); ma si veda già il documentario *Libere* di Rossella Schillaci, uscito nel 2007 per Lab80film, che si occupa pure del passaggio tra fine della guerra e dopoguerra. Per un quadro storico-documentario aggiornato, cfr. *Resistenza*, a cura di F. Focardi, S. Peli, Roma, Carocci, 2025, e *Forme e culture della guerra*, a cura di P. Butti de Lima, F. Tuccari, Bologna, il Mulino, 2025.

<sup>20</sup> Si tratta di un procedimento in linea con le esigenze della facile traducibilità intermediale, tanto è vero che a partire dall'opera di Scurati è in corso di produzione una serie televisiva Sky, nella quale si ottiene un effetto anti-realistico con l'impiego di una recitazione sopra le righe e quasi caricaturale. Ben diverso l'esito di una notevole rappresentazione di Hitler da parte di Bruno Ganz in *Der Untergang* (*La caduta. Gli ultimi giorni di Hitler*, 2004), film diretto da Oliver Hirschbiegel, e in sostanza una *biofiction* del tutto esente da tratti grotteschi (quelli peraltro impiegati da Grass nel suo *Tamburo di latta* e in altre opere esaminate in *Romanzi di Finisterre*). In Italia è stato semmai più originale il tentativo di penetrazione nel "vuoto metafisico" del dominio nazista il testo di Giuseppe Genna *Io, Hitler* (Milano, Mondadori, 2008 e, in versione ripristinata, 2019). Per varie analisi, si veda anche *Raccontare la guerra* cit.

*procedere* (2015) di Claudio Magris, che parecchie volte era già intervenuto come saggista anche sulla seconda guerra mondiale.

### VIII.

Quanto alle tendenze attuali dei *War and Literary Studies* internazionali, è evidente che è cresciuta l'attenzione agli aspetti relativi alla guerra praticata o subita da minoranze a cominciare dalle donne, ora protagoniste di romanzi di successo come *The Nightingale* di Kristin Hannah, 2015 o, in Italia, *Le assaggiatrici* di Rosella Postorino (2018); gli omosessuali, specie quelli reclusi nei Lager con l'infame triangolo rosa, sui quali aumentano film e documentari, sulla scia della fortunata *pièce* teatrale *Bent* di Martin Sherman (prima versione teatrale: 1979); gli obiettori di coscienza, come Desmond Doss nel film *Hacksaw Ridge* (2016) di Mel Gibson; persino i quasi-collaborazionisti, nuovo ambito delle varie "zone grigie", come nel potente *Wil* (2016) di Jeroen Olyslaegers; ecc. Sono poi praticati studi relativi alla biopolitica e all'ecologia in tempi di guerra, alla condizione *post war*, alle conseguenze delle *forever wars*.<sup>21</sup> Se il rapporto verità/finzione non sembra più di per sé discriminante per la valutazione di un racconto di guerra, proprio perché è stato ampiamente problematizzato, è vero comunque che la questione dell'estetizzazione della violenza risulta ancora indagata con attenzione, benché quella delle narrative artistiche rientri pienamente nell'ambito della sperimentazione e non dell'imposizione etica. Ma è interessante e provocatoria la posizione assunta di recente da Anders Engberg-Pedersen,<sup>22</sup> che ha sottolineato come le stesse regole di combattimento siano diventate, nel corso del XIX e poi in tutto il XX secolo, una sorta di estetica a sé stante, anche per gli esiti 'sublimi' che poteva ottenere per i post-nietzschiani: d'altronde, queste componenti sono state più volte toccate, da Ernst Jünger sino a Jonathan Littell, nei testi che ho esaminato.

Invece, una tendenza attuale nella filmografia che riguarda soprattutto conflitti recenti è quella di ridurre sempre più lo iato fra il racconto di guerra e il fruitore, portando a una pressoché perfetta coincidenza fra tempo dell'azione e tempo della rappresentazione. L'effetto *you were there*, che spesso viene fatto risalire sino alla *Battaglia di Algeri* di Gillo Pontecorvo (1966), è per esempio altissimo in *Warfare* (2025) di Alex Garland e Ray Mendoza, ex Navy-Seal, che rievoca accuratamente un episodio della guerra in Iraq del 2006, peraltro circoscritto in uno spazio esiguo (una palazzina difesa dagli statunitensi contro i combattenti

<sup>21</sup> *War and Literature Studies*, eds. A. Engberg-Pedersen, A. Ramsey, Cambridge, Cambridge University Press, 2022.

<sup>22</sup> A. Engberg-Pedersen, *Martial Aesthetics. How War Became an Art Form*, Stanford, Stanford University Press, 2023.

locali) e quindi quasi da cinema-teatro 2.0; ma di suo Garland è pure autore di altri tipi di narrazione bellica, come quella di una distopia imminente condensata nel notevole *Civil War* (2024). Analogamente, Kathryn Bigelow ha praticato il massimo avvicinamento alla rappresentazione 1:1 con *The Hurt Locker* (2010), ancora una volta dedicato alle guerre in Iraq, ma ha poi provato a inscenare, da tre angolature diverse, la reazione degli USA a un possibile attacco nucleare nel suo *A House of Dynamite* (2025), film ambientato in un quasi-presente. Di fatto, persino gli iper-realismi resi possibili dalle tecnologie digitali sempre più sofisticate devono ricorrere a forme di narrazione che siano percepibili come cognitivamente dense dai fruitori, giocando sull'effetto di straniamento generato proprio dall'“eccesso” di immedesimazione.

## IX.

Se si vuole stilare un bilancio sintetico almeno provvisorio, è lecito affermare che il trattamento narrativo scritto e visuale della seconda guerra mondiale ha continuato ad offrire, sino agli inizi del secondo decennio del XXI secolo, una serie di opere significative per continuare un'elaborazione che aspiri a un “realismo allargato”.<sup>23</sup> Certo continua a non poter essere raggiunto il preteso opus absolutum che sintetizzi ogni sfaccettatura di questo iperoggetto, una sorta di *Iliade* perenne: coesistono invece moltissimi approcci alle guerre del XX secolo e in specie alla “più grande”. Forse *l'insieme* delle opere narrative sulla seconda guerra mondiale, in qualunque medium siano realizzate, può adesso costituire un patrimonio adeguato per verificare cosa si è riusciti sinora a ripensare di quegli eventi. È possibile che la spinta propulsiva al ‘ripensamento’ sia ormai conclusa, e tuttavia l'ibridazione sempre più forte di media artistici diversi potrebbe consentire ulteriori sperimentazioni, come è avvenuto per esempio con le opere di Art Spiegelman.

Si devono comunque riconsiderare alcuni presupposti biologico-cognitivi che continuano a essere attivi nella nostra percezione di opere d'arte contemporanee.<sup>24</sup> Se anche non fosse più la seconda guerra mondiale la materia del contenuto più idonea per indagare l'evolversi del realismo nelle varie forme narrative, si dovrebbe comunque verificare quali opere riescano a ottenere un esito stilistico non riducibile alle medie del già noto. E al fondo, le varie dicotomie tra generalizzazione e singolarità, uso corretto o falsificante dei dati storici, *verum* e *certum*, che debbono essere mantenute su un piano teorico, sono di continuo superate nelle concrete prassi compositive e fruibili.

<sup>23</sup> Cfr. F. Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, e A. Casadei, *Letteratura e controvalori*, Roma, Donzelli, 2014.

<sup>24</sup> Cfr. A. Casadei, *Biologia della letteratura* cit.

Può essere emblematico, in questa prospettiva, un episodio della I serie di *Heimat* di Edgar Reitz (1984; è stata seguita da altre nel 1992, 2004, 2013). Si tratta del n. 5, *L'amore dei soldati*, che è ambientato in Germania quando ormai la sconfitta si avvicina, e s'inizia con un dialogo fra un capitano e un soldato, operatore di una cinepresa usata per filmati di propaganda bellica. Il soldato si è spinto a fare riprese nei pressi dei luoghi di combattimento e ha ricevuto alcuni colpi che potevano ucciderlo, e invece hanno solo distrutto una pellicola. Ma il comandante non è affatto contento, e dice che non ci si doveva avventurare in un luogo pericoloso, perché quello che conta è l'esito artistico: Dante non è dovuto andare nell'Aldilà per poter scrivere la sua opera e in generale l'arte dipende dall'ingegno del creatore; viceversa il soldato vuole riprendere dal vero come un buon reporter, e biasima la posizione "ideologica" del comandante. Poco dopo, si devono filmare in diretta le fucilazioni di vari condannati e persino il comandante ammette che questo è un documento speciale, da distinguere rispetto a quelli usati per la propaganda. Il problema che si pone è allora, per le immagini come per la scrittura, quale rapporto hanno i dati di partenza, le riprese "in diretta" che diventano storia e passato non appena vengono riviste a distanza di pochi secondi, e il loro riuso artistico di "secondo grado", che si fonda sull'*Erlebnis* come ripensamento (qualunque sia la sua base biografica) e su mediazioni che non implicano affatto una falsificazione, bensì una stilizzazione cognitivamente attiva. Addirittura, se è vero che l'*Heimat* può diventare, dopo aver dato il titolo a una fluviale serie cinematografico-televisiva con forti presupposti filosofici e intensi snodi esistenziali, un'entità da inseguire con un testo ibrido, fra diario di famiglia, collage e tecniche da graphic novel, come nella nuova *Heimat* di Nora Krug (2018), di sicuro è lecito aspettarsi che l'iperoggetto seconda guerra mondiale sarà ancora esplorato attraverso ulteriori forme di rappresentazione stratificate e extra-ordinarie.



scrittura/lettura/ascolto

## Mediazioni pericolose? I paratesti all'edizione russa di *Les liaisons dangereuses* nell'URSS degli anni Trenta

ALESSANDRA CARBONE

Università degli Studi di Siena  
alessandra.carbone@unisi.it

**Abstract.** This article analyses the editorial and interpretive strategies behind the first Soviet translation of *Les liaisons dangereuses* (1933), edited by Abram Ėfros for the Academia publishing house. By examining contemporary introductions and reviews, the research shows how this libertine novel was “metabolized” by the USSR’s cultural system through sophisticated strategies of ideological validation. The analysis highlights the role of paratexts as essential filters used to justify the publication of “ideologically hostile” yet technically superior texts. Ultimately, Laclos’s work was reframed by the literary critic Abram Ėfros as a document of historical realism, functional to the construction of the new Soviet literature.

**Keywords:** paratexts, Soviet publishing, Choderlos de Laclos in Russia, Abram Ėfros, Izdatel’stvo Academia Publishing House.

**Riassunto.** L’articolo analizza le strategie editoriali e interpretative sottese alla prima traduzione sovietica di *Les liaisons dangereuses* (1933), curata da Abram Ėfros per la casa editrice Academia. Attraverso l’analisi di prefazioni e recensioni dell’epoca, emerge come il romanzo libertino sia stato “metabolizzato” dal sistema culturale sovietico mediante sofisticate manovre di validazione ideologica. L’indagine evidenzia il ruolo dei paratesti come filtri necessari per giustificare la pubblicazione di testi “ideologicamente ostili” ma “tecnicamente eccelsi”; nella strategia del critico Ėfros si trasforma l’opera di Laclos in un documento di realismo storico e lotta di classe, funzionale alla costruzione della nuova letteratura sovietica.

**Parole chiave:** paratesti, editoria sovietica, Choderlos de Laclos in Russia, Abram Ėfros, Izdatel’stvo Academia.

## Mediazioni pericolose? I paratesti all'edizione russa di *Les liaisons dangereuses* nell'URSS degli anni Trenta

Il ruolo degli articoli introduttivi (peritesti o paratesti, come vengono chiamati nella definizione di Gerard Genette)<sup>1</sup> e la loro funzione di filtro interpretativo tra opera e lettore è già da molti anni oggetto di ricerca di diverse branche di studi umanistici, tra critica letteraria, traduttologia, sociologia e semiotica; è noto in particolare che i paratesti giocano un ruolo fondamentale nel plasmare la percezione del lettore non solo per quanto riguarda le singole opere tradotte, ma anche, e soprattutto, nella ricezione di interi *corpora* di "letteratura straniera", là dove essa veniva convogliata e poi accolta in polisistemi letterari o culturali<sup>2</sup> altri, "metabolizzata" potremmo dire, all'interno di una determinata cultura ricevente.<sup>3</sup> È questo il caso, ad esempio, di un testo occidentale nello spazio letterario sovietico, nel momento in cui si andavano fissando le gerarchie culturali di riferimento.<sup>4</sup> Lo studio recente sulle strategie editoriali e traduttive che sottostettero alla scelta di tradurre un determinato libro (o un intero *corpus* di letteratura straniera) nella Russia sovietica è alla base di un progetto di ricerca che intende approfondire le pratiche editoriali e gli approcci ermeneutici riguardanti le principali opere di letteratura occidentale (francese, inglese e italiana) tradotte in russo in epoca staliniana, attraverso lo studio dei diversi paratesti approntati ad uso dei lettori nel Paese dei soviet.<sup>5</sup> Certo, solo pochi anni dopo la caduta dell'URSS già Arlen Bljum metteva in dubbio una qualsivoglia utilità o rigore scientifico di simili testi di accompagnamento, e ricordava, con una certa amara ironia, che

читать сейчас такие предисловия и больно и смешно. В предисловии, особенно когда речь шла об издании сочинений дореволюционного или зарубежного автора, от него часто не оставляли камня на камне, упрекая во всех смертных грехах, а главное – в отсутствии классового подхода. Затем автор ставил его на «марксистские костыли», как цинично называли такую операцию между собой присяжные специалисты по таким предисловиям.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> G. Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

<sup>2</sup> Secondo la ben nota definizione di I. Even-Zohar, *Polysystem studies*, in «Poetics today», 11, 1, 1990.

<sup>3</sup> A. Lefevre, *Translation, rewriting and the manipulation of literary fame*, London, Routledge, 1992; in Italiano si veda il libro di C. Elefante, *Traduzione e paratesto*, Bologna, Bologna University Press, 2012.

<sup>4</sup> «Literaturnaja ierarchija» secondo una definizione di Evgeny Dobrenko, prolusione orale, 15 ottobre 2025, durante il Convegno internazionale PRIN PNRR 2022 «Rewriting European Literatures in Stalin's Russia», Forlì-Arezzo, 15-16-17 ottobre 2025.

<sup>5</sup> PRIN PNRR «Rewriting European Literatures in Stalin's Russia: Defence of European Culture or Mediation of the Regime's Ideology?», si veda il portale del progetto: <https://rewriting.dipintra.it/it/> (ultimo accesso: 5/6/2026).

<sup>6</sup> «Leggere oggi introduzioni di questo tipo è insieme comico e doloroso. Nella prefazione,

Tale asserzione, sicuramente corretta a grandi linee, pecca però di una certa semplificazione se esaminiamo il fenomeno da vicino, analizzando le numerose fasi in cui singole correnti critiche sovietiche (e singoli studiosi) si destreggiarono con la “letteratura mondiale”<sup>7</sup> all'interno di fasi diverse, a volte contraddittorie; per questo, prima di analizzare il nostro “Choderlos de Laclos sovietico”<sup>8</sup> non sarà peregrino ripercorrere brevemente le tappe di quelli che potremmo definire veri e propri “microcronotopi” dell'estetica e della critica letteraria, sino alla metà degli anni Trenta, in URSS; lo si farà molto sinteticamente, sulla base dei maggiori studi teorici disponibili su questo tema.<sup>9</sup> E dunque: tra il 1930 e il 1931, all'indomani della Grande svolta, e in seguito alla “Conferenza internazionale degli scrittori rivoluzionari”, tenutasi a Char'kov,<sup>10</sup> i principali organi politico-culturali dettarono l'ordine del giorno per una maggiore regolamentazione del futuro panorama letterario e culturale: la «Literaturnaja gazeta» pubblicò un report della conferenza, in cui si sosteneva che i compiti dell'arte fossero strettamente legati a quelli ideologici e rivoluzionari, per cui la letteratura proletaria era «l'arma di combattimento del proletariato».<sup>11</sup> Il convegno insisteva

---

soprattutto quando si trattava di opere di un autore prerivoluzionario o straniero, spesso lo si smontava completamente, rimproverandogli tutti i possibili peccati mortali, tra cui, soprattutto, l'assenza di un approccio di classe. Poi l'autore veniva messo su “stampelle marxiste”, come cinicamente gli specialisti patentati in tali prefazioni chiamavano fra di loro operazioni simili, e si procedeva alla pubblicazione». Qui e di seguito le traduzioni dal russo sono mie; vd. A. Bljum, *Sovetskaja cenzura v èpoche total'nogo terrora. 1929-1953*, Sankt-Peterburg, Akademičeskij proèkt, 2000, p. 39.

<sup>7</sup> Sulle diverse definizioni di letteratura straniera dal punto di vista sovietico si vedano gli ultimi studi di Galin Tihanov, che conia il termine di «Occidentocentrism», e parla più volentieri di “letteratura mondiale” che di “letteratura occidentale” o “straniera”, analizzando gli stilemi e le teorie sovietiche di quegli anni: G. Tihanov, *World Literature in The Soviet Union: Infrastructure and Ideological Horizons*, in *World Literature in the Soviet Union (Studies in Comparative Literature and Intellectual History)*, eds. G. Tihanov; A. Lounsbury, R. Djagalov, Newton, Academic Studies Press, 2023; e G. Tihanov, *Towards a non-occidentocentric world literature: Lessons from Soviet Russia*, in *Routledge Companion to Global Comparative Literature*, London, Routledge, 2025.

<sup>8</sup> Facciamo riferimento alla prima edizione integrale sovietica del romanzo di Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*: Šoderlo de Laklo P.A.F., *Opasnye svjazi*, a cura di A.M. Èfros, traduzione di N.D. Èfros, Moskva-Leningrad, Academia, 1933.

<sup>9</sup> Si vedano in particolare, tra gli altri: *Istorija ruskoj literaturnoj kritiki: sovetskaja i postsovetskaja èpochi*, pod red. E. Dobrenko, E.G. Tihanov, Moskva, NLO, 2011; C. Clark, *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture. 1931-1941*, Cambridge, Harvard University Press, 2011; Si vedano poi i risultati del progetto di ricerca Etransov in M.C. Autant-Mathieu, A. Ackerman, M. Arias-Vikhil et al., *Le Rapport à l'étranger dans la littérature et les arts soviétiques*, [https://shs.hal.science/halshs-00759526v1/file/PICS\\_ETRANSOV\\_10nov\\_2012\\_HAL.pdf](https://shs.hal.science/halshs-00759526v1/file/PICS_ETRANSOV_10nov_2012_HAL.pdf), 2012 (ultimo accesso: 28/1/2026); cfr. anche le più recenti pubblicazioni dal progetto di ricerca *Rossija/SSSR i Zapad: vstrečnyj vzgljad. Literatura v kontekste kul'tury i politiki XX veka* (2023-2025), <https://rscf.ru/project/23-18-00393/> (ultimo accesso: 28/1/2026).

<sup>10</sup> *Vtoraja meždunarodnaja konferencija revoljucionnyh pisatelej*, 6-15 novembre 1930.

<sup>11</sup> *Itogi Char'kovskoj konferencii*, in «Literaturnaja gazeta», 55, 92, 24/11/1930.

anche sulla “rieducazione rivoluzionaria” dei rappresentanti della piccola borghesia;<sup>12</sup> nel corso del 1931 la questione della *partijnost'* [spirito di partito] in letteratura divenne sempre più centrale,<sup>13</sup> anche grazie alla pubblicazione del celebre articolo di Stalin *O nekotorych voprosach istorii bol'shevizma*,<sup>14</sup> in cui si incitavano gli organi culturali alla lotta per la *partijnost'* in letteratura e nella critica letteraria, e allo «smascheramento di tutte le teorie antimarxiste e antileniniste», perseguendo «gli errori teorici in letteratura», e combattendo i «contrabbandieri trozkisti»<sup>15</sup> della cultura. In questa situazione già dal 1930 alcuni singoli, ma influenti esponenti del mondo culturale, tentavano però di modulare via via tali direttive, anche per permettere la pubblicazione di molte opere di letteratura straniera borghese-occidentale, inserendole abilmente nel nuovo corso; ad esempio l'ex *Narkompros* Anatolij Lunačarskij nei primissimi anni Trenta seguiva attivamente molti progetti culturali per diverse case editrici, ancora in qualche modo definibili indipendenti (ad esempio Academia, Zemlja i Fabrika, Federacija), che pubblicavano autori stranieri occidentali, collaborando assiduamente con Gor'kij (che in quel momento intendeva rilanciare il progetto di “Vsemirnaja literatura”).<sup>16</sup> Di Lunačarskij è un articolo di fine 1930, pubblicato sempre sul quotidiano «Literaturnaja gazeta», in cui avvertiva i colleghi che l'*intelligencija* sovietica doveva essere consapevole delle nuove tecniche e dei nuovi metodi della letteratura occidentale;<sup>17</sup> l'ex Commissario del popolo all'istruzione cercava infatti di spiegare che, indipendentemente dal loro contenuto, le opere potevano essere «tecnicamente avanzate» e dunque utili alla nuova letteratura sovietica. Il critico si spingeva poi a sostenere che fosse sbagliato non apprendere nuovi stili letterari, e che il nuovo stile avrebbe potuto essere «соединением советского революционного размаха и американской деловитости».<sup>18</sup> Era necessario, per Lunačarskij, che *non solo* la letteratura *proletaria* venisse tradotta e importata in URSS, ma che fosse in generale pubblicato tutto ciò che poteva essere considerato a buon conto “letteratura rivoluzionaria” (intesa da lui in senso decisamente ampio); si riporta qui di seguito il suo ragionamento:

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Literatura dolžna stat' partijnoj*, in «Literaturnaja gazeta», 1, 107, 22/01/1932.

<sup>14</sup> *O nekotorych voprosach istorii bol'shevizma. Pis'mo v redakciju*, in «Proletarskaja revoljucija», 6, 113, 1931.

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

<sup>16</sup> Letteramente “Letteratura mondiale”. Sull'argomento si veda in italiano F. Lazzarin, *Tra le luci e le ombre di Pietrogrado. La casa editrice Vsemirnaja literatura come istituzione culturale dei primi anni sovietici*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2024.

<sup>17</sup> Cfr. A. Lunačarskij, *Naš literaturnyj import*, in «Literaturnaja gazeta», 4, 41, 27/01/1930, p. 4.

<sup>18</sup> «una combinazione di spavalderia rivoluzionaria sovietica e di spirito di iniziativa americano», *ibidem*.

В партийных и около партийных кругах существуют мнения, что западно-европейская литература может ввести к нам буржуазную идеологию и, следовательно, эта литература принесет вред. Но говорить так, значит говорить о разрыве культурной связи между нами и заграницей, о своего рода постройке какой-то «великой советской стены». Такой взгляд в корне неправилен. Мы являемся авангардом человечества и мы должны изучать социальную жизнь Запада. [...] Мы можем сказать: да, в своей массе эта литература вредна и отбирать ее должны круги специалистов-общественников. [...] Книги, невыдержанные идеологически, необходимо сопровождать комментариями. Комментарии помогут читателю, не позволят впасть в заблуждения.<sup>19</sup>

Tali posizioni saranno tenute anche in seguito, tra la fine del 1931 e l'inizio del 1932, periodo complesso in cui si moltiplicavano, sugli organi a stampa, le critiche e le denunce contro molti redattori e caporedattori sovietici; un esempio di tali esortazioni aggressive è l'articolo dei primi di gennaio del 1932, pubblicato su «Literaturnaja gazeta», in cui si evidenziava «il fallimento dei marci liberali»<sup>20</sup> a capo dei vari organi di stampa o case editrici. Si accusavano apertamente alcune di esse, come la casa editrice Federacija,<sup>21</sup> di essere state negli anni precedenti «in larga misura agenti di una produzione artistica politicamente ostile», mentre le stesse edizioni di Stato GICHL erano accusate di lavorare «senza una linea chiara». Alla fine dell'articolo si richiamavano severamente editori e redattori, come prevedibile, al già citato articolo di Stalin, e a seguire la nuova principale linea di sviluppo della nuova cri-

<sup>19</sup> «negli ambienti di partito esiste l'opinione che la letteratura dell'Europa occidentale possa introdurre da noi un'ideologia borghese e che, di conseguenza, tale letteratura possa arrecare danno. Affermare questo significa però sostenere la necessità di interrompere il legame culturale tra noi e l'estero, costruendo una sorta di "grande muraglia sovietica". Un simile punto di vista è radicalmente errato. Noi siamo l'avanguardia dell'umanità e dobbiamo studiare la vita sociale dell'Occidente. [...] Possiamo dire: sì, nel suo complesso questa letteratura è dannosa, e la sua selezione deve essere affidata a studiosi specialisti e ad attivisti politici (obščestvenniki). [...] I libri ideologicamente deboli devono essere accompagnati da commenti e introduzioni, che aiuteranno il lettore e non gli permetteranno di cadere in errore», *ibidem*. Su Lunačarskij, su particolare nel suo coinvolgimento nel mondo editoriale sovietico a cavallo tra gli anni Venti e gli anni Trenta si vedano due recenti lavori: S.N. Dmitriev, *Anatolij Lunačarskij, Don Kichot revoljucii*, Moskva, Veče, 2023; Id., *Lunačarskij. Dela i gody narkoma prosvveščeniija*, Moskva, Veče, 2025.

<sup>20</sup> Qui e di seguito si vedano le citazioni dall'articolo in 1931-1932, «Literaturnaja gazeta», 1, 107, 4/01/1932.

<sup>21</sup> Federacija, casa editrice sovietica, organo della Federazione delle associazioni degli scrittori sovietici (FOSP), fondata nel 1929 sulla base di diverse editrici cooperative, pubblicò diversi titoli di letteratura occidentale, soprattutto sino al novembre 1930, quando il direttore era ancora Aleksandr Tichonov, stretto collaboratore di M. Gor'kij e di A. Lunačarskij; fu chiusa all'inizio degli anni Trenta per confluire nel 1934 in Sovetskaja literatura (poi – Sovetskij pisatel'). Cfr. *Izdatel'stvo Federacija, katalog vystavki 1-29 avgusta, 2024*, Ministerstvo kul'tury Rostovskoj oblasti GBUK RO "DGPB", Rostov na Donu, 2024.

tica e teoria letteraria sovietica. Lunačarskij e Go'rkij cercarono però di resistere: nei piani di edizione della casa editrice Academia, che riuscì ad operare anche quando Federacija e Zemlja i Fabrika furono chiuse o assimilate dalle Edizioni di stato, si trova un documento interessante risalente al 1932; si tratta di un verbale dattiloscritto di una riunione editoriale di Academia in cui viene riportato (con le parole del redattore Aleksandr Tichonov) che l'editrice riteneva necessario pubblicare anche «un tre per cento di libri velenosi»:22 ovvero libri e autori ideologicamente ostili, contraddistinti, però, da tecnica e stile impeccabili e innovativi, che a parere della redazione, i nuovi scrittori sovietici non potevano non conoscere. Certo, bisogna sempre sottolineare quanto la casa editrice Academia fosse un'assoluta eccezione nel panorama editoriale ufficiale, e che riuscì ad esserlo per tutta la metà degli anni Trenta, in particolare sotto la direzione di Lev Kamenev, (sempre coadiuvato da Lunačarskij e Gor'kij finché furono in vita), mentre dal 1935-1936 l'editrice sarebbe entrata in crisi, sino alla definitiva chiusura e alla conveniente confluenza in GICHL del 1937-1938.23

A partire dalla primavera del 1932, con la pubblicazione del Decreto del Comitato Centrale del Pcus24 sulla riorganizzazione (e liquidazione) delle organizzazioni letterarie, si andò poi sempre di più affermando la discussione filosofico-letteraria che ruotava attorno alla definizione di “realismo”; essa fu risolta nel 1932 con la prima pubblicazione, in assoluto, della celebre lettera di Friedrich Engels a Margareth Harkness del 1888, in cui il filosofo tedesco citava le opere di Honoré de Balzac come riferimento per il realismo letterario.25 La lettura engelsiana permise ai sovietici di trovare una (seppur parziale) soluzione all'imbarazzante problema del “Balzac reazionario e legittimista”, inglobandolo finalmente nel proprio sistema critico-letterario come simulacro del realismo; la lettera fu pubblicata nella prestigiosa sede del «Literaturnoe nasledst-

<sup>22</sup> Cfr. *Protokol soveščanija po vyrobotke 3-letnego redakcionnogo plana izdatel'stva Academia po serii "mastera stilja"*, RGALI, F. 1303 op. 1 ed. chr. 597. Documento non datato (riporta: 1932), foglio non numerato. Su questo vedi anche lo studioso Serge Rolet, che scrive «La mission non écrite, que se donnent les animateurs d' "Academia", en particulier Gor'kij, semble être de desserrer la contrainte idéologique, et de publier des textes 'difficiles'. Au cours de la discussion sur le projet de collection 'Mastera stilja', Aleksandr Tichonov estime que le pourcentage de livres 'véneux [jadovitye] ne dépasse pas 3%». S. Rolet, *La littérature française aux éditions Academia*, in M.C. Autant-Mathieu, A. Ackerman A.M. Arias-Vikhil *et al.*, *Le rapport à l'étranger* cit., p. 88.

<sup>23</sup> Sulla casa editrice Academia cfr. V. Krylov, E. Kičatova, *Izdatel'stvo Academia. Ljudi i knigi*, Moskva, Academia, 2004.

<sup>24</sup> *Postanovlenie Polithjuro CK VKP(b)*, 23 aprile 1932, *O perestrojke literaturno-chudožestvennyh organizacij*, <http://www.hist.msu.ru/ER/Etext/USSR/1932.html> (ultimo accesso: 28/1/2026).

<sup>25</sup> Qui il testo integrale della lettera, in lingua inglese: [https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88\\_04\\_15.htm](https://www.marxists.org/archive/marx/works/1888/letters/88_04_15.htm) (ultimo accesso: 28/1/2026).

vo» con una postfazione a cura del professor Franc Šiller,<sup>26</sup> germanista, e con la collaborazione del facoltoso Istituto Marx-Engels-Lenin di Mosca. Tale istituzione stava in quegli anni analizzando e pubblicando una gran quantità di materiali originali e inediti relativi a Marx e a Engels, fornendo via via alla nuova *intelligencija* sovietica strumenti critici imprescindibili; gli anni immediatamente successivi furono dunque contraddistinti, proprio grazie alla pubblicazione di detta lettera engelsiana a proposito di Balzac, dalla polemica tra i critici di orientamento più intransigente (spesso, ex-RAPP), che ritenevano al contrario fondamentale valutare l'autore *a partire* dalla sua postura politica (la famosa “visione del mondo” – “mirovozzrenie”), e un gruppo di rampanti giovani critici, tutti legati, ancora, ad Anatolij Lunačarskij e vicini a Šiller, i quali sostenevano che la valutazione dell'opera letteraria *non* doveva essere esclusivamente assoggettata alla “visione del mondo” dell'autore, soprattutto là dove si prendevano in considerazione autori del passato (o pre-1848, a seconda delle posizioni); essi ritenevano che fosse al contrario fondamentale studiarne il “metodo” letterario; si trattava di critici come Vladimir Grib, Michail Lifšic e, soprattutto, György Lukács, riunitisi attorno alla rivista «Literaturnyj kritik», fondata nel 1933 a Mosca; essi riuscirono a vincere la tenzone critico-letteraria contro gli oppositori più oltranzisti, che sarebbero stati poi etichettati come “i seguaci della sociologia volgare” o “dell'approccio sociologico-volgare” (“vul'garnyj sociologizm”, – affermavano il primato della provenienza di classe sul contenuto letterario);<sup>27</sup> certo, tale operazione riuscì primariamente grazie all'approvazione di detta linea critica da parte del potere centrale, che in quel momento teneva posizioni molto differenti rispetto al 1930-1931, quando al centro del dibattito vi era ancora il primato di una letteratura essenzialmente “proletaria”; si riteneva invece ora fondamentale, in alto loco, giustificare teoricamente l'appropriazione di alcuni, selezionati, classici della letteratura occidentale come imprescindibile base marxista per la futura grande letteratura sovietica. Tale operazione sarebbe stata poi suggellata dall'elaborazione del ben noto concetto di “realismo socialista”, durante il I Congresso degli Scrittori Sovietici del 1934<sup>28</sup> e dal suo consolidamento negli anni successivi.

<sup>26</sup> La postfazione di Franc Šiller gettò le basi per il dibattito che seguì su detta questione fondamentale. Vd. *Neizdannaja perepiska Engel'sa s Margaret Garknes*, in «Literaturnoe nasledstvo», 2, 1932, pp. 1-14.

<sup>27</sup> Traducibile anche con “approccio sociologico-volgare”. Cfr. V. Bystrov, V. Kamnev, *Vul'garnyj sociologizm. Istorija koncepta in Sociologičeskoe obozrenie*, T.18, 3, 2019, pp. 286-307.

<sup>28</sup> Si veda tra tutti *Pervyj vseozjužnyj s'ezd sovetskich pisatelej. Stenografičeskij otčet*, Moskva, GI-CHL, 1934. L'assunto desumibile da tali direttive è che “l'Occidente borghese” aveva smesso di capire i suoi grandi autori del passato, scivolando sempre di più in un decadente e marcescente formalismo [*gnil'oj formalizm*]. Solo la letteratura e la critica sovietica erano dunque in grado, allora, di comprendere veramente a pieno l'autentico messaggio dei grandi classici

Anche solo da questa veloce sintesi sui trend critico-politici dei primissimi anni Trenta appare evidente come le vicende editoriali e le politiche culturali intorno alle traduzioni letterarie di opere straniere potessero essere soggette a molteplici mutamenti, aggiustamenti, denunce e dietrofront, e questo è ancora poco, perché non si è preso in considerazione in questa sede, per mancanza di tempo, l'ancor più complesso periodo successivo, che si estende a partire dal 1936, con l'intensificarsi della lotta al formalismo, proseguendo per altrettante tappe restrittive sino all'inizio degli anni Cinquanta, con altre numerose modifiche e peculiarità storico-critiche. In generale, volendo estrapolare alcuni dati per quanto riguarda la pubblicazione di letteratura francese in questo mutevole contesto, tra il 1930 e il 1935, è possibile affermare che all'inizio degli anni Trenta fu pubblicato un maggiore numero di titoli e di autori, anche grazie alla presenza di più case editrici, ancora indipendenti o parzialmente indipendenti dalle Edizioni di Stato, come Academia, Zemlja i Fabrika, Federacija; se ciò garantiva una certa varietà di proposte librarie, in parziale continuità con le politiche editoriali degli anni Venti, dopo il 1933-34 tale seppur limitato pluralismo verrà meno in nome di una maggiore attenzione alla diffusione e ripubblicazione di grandi classici letterari intesi come "maestri" di letteratura e di stile, appropriabili da e nel nuovo corso culturale. Certo, bisogna anche chiedersi: *quali* classici? Nel periodo oggetto di studio, soprattutto dopo il 1932, vi furono sempre autori vietati, o messi all'indice come dannosi e "indifendibili", ad esempio i romantici-reazionari Chateaubriand e Benjamin Constant,<sup>29</sup> o i "decadenti", come Charles Baudelaire e Paul Verlaine, che non furono mai tradotti o ripubblicati in URSS almeno sino al 1953. Altri autori, come il nostro Choderlos de Laclos, furono in qualche modo delle "anomalie": pubblicati entro la prima metà degli anni Trenta, scomparirono poi dai cataloghi sino alla fine degli anni Cinquanta, nel migliore dei casi. Per essi si pone ora il problema della episodicità dei paratesti, che si danno in quantità limitata e solo in un certo limitato periodo di tempo (a volte lo spazio di uno-due anni), mentre per autori come Victor Hugo, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, ed Émile Zola, si contano più edizioni e più paratesti (in alcuni casi, numerosissimi), attraverso tutto il ventennio staliniano.

Il comportamento stesso degli estensori di tali paratesti (a cui, oltre agli articoli introduttivi o alle postfazioni, è necessario aggiungere, tra

---

realisti del passato.

<sup>29</sup> L'ultima pubblicazione di questi autori definiti aristocratico-reazionari e sottomessi ai dettami della religione cattolica fu un'edizione a cura di M. Gor'kij, che riuniva sia René che Adolphe: vd. F.R. Šatobrian, *Rene*; B. Konstan, *Adolf*, Moskva, Žurnal'no-gazetnoe ob'edinenie, 1932. Questi scrittori, spesso in virtù delle parole di Marx ed Engels venivano isolati e distinti dai romantici "appropriabili" come era, ad esempio, Victor Hugo.

gli altri, recensioni, articoli critici, capitoli o paragrafi di manuali universitari) non è assolutamente univoco rispetto alle diverse opere letterarie tradotte, ed è spesso di difficile interpretazione. A parte i già ampiamente citati Lunačarskij e Gor'kij, veri e propri *bogatyri* dell'editoria sovietica a cavallo tra gli anni Venti e i Trenta, numerosi editor e consulenti di riviste letterarie, redattori di case editrici, docenti universitari stranieri, in molteplici modi intervennero in questo periodo per quanto in loro potere per attuare strategie individuabili come di *captatio benevolentiae* (rivolte a censori e superiori vari), anche per scrittori occidentali contemporanei; è questo il caso della prefazione alla nuova edizione GICHL della *Recherche* di Marcel Proust (pubblicazione mai terminata), avviata e curata da Lunačarskij nel 1933<sup>30</sup> con un'iniziativa in controtendenza rispetto alla diffusa opinione sovietica, decisamente negativa, riguardo al "formalista Proust" già in quel periodo. Di segno opposto è invece la spregiudicata strategia di funzionale e monolitica appropriazione del *Voyage au bout de la nuit* di Louis-Ferdinand Céline; qui l'opera è strumentalizzata in ottica apertamente polemica e anti-occidentale, come vediamo leggendo gli articoli a firma di Ivan Anisimov, che curò vari paratesti alla traduzione russa del *Voyage*; il libro, pubblicato in russo parzialmente in rivista nel 1933<sup>31</sup> e poi di nuovo in volume nel 1934,<sup>32</sup> fu ritenuto passabile in un primo momento perché risultava ottimamente funzionale alla visione anti-colonialista e anti-borghese-capitalista, da parte dell'autore, nei confronti della società

<sup>30</sup> Dopo alcuni tentativi (incompiuti) da parte di diverse case editrici di pubblicare in russo la *Recherche*, nella seconda metà degli anni Venti, l'editrice di Stato GICHL avviò un nuovo progetto di edizione del grande romanzo proustiano, inaugurato nel 1934 con il I volume (*V storonu Svana*, Moskva-Leningrad, GICHL, 1934); l'edizione fu uno degli ultimi progetti di Lunačarskij, che morì in Francia, a Menton, nel dicembre 1933, mentre si trovava in viaggio diplomatico. Nei suoi ultimi giorni di vita l'ex Narkompros scrisse (o meglio, dettò) un lungo articolo su Proust, che fu poi pubblicato postumo su «Literaturnaja gazeta» (5 gennaio 1934, 1/316, p. 3), e inserito in qualità di introduzione nel già citato primo volume della *Recherche* del 1934, progetto da lui fortemente voluto. Le pubblicazioni si interruppero con il IV volume, nel 1938. Intanto nel 1936 era scoppiata la lotta al formalismo, e Proust, insieme a Joyce, era uno dei principali autori occidentali coinvolti nella *travljja*. Già da anni però si moltiplicavano giudizi poco lusinghieri in URSS nei confronti della *Recherche* e del suo autore, in particolare negli scritti e nelle affermazioni di K. Radek, D. Mirskij, E. Gal'perina, A. Makedonov; anche M. Gor'kij era particolarmente ostile alla *Recherche*. Per una panoramica si veda A.D. Michailov, *Russkaja sud'ba Marselja Prusta*, in *Marsel' Prust v russkoj literature*, Moskva, VGBIL Rudomino, 2000.

<sup>31</sup> L.-F. Selin [L.-F. Céline], *V kolonijach: (Otryvok iz romana «Putešestvie na kraj noči»*), in «Internacional'naja literatura», 4, 1933, pp. 17-37; su questo si veda anche l'articolo di I. Anisimov, *Noč' kapitalizma*, nello stesso numero di «Internacional'naja literatura», pp. 133-142.

<sup>32</sup> L.-F. Selin [L.-F. Céline], *Putešestvie na kraj noči*, Moskva-Leningrad, GICHL, 1934; cfr. anche le parole di I. Anisimov nella sua prefazione al romanzo: «questo libro è una prova così profonda e ineluttabile del decadimento del capitalismo che non si può ignorare. Anche sullo sfondo della letteratura contemporanea francese, piena di profezie di morte, il romanzo di Céline spicca nettamente», *ivi*, p. 3-12.

industriale occidentale del tempo. Lo stesso romanzo fu però poi immediatamente e definitivamente vietato in URSS una volta che Céline, di ritorno dal suo viaggio in Russia nell'autunno del 1936, si esprime negativamente nei confronti del paese dei Soviet nel suo *Mea culpa*.<sup>33</sup>

All'interno di questo complesso contesto culturale ci si occuperà dunque, in questa sede, della storia della prima traduzione sovietica di *Les liaisons dangereuses* di Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos, libro libertino per eccellenza; si ricostruiranno, analizzandoli, i suoi principali paratesti durante il periodo staliniano, alla luce delle direttive e dei trend politico-culturali di quegli anni.

### **I. Il curatore dell'edizione sovietica di Laclos, Abram Markovič Ėfros, e la casa editrice Academia**

La storia della prima traduzione russa novecentesca<sup>34</sup> delle *Liaisons dangereuses*, avvenuta nel 1933, incrocia il destino di uno dei personaggi più poliedrici, colti e per molti versi spregiudicati della cultura russa, prima, e sovietica poi. Si tratta di Abram Markovič Ėfros (1888-1954), editore, traduttore, scrittore, storico dell'arte e *intelligent*, attivo anche in politica prima e dopo le rivoluzioni del 1917, sul quale esiste ancora un esiguo numero di pubblicazioni, per cui è opportuno proporre un breve profilo. Nato a Mosca in una famiglia borghese di origine ebraica, fu intellettuale anticonformista (dove possibile) e al contempo raro esempio di quegli uomini che eccelsero nell'arte mimetica di confondere, corteggiandolo, il Potere, persino quello più totalitario: se Laclos riuscì miracolosamente a sfuggire alla ghigliottina all'epoca del grande Terrore, parimenti Ėfros, licenziato già alla fine del 1929 dal suo prestigioso posto di curatore al museo della Galleria Tret'jakov, arrestato nell'*annus horribilis* 1937 mentre era curatore della collana di Letteratura francese di Academia, riuscì tuttavia incredibilmente a sfuggire al «tritacarne degli anni Trenta» (nella colorita espressione della moglie

<sup>33</sup> L.-F. Céline, *Mea culpa*, Paris, Ed. Denoël & Steele, 1936. Sulla ricezione di Céline in URSS si veda D. Tsyganov, *Putešestvie na kraj sovet'skoj noči. K istorii publikacii debjutnogo romana L.F. Selina v SSSR*, in «Literaturnyj fakt», 3, 33, 2024, pp. 416-436.

<sup>34</sup> P.-A.-F. Šoderlo de Laklo [P.-A.-F. Choderlos de Laclos], *Opasnye svjazi* cit. Nel 1930 era uscita una pubblicazione solo parziale della traduzione di questo romanzo (si arrivava solo alla lettera LXXXIX, al termine della II parte del romanzo), per la casa editrice Federacija, sempre a cura degli Ėfros. La pubblicazione si interruppe una volta che detta casa editrice venne chiusa, e il progetto passò, qualche anno dopo, alle pubblicazioni Academia, con la quale Ėfros collaborava attivamente. La prima traduzione in assoluto in lingua russa delle *Liaisons dangereuses* risale invece al 1804-1805 e, lavoro piuttosto raccogliuccio, fu eseguita dal giovane ufficiale Aleksandr Ivanovič Levanda, impiegato al Ministero degli Affari Esteri dell'Impero russo sotto lo zar Alessandro I. Tale versione rimase l'unica traduzione completa delle *Liaisons* in lingua russa sino al 1933. Per approfondimenti si veda A. Carbone, *M. Ju. Lermontov e la nostalgia libertina*, Pisa, Pisa University Press, 2017, pp. 41-55.

Natal'ja)<sup>35</sup> cavandosela con un relativamente agiato periodo di esilio a Rostov Velikij. Indicativo che il celebre poeta Osip Mandel'stam, suo conoscente, cacciato da Leningrado e da Mosca, e in esilio egli stesso, abbia ribattezzato sornione la città di Rostov come "Èfros Velikij"<sup>36</sup> in onore del prima potentissimo Abram Markovič, che subiva il suo stesso destino. Poco tempo dopo, però, Èfros riuscì a tornare a Mosca, per riprendere molte delle sue prestigiose attività nel mondo della cultura, Osip Mandel'stam, come noto, no: arrestato nuovamente e deportato, morì di stenti in un lager dell'Estremo Oriente sovietico nel 1938.

Abram Èfros riuscì dunque a mantenere per molti anni, per quanto possibile, una posizione di relativo potere nelle sedi editoriali e culturali che frequentava, e, al contempo una, per molti inspiegabile, autonomia nella redazione dei suoi articoli e dei suoi contributi, spesso contraddistinti da uno stile riconoscibile per acume, autonomia di sguardo, leggerezza dello stile.<sup>37</sup> Curatore, tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, di numerose edizioni di letterature occidentali (francese ed italiana per lo più), a lui si deve la pubblicazione sovietica delle traduzioni da Jean Racine, Prosper Mérimée, P.A.F. Choderlos de Laclos, Anatole France, Dante Alighieri, Giorgio Vasari, per citarne solo alcune; fu direttore di collana per la leggendaria casa editrice Academia, prima, e per le Edizioni di Stato GICHL, successivamente. Nella sua attività lavorava spesso fianco a fianco con la moglie, Natal'ja Davydovna Èfros, che fu intellettuale, traduttrice di letteratura francese (sua è, appunto, la versione russa delle *Liaisons dangereuses* di cui si parla qui), collaboratrice del progetto scientifico *Literaturnoe nasledstvo* per le sezioni di francesistica. Un primo importante spartiacque nella vita e nel lavoro di Abram Èfros fu il periodo di passaggio agli anni Trenta: la fine definitiva della NEP, con le sue relative libertà, e la graduale messa al bando delle iniziative editoriali e culturali private, congiuntamente all'inizio di una politica culturale sempre più accentratrice, lo trasformarono in un intellettuale scomodo, al quale non si poteva più permettere di occupare posizioni dirigenziali in istituzioni prestigiose come la Galleria Tret'jakov, di cui era stato curatore (per l'arte francese) sino al 1929. Tra i motivi scatenanti, la sua postura giudicata decadente (molti si ricordavano dei sonetti erotici da lui pubblicati nel 1922),<sup>38</sup> e l'uscita del suo irriverente libro di biografie di pittori russi, *Profili*, scritto tra il 1928 e

<sup>35</sup> «Мясорубка тридцатых годов», vd. N.D. Èfros, *Vospomianija raznych let*, Moskva, Novyj chronograf, 2018, p. 161.

<sup>36</sup> Si veda la testimonianza di Nadežda Mandel'stam, in N. Mandel'stam, *Sobranie sočinenij v 2 tomach*, Ekaterinburg, GONZO, 2014, t. 1, p. 435.

<sup>37</sup> V. Tolmačev, *M.V. Abram Èfros – chudožestvennyj kritik in Mastera raznych epoch*. A.M. Èfros. Moskva, Sovetskij chudožnik, 1979, p. 8.

<sup>38</sup> A. Èfros, *Èrotičeskie sonety*, Moskva, Mospoligraf, 1922.

il 1930.<sup>39</sup> Tale fatica letteraria, in cui per la prima volta si tracciavano ritratti biografici e disamine storico-artistiche dei maggiori pittori russi moderno-contemporanei (da Valentin Serov e Il'ja Repin, sino ai “controversi” Mark Chagall e Natan Al'tman),<sup>40</sup> e in cui Ėfros interpretava il ruolo di un novello Vasari russo, erano caratterizzati da uno stile vivace e impressionistico, che lo rese poco gradito alla critica sovietica posteriore alla *Grande svolta*; zelante, ne scrisse ad esempio sulla «Pravda» Aleksandr Fadeev, che tuonava: «È male che, senza incontrare la giusta valutazione, circolino tranquillamente le opere di Zamjatin, il romanzo di Pil'njak *Il Volga cade nel Mar Caspio*, il libro *Profili* di Ėfros».<sup>41</sup> In quel momento la pubblicazione del libro di Laclos era stata tuttavia approvata e avviata per la casa editrice Federacija;<sup>42</sup> durante tutta l'estate e l'autunno del 1929 lo scrittore scelse di concentrarsi sul lavoro di redazione del volume, ivi compresa la correzione delle bozze di traduzione, eseguita dalla moglie Natal'ja,<sup>43</sup> in contemporanea con la stesura del paratesto introduttivo al romanzo. Nel 1930 venne pubblicata la prima parte del libro di Laclos, ma poco tempo dopo Federacija viene chiusa e la pubblicazione dovette interrompersi. Quasi contemporaneamente la redazione leningradese della già citata editrice Academia fu trasferita a Mosca, in cui confluì anche l'ex direttore di Federacija, Aleksandr Tichonov; in un rimpasto voluto dall'alto molti dei suoi storici collaboratori furono allontanati, o decisero di non lavorarvi più, e l'ente venne di fatto sottoposto a un maggiore controllo dello Stato.<sup>44</sup> È in questo momento che Abram Ėfros fu chiamato a far parte attivamente di questo nuovo destino moscovita di Academia; insieme ad Anatolij Lunačarskij gli fu affidata la direzione di singole sezioni o collane: all'inizio Ėfros fu responsabile del reparto di «Storia dell'arte», e sotto la sua supervisione furono pubblicate diverse opere importanti sull'arte russa e occiden-

<sup>39</sup> A. Ėfros, *Profili*, Moskva, Federacija, 1930.

<sup>40</sup> *Ivi*.

<sup>41</sup> A. Fadeev, *O literaturnych temach*, in «Pravda», 10, 1931, p. 2.

<sup>42</sup> P.-A.-F. Šoderlo de Laklo [P.-A.-F. Choderlos de Laclos], *Opasnye svjazi*, introduzione di A.M. Ėfros, traduzione di Natal'ja Ėfros, 366 pp., 5000 copie. È una traduzione parziale che arriva solo sino alla lettera LXXXIX. Lascia fuori la III parte e la IV parte, che verranno pubblicate soltanto con l'edizione Academia del 1933. Dalle ricerche di archivio presso il fondo Ėfros (Archivio della Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka RGB, Otdel rukopisej, Dom Paškova, F. 589, Mosca), fondo A.M. Ėfros (Archivio IMLI, F. 554), e presso il fondo di Academia (Archivio RGALI, Mosca F. 629) non è stato possibile rinvenire alcun documento che potesse gettar luce sulle modalità in cui si scelse di tradurre Laclos né per la edizione del 1930, né per quella di Academia del 1933.

<sup>43</sup> È interessante la corrispondenza tra marito e moglie nell'estate del 1929; Ėfros si trovava in un sanatorio e scriveva alla moglie a Mosca, aggiornandola sul lavoro di redazione della traduzione, che lei gli aveva inviato. Cfr. N.D.Ėfros, *Vospominanija raznyh let* cit. pp. 141-153.

<sup>44</sup> Per una panoramica sull'assetto societario di Academia, con la ricostruzione anche una parziale influenza statale sin dal 1929. Si veda S. Rolet, *La culture et l'argent en Union Sovétique. 1917-1941*, Paris, Garnier Classiques, 2024.

le, come un libro sulla corrispondenza e le memorie del pittore russo ottocentesco A. Venecianov (1931), le già citate *Vite* di Vasari, la corrispondenza di Rubens (*Pis'ma*, 1935). Con il "disgelo kameneviano" nella casa editrice, tra il 1932 e il 1934, Èfros fu poi responsabile della collana di Letteratura francese, divenendo sempre di più una figura di autorevole riferimento: collaborava in parallelo con Ivan Luppol per la collana di Storia dell'arte, e con Aleksej Dživelev, per quella di Italianistica; ideò e co-curò la serie trasversale «Sokrovišča mirovoj literatury» [Tesori della letteratura mondiale], e fu in generale sempre molto attivo anche nella redazione di pareri editoriali e recensioni interne, promuovendo o cassando via via diverse proposte di pubblicazione.<sup>45</sup>

## II. L'edizione Academia di *Opasnye svjazj* – *Les liaisons dangereuses* e i suoi paratesti

Il libro di Laclos rimase dunque in gestazione dal 1929 al 1933, e i contesti della sua pubblicazione sono da iscriversi nel complesso periodo dei primissimi anni Trenta, di cui si è già detto *supra*. Se si esclude il tentativo incompiuto di Federacija di pubblicare in russo *Les liaisons dangereuses* nel 1930, l'edizione Academia di *Opasnye svjazj* del 1933 è da ritenersi la prima vera pubblicazione del romanzo di Laclos nella Russia del '900; il romanzo fu inserito non all'interno della collana di letteratura francese, come ci si aspetterebbe, ma in una più trasversale (ed eclettica), la già citata «Tesori della letteratura mondiale». L'opera conobbe un processo editoriale di circa due anni: il paratesto introduttivo, certo, era già pronto, essendo già stato pubblicato nel primo volume delle *Liaisons* del 1930 (come vedremo, subirà però alcune piccole modifiche nella versione Academia del 1933); come riportano le informazioni editoriali sul volume, il 4 luglio 1932 il manoscritto (comprensivo di traduzione e paratesto) risultava già consegnato ufficialmente, ma gli Èfros vi lavorarono comunque ancora per tutto il 1932, dato che a novembre dello stesso anno Abram Markovič ricorreggeva le bozze della seconda parte del libro; una volta approvata la versione definitiva il visto della censura per la stampa dell'opera arriva, piuttosto celermente, già all'inizio del 1933. Nell'articolo introduttivo di Èfros, che si intitola molto laconicamente *Choderlos de Laclos e «Le relazioni pericolose»* [Šoderlo de Laklo i *Opasnye svjazj*],<sup>46</sup> è possibile rilevare quasi subito la presenza di quella che potremmo definire una *charakteristika* dell'autore del ro-

<sup>45</sup> Si vedano i numerosi pareri editoriali a firma di A. Èfros conservatisi in note manoscritte o in verbali di riunione di redazione, consultabili presso il fondo Academia dell'Archivio di Arte e Letteratura di Mosca RGALI, F. 629.

<sup>46</sup> I paratesti a pubblicazioni di autori stranieri si contraddistinguevano spesso da titoli fissi e poco fantasiosi, che comprendevano semplicemente il nome dell'autore seguito dal nome dell'opera pubblicata.

manzo nell'uso sovietico; si tratta cioè di un ritratto prevalentemente biografico<sup>47</sup> che insiste in particolar modo sulla provenienza di classe e su una ricostruzione della vita e del *cursum honorum* dell'autore dell'opera; notiamo che all'inizio dell'articolo, nel fornire il ritratto del suo eroe, Èfros sorvola però su alcuni aspetti, preferendo non esplicitare la discendenza nobile del Laclos (per quanto modesta), evidenziandone piuttosto l'ambizione militare e il suo ruolo nell'esercito: «Его звали Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos. Он начал и кончил военным профессионалом».<sup>48</sup> Non potendo poi negare il ruolo di Laclos al tempo dei fatti rivoluzionari, in cui favorì e spalleggiò la fazione dell'Orléans, Èfros sceglie di procedere secondo una consueta e consolidata tecnica di *captatio benevolentiae* nei confronti della censura sovietica dei primi anni Trenta, tipica di questi paratesti, che doveva permettere tanto la pubblicazione del libro tanto quella del suo articolo introduttivo; il metodo migliore consisteva nel *non negare* l'evidenza, al contrario, sottolineandola criticamente, intervenendo poi in seguito, nel testo, allo scopo di giustificare l'intera operazione editoriale; qui già dalla primissima pagina Èfros procede dunque a denunciare apertamente la scarsa affidabilità politica dello scrittore francese, che non poteva certo dirsi un giacobino: «он был деятелем революции, или, вернее, контр-революции [...]; он был военным карьеристом и политическим интриганом»;<sup>49</sup> ancora, citando Madame de Staël, Èfros scrive che Laclos era un «секретный агент этого злосчастного

<sup>47</sup> Le notizie biografiche sono riconducibili a fonti in lingua francese, di cui Èfros era sicuramente a conoscenza e che avrebbe anche potuto leggere durante il suo soggiorno in Francia dell'autunno 1927; in particolare è evidente il ricorso al saggio di E. Dard, *Le Général Choderlos de Laclos, auteur des «Liaisons dangereuses», 1741-1803*, Paris, Perrin, 1905 (ebbe diverse ristampe) e allo studio biografico su Laclos di A. Van Bever del 1926 (si trova in: P.-A.-F. Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, éd. A. van Bever, Paris, Ed. G. Crès et Cie, 1926); occorre ricordare che *Les liaisons dangereuses* ebbero nel Novecento, e in tutte le sue sottosezioni temporali, un grande successo in Francia, conoscendo una nuova fortuna. Se si interroga il catalogo online della Bibliothèque Nationale de France si evince che solo dal 1919 al 1932 si ebbero almeno trenta tra edizioni o semplici ripubblicazioni di testi riguardanti Laclos e le sue *Liaisons*; molte di queste sono semplici ripubblicazioni del romanzo con tavole illustrate, a scopo commerciale, ma diverse proponevano saggi introduttivi sull'opera o sulla vita dell'autore; se invece contiamo le pubblicazioni riferite delle sole edizioni originali riproposte tra il 1919 al 1933, nel 1951 lo studioso Maurice Allem ne riportava dieci distinte versioni (vd. P.-A.-F. Choderlos de Laclos, *Oeuvres complètes*, éd. M. Allem, Paris, Gallimard, 1951, pp. 734-735). L'autrice ringrazia Catriona Seth, curatrice dell'edizione «Pléiade» di Laclos nel 2011 (P.-A.-F. Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses*, éd. C. Seth, Paris, Gallimard, 2011), per la gentile consulenza a proposito della fortuna francese di Laclos nel primo terzo del Novecento.

<sup>48</sup> A. Èfros, *Šoderlo de Laklo i Opasnye svjazi*, in P.-A.-F. Šoderlo de Laklo [P.-A.-F. Choderlos de Laclos], *Opasnye svjazi* cit., p. 8. Traduzione italiana: «Si chiamava Pierre-Ambroise-François Choderlos de Laclos. Cominciò e finì la sua vita da militare professionista».

<sup>49</sup> «Egli fu un esponente della rivoluzione, o meglio della controrivoluzione [...]; fu un carrierista e un intrigante politico», *ibidem*.

принца, человек ловкий и глубоко искушенный в интригах».<sup>50</sup> In tale approccio apparentemente denigratorio possiamo ricavare alcuni stilemi che si ripetono spesso nei paratesti degli intellettuali sovietici, nei confronti di libri o autori controversi (in questo caso parliamo tra l'altro di un libro frivolo e libertino), all'inizio degli anni Trenta: ovvero l'utilizzo di strategici epiteti apertamente ben poco gentili riguardo ad uno scrittore che, ricordiamolo, si era però pur scelto, *a monte*, di pubblicare: appellativi come 'kar'erist' ['carrierista'], 'intrigan' ['intrigante'], ma anche 'sekretnyj agent' ['agente segreto'] (questo, ad esempio, veniva utilizzato quasi contemporaneamente anche da Aleksej Dživelegov nei confronti di Giorgio Vasari, nel suo articolo introduttivo alle *Vite* in traduzione russa, in cui veniva definito lo "jurkij agent" di Cosimo I).<sup>51</sup> Più avanti nel suo saggio, però, Èfros dimostra al contrario una profonda simpatia per il suo antieroe orleanista, sottolineandone a più riprese il suo ruolo attivo e le sue molteplici strategie durante le diverse fasi della Rivoluzione; evidenziandone la natura doppiogiochista, machiavellica, riesce addirittura con un virtuosismo ad affibbiargli anche l'epiteto (per quanto ironico?) di "giacobino": «Якобинец Лакло вел неутомимую атаку против Людовика XVI; орлеанист Лакло рассчитывал, что это будет только смена династий, хотя бы и в виде регентства Луи-Филиппа».<sup>52</sup> Èfros prosegue poi enumerando le doti tecniche e militari di Choderlos de Laclos, la sua preparazione scientifica, di progettista, la sua intelligenza di artefice e ingegnere-artigliere dotato, zelante e professionale, un maestro nella fabbricazione di armi micidiali, come innovativi ordigni marini. Egli, si ricorda quindi volentieri al lettore sovietico, era una persona che fu *utile*, in qualche modo, alla causa rivoluzionaria: Èfros ricorda che Laclos, accusato, sul punto di rischiare la testa «бешено защищался. Он ссылался на свои заслуги, на свои военные таланты, на свои изобретения, которые он отдал революции. Он, в самом деле, почти накануне ареста подал Исполнительному Совету проект изготовления особых морских ядер».<sup>53</sup>

<sup>50</sup> «Laclos era un agente segreto di tale sventurato principe [Louis-Philippe d'Orléans, n.d.r.], fu un uomo astuto e profondamente abile nei complotti politici», *ivi*, p. 13. Qui Èfros cita un giudizio di Madame de Staël su Laclos, trasformando però, nella traduzione russa, la visione di Laclos da parte della scrittrice e filosofa francese in una definizione stilisticamente più simile ai rapporti della polizia sovietica nei primi anni Trenta.

<sup>51</sup> A.K. Dživelegov, *Vasari i Italija*, in Dž. Vasari [G. Vasari], *Žizneopisanija naibolee znamenitych živopiscev...*, Moskva-Leningrad, Academia, 1933, t. 1, p. 8.

<sup>52</sup> «Il "giacobino" Laclos conduceva un attacco implacabile contro Luigi XVI; "l'orleanista" Laclos sperava che si sarebbe trattato in realtà solo di un cambio di dinastia, magari anche solo sotto forma di reggenza», A. Èfros, *Šoderlo de Laklo i opasnye svjazi* cit., p. 14.

<sup>53</sup> «Si difendeva furiosamente. Faceva appello a tutti i suoi meriti, a tutti i suoi talenti militari, a tutte le sue invenzioni, che aveva messo al servizio della rivoluzione. Egli, in effetti, quasi alla vigilia dell'arresto aveva presentato al Conseil exécutif provisoire un progetto per

Tutto questo ampio spazio che Èfros dedica alle peripezie di Laclos nel corso della rivoluzione borghese e alla ricostruzione della sua avventurosa vita militare e politica (insistendo ben più sulle sue invenzioni di palle da cannone che sulla sua opera letteraria) è inoltre funzionale ad un'altra strategia editoriale del Nostro. Questa agiva tramite un *modus operandi* piuttosto contraddittorio, se pensiamo che la casa editrice stava pubblicando un libro libertino riuscendo effettivamente a non parlare mai della sua trama libertina nel paratesto introduttivo: da un lato il saggio di Èfros seguiva pedissequamente le direttive politico-culturali che tra il 1930 e il 1932 vietavano o denigravano l'eroticismo nell'arte e nella letteratura,<sup>54</sup> dall'altra il suo autore però le ignorava completamente dando in realtà alle stampe uno dei libri erotici più amati e raffinati di tutti i tempi. Èfros, già autore, lo ricordiamo, di sonetti licenziosi nel 1922, doveva evidentemente agire con prudenza promuovendo l'opera del Laclos: alla sua biografia plasmata (per quanto possibile) in maniera "politicamente corretta", abbina allora un virtuosistico parallelo tra la trama del romanzo *Les liaisons dangereuses*, e le vicende *reali* della rivoluzione del 1789, che sarebbe avvenuta però solo qualche anno dopo la pubblicazione del libro di Laclos; così facendo riesce a raccordare la *fictio* del romanzo all'autore – "uomo d'azione", come se la sua trama fosse stata una sorta di anteprima delle vicissitudini dello scrittore:

это было как бы новым изданием его знаменитой книги, но перестроенным по политическому варианту. Когда знакомишься с историей борьбы Лакло за корону для Орлеанов, кажется, что читаешь конспект продолжения "Опасных связей", схему недописанных томов, где персонажи и действия приняли огромные очертания».<sup>55</sup>

la fabbricazione di speciali palle di cannone adatte alla marina militare», *ivi*, p. 15.

<sup>54</sup> Si veda ad esempio «Internacional'naja literatura», 8/9, 1931; si trattava di un numero monografico contenente le conclusioni della già citata Conferenza di Char'kov del novembre 1930; qui in particolare si denuncia che «vengono pubblicati, insieme ai testi di Majakovskij, esempi abominevoli di misticismo e di erotismo borghesi la cui funzione sociale non suscita dubbi»; più avanti si sostiene che «la poesia [e l'arte in generale, n.d.r.] non deve indugiare nell'estetismo, non deve essere erotica o mistica»; L'estensore del documento sottolinea qui poi che tale critica della sessualità nell'arte e nella letteratura non è certamente dovuto a residui di una qualche *pruderie*, ma, al contrario alla riflessione sociale sul profondo cambiamento della natura umana che il proletariato stava compiendo nel suo percorso verso il comunismo: continuare ad indugiare sull'eroticismo e sulla sessualità, invece, dimostrerebbe che l'umanità non è in grado di cambiare e di evolversi, per rimanere all'interno di un individualismo ripiegato su misticismo e relativismo sterili.

<sup>55</sup> «Assomigliava a una nuova versione del suo celebre romanzo, rielaborata però secondo una variante politica. Se ci si accosta oggi alla storia della lotta di Laclos per la corona agli Orléans, sembra di leggere il canovaccio di un seguito delle *Relazioni pericolose*: lo schema di volumi mai scritti, in cui personaggi e azioni hanno assunto però proporzioni enormi».

E ancora:

«Герои “Опасных связей” действовали на поле личных битв. Теперь они перевоплотились в деятелей революции и вошли в сферу *больших исторических событий*. Лакло держал в своих руках каждую нить орлеанистской стратегии и тактики, и дергал ими так, как почитал нужным.<sup>56</sup>»

Nell'esigenza di replicare un collaudato schema marxista-leninista nella rappresentazione dei rapporti di forza della Francia fine-settecentesca tra la borghesia rivoluzionaria, portatrice di nuovi valori, e la raffinata aristocrazia francese parassitaria e decadente, Ėfros si impegna nell'esecuzione del “compito” di cui parlava già A. Bljum (uno schema molto simile, anche se retoricamente più semplice, sarà quello ripreso poi dalla critica Evgenija Knipovič nella sua recensione al romanzo, uscita sempre nel 1933, e di cui diremo in seguito), per cui farà menzione esplicita del problema della lotta di classe, qui ingentilita da una metafora di una partita a scacchi. Scrive Ėfros:

Шахматную партию (“в книге Опасных связей”) он [Laclos, n.d.r.] ведет атакой против правящего дворянства и его сателлитов — паразитов двора и паразитов этих паразитов. Виконт де Вальмон и Маркиза де Мертейль, это мужско-женское двуединство житейского разврата и моральной низости, несут на себе, окруженные своими младшими подобиями, всю тяжесть злодейств своего класса и оправдание расправ, которые уже держит наготове революция. Против этих черных фигур с другой стороны доски движутся белые: президентша де Турвель — прелестная буржуазка, добродетель в царстве порока, и кавалер Дансени, скромный достатком и чином, но богатый чувством и постоянством. Это — образы страдающего “третьего сословия” и честимого мелкого дворянства, связанных друг с другом союзом угнетенных и оскорбленных; они порой гибнут, как президентша, порой наносят удары оскорбителям, как Дансени, а в финале партии сбрасывают их с арены.<sup>57</sup>

<sup>56</sup> «Gli eroi delle Relazioni pericolose *agivano sul terreno di battaglie personali*. Essi si trasformarono poi in protagonisti della rivoluzione in carne ed ossa, entrando nella sfera dei *grandi eventi storici*. Laclos teneva nelle sue mani tutti i fili della strategia e della tattica politica orleanista e li tirava come riteneva opportuno», A. Ėfros, *Šoderlo de Laklo i opasnye svjazi* cit., p. 17, corsivi miei.

<sup>57</sup> «Laclos conduce la sua partita a scacchi nel romanzo come un attacco alla nobiltà dominante e ai suoi satelliti, contro tutti i parassiti della corte e i parassiti di quei parassiti. Il visconte de Valmont e la marchesa de Merteuil, questo duo maschile-femminile di corruzione mondana e bassezza morale, portano su di sé, circondati dalle loro copie minori, tutto il peso delle nefandezze del loro ceto e la giustificazione delle rappresaglie che la rivoluzione tiene già in serbo per loro. Contro questi pezzi neri, dall'altra parte della scacchiera avanzano i bianchi: la Présidente de Tourvel — deliziosa borghese, virtù nel regno del vizio — e il cava-

Èfros crea qui la suggestiva immagine di una grande scacchiera, in cui si muovono i malvagi, le figure nere dei perversi-patrizi (il duo Valmont-Merteuil), e i ‘bianchi’ (la Présidente de Tourvel e il buon Danceny), che nell’apologia del prefatore (quanto volutamente esagerata, stircchiata e travisata?) si meritano addirittura gli aggettivi molto dostoevskiani di “umiliati e offesi”; (vero, troviamo l’epiteto ‘ugnetennye’ [oppressi] invece di ‘unižennye’ [umiliati], ma la sostanza, e, soprattutto, il ritmo e il suono del sintagma è molto simile a quel titolo, che qui si vuole evocare). In questa visione forzatamente manichea i “neri” sono, *ça va sans dire*, i “parassiti” (uno degli epiteti più utilizzati e abusati in questo periodo dalla critica letteraria sovietica nei confronti delle classi nemiche), i “bianchi” sono invece dotati di costanza e temperanza: sicuri di appartenere alla parte giusta della Storia, essi riusciranno alla fine del gioco a rovesciare i nemici non solo dalla scacchiera, ma, viene suggerito, anche dall’arena delle battaglie sociali. La successiva parte dell’articolo di Èfros è più concentrata sul ruolo storico-letterario delle *Liaisons*, e in poche pagine l’autore propone una sintetica *lectio* di letteratura francese da Rousseau, a Marivaux, a Prévost; ma va anche oltre, il suo giudizio appare lucido e indipendente quando afferma che nella storia della letteratura francese vi sia un *fil rouge* che arriva da Laclos, a Stendhal, sino a Proust, accostando Stendhal, uno degli assoluti campioni della letteratura francese dell’Ottocento, che insieme a Balzac era idolatrato dai sovietici, al “formalista” Marcel Proust, la cui opera era in quegli anni profondamente avversata dalla maggior parte dei critici sovietici.<sup>58</sup>

Вся триада: аналитизм, психологизм, реализм, которая в этом своем сочетании определила характер младшей, но решающей линии литературы XIX столетия, от Стендаля до начала нового века и даже далее, до Марселя Пруста, - вся триада, как в зерне, сконденсирована в *Опасных связях*.<sup>59</sup>

Ricollegando poi Laclos alla sua influenza su Stendhal, sino al “Sole della letteratura russa”, ovvero ad Aleksandr Puškin, Èfros si spinge a proporre una ricostruzione di influssi letterari brillante quanto coraggiosa:

liere Danceny, modesto per mezzi e per rango, ma ricco di sentimento e di costanza. Sono figure del “terzo stato” sofferente e della piccola nobiltà onesta, legate fra loro da un’alleanza di oppressi e offesi; talora soccombono, come la Presidente, talora colpiscono a morte gli offensori, come Danceny, e nel finale della partita li rovesceranno dall’arena», *ibidem*.

<sup>58</sup> Cfr. A.D. Michajlov, *Russkaja sud’ba Marsel’ja Prusta* cit.

<sup>59</sup> «L’intera triade di analitismo, psicologismo e realismo, che, in questa combinazione, determinò il carattere della linea più giovane ma decisiva della letteratura del XIX secolo – da Stendhal sino all’inizio del Novecento, e persino oltre, sino a Marcel Proust – è tutta condensata, come in un seme, nelle *Relazioni pericolose*», A. Èfros, *Soderlo de Laklo i opasnye svjazj* cit., p. 19.

Mолодой Бейл жил по опасным связям, “Бейл-Стендаль” писал по ним. Молодой Бейль, так сказать, корчил из себя Вальмона, как молодой Пушкин, байронствуя, «корчил из себя жестокого» [...]. Стендаль говорит: «moi, qui me croyais à la fois un Saint-Preux et un Valmont» В этом не было ничего сколько-нибудь оригинального. Так могли говорить, так говорили тогда о своей молодости очень многие. Вальмонизм проходил по стендалевскому поколению почти эпидемически [...] переключка Пушкина со Стендалем в этом смысле была менее всего простой литературной игрой. Пушкин и его приятели тоже обучались жить по «Опасным связям». Они были успевающими учениками. Дневник Вульфа свидетельствует о заботливом применении рецептуры Шодерло де Лакло.<sup>60</sup>

Si evince qui come all'interno della discussione sul lascito letterario del 1931-1932 si inserisca la necessità di riportare in qualche modo anche il controrivoluzionario-Laclos nei ranghi dei “tesori”, dei “classici” della letteratura del Settecento in chiave realista, affinché potesse tornare utile nello spazio culturale sovietico;<sup>61</sup> al contempo, però, Èfros propone un'operazione di segno contrario, audace e totalmente fuori dalle righe quando accosta il libertino Valmont al comportamento culturale di Aleksandr Puškin, che costruiva la propria biografia letteraria anche grazie alle pose di esperto libertino nella Russia degli anni Venti del XIX secolo. Tali riferimenti frivoli e libertari sarebbero stati assolutamente impossibili solo pochi anni dopo, quando nel 1936-37, in occasione del centenario dalla morte del maggiore poeta russo, Puškin sarebbe stato cristallizzato nell'utile simulacro di poeta nazionale (*narodnyj*), nazionalista e politicamente impegnato; tali interpretazioni si trovano in numerosi paratesti puškiniani di quegli anni.<sup>62</sup> Notiamo poi

<sup>60</sup> «Il giovane H. Beyle viveva secondo *Le relazioni pericolose*, il “Beyle-Stendhal” scriveva secondo i suoi dettami. Il giovane Beyle, per così dire, giocava a recitare la parte di Valmont, così come il giovane Puškin, nel suo byronismo, “faceva la parte del crudele” [...]. Stendhal diceva: “moi, qui me croyais à la fois un Saint-Preux et un Valmont”. In ciò non c'era nulla di minimamente originale. Così potevano dire, e così dicevano allora della propria giovinezza, moltissime persone. Il “valmontismo” attraversò la generazione di Stendhal quasi come un'epidemia [...]. In questo senso, l'eco tra Puškin e Stendhal era tutt'altro che un semplice gioco letterario. Anche Puškin e i suoi amici imparavano a vivere secondo *Le relazioni pericolose* ed erano allievi molto diligenti. Il diario di Vul'f ad esempio testimonia di un'applicazione scrupolosa della “dottrina” di Choderlos de Laclos», *ivi*, p. 20.

<sup>61</sup> Ciò era favorito anche dall'interpretazione di molti docenti universitari stranieriisti già dalla fine degli anni Venti. Ad esempio nel suo manuale di Letteratura occidentale-europea del 1929 Franc Šiller sottolineava come i romanzi epistolari di Laclos (scrittore che però nomina appena, preferendo concentrarsi piuttosto su Richardson) fossero «scardinanti, rivoluzionari e innovatori nella forma e nel contenuto del romanzo epistolare del '700 perché evidenziavano l'emancipazione della borghesia dalla classe nobiliare marcescente e decadente», vd. F. Šiller, *Istorija zapadno-evropejskoj literatury novogo vremeni*, Moskva, GICHL, p. 129.

<sup>62</sup> Su questo si veda A.V. Sysoeva, *Ideologičeskij povорот seređiny 30yč godov v “oboronnoj kritike” Vojna, patriotizm i Puškin*, in «Literaturnyj fakt», 4, 38, 2025, pp. 415-433.

come, nel suo dotto parallelo sulla ricezione di Laclos da parte della raffinata nobiltà intellettuale russa del primo Ottocento, Èfros agisca, di nuovo, con una certa schizofrenia: per quasi tutto il suo articolo introduttivo taceva, come si è visto, sulla reale trama delle *Liaisons dangereuses*, senza approfondirne i personaggi, le vicende, le diverse implicazioni (per cui chi non aveva mai letto il romanzo avrebbe quasi potuto pensare che si trattasse della storia autobiografica di un giovane ufficiale francese ambizioso alla vigilia del 1789, alle prese con l'invenzione di nuovi ordigni e con la trama di complotti politici, e non di un racconto di molteplici seduzioni); ma, nell'ultima parte del suo saggio, si dà per scontato che in realtà *tutti sapessero* già di cosa parlava il libro, perché il prefatore salta subito al parallelo Valmont-Puškin, sicuro di essere ben compreso dai suoi lettori (o, almeno, da una parte di essi). Non contento, Èfros decide di concludere con un ulteriore virtuosismo: nel sottolineare l'enorme portata realistica del romanzo di Laclos come specchio dei rapporti sociali tra l'aristocrazia e la borghesia alla vigilia della Rivoluzione francese, egli si spinge a dire che si tratti di un vero e proprio «libro di storia» [kniga istorii], e conclude con una citazione di un autore decisamente controverso in URSS e *mai* pubblicato nell'era staliniana... Charles Beaudelaire!<sup>63</sup> «La révolution a été faite par des voluptueux – революцию вызвали сластолюбцы».<sup>64</sup>

### III. Problemi filologico-testuali: alcuni esempi di discrepanze tra manoscritto del paratesto-introduzione, e versioni pubblicate (1930 e 1933)

Anche se consideriamo l'introduzione scritta da Abram Èfros un paratesto decisamente casto, prevalentemente biografico e concentrato sulla figura di Laclos-artiglierista e uomo politico, è necessario notare che pur vi è qualche modifica e differenze tra le diverse versioni esistenti di questo saggio di Abram Èfros, qui di seguito enumerate:

1. Il manoscritto originale di questa introduzione, vergata da Èfros a mano, con inchiostro viola su carta (conservato a Mosca presso l'Archivio dell'Institut Russkoj Literatury im. A.M. Gor'kogo RAN, l'IMLI, F. 554);<sup>65</sup>

2. l'introduzione effettivamente andata a stampa nel 1930 (Federacija, Moskva, I volume);

<sup>63</sup> Ch. Beaudelaire, *Oeuvres posthumes*, Paris, Société du Mercure de France, 1908, p. 175.

<sup>64</sup> A. Èfros, *Šoderlo de Laklo i opasnye svjazi cit.*, p. 21.

<sup>65</sup> Archivio di Abram Èfros, Institut Mirovoj Literatury im. A.M. Gor'kogo RAN, Mosca, Fondo n. 554, f. 3.

3. l'introduzione ristampata nell'edizione integrale del romanzo (Academia, Moskva, 1933).

Nelle versioni dell'introduzione a stampa 2 e 3 (comuni dunque in entrambe le edizioni Federacija e Academia notiamo infatti questa frase:

Его карьера [di Laclos, n.d.r.], в сущности, была рядовой, или, точнее, вполне средней. Таких было очень много. Они отошли бесследно. Если же она кажется нам красочной, то только потому, что не бывает глухой жизнь, прошедшая через катастрофу большой династии и сквозь великую революцию<sup>66</sup>

Ma in 1, ovvero l'originale manoscritto autografo, il brano aveva un senso ben diverso: dopo la parola “catastrofu” troviamo infatti diverse correzioni e cancellature, che si è però riusciti a ricostruire con un'attenta lettura:

не бывает глухой жизнь, прошедшая через катастрофу большой династии и ~~великой революции~~<sup>67</sup>

a seguito della cancellatura, si nota l'aggiunta, in alto, sulle parole cancellate, dell'avverbio “сквозь” [“attraverso”], e la contestuale trasformazione del sintagma «великой революции» («di una grande rivoluzione», prima declinato tutto al genitivo), al caso accusativo (retto, appunto, da “сквозь”, di cui sopra); a questo punto il senso *iniziale* della frase inizialmente scritta da Ėfros doveva essere: «не бывает глухой жизнь, прошедшая через катастрофу большой династии и *великой революции*», come a intendere che pure la Rivoluzione francese era stata *comunque* una catastrofe. Tale dicitura viene autocensurata e cancellata a penna dallo stesso autore, che sa benissimo che la rivoluzione francese, borghese ma prodromica all'Ottobre, non poteva essere considerata in qualche modo *tout-court* una “tragedia” o una “catastrofe”. L'aggiunta di “сквозь” cambia allora la reggenza del sintagma e l'intero

<sup>66</sup> «La sua carriera [di Laclos, n.d.r.], in sostanza, fu ordinaria, o meglio, del tutto nella media. Ce n'erano moltissime così, scomparse senza lasciare traccia. E se oggi essa ci appare più vivida, è solo perché non può essere opaca una vita che è passata attraverso la catastrofe di una grande dinastia e attraverso una grande rivoluzione». A. Ėfros, *Predislovie*, in P.-A.-F. Šoderlo de Laklo [P.-A.-F. Choderlos de Laclos], *Opasnye svjazi*, Moskva, Federacija, 1930 (la 2), p. 8 e A. Ėfros, *Šoderlo de Laklo i opasnye svjazi* cit. (la 3), p. 9.

<sup>67</sup> Traduzione italiana di servizio: «non può essere opaca una vita che è passata attraverso la catastrofe di una grande dinastia e di una grande rivoluzione». Archivio dell'Institut Russkoj Literaturny im. A.M. Gor'kogo RAN, IMLI, Mosca, F. 554, foglio n. 4. Sul manoscritto queste parole sono cancellate a penna con sfregghi ripetuti, ma appaiono ancora leggibili.

senso del periodo, suggerendo più prudentemente che la tragedia di una delle tanti grandi dinastie avvenne piuttosto *attraverso* eventi campali, enormi, passando dalla Rivoluzione. È inoltre necessario sottolineare la sottile (ma pregnante) differenza semantica tra i due avverbi *через* e *сквозь*, che entrambi vogliono dire ‘attraverso’, ma: chi passa *через* lo fa più lentamente, faticosamente, prende su di sé tutte le vicissitudini, le sofferenze, il peso di quell’esperienza; chi passa *сквозь*, invece, le attraversa come una freccia, senza fermate né partecipazione emotiva. Sono dunque scelte qui dall’autore due parole diverse non a caso; egli vuole sottolineare la differente portata dei due eventi, senza mettere sullo stesso livello la “Catastrofe della dinastia monarchica” e la “Rivoluzione”, evento, quest’ultimo, che Laclos attraverserebbe veloce come un dardo.

Nella frase subito successiva a questo periodo notiamo poi che il testo subisce un ulteriore cambiamento, se si esamina stavolta il contenuto dell’introduzione pubblicata da Ėfros per le edizioni Federacija del 1930 (la 2), e quella ristampata per la pubblicazione di Academia del 1933, (la 3); quest’ultima infatti viene accorciata ulteriormente in maniera strategica: in 2 si aveva una frase, a chiosa delle considerazioni immediatamente precedenti, che suonava come un parere personale intimo e doloroso, quasi una testimonianza dello stesso autore-Ėfros: «Самое маленькое существование наполняется трагической значительностью. Каждый из нас это знает сейчас по себе. Можно и не быть автором «Опасных связей»». <sup>68</sup> Questa stessa considerazione è epurata però in 3, in cui ogni riferimento alle tragiche vicissitudini dei singoli durante gli anni che seguirono all’Ottobre (qui ricordati nella contingenza contemporanea, nei ricordi di tutti coloro avessero vissuto eventi simili) era da considerarsi assolutamente fuori luogo. Tutti questi cambiamenti testimoniano, se ancora ve ne fosse bisogno, del grande lavoro stilistico, psicologico e strategico che comportava non solo la stesura a mano di questi paratesti, ma anche la eventuale ri-edizione degli stessi nell’arco di soli due-tre anni.

#### IV. Paratesti secondari: recensioni e commenti a *Opasnye svjazi*

Su *Opasnye svjazi* escono due recensioni: una, del 1930, è poco più di un bollettino bibliografico indirizzato ai curatori delle biblioteche del Paese, in cui si ritiene piuttosto francamente e apertamente che il libro possa essere dannoso per il grande pubblico «в плане откровенной, фривольной эротики», <sup>69</sup> e si raccomandava dunque che «книгу

<sup>68</sup> A. Ėfros, *Predislovie* cit. p. 8: «anche la più piccola esistenza è piena di tragica importanza. Ognuno di noi ben lo sa ora per esperienza propria. E non è certo necessario essere l’autore delle *Relazioni pericolose*».

<sup>69</sup> *Rekomendatel’nyj bjulleten’ bibliografičeskogo otdela GPP*, 7, 1930, pp. 45-46. Traduzione: «A causa di un esplicito e frivolo erotismo», p. 45.

имеет смысл получить только наиболее крупным библиотекам, с достаточным контингентом квалифицированных читателей».<sup>70</sup> L'altro paratesto, più articolato, è una recensione della critica Evgenija Fedorovna Knipovič (1898-1988), intellettuale, ex aspirante poetessa in ambito simbolista, che fu compagna di Aleksandr Blok;<sup>71</sup> una letterata che dalla seconda metà degli anni Venti fu pronta a compiere un'opera di riforgiamento ideologico e personale, abbracciando il nuovo corso culturale della Russia sovietica (lavorò come critico letterario e redattrice); nel suo articolo del 1933 all'edizione Academia Knipovič recensiva il libro di Choderlos de Laclos con piglio ironico, ma dotto, scegliendo per il suo contributo un titolo che voleva rendere giustizia alle qualità letterarie dello scrittore francese, già evidenziate da Èfros; il titolo è infatti *Master intrigi* [Un maestro dell'intrigo]; dopo di che, però, l'autrice ricorre prudentemente alla consolidata tecnica della validazione ideologica delle proprie parole tramite la citazione, in posizione quasi incipitale, di un brano di Marx sulla filosofia del piacere: «Философия наслаждения – говорит Маркс – возникла в новое время вместе с гибелью феодализма и превращением феодального сельского дворянства в жадную до наслаждения и расточительную придворную знать эпохи абсолютной монархии».<sup>72</sup> La citazione appare però ancora più rilevante se esaminiamo il contesto letterario e critico nel quale viene riportata. Il brano citato da Knipovič, infatti, proviene dall'*Ideologia tedesca*, raccolta di opere che era stata studiata e pubblicata per la prima volta in assoluto proprio a Mosca, e data alle stampe da pochissimo, prima nell'originale (1932), poi in russo (1933).<sup>73</sup> La pubblicazione di questa opera fondamentale era stata curata, ancora, dagli studiosi del già nominato Institut Marksa-Engel'sa-Lenina di Mosca. Una volta inquadrato il romanzo libertino all'interno della concezione marxista-leninista, l'autrice proseguiva nella sua valutazione parlando di un libro che "smascherava" i vizi della società aristocratica, in cui l'unico personaggio positivo (ancorché svenevole e noioso) era la borghese Présidente de Tourvel. Knipovič utilizzava qui formule classiche nei primi anni Trenta e riconducibili alla consueta ortodossia ideologica e storico-letteraria: per essa un libro, se controverso ideologica-

<sup>70</sup> Ivi, p. 46: «copie del libro siano indirizzate solo alle biblioteche più importanti, provviste di un adeguato contingente di lettori qualificati».

<sup>71</sup> V. Romanov, *Černyj agat. E.F.K., Aleksandr Blok i drugie. Povestvovanie v kommentarijach*, Sankt-Peterburg, izd. Puškinskij Dom, 2024.

<sup>72</sup> E. Knipovič, *Master intrigi*, in «Chudožestvennaja literatura», 10, 1933, pp. 45-46. Traduzione: «La filosofia del piacere, afferma Marx, è nata in epoca moderna con la caduta del feudalesimo e la trasformazione della nobiltà rurale feudale nella nobiltà della corte, assetata di piaceri e prodiga di sprechi, tipica dell'epoca della monarchia assoluta», p. 45.

<sup>73</sup> K. Marks [K. Marx], F. Engel's [F. Engels], *Nemeckaja ideologija*, Moskva, Institut Marksa-Engel'sa-Lenina pri CK VKP(b), Part. Izdatel'stvo, 1933.

mente, come lo era naturalmente il libro libertino *Opasnye sviazi*, doveva essere almeno immancabilmente “razoblačitel’nyj” (“smascheratore”; l’aggettivo è usato tre volte nell’articolo); nelle parole della critica:

Великий мастер маскировки и интриги, орлеанист, контрреволюционер, поседевший на службе революции, Шодерло де Лакло замаскировал свою книгу под разоблачительный роман. И *тем не менее*, она для нас и стала разоблачительной книгой. *Вопреки* тайным намерениям автора, книга его дала богатейший материал для критики.<sup>74</sup>

Knipovič riprende posizioni critiche tipiche del dibattito estetico del 1933-1934 (la già citata contrapposizione tra il «il volgare approccio sociologico» e il primato del «metodo»), ma anticipa anche al contempo, involontariamente, l’escamotage lukácsiano del “voprekismo”<sup>75</sup> tramite l’utilizzo dell’avverbio “vopreki” [nonostante], che sarebbe stato elaborato più sistematicamente nel 1935; compiuta in tal modo la consueta *captatio benevolentiae* formale all’inizio del suo articolo, Knipovič nota poi la vividezza e – ovviamente – l’immancabile realismo con il quale sono dati i personaggi perversi del Visconte di Valmont e della Marchesa de Merteuil, sottolineandone la profondità psicologica e l’innovativa tridimensionalità:

невидальй в тогдашней литературе психологический анализ в его романе настолько глубокий, что для нас ясны вся реальная классовая сущность этих хищников, и реальные общественные отношения, их породившие. Более того, нам не трудно угадать, какое применение в странах контр-революции нашли лет 70 спустя (книга издана в 1782 году) сестры маркизы де Мертейль и братья виконта де Вальмона с ее дьявольским умом, бесстыдством, энергией, хитростью, волей и лживостью. Герои Лакло вызывают

<sup>74</sup> E. Knipovič, *Master intrigi* cit., p. 45: «Maestro del travestimento e dell’intrigo, orleanista, controrivoluzionario invecchiato al servizio della Rivoluzione, Choderlos de Laclos mascherò il suo libro da “romanzo di denuncia”. Eppure, per noi, esso è effettivamente un’opera di denuncia. Nonostante le vere intenzioni dell’autore, il suo libro ha fornito un’effettiva ricchezza di materiale per la critica letteraria».

<sup>75</sup> Teoria o escamotage ermeneutico per cui nel contesto sovietico di metà anni Trenta alcuni critici ritenevano che, in alcuni casi, potesse essere giusto pubblicare/divulgare un determinato autore e artista poiché la sua opera era utile/interessante/formativa per il lettore sovietico *nonostante* [vopreki] le posizioni politiche, la provenienza di classe, o le intenzioni stesse di detto autore. L’approccio “voprekista” deriva da un lungo articolo di G. Lukács del 1935, incentrato inizialmente in particolar modo sulla teoria del romanzo, in cui il filosofo citava molti autori occidentali; si veda G. Lukács, *Problemy romana. Materialy diskussii*, in «Literaturnyj kritik», 2, 1935, pp. 214-249, prosegue in «Literaturnyj kritik», 3, 1935, 231-254; su questo si veda anche K. Clark, G. Tihanov, *Diskussija o romane: voprekisty vs. blagodaristov*, in E. Dobrenko, G. Tihanov, *Istorija sovetskoj literaturnoj kritiki* cit., pp. 287-291.

отвращение, а не насмешку. Это не мелкие гады, которых давят на ходу, это крупные гады, которых бьют пудей.<sup>76</sup>

In particolare l'ultima frase, con il riferimento ai piccoli, innocui rettili (nemici irrilevanti) in contrasto con i grandi mostri/grossi rettili, che possono essere sconfitti solo con le pallottole (gli aristocratici egoisti e demoniaci dell'*Ancien régime* trasformati negli insaziabili *rentier* borghesi imperialisti che soffocarono le rivoluzioni del 1848) sembra essere un curioso riferimento ai serpenti giganti e “controrivoluzionari” di Bulgakov nel racconto *Le uova fatali*.<sup>77</sup> Più avanti nell'articolo la lingua e lo stile in particolare dello scrittore francese sono finalmente oggetto di lode stilistica, sempre spesso in riferimento al principio di realismo e della “tipicità” [*tipičnost'*] così come evocata sempre dalla lettera di Engels a Margaret Harkness:<sup>78</sup>

Книга очень крепка композиционно, герои необычайно индивидуальны и полноправны в своей типичности, язык каждого письма настолько своеобразен, настолько присущ данному лицу и так ярко его определяет, что сделал бы честь даже первоклассному драматургу. Его чередование различной, индивидуальной, своеобразной речи создает особый, присущий только этому роману сложный и обаятельный стиль.<sup>79</sup>

Nei confronti del paratesto di Ėfros Knipovič si permette solo una lieve stoccata contro lo “stile impressionistico” del saggio di Ėfros, che peccherebbe a suo dire di «una mancanza di definizioni chiare, di una sintesi precisa»;<sup>80</sup> non manca però un apprezzamento per la traduzione e una generale approvazione per l'articolo introduttivo. Ricordiamo,

<sup>76</sup> «L'analisi psicologica contenuta nel suo romanzo, senza precedenti nella letteratura dell'epoca, è così profonda che la vera essenza di classe di questi predatori e le reali relazioni sociali che dettero loro origine ci risultano ben chiare. D'altronde, non è difficile intuire in cosa si trasformarono, circa 70 anni dopo nei paesi della controrivoluzione (il libro fu pubblicato nel 1782), le sorelle della marchesa di Merteuil e i fratelli del visconte di Valmont, con la loro intelligenza diabolica, la loro sfrontatezza, la loro energia, la loro astuzia, la loro volontà, le loro menzogne. Gli eroi di Laclous suscitano disgusto, non ridicolo. Non sono innocui serpentelli, che possono essere schiacciati per la strada, sono enormi rettili, a cui si spara con i fucili». E. Knipovič, *Master intrigi* cit., p. 45.

<sup>77</sup> M.A. Bulgakov, *Rokovye jajca*, in «Nedra», 1925, 6.

<sup>78</sup> F. Engel's, F. [F. Engels], *Neizdannaja perepiska s Margaret Garknes*, in «Literaturnoe nasledstvo», 2, 1932, p. 3.

<sup>79</sup> «Il libro è molto solido dal punto di vista compositivo, i personaggi sono straordinariamente individuali e pienamente autentici nella loro tipicità, il linguaggio di ogni lettera è così particolare, così proprio di ciascun personaggio, lo definisce così vividamente, da fare onore anche a un drammaturgo di prim'ordine. L'alternanza di diversi registri, individuali e peculiari crea uno stile complesso e affascinante, unico in questo romanzo», E. Knipovič, *Master intrigi* cit., p. 46.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

certo, che *anche questa* poteva essere una doppia strategia per facilitare tanto la ricezione del libro di Laclos, quanto l'approvazione delle fatiche di Èfros, una sorta di "paratesto al paratesto", o "paratesto al quadrato", poiché Evgenija Knipovič faceva parte ancora in quegli anni della cerchia di Lunačarskij e di Lev Kamenev, il quale, ricordiamo, proprio nel biennio 1932-1933 era direttore della casa editrice Academia.

### V. Conclusioni

Nella sua introduzione Èfros ricorre come si è visto essenzialmente all'approccio biografico e a un'interpretazione in chiave politicamente ortodossa del romanzo, inserito nella naturale dialettica storica che dall'*Ancien régime* avrebbe portato alla rivoluzione borghese; al contempo egli epura il suo articolo da qualsiasi sostanziale riferimento alla trama, alla strategia amorosa, al romanzo erotico-libertino. Quando scrive che «в этом романе есть и плоть и кровь»<sup>81</sup> rimane comunque vago, senza mai specificare la portata sensuale dell'opera, aspetto che, invece, viene prudentemente rimarcato dal puritano bollettino bibliotecario da noi citato, ed evocato anche dalla recensione di Knipovič. Allo stesso tempo, è però evidente che Èfros amò questo libro, e che volle trasmettere l'importanza e la portata culturale per quanto era in suo potere: dalla già citata (apparentemente prudente) sua introduzione emergono comunque paralleli decisamente inconsueti (Marcel Proust, o il riferimento al "Puškin libertino" che imita Valmont nel proprio comportamento culturale), senza contare la chiusa dell'articolo che evoca una posa decisamente da *épatéur* nella brillante citazione di Beaudelaire su Laclos. Ma oltre al contenuto del saggio di Èfros, diversi altri dettagli testimoniano della cura e dell'importanza che doveva avere questo libro nel progetto del suo curatore e della stessa casa editrice: molto ne dice l'attenzione che venne dedicata alla realizzazione grafica e artistica del libro-oggetto: l'edizione integrale è ospitata nel formato grande (17,5x25,5 cm), per la quale viene utilizzata una carta leggerissima e setosa, di pregiata fattura; il progetto grafico fu affidato al celebre artista e incisore Ivan Rerberg, molto amico di Èfros, di Tichonov, di Gor'kij e di Lunačarskij; il volume fu poi corredato da un'incisione francese del ritratto di Choderlos de Laclos; il volume fu rilegato con un'elegante copertina rigida in tessuto color ceruleo, che presentava inserti decorativi in oro: una edizione di lusso che sia per il formato, che per la scelta dei colori (ricordano le *nuance* tipiche delle mode francesi della Versailles di fine Settecento),<sup>82</sup> era forse destinata ad un mercato privilegiato di

<sup>81</sup> «In questo romanzo c'è carne e c'è sangue», A. Èfros, *Šoderlo de Laklo i opasnye svjazi* cit., p. 22.

<sup>82</sup> Un simile tono di azzurro-ceruleo è ripreso anche da edizioni francesi coeve, ad esempio

collezionisti interni<sup>83</sup> o all'esportazione estera, via fiere tedesche al fine di accumulare valuta forte;<sup>84</sup> la presenza stessa della sovraccopertina (la celebre *superobložka*, un vero e proprio feticcio, tipico delle edizioni Academia), venduta separatamente a 3 rubli (mentre il volume da solo, ne costava 10),<sup>85</sup> testimonia del perfezionismo e, al contempo, anche dell'interesse e dell'impatto non solo intellettuale, ma anche commerciale, che la prima vera traduzione integrale e professionale del romanzo-scandalo di Laclos in lingua russa poteva avere nella realtà editoriale sovietica di quel periodo. Ma, *habent sua fata libelli*: quest'opera, in definitiva, non ebbe fortuna (né poteva averla). Non vi furono altre recensioni, il libro non fu più ripubblicato sino alla metà degli anni Sessanta. Per una nuova traduzione si dovrà attendere il 1965, quando la francesista Nadežda Rykova, già curatrice dei *Guermantes* nel progetto Proust voluto da Lunačarskij a inizio anni Trenta,<sup>86</sup> lascerà una versione canonica del romanzo di Laclos che arriva sino ad oggi, ristampata in molteplici edizioni nell'odierno mercato librario russofono.

---

si veda quella illustrata a colori del 1934, P.-A.-F. Choderlos de Laclos, *Les liaisons dangereuses. Illustrations en couleur de Georges Barbier*, Paris, Le Vasseur et C.ie, 1934.

<sup>83</sup> Ne furono stampate solo 5300 copie, tiratura standard per i libri più pregiati di Academia; in quegli anni *apparatčiki* vari, dirigenti del mondo dell'editoria sovietica, ma anche funzionari politici amavano riempire le loro pregiate librerie con opere letterarie in edizioni di lusso; la moda delle *podaročnye izdanija* era molto diffusa nei conformisti anni staliniani. Cfr. V. Kičatov, *Izdatel'stvo Academia* cit., 2004; lo ribadirono molti degli studi del progetto ETRAN-SOV, 2012.

<sup>84</sup> Si veda ancora S. Rolet, *La littérature française aux éditions Academia* cit., p. 86.

<sup>85</sup> Per un confronto, lo stipendio mensile di un semplice guardiano nello stesso anno ammontava a 75 rubli.

<sup>86</sup> M. Prust [M. Proust], *V poiskach za utračennym vremenem 1934-1938*, T. 3. *Germant*, Moskva-Leningrad, GICHL, 1936. L'introduzione di Rykova ai *Guermantes* si trova a pp. 5-34.





scrittura/lettura/ascolto

## «Stordire l'inferno». Pasolini autore radiofonico

MONICA VENTURINI

*Università degli Studi di Roma Tre*

monica.venturini@uniroma3.it

**Abstract.** The article analyzes Pasolini's activity as a radio author in the 1950s, framing it within the context of the post-war cultural industry. Through archival research in the author's collection at the Gabinetto G.P. Vieusseux in Florence and the Rai Teche archives, Pasolini's radio projects are reconstructed, focusing on the 1953 inquiry *La poesia popolare come cultura di massa*. The study demonstrates how radio was an essential stage for understanding Pasolini's critique of modernization and his ability to blend diverse languages and codes.

**Keywords:** Pasolini, literature and mass media, radio, RAI, mass culture.

**Riassunto.** Nell'articolo si analizza l'attività di Pasolini come autore radiofonico negli anni Cinquanta, inquadrandola nel contesto dell'industria culturale del dopoguerra. Attraverso ricerche d'archivio nel Fondo d'autore presso il Gabinetto G.P. Vieusseux di Firenze e gli archivi di Rai Teche, si ricostruiscono i progetti radiofonici pasoliniani, soffermandosi sull'inchiesta del 1953 *La poesia popolare come cultura di massa*. Lo studio dimostra come la radio sia stata una tappa essenziale per comprendere la critica pasoliniana alla modernizzazione e la sua capacità di contaminare diversi linguaggi e codici.

**Parole chiave:** Pasolini, letteratura e mass media, radio, RAI, cultura di massa.

## «Stordire l'inferno». Pasolini autore radiofonico

Pesa sopra gli stomachi storditi  
 Degli uomini nel primo dopopranzo  
 il giorno che ingolfato della vita,  
 tempo tinto dal grigio quotidiano,  
 continua insensibile il suo moto  
 come fosse morto nel quartiere  
 dove solo una radio ancora ha voce  
 a stordire l'inferno di quel vuoto.  
 (P.P. Pasolini, da *Ritmo romano*)

Bisogna avere la forza della critica totale, del rifiuto, della denuncia disperata e inutile.  
 (P.P. Pasolini, *Lettere luterane*)

### I. Letteratura in onda. Gli anni Cinquanta

La diffusione della televisione e le trasformazioni legate all'intero universo dei media generano cambiamenti profondi nel mondo della comunicazione così come nel campo della cultura e della letteratura, con effetti "di lunga durata" e conseguenze in tutti gli ambiti della vita sociale. Radio e televisione si affermano come protagoniste della storia culturale novecentesca, anche se ognuna con un diverso percorso, solo parzialmente coincidente. Se la televisione incontra, a metà anni Cinquanta, un'accoglienza controversa, segnata da forti resistenze, la Rai, secondo il modello della BBC, sul versante radiofonico, mette a punto nel secondo dopoguerra il suo carattere di industria culturale, chiamando «a collaborare gli intellettuali, inizialmente restii», e intraprendendo «un'imponente opera di divulgazione del patrimonio letterario italiano e straniero».<sup>1</sup> Come Sacchetti ricorda, il nesso tra progetti radiofonici e scrittura letteraria è, in questa fase, molto stretto:

La letteratura gode di grande prestigio e rappresenta la coscienza civile del paese. In ultimo tutti i programmi sono di fatto scritti. Il 'parlato radiofonico' poggia su testi elaborati in precedenza; perfino le domande e le risposte delle interviste vengono lette. La radio degli scrittori, che fiorisce negli anni Cinquanta, getta le basi per il decennio successivo, anche se i cambiamenti cominciano a farsi rapidi e travolgenti.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> E. Morelli, "Parole alate". *I generi, le opere e gli autori della programmazione culturale alla radio nel secondo dopoguerra (1946-1960)*, Avellino, Edizioni Sinestesie, 2019, p. 26: «Della tradizione letteraria avrebbe realizzato una traduzione sonora, adattando il testo scritto alla diffusione orale propria del mezzo radiofonico. [...] La radio avrebbe conquistato un proprio spazio nello scenario culturale italiano, sperimentando in vasta misura processi di "intertestualità": letture, adattamenti, traduzioni da testi diversi».

<sup>2</sup> R. Sacchetti, *Introduzione*, in Id., *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'ar-*

Sono gli anni di *Scrittori al microfono* e della più illustre rubrica di letteratura della storia della radio italiana, nata nel 1945, *L'Approdo*,<sup>3</sup> poi anche rivista e, dal 1963, trasmissione televisiva, nonché progetto sperimentale e intermediale, al quale anche Pasolini darà il suo contributo.

Si intende qui concentrare l'analisi sul rapporto di Pasolini con il medium radiofonico che, a partire dal 1° ottobre 1950, con la nascita del Terzo programma, inaugura una nuova stagione,<sup>4</sup> nella quale viene ridefinita la funzione culturale della radio, che apre le porte dei suoi programmi e delle sue rubriche a letterate e letterati, dando avvio ad una fase d'intense collaborazioni:<sup>5</sup>

Nel settore radiofonico i grandi processi in atto convivono, nei primi anni '50, con il valore egemone della parola letteraria. Probabilmente, proprio il ruolo centrale di un'“ideologia” letteraria tradizionale, insieme al periodo di crisi attraversato dall'editoria italiana, motiva il gran numero di collaborazioni con la Rai di scrittori affermati. Sicuramente «invitare al microfono i “grandi” e le “grandi”» del panorama letterario ed intellettuale italiano corrisponde ad una effettiva politica culturale dell'azienda che conosce il suo momento più alto proprio nei primi anni '50 con l'inaugurazione del Terzo Programma (1950), interamente dedicato alla “programmazione culturale”.<sup>6</sup>

Il genere dell'intervista radiofonica, in particolare, presenta in questi anni una rielaborazione decisiva, trasformandosi sempre più in dialogo polifonico volto a ricreare via etere la circolarità propria del salotto letterario. Si sperimentano le nuove forme di un'inedita “criti-

---

*te invisibile*, Firenze, Firenze University Press, 2018, p. 9-17: p. 16.

<sup>3</sup> Cfr. *L'Approdo. La grande cultura alla radio*, a cura di A. Mugnani, Firenze, La Nuova Italia, 1996. *«L'Approdo». Storia di un'avventura mediatica*, a cura di A. Dolfi e M.C. Papini, Roma, Bulzoni, 2006. *«L'Approdo». Copioni, lettere, indici*, a cura di M. Baldini, T. Spignoli e del “Grap”, Firenze, Firenze University Press, 2007. *Memoria e cultura per il Duemila. Gli anni de «L'Approdo»*, a cura di A. Sferrazza e F. Visconti, Roma, Rai-Eri, 2001. Rinvio qui anche al mio saggio: M. Venturini, *In onda. Scrittrici e scrittori tra radio e televisione*, in *Contaminazioni, dissonanze ed eterotopie nella modernità letteraria*, a cura di A.R. Daniele, Pisa, ETS, 2025, pp. 31-43. Su Pasolini e il genere dell'intervista si veda F. Grattarola, *Pier Paolo Pasolini. L'uomo e l'intellettuale in 50 interviste*, Roma, Iacobellieditore, 2025.

<sup>4</sup> Si veda G.G., *Il primo mese di vita del Terzo Programma*, in «Radiocorriere», XXVII, 44, 29 ottobre-4 novembre 1950, pp. 16-17. Si segnalano, in particolare, le letture dell'*Orlando furioso* di Antonio Baldini, gli omaggi a Pirandello e a André Gide, le introduzioni a poeti del Novecento come Dino Campana e Aldo Palazzeschi, l'inchiesta sul Neorealismo di Carlo Bo.

<sup>5</sup> R. Sacchetti, *Introduzione* cit., p. 16.

<sup>6</sup> O. Lippolis, *Pier Paolo Pasolini e la radio. Teoria e prassi di un'esperienza letteraria*, Napoli, Dante & Descartes, 2012, p. 25. Poco più avanti si legge: «Il persistere del valore preminente della parola scritta nelle forme codificate da una lunga tradizione “elitaria” della cultura, insieme ai nuovi processi di “socializzazione” del lavoro letterario e ad una frattura perdurante tra letterati e popolo, sono i fattori contrastanti che caratterizzano il rapporto complesso degli scrittori con la radio italiana negli anni '50».

ca parlata”, spesso legata a parallele esperienze televisive: si pensi alle trasmissioni di Bernard Pivot o a *Conversazioni con i poeti*, a cura di Geno Pampaloni, con la collaborazione di Leone Piccioni, caso esemplare di sinergia riuscita tra letteratura e media. Le conversazioni radiofoniche tra Ungaretti e Amrouche, realizzate nel 1953, poi pubblicate nel 1972 a cura di Jacottet per Gallimard,<sup>7</sup> costituiscono un esempio di questo nuovo corso che vede convergere importanti novità sul versante radiofonico, nonostante le contraddizioni che costellano molte posizioni, tra cui senza dubbio quella di Pasolini:

Riteniamo che il rapporto contrastato e doloroso che Pier Paolo Pasolini ha intrattenuto con la televisione sia un buon punto di osservazione per provare a indagare le ragioni della splendida e tragica natura ossimorica di gran parte delle sue prese di posizione e delle sue passioni in materia di politiche culturali. Tale questione, poi, sfocia necessariamente in un'altra ancora più ampia e più drammatica. Vale a dire il problema del ruolo degli intellettuali nell'ambito di una società in rapidissima e traumatica trasformazione lungo le coordinate di un processo di modernizzazione che – negli anni in cui più chiara si leva la protesta pasoliniana – è soprattutto una postmodernizzazione.<sup>8</sup>

Se per il Pasolini degli anni Sessanta e Settanta stampa e televisione<sup>9</sup> diventano «spaventosi organi pedagogici privi di alcuna alternativa», «metafora di [...] un'espressività avvelenata dal conformismo»<sup>10</sup> e dunque di fatto “colpevoli” di omologare e uniformare la cultura per farne spettacolo, per l'intellettuale giunto a Roma nel 1950 la radio offre non pochi vantaggi, come le lettere testimoniano: la preziosa occasione di conqui-

<sup>7</sup> G. Ungaretti, J. Amrouche, *Conversazioni radiofoniche*, a cura di P. Jacottet, trad. it. di F. Calabrese e H. Zirem, Potenza, Universosud, 2017.

<sup>8</sup> G. Manzoli, *Profezie che si autodeterminano*, in *Pasolini e la televisione*, a cura di A. De Felice, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 17-24; p. 17. Cfr. *Pasolini antesignano*, a cura di G. Ferroni e M. Locantore, Venezia, Marsilio, 2025. Sul rapporto Pasolini-Ungaretti rinvio al capitolo «Tra Ungaretti e Pasolini», in M. Venturini, *Il terzo tempo. Ungaretti tra letteratura, radio e televisione*, Roma, Bulzoni, 2026, pp. 94-106.

<sup>9</sup> Cfr. *Pasolini e i media*, a cura di V. Codeluppi, Milano, FrancoAngeli, 2022; e *Pasolini e la televisione* cit. Si veda anche P.P. Pasolini, *Sfida ai dirigenti della televisione*, in «Corriere della Sera», 9 dicembre 1973, poi parzialmente ripubblicato, con il titolo *Acculturazione e acculturazione*, in *Scritti corsari*.

<sup>10</sup> M.A. Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini*, Roma, Carocci, 2022, p. 171: «Tutto quello che lui cerca di creare con le parole o con le immagini va in direzione esattamente contraria. Questa differenza tra una forma espressiva dominante e le vie di fuga consentite dalla letteratura o dal cinema tende ad azzerarsi nei decenni che seguono la morte di Pasolini». Su Pasolini e la pedagogia si vedano *Pasolini e la pedagogia*, a cura di R. Carnero e A. Felice, Venezia, Marsilio, 2015; M. Locantore, *Pasolini funambolo fra ideologia e pedagogia nella critica militante*, in «Sinestesia», XVIII, 2020, pp. 351-366; *Il sogno del centauro* cit.; in particolare, si segnala la voce “pedagogia” in M.A. Bazzocchi, *Alfabeto Pasolini* cit., pp. 121-124; R. Carnero, *Pasolini e i giovani*, Novara, Interlinea, 2024.

stare un pubblico ampio, la possibilità di un immediato riscontro economico, un ambito in cui sperimentare nuove modalità espressive.

## II. La radio per Pasolini. Progetti, incontri, tracce

L'interesse per il medium radiofonico affonda le radici nel periodo giovanile, addirittura negli anni Quaranta, come testimonia una lettera a Franco Farolfi dell'inverno 1940, nella quale Pasolini scrive di essersi dedicato ad una «rappresentazione radiofonica per i Prelittorali di Radio» e dichiara anche la nascita dei «primi semi di un pensiero musicale»<sup>11</sup> ancora *in nuce*. Nonostante i risultati emersi dalle ricerche relative alle sue collaborazioni in radio – recentemente tali indagini hanno confermato come «il contributo di Pasolini [interessi] tutti i mezzi di comunicazione di massa del tempo, tra carta stampata, televisione, radio, cinema e teatro»,<sup>12</sup> aspetto che lo porterà a permeare lo spazio pubblico italiano e a divenire «il personaggio più influente sul piano della cultura di massa nell'Italia postbellica»<sup>13</sup> e, come scrive Siti, «l'unico vero “geneticamente sperimentale”», colui che «ha ibridato tutto con tutto»<sup>14</sup> – il quadro dei progetti radiofonici elaborati da Pasolini in veste di autore risulta ancora non a fuoco,<sup>15</sup> soprattutto se si considera quel concetto di opera «morfologicamente in movimento»<sup>16</sup> che sottende la sua idea di testo come “processo”:

L'instancabile volontà di Pasolini di evadere dal territorio tradizionalmente ascrivito ai generi da lui di volta in volta praticati senz'altro lo poteva portare fuori strada (come ha segnalato lui stesso, del resto, lasciando bruscamente a mezzo lavori ai quali in precedenza, magari, aveva associato la massima importanza); ma questo, che lui chiamava *sperimentali-*

<sup>11</sup> P.P. Pasolini, lettera a F. Farolfi, inverno 1940, in Id., *Le lettere*, a cura di A. Giordano e N. Naldini, Milano, Garzanti, 2021, pp. 339-342: p. 339. Qui si legge: «In questi ultimi tempi mi sono dato con slancio alla musica. Un avvenimento per me d'importanza eccezionale: Beethoven. Ho sentito in questi ultimi giorni alla radio la 4a; la 6a; la 7a e l'8a sinfonia», ivi, p. 340. Su Pasolini e la musica si veda R. Calabretto, *Pier Paolo Pasolini e la musica. Vol. 1: Opere, musica da camera, canzoni, balletti*, Lucca, LIM, 2025.

<sup>12</sup> C. Conti, *Elettismi ed espressività della lingua di Pasolini*, in «Moderna Språk», 117, 2, 2023, pp. 22-36: p. 22: «permeando lo spazio pubblico italiano e non solo. Indubbiamente, infatti, egli rappresenta il personaggio più influente sul piano della cultura di massa nell'Italia postbellica».

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> W. Siti, *Tra padri mancanti ci si intende*, in Id., *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, 2022, p. 16. Sulla ricezione dell'opera pasoliniana si vedano almeno *Pasolini nostro contemporaneo*, a cura di M. Locantore, Venezia, Marsilio, 2023, e G. Santato, *Pasolini oggi. Studi e letture*, Roma, Carocci, 2024.

<sup>15</sup> Il nome di Pasolini risulta assente in G. Isola, *Cari amici vicini e lontani. Storia dell'ascolto radiofonico nel primo decennio repubblicano*, Firenze, La Nuova Italia, 1995; F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione*, Venezia, Marsilio, 2021; F. Malatini, *Cinquant'anni di teatro radiofonico in Italia, 1929-1979*, Torino, ERI, 1981.

<sup>16</sup> P.P. Pasolini, *La sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura”* [1966], in Id., *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 2003, pp. 188-197: p. 195.

smo altro non è che la sua pervicace volontà di alludere, con la sua opera, a quanto quell'opera eccede: al suo «fuori», per dirla con la categoria di Maurice Blanchot, fatta propria da Gilles Deleuze (tramite Foucault). [...]

Pasolini è grande ogni volta che fa entrare nel suo lavoro procedimenti, temi e intenzioni distanti e distinti, per tradizione, dai “generi” da lui di volta in volta praticati. Così più che “attraversarli”, quei generi, li eccede e li sconfessa, li contamina l'uno con l'altro, li rende “impuri” a sé stessi.<sup>17</sup>

Negli anni Cinquanta, Pasolini svolge per la Rai incarichi di vario genere: lavori di traduzione, recensioni letterarie per le rubriche dell'*Approdo*, inchieste, rassegne. Prende parte con regolarità al dibattito che si svolge in onda, anche se in maniera meno strutturata, rispetto ai casi di Gadda e Ungaretti, ma certo non, come ad alcuni è parso, in modo discontinuo e saltuario.<sup>18</sup>

I riferimenti alla radio sono disseminati nell'attività intellettuale dello scrittore – nelle lettere, ma anche nei saggi e negli interventi – alle prese nei primi anni Cinquanta con le due antologie *La poesia dialettale del Novecento* e *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare* e con l'elaborazione del primo romanzo *Ragazzi di vita*, anticipato dall'uscita del *Ferrobodò*.

Secondo la testimonianza di Ugo Ferranti, ex allievo della Scuola di Ciampino, Pasolini assegna tra i primi temi tracce relative al medium radiofonico: «Parlate di una notizia ascoltata alla radio che vi ha particolarmente colpito».<sup>19</sup> La tendenza a utilizzare la radio come strumento didattico è peraltro confermata anche in anni precedenti, come testimonia un documento conservato presso il Fondo Pasolini del Gabinetto Vieusseux, nel quale l'autore, allora docente in una scuola media di una sezione staccata di Valvasone, riflette sull'ascolto condiviso in classe circa un profilo radiofonico di Donizetti.<sup>20</sup> Pasolini qui lascia emergere non solo questioni relative alle specificità espressive del medium, ma soprattutto si sof-

<sup>17</sup> A. Cortellessa, *Una ragione di più per andare all'inferno. Vedere, Pasolini*, Roma, Treccani, 2025, pp. 45-47.

<sup>18</sup> Cfr. C. Conti, *Eclettismi ed espressività della lingua di Pasolini* cit.; Ead., *Pasolini radiofonico*, in *Letteratura e Potere/Poteri*. Atti del XXIV Congresso dell'ADI, Catania, 23-25 settembre 2021, a cura di A. Manganaro, G. Traina, C. Tramontana, Roma, Adi editore, 2023; O. Lippolis, *Pier Paolo Pasolini e la radio* cit.

<sup>19</sup> E. Lavagni, *Pasolini. La prima Roma di Pier Paolo Pasolini*, Roma, Sovera, 2009, p. 50.

<sup>20</sup> P.P. Pasolini, Relazione sulla trasmissione radiofonica di giovedì, 8/4/48, conservata nel Fondo Pier Paolo Pasolini, presso l'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti, Gabinetto scientifico-letterario G.P. Vieusseux (d'ora in avanti ACGV), PPP.II.3.76, 1 c. Pasolini fa riferimento alla trasmissione *La Radio per la scuola media inferiore*, che giovedì 8 aprile 1948 sulla Rete Rossa ha mandato in onda una puntata su Donizetti di Dedé Gandoni, seguita da un concerto di musiche donizettiane. Sul Pasolini professore si veda almeno G. Meacci, *Improvviso il Novecento. Pasolini professore*, Roma, minimum fax, 2015. Per il quadro delle letture pasoliniane si veda *La biblioteca di Pier Paolo Pasolini*, a cura di G. Chiarocci e F. Zabagli, Firenze, Olschki, 2018. Si ringrazia Graziella Chiarocci per aver autorizzato la consultazione delle carte del Fondo Pasolini e per le preziose indicazioni date nel corso della ricerca.

ferma sui potenziali risvolti pedagogici dell'esperienza didattica, individuando le criticità e gli aspetti inefficaci per l'apprendimento: «Ultima considerazione da farsi è ripetere quanto sia inutile ed errato imporre così perentoriamente e ufficialmente ai ragazzi un'ammirazione che potrebbe divenire cieca e incondizionata per una gloria, che, tra le glorie del genio italiano, è probabilmente la minore, l'opera lirica».<sup>21</sup>

Il suo rapporto con la radio si consolida grazie all'incontro con Giovan Battista Angioletti, che lo inserisce all'interno della sezione letteraria del Giornale Radio, una collaborazione segnata da incontri importanti, con Piccioni, Cattaneo e Gadda.<sup>22</sup>

Il 14 ottobre 1959, in una puntata del *Convegno dei cinque* sull'uso del dialetto in letteratura alla quale partecipa (con lui Goffredo Bellonci, Bonaventura Tecchi, Alfredo Schiaffini e Gadda), afferma: «Io uso il dialetto come Gadda e sono di diversa provenienza linguistica come Gadda», e più avanti: «Ho cercato di convogliare questa nuova entità. Il ragazzo delle borgate romane parla una lingua che esiste solo nella borgata». Fa riferimento, inoltre, a forestierismi che provengono dall'estero, ma anche ad espressioni «che sente dalla radio, che sente dai mezzi della diffusione della lingua strumentale. Delle volte addirittura dei frammenti di lingua letteraria che gli arrivano chissà come. C'è questa mescolanza vivente di lingue, è quella che mi ha colpito e che io cerco di rendere nei miei romanzi».<sup>23</sup> Qui Pasolini mette a punto una particolare strategia di ascolto della realtà che coniuga una prospettiva storico-letteraria con un focus più orientato sul dato linguistico-sociologico e antropologico. Questo particolare interesse si riflette anche in alcune esperienze radiofoniche di questi stessi anni di cui restano tracce consistenti tra le sue carte. Un esempio è il progetto di una trasmissione per la radio *La vita dei campi*,<sup>24</sup> volta a portare in onda «testi letterari dalle "origini" e poesia popolare e folcloristica», ma anche grandi autori della tradizione (da Esiodo e Virgilio a Dante e Petrarca, a Poliziano, fino a Foscolo, Leopardi e Manzoni, Carducci, Pascoli e d'Annunzio, per giungere a Gozzano e Bertolucci), secondo una particolare modalità che tiene conto del passaggio al diverso medium, con «testi facili, dato l'argomento, immediatamente accettabili, e quindi adatti a un "taglio" radiofonico, a un radio-montaggio, con commenti musicali di sfondo».<sup>25</sup>

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cfr. E. Siciliano, *Vita di Pasolini* [1978], Novara, Utet, 2025.

<sup>23</sup> P.P. Pasolini, *Il convegno dei cinque*, 14 ottobre 1959, ART, CMM, (Archivio Rai Teche-Catalogo multimediale), IDTECA Y755928701. Si veda C.E. Gadda, *Norme per la redazione di un testo radiofonico*, a cura di M. Bricchi, Milano, Adelphi, 2018.

<sup>24</sup> P.P. Pasolini, *La vita dei campi*, progetto di trasmissione radiofonica, ACGV, PPP.II.1.65. Scartafaccio 1954-1955, cc. 309-312.

<sup>25</sup> *Ibidem*. Un ulteriore segnale dell'interesse di Pasolini per il linguaggio radiofonico è rappresentato dalla lettera d'invito di Giulio Razzi a partecipare a un incontro con scrittori e

Da una prima ricognizione avviata negli archivi Rai e nel Fondo Pasolini del Gabinetto Vieusseux, risulterebbero negli anni Cinquanta numerosi progetti, circa venti, tra trasmissioni, rubriche e proposte realizzate da Pasolini nel ruolo di autore. Tra le prime tracce di collaborazione vi è una raccomandata del 13 settembre 1950, nella quale si fa riferimento al compenso per una prestazione del 21 settembre 1950,<sup>26</sup> quando, presumibilmente, inizia a lavorare per il Giornale Radio.

Progetti radiofonici documentati dalla corrispondenza della RAI in ACGV	Indicazione cronologica attestata in ACGV
<i>A cinquant'anni dalla morte del Carducci.</i>	1957
<i>Antologie carducciane</i>	
<i>L'Antologia – Pagine inedite</i>	1954 e 1957
<i>L'Approdo</i>	1951, 1953-1954 e 1955
<i>Bibliografie ragionate. Bibliografia ragionata della poesia popolare</i>	1954
<i>Convegno dei cinque</i>	1959
<i>Conversazione su "La poesia dialettale di Olindo Guerrini"</i>	1953
<i>Grandi scoperte archeologiche</i>	1953, 1955
<i>I caratteri. Il superficiale [non realizzato]</i>	1955
<i>Inchiesta La poesia popolare come cultura di massa</i>	1953
<i>Paesaggi e scrittori: il Friuli</i>	1956
<i>Piccola Antologia poetica</i>	1953-1954 e 1958
<i>Poesie inedite</i>	1957
<i>Racconti brevi per la radio</i>	1953
<i>Racconto radiofonico Da Rebibbia a San Lorenzo</i>	1953
<i>[Racconto sul mito]. Racconti scritti per la radio</i>	1958
<i>Rassegna. Per una rilettura di Pascoli</i>	1955
<i>Scrittori al microfono. Dieci anni di letteratura</i>	1955
<i>[Traduzioni]</i>	1958

Tab. 1. Progetti radiofonici (Pasolini autore) documentati dalla corrispondenza della RAI conservata presso il Fondo Pasolini (ACGV). 1951-1959.

critici al Centro di Produzione RF Rai, il 27 maggio 1960, volto ad innovare il linguaggio culturale radiofonico in direzione della valorizzazione della sua specificità espressiva rispetto alla letteratura e al teatro. La lettera è conservata in ACGV, PPP.I.977.20: «Per stabilire alcuni elementi di discussione abbiamo pensato di far precedere la conversazione dall'ascolto di alcuni tipici esempi di radiofonia tratti da recenti realizzazioni nostre e dalla letteratura radiofonica straniera». Si veda anche G. Calcagno, *Gli scrittori e la radio*, in «Radiocorriere», XXXVII, 23, 5-11 giugno 1960, p. 18.

<sup>26</sup> Lettera della RAI. Radio Italiana a Pier Paolo Pasolini, 13 settembre 1950, ACGV, PP-P.I.976.1.

Alcuni dei testi compresi nella Tabella 1 sono stati raccolti nel volume dei *Saggi sulla letteratura e sull'arte* a cura di Siti e De Laude,<sup>27</sup> come ad esempio *Il Friuli* e il successivo *Dante e i poeti contemporanei*, ma in parte risultano ancora non del tutto indagati. Un caso particolarmente interessante è costituito dall'inchiesta del 1953, *La poesia popolare e la cultura di massa*, inserita nella più ampia indagine di Attilio Bertolucci *La cultura di massa*. Un suo articolo, *La cultura di massa è un bene o è un male?*, esce su «Radiocorriere» del 29 novembre-5 dicembre 1953: la prima puntata riguarda i precedenti della stampa di massa (3 dicembre), la seconda il rotocalco (9 dicembre), poi il fumetto (16 dicembre), a cui segue un'ulteriore puntata sulla pubblicità (19 dicembre). L'ultima, a cura di Pasolini, è dedicata alla poesia popolare e anticipata da un noto articolo dello scrittore su «Radiocorriere», *Poesia popolare e cultura di massa*. Le lettere tra Pasolini e la RAI,<sup>28</sup> conservate presso il Gabinetto Vieusseux, testimoniano le fasi iniziali del progetto che viene elaborato nell'ultimo scorcio dell'anno, tra novembre e dicembre 1953. Al 5 novembre risale, infatti, l'accordo per la realizzazione della trasmissione che «dovrà constare di un discorso informativo e critico corredato da ampie e frequenti citazioni di testi, in modo da consentire l'impiego alternato di più voci. Ciò allo scopo di impedire che un'eccessiva uniformità del tono e una troppo stringente condotta degli argomenti ingenerino stanchezza nell'ascoltatore».<sup>29</sup>

### III. Storia di un'inchiesta radiofonica dispersa

Il recupero del copione cartacea dell'inchiesta radiofonica, finora ritenuto perduto, nonché dei materiali preparatori – alcune lettere e un dattiloscritto<sup>30</sup> con note autografe utili a ricostruire le fasi di elaborazione del progetto – ha premesso di conoscere i dettagli di questa par-

<sup>27</sup> P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di S. De Laude e W. Siti, Milano, Mondadori, 1999. Si veda anche Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di S. De Laude e W. Siti, Milano, Mondadori, 1999.

<sup>28</sup> Lettera della RAI. Radio Italiana a Pier Paolo Pasolini, 13 settembre 1950-12 maggio 1954, ACGV, PPP.I.976.1-17.

<sup>29</sup> Ivi, lettera della RAI a Pier Paolo Pasolini, 5 novembre 1953, ACGV, I.976.10. La lettera prosegue così: «Nel suo complesso, la trasmissione avrà una durata di 40 minuti circa (corrispondenti a 14-15 cartelle dattiloscritte di 30 righe ciascuna) e dovrà pervenirci entro il 25 novembre p.v.». L'incarico viene formalizzato da una lettera successiva del 18 dicembre 1953. Qui si legge: «Tale trasmissione deve consistere in una rassegna delle principali opere critiche scritte sull'argomento, in una illustrazione molto chiara e lineare della tesi sostenuta in ognuna di esse (con ampie citazioni), in un consuntivo della tradizione critica; nonché alla fine della trasmissione, a mo' di riassunto, in un elenco delle opere citate, completo di tutti i dati bibliografici». Si veda anche la lettera di Lupo a Pasolini del 3 novembre 1953 relativa alla proposta di collaborazione, ACGV, PPP.I.684.2.

<sup>30</sup> Si vedano *La poesia popolare come cultura di massa: materiale per trasmissione radiofonica*, ACGV, PPP.II.1.52.8, dattiloscritto con correzioni mss., 14 cc, e *Risposte di vari autori per un'inchiesta sulla "poesia popolare come cultura di massa" per il terzo Programma Rai*, ACGV, PPP.II.1.52.9, 10 cc. e G. Manzini, *Del teatro dei Pupi*, ACGV, PPP.II.1.52.7.

ticolare esperienza pasoliniana che si colloca all'inizio degli anni Cinquanta, in quella fase estremamente vivace e aperta alle interazioni con l'antropologia e le ricerche etnologiche e demologiche, messe a fuoco nel recente volume di Caterina Verbaro, *La faccia d'ombra della realtà. Pasolini e l'antropologia*,<sup>31</sup> e legate a figure centrali come Ernesto de Martino ed Eugenio Cirese:

Quella tra Pasolini e l'antropologia non è una relazione di occasionale convergenza né di mera coincidenza cronologica, ma muove al contrario da un interesse profondo, da letture e da una frequentazione non episodica, il cui esordio va collocato nel quadro della rinascita degli studi sul folklore. [...] Il quadro culturale dei primi anni Cinquanta vede un fondamentale ripuligo e ridefinizione dell'identità nazionale, con la ripresa degli studi demoantropologici fondati sul demartiniano, umanesimo etnografico come nuova via italiana all'antropologia.<sup>32</sup>

L'inchiesta, andata in onda il 29 dicembre 1953, viene così presentata nel già citato articolo<sup>33</sup> – questo sì noto, benché non raccolto in volume, né riconosciuto come presentazione dell'inchiesta radiofonica<sup>34</sup> – intitolato *Poesia popolare e "cultura di massa"*, uscito su «Radiocorriere», nel 1953:

Come il lettore può facilmente intuire il campo di questi studi è sconfinato [...]. Quello che, di fronte a tale irriducibile complessità, la nostra inchiesta si proponeva, era di sentire e di coordinare l'opinione di alcuni studiosi intorno alla funzione della poesia popolare come "cultura di massa": e poiché quello di "cultura di massa" è un concetto moderno, anzi di "attualità", si tratta in definitiva di vedere sinotticamente quale sia il quadro della poesia tradizionale del popolo italiano.<sup>35</sup>

<sup>31</sup> C. Verbaro, *La faccia d'ombra della realtà. Pasolini e l'antropologia*, Pesaro, Metauro, 2025. Nell'*Introduzione* si legge: «Pasolini si distingue per la radicalità con cui i saperi demoantropologici ne orientano la visione del mondo, nonché per le tante e diverse accezioni in cui nella sua opera va declinandosi la relazione tra letteratura e antropologia», *ivi*, p. 11.

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 14-15. Sul rapporto tra Pasolini e de Martino si vedano anche P. Desogus, *L'infelice antitesi. De Martino e Pasolini nei primi anni Cinquanta*, in *De Martino e la letteratura. Fonti, confronti e prospettive*, a cura di P. Desogus, R. Gasperina Geroni, G.L. Picconi, Roma, Carocci, 2022; A. Carli, *L'occhio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia*, Pisa, ETS, 2018; A. Sobrero, *Ho eretto questa statua per ridere. L'antropologia e Pier Paolo Pasolini*, Roma, Cisu, 2015; D. Balicco, *Letteratura e mutazione. Pier Paolo Pasolini, Ernesto De Martino, Franco Fortini*, Roma, Artemide, 2018.

<sup>33</sup> La bozza in versione definitiva rispetto all'articolo, ma con il titolo *La poesia popolare come "cultura di massa"*, poi in «Radiocorriere», XXX, 52, 1953, p. 12 con il titolo *Poesia popolare e "cultura di massa"*, è conservata in ACGV, PPP.II.1.52.6, dattiloscritto in due copie, 4 cc.

<sup>34</sup> P. Desogus, *L'infelice antitesi* cit. Qui si parla dell'articolo a p. 101, senza però alcun rinvio all'inchiesta radiofonica. Desogus afferma che l'articolo rappresenterebbe «la prima menzione di Pasolini al pensatore sardo e a *Letteratura e vita nazionale*, questa volta senza intermediazioni», «secondo un'ottica che anticipa l'introduzione del *Canzoniere*».

<sup>35</sup> P.P. Pasolini, *Poesia popolare e "cultura di massa"* cit.

L'incipit dell'inchiesta chiarisce l'obiettivo del progetto:

Dobbiamo chiederci, prima di tutto, se questa poesia popolare di cui ci occupiamo può esser ritenuta oggi, 1953, un fenomeno vivo, o non piuttosto un fenomeno fossile, da laboratorio.

A risolvere la questione, bisognerebbe che l'ascoltatore si rifacesse con la memoria alla sua infanzia, personale e regionale – se ne ha avuta una, e specie se l'ha avuta in dialetto. Infanzia dove potrebbe recuperare del materiale, ad uso della nostalgia, certamente non scarso: anzi vastissimo.

[...]

Abbiamo [...] rivolto, agli specialisti, in materia, la seguente perentoria domanda: “È oggi la poesia popolare un elemento autenticamente vivo della vita popolare?”<sup>36</sup>

Vengono coinvolti nell'inchiesta Eugenio Cirese «folclorista e poeta dialettale molisano»,<sup>37</sup> Vann'Antò (pseudonimo di Giovanni Antonio Di Giacomo), Ernesto de Martino, Gianna Manzini e Vittorio Santoli. Nella parte conclusiva si elaborano i concetti di crisi della poesia popolare e del «ricambio culturale» e della accelerata frequenza di tale ricambio, dovuta anche ai nuovi mezzi di comunicazione di massa:

In conclusione l'ascoltatore dovrà istituire nella propria immaginazione un'immagine di cultura sostanzialmente diversa da quella che gli è abituale: una cultura senza coscienza, irrazionale, addirittura anti-culturale.

Ci troviamo così, deducendo dalle risposte dei quattro illustri intenditori – di fronte a due fatti:

1) una diacronia nei fenomeni culturali popolari diversi secondo le diverse condizioni economiche e storiche delle regioni dell'umile Italia.

2) Una vera e propria crisi (di definitiva disorganizzazione? di riorganizzazione?) della poesia popolare.

Tale crisi dà alla cultura tradizionale degli aspetti che forse sfuggono agli studiosi per cui la cultura tradizionale è quella che è stata – o quella che è stata interpretata – fino alle soglie della vita contemporanea, magari fino alle soglie di questo dopoguerra.

Basti a dimostrarlo questo ragionamento per assurdo (inconcepibile ad uno studioso serio...): che film salterebbero fuori se il “popolano inventore” fosse in grado di farne o rifarne come succedeva per le canzoni epico-liriche o i poemi cavallereschi?

<sup>36</sup> *La poesia popolare come cultura di massa*, copione dell'inchiesta radiofonica *La cultura di massa. Canti e cronache popolari*, a cura di P. P. Pasolini, andata in onda il 29 dicembre 1953, Terzo Programma, b. 3350, fasc. 17, Archivio Copioni, Rai Teche di Firenze, d'ora in poi ARTF, dattiloscritto completo in due copie, la seconda con note di regia e indicazione attori, 26 cc., c. 1. Sono coinvolti Eugenio Cirese, Vann'Antò [Giovanni Antonio Di Giacomo], Gianna Manzini, Ernesto de Martino, Vittorio Santoli.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

Insomma, per attenerci alla terminologia del Toschi del ricambio culturale dall'alto al basso e dal basso all'alto ci sembra che tale crisi sia dovuta alla centuplicata frequenza (cinema, radio, fumetti) di tale ricambio [...].<sup>38</sup>

L'inchiesta, oltre a rappresentare una tappa importante nelle riflessioni pasoliniane sul rapporto tra poesia popolare, cultura di massa e nuovi linguaggi, segna anche l'avvio del rapporto Pasolini-de Martino che porterà poi a importanti esiti artistici nel cinema e nei saggi del decennio successivo – si ricordano *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, uscito nel 1948, primo volume della collana “viola” di studi religiosi, etnologici e psicologici diretta da Pavese e poi dallo stesso de Martino, a cui seguono *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958), *Sud e magia* (1959) e *La terra del rimorso* (1961) – con l'introduzione nel campo dell'antropologia religiosa di concetti poi al centro anche della riflessione pasoliniana, come quelli di “crisi della presenza” e di “riscatto dalla crisi” da attuarsi, secondo de Martino, tramite il rituale magico-religioso, quale “tecnica” di superamento della crisi e dell' “angoscia della storia”. Si aggiungono poi a questi anche alcuni precisi sintagmi, indicati da Desogus<sup>39</sup> come comuni in entrambi, “potenza espressiva” e “regresso nel parlante”:

La ricerca sulla poesia popolare, nel particolare contesto degli anni Cinquanta, segnato profondamente da de Martino, ha dunque riaperto l'interesse pasoliniano verso il marxismo, non però nei modi e nello spirito della militanza comunista degli anni friulani. Non sembra esserci più spazio per un irenico compromesso tra poesia e impegno. La problematizzazione del divenire storico e l'attenzione verso il movimento dialettico, di cui si scorgono i tratti critici e le disillusioni della maturità, se da un lato riportano Pasolini nell'orbita gramsciana, parallelamente, dall'altro, sono alla base di quello “scandalo della coscienza” espresso nei versi delle *Ceneri*. [...] Anche negli anni successivi la lettura di de Martino (e la rilettura di Gramsci) non prescinderà da questa “contraddizione” tra poesia e impegno, tra natura e storia, tra *bios* ed *ethos*.<sup>40</sup>

Fin dal 1951, infatti, Pasolini frequenta il Circolo Etnologico Italiano, collaborando alla rivista «La Lapa»,<sup>41</sup> fondata da Alberto e Eugenio Cire-

<sup>38</sup> *Ivi*, cc. 24-25.

<sup>39</sup> P. Desogus, *L'infelice antitesi* cit., p. 97.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>41</sup> Cfr. *La Lapa. Argomenti di storia e letteratura popolare (1953-1955)*, a cura di P. Clemente, Isernia, Marinelli, 1991; A. Carli, *L'occhio e la voce* cit.; P. Desogus, *L'infelice antitesi* cit. Si veda anche C. Verbaro, *La faccia d'ombra della realtà* cit., in particolare pp. 62-67. Qui si analizza il progetto di commento pasoliniano a *Stendali* di Cecilia Mangini.

se. Nel corso degli anni Cinquanta il rapporto con de Martino – riportato all'attenzione grazie agli studi di Didi-Huberman<sup>42</sup> e a quelli più recenti di Paolo Desogus<sup>43</sup> e di Caterina Verbaro – si consolida, portando ad una riflessione condivisa su temi e questioni al centro delle rispettive opere, in direzione di quella «comune idea del permanere nel tessuto della contemporaneità di elementi premoderni, propri in particolare delle culture del sud contadino»,<sup>44</sup> già in parte affermatasi con l'uscita di *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi.

L'intervento di de Martino nell'inchiesta curata da Pasolini assume dunque un significato importante nel più ampio quadro del dibattito culturale in corso che ha coinvolto i due intellettuali:

De Martino:

Anzitutto io non parlerei di “poesia popolare”, ma di “letteratura popolare”, perché il termine poesia tende a limitare la considerazione ai prodotti culturali popolari liricamente positivi, laddove il termine letteratura è più ampio, e accenna a prodotti che, sebbene esteticamente irrilevanti o negativi, sono culturalmente importanti ad altro titolo, come costume, come forma di trattenimento, come espressione ideologica e simili. Inoltre tra le varie forme di letteratura e di tradizioni popolari distinguerei i “canti popolari”, per i quali è da tener presente che il testo letterario non va mai disgiunto dal tema melodico, dall'occasione in cui si canta e dalla particolare interpretazione di un determinato cantore. Fatte queste precisazioni la letteratura popolare – e in particolare i canti popolari – presentano oggi in Italia evidenti segni di decadenza: se si eccettuano le plebi rustiche dell'Italia meridionale e delle isole, dove la memoria degli antichi canti è ancora viva, il reperimento di questo materiale sta diventando sempre più difficile. [...] Le ragioni di ciò sono molteplici: lo scarso legame fra intellettuali e mondo popolare, i mutati rapporti sociali, il progresso della civiltà industriale, la scuola, la radio, il cinema, la convenzionalità del folclorismo turistico, costituiscono altrettanti fattori di decadenza della letteratura popolare tradizionale come fatto vivo e importante della cultura nazionale.<sup>45</sup>

Alcuni riferimenti all'inchiesta sono presenti anche nell'epistolario: in una lettera a Eugenio Cirese<sup>46</sup> del 17 novembre 1953, dove lo invita a

<sup>42</sup> G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.

<sup>43</sup> P. Desogus, *L'infelice antitesi* cit. Si veda anche Id., *In difesa dell'umano: Pasolini tra passione e ideologia*, Milano, La Nave di Teseo, 2025.

<sup>44</sup> C. Verbaro, *La faccia d'ombra della realtà* cit., p. 65.

<sup>45</sup> *La poesia popolare come cultura di massa* cit., cc. 7-9.

<sup>46</sup> P.P. Pasolini, lettera a E. Cirese, 17 novembre 1953 in Id., *Le lettere* cit., pp. 806-807: p. 806. Qui si legge: «Forse l'impostazione Le sembrerà un po' curiosa: ma la mia inchiesta è inserita in una serie di inchieste sulla “cultura di massa”. Ho ricevuto una cordiale lettera di Suo figlio, con l'invito a collaborare alla “Lapa”: collaborerò senz'altro molto volentieri... Se non

collaborare al «referendum» indetto dalla RAI e, nel 1954, quando decide di inviare il testo dell'inchiesta a Sciascia<sup>47</sup> perché, ulteriormente rivisto, fosse pubblicato su «Galleria»;<sup>48</sup> poi, però, come testimonia uno scambio successivo del 1° febbraio 1954, la proposta viene modificata e sostituita dall'invio dei due paragrafi introduttivi all'*Antologia della poesia popolare*.

Il caso specifico dell'inchiesta, dunque, nel quadro del controverso ma intenso rapporto pasoliniano con i media dimostra quanto i progetti radiofonici dell'autore siano in stretto dialogo con l'opera e possano, se analizzati, illuminare molti decisivi aspetti – dalla rete di relazioni ai molteplici tavoli di lavoro dello scrittore – della sua attività intellettuale, complessa e multiforme, che si è servita di diversi generi, mezzi e linguaggi ed è arrivata, con «la forza di una critica totale»,<sup>49</sup> a un pubblico altrettanto composito, ampio e trasversale:

Bisogna avere la forza della critica totale, del rifiuto, della denuncia disperata e inutile. Chi accetta realisticamente una trasformazione che è regresso e degradazione, vuol dire che non ama chi subisce tale regresso e tale degradazione, cioè gli uomini in carne e ossa che lo circondano. Chi invece protesta con tutta la sua forza, anche sentimentale, contro il regresso e la degradazione, vuol dire che ama quegli uomini in carne e ossa. Amore che io ho la disgrazia di sentire, e che spero di comunicare anche a te.<sup>50</sup>

---

mi sono fatto vivo finora è perché sono stato in Sicilia. Ricordi – mi raccomando – che devo presentare l'inchiesta alla RAI il 25 novembre». Si veda anche E. Cirese, *Risposta a tre domande di Pier Paolo Pasolini*, in «Il Belli», II, 1953, 1, p. 29. Si veda in merito a questo referendum sul «Belli», P.P. Pasolini, lettera a Cirese del 18 ottobre 1953, in Id., *Le lettere* cit., p. 803, dove compare il riferimento anche alla successiva inchiesta per la RAI.

<sup>47</sup> P.P. Pasolini, lettera a Sciascia del 19 gennaio 1954, *ivi*, p. 825. Si veda anche la lettera a Sciascia del 30 novembre 1953, *ivi*, p. 811: «Anch'io, per il numero di "Galleria", potrei spedirti un pezzo che ho fatto per la radio: un'inchiesta sulla "poesia popolare come cultura di massa", con risposte di Cirese, Vann'Antò, De Martino, Santoli e Vidossi, e con particolare riguardo alla Sicilia (Teatro dei Pupi, e con un poemetto semi-popolare sul bandito Giuliano)», *ibidem*. Si veda anche P.P. Pasolini, lettera a Sciascia del 1° febbraio 1954, *ivi*, p. 827.

<sup>48</sup> *Piccola antologia di poeti dialettali*, in «Galleria», IV, 2-3, maggio 1954.

<sup>49</sup> P.P. Pasolini, *Gennariello* [1975], in Id., *Lettere luterane*, Torino, Einaudi, 1976, p. 28.

<sup>50</sup> *Ibidem*.



scrittura/lettura/ascolto

## Il discorso interiore in *Gli strumenti umani* e *L'opzione*. Sette costanti formali tra assertività debole e modi del parlato

BEATRICE RESTELLI

*Università degli Studi di Siena*

beatricerestelli2000@gmail.com

**Abstract.** This essay compares the poems collected in *Gli strumenti umani* and the prose *L'opzione* by Sereni, focusing on a number of shared stylistic constants. Through the analysis of figures of hesitation and reticence, the study shows how, in both texts, an interior discourse takes shape, marked by weak assertiveness, suspensions, and continuous qualifications. The result is the impression of witnessing the movement of Sereni's thought and its ongoing effort to interrogate reality. The comparison also highlights a substantial continuity between poetry and prose: in both, language reflects a critical tension that is never fully resolved, resistant to definitive formulations and oriented toward a progressive, problematic, and constantly evolving understanding of experience.

**Keywords:** Vittorio Sereni, *L'opzione*, *Gli strumenti umani*, reticence, interior discourse, assertiveness.

**Riassunto.** Il contributo mette a confronto i versi di *Gli strumenti umani* e la prosa di *L'opzione* di Vittorio Sereni, soffermandosi su alcune costanti stilistiche condivise. Attraverso l'analisi di figure di esitazione e reticenza lo studio mostra come nei due testi si costruisca un discorso interiore caratterizzato da debole assertività, sospensioni e continue precisazioni. Ne deriva l'impressione di assistere al movimento del pensiero sereniano, al suo continuo lavoro di interrogazione del reale. Il confronto evidenzia inoltre una sostanziale continuità tra poesia e prosa: in entrambe la lingua riflette una tensione critica mai pienamente risolta, refrattaria a definizioni definitive e orientata a una conoscenza progressiva, problematica e sempre in divenire dell'esperienza.

**Parole chiave:** Vittorio Sereni, *L'opzione*, *Gli strumenti umani*, reticenza, discorso interiore, assertività.

### **Il discorso interiore in *Gli strumenti umani* e *L'opzione*. Sette costanti formali tra assertività debole e modi del parlato**

Questo studio si propone di indagare alcune interazioni tra i versi di *Gli strumenti umani* (Mondadori, 1965) e la prosa di *L'opzione* (il Saggiatore, 1962) di Vittorio Sereni, al fine di mostrare come determinati stilemi e procedure formali si sedimentino tanto nella scrittura poetica quanto in quella narrativa. L'interesse principale consiste, in particolare, nell'individuare alcune figure di reticenza e di esitazione che attraversano i due tavoli di scrittura, concorrendo a produrre «l'impressione di assistere quasi in presa diretta alle oscillazioni del pensiero di Sereni, fra acquisizioni e contraddizioni, distinzioni perentorie e oneste precisazioni»,<sup>1</sup> sintomo di un discorso continuamente in divenire, difficilmente assertivo e fortemente rimuginante.

La scelta dei due testi risponde anzitutto a ragioni cronologiche e compositive. *Gli strumenti umani*, pubblicati nel 1965, raccolgono testi composti nell'arco di oltre vent'anni e interrompono il lungo silenzio poetico seguito al *Diario d'Algeria* del 1947, anch'esso poi riedito proprio nel 1965 per la collana «Lo Specchio» di Mondadori. Il silenzio non riguardava, d'altra parte, il versante della prosa, dal momento che Sereni continua a scrivere e a pubblicare su rivista i propri lavori di critica e narrativa. Nel 1962 esce per il Saggiatore la sua prima raccolta organica in prosa, *Gli immediati dintorni*, che riunisce trentatré brani composti tra il 1933 e il 1962, molti, seppur più o meno mutati, già comparsi su riviste. L'inizio degli anni Sessanta rappresenta dunque per Sereni una fase particolarmente produttiva in senso di revisione e progettualità, caratterizzata dall'ulteriore pubblicazione nel 1964 di *L'opzione*, accorpata ai versi di *La pietà ingiusta*.<sup>2</sup>

Alla prossimità cronologica si aggiunge inoltre una significativa convergenza di ambienti, temi e coordinate storico-sociali. *L'opzione* è ambientata alla Fiera del libro di Francoforte, «in una città tedesca, dove i padiglioni, splendenti in acciaio e vetro, nascondono la rimozione del passato recente, la carne e le macerie della Seconda guerra mondiale»,<sup>3</sup> nel pieno del boom economico, quando il ritrovato benessere materiale tende a occultare i traumi ancora irrisolti del conflitto. Lo stesso orizzonte storico e simbolico attraversa anche gli *Strumenti*, che si configurano come testimonianza del dopoguerra italiano osservato entro una

<sup>1</sup> Ghidinelli, *L'infaticabile «ma» di Sereni*, in «Studi Novecenteschi», 57, 1999, p. 167.

<sup>2</sup> Nel 1980 *L'opzione* viene inserita nella trilogia *Il sabato tedesco*, edita per il Saggiatore, comprendente *L'opzione*, *La pietà ingiusta* e *Il sabato tedesco*. Per approfondire, *Apparato critico e documenti*, in V. Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998, pp. 431-468.

<sup>3</sup> V. Tibaldo, *Vittorio Sereni, la prosa e le sue soglie*, in «Griseldaonline», 2, 2020, pp. 297-311.

prospettiva europea (cfr. *Dall'Olanda, La piet  ingiusta, Nel vero anno zero*), ma anche delle trasformazioni prodotte dall'industrializzazione e dallo sviluppo economico (cfr. *Una visita in fabbrica, Metropoli, Corso Lodi*), fino ai mutamenti del paesaggio legati alla speculazione edilizia (cfr. *Il tempo provvisorio*). In entrambi i testi, dunque, la rappresentazione dello spazio cittadino e della modernit  industriale diventa il luogo privilegiato di una riflessione sulle forme della memoria, dell'alienazione e della crisi dell'esperienza contemporanea.

La stretta relazione tra poesia e prosa costituisce, d'altro canto, uno degli aspetti pi  evidenti dell'opera sereniana.<sup>4</sup> Come   stato osservato:

della stretta relazione fra i due percorsi (leggibili in perfetto parallelismo: *La cattura* con il *Diario*, *L'opzione* con *Gli strumenti umani*, *Il sabato tedesco* e *Ventisei* con *Stella variabile*; mentre manca l'equivalente prosastico di *Frontiera*, rintracciabile in alcune prose – *Discorso di Capodanno* e *Il giorno di Sant'Anna*, edite nel '39 su «Campo di Marte») sono testimoni ancora delle pubblicazioni intermedie, che vedono una continua commistione di versi e prosa: dalla inclusione di *Ventisei* nella prima edizione di *Stella variabile*, alla inserzione della poesia *La piet  ingiusta* prima come «allegato» all'*Opzione*, poi a far da cerniera dei due tempi dell'*Opzione* e del *Sabato tedesco* nell'edizione del Saggiatore del 1980,<sup>5</sup>

  Sereni stesso, a partire dalla prosa *Il silenzio creativo*, inclusa in *Gli immediati dintorni*, a dichiarare il proprio scarso interesse per una netta distinzione tra poeti e narratori.<sup>6</sup> Pur riconoscendo le specificit  dei due ambiti, l'autore individua nella narrativa una capacit  evocativa verso cui la poesia dovrebbe tendere:

produrre figure e narrare storie in poesia come esito di un processo di proliferazione interiore... Non abbiamo sempre pensato che ai vertici poesia e narrativa si toccano e che allora, e solo allora, non ha quasi pi  senso il tenerle distinte?<sup>7</sup>

In una lettera inviata da Vasco Pratolini, lo stesso Sereni viene definito «l'inventore» del «narrare poetando e poetando narrare»:<sup>8</sup> formula

<sup>4</sup> A proposito si ricordano almeno i due studi critici pi  recenti e esaustivi: G. Cordibella, *Di fronte al romanzo. Contaminazioni nella poesia di Vittorio Sereni*, Bologna, Pendragon, 2004; L. Lenzini, *Le distanze dalla prosa: «Il Sabato tedesco» di Vittorio Sereni*, in Id., *Interazioni: tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Firenze, Cadmo, 2012, pp. 111-143.

<sup>5</sup> G. Raboni, *Nota introduttiva*, in V. Sereni, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 2013, p. 556.

<sup>6</sup> Cfr. «Per uno scrittore di versi (  la mia esperienza; ma non tengo molto alla distinzione dal narratore e dallo scrittore in genere, anzi la evito)», V. Sereni, *Il silenzio creativo*, in Id., *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998, p. 68.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>8</sup> V. Pratolini, lettera del 6 novembre 1980, in V. Sereni, *La tentazione della prosa* cit., pp. 460-461.

che coglie efficacemente il carattere ibrido della sua scrittura e la continua osmosi tra dimensione poetica e narrativa. In un'altra importante testimonianza l'autore afferma inoltre di aver sentito «il bisogno della prosa»:<sup>9</sup> espressione significativa soprattutto se confrontata con la successiva formulazione della «tentazione della prosa» – «La tentazione della prosa è relativamente recente in me. Tentazione o scappatoia? Vedremo in seguito se si tratta piuttosto di necessità».<sup>10</sup> Più che una semplice alternativa alla poesia, la prosa sembra allora configurarsi come una necessità espressiva interna alla scrittura sereniana, secondo una dinamica di «un'alternanza o di un ricambio o meglio ancora di una pendolarità»<sup>11</sup> tra i due registri.

La progressiva apertura della poesia sereniana a modalità narrative è stata rilevata ben presto dalla critica. In particolare Giovanni Raboni ha interpretato la *tentazione della prosa* come il segnale di un'esigenza espressiva ormai imprescindibile.<sup>12</sup> Secondo Raboni, la prosa rappresenterebbe per Sereni uno strumento capace di superare i limiti della tradizione lirica e di restituire una realtà più complessa e stratificata. Da qui nascerebbe il particolare equilibrio degli *Strumenti umani*, definito dal critico nei termini di:

un linguaggio nel quale la verticalità dell'«evocazione pura» di un'angretiana memoria si combina senza requie con l'orizzontalità della descrizione, del ragionamento, del racconto. Siamo, ormai [...], in piena ibridazione poesia-prosa, non a detrimento bensì a gran vantaggio della stessa poesia [...]. L'effetto [...] della «funzione prosa» non va minimamente a scapito delle prerogative e conseguenze «tradizionali» della specificità lirica, l'una e l'altra cosa convivendo di fatto in nuovissimo ma saldo equilibrio d'un progetto che si potrebbe definire [...] di corrosione e di integrazione reciproche.<sup>13</sup>

Raboni parla inoltre del *ruolo etico* della prosa sereniana, capace di «risarcire la realtà, colmando scrupolosamente le falle aperte dall'illuminante arbitrio del cortocircuito lirico».<sup>14</sup> Tale esigenza di confronto

<sup>9</sup> V. Sereni, lettera ad A. Marianni, 15 febbraio 1981, *ivi*, p. 461.

<sup>10</sup> V. Sereni, *Lettera al Catalogo*, edita come prefazione a *Graziano*, Salerno, Collezione della galleria d'Arte di Catalogo, 1982, p. 9, poi in V. Sereni, *La tentazione della prosa* cit., p. 431.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> G. Raboni, *Introduzione*, in V. Sereni, *La tentazione della prosa* cit., p. XI: «definendola "recente", è come se Sereni volesse assicurare alla "tentazione della prosa" una vitalità e una propulsività inesauribili, come se volesse spostare e dunque salvare in avanti, rendendoli, per così dire, perennemente e inalterabilmente futuri, gli effetti di scatenamento (nel senso letterale del termine) che l'ibridazione poesia-prosa non poteva non avere, secondo il suo cuore d'allora, sulla vitalità e sull'integrità [...] della sua scrittura».

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

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

con il reale costituisce un elemento essenziale della poetica di Sereni, per il quale l'esperienza rappresenta il vero «movente»<sup>15</sup> della scrittura. Nella più antica redazione della *Nota* alla prima edizione degli *Strumenti* il poeta afferma infatti: «non so scrivere di cose che io non abbia sperimentato su me stesso, cioè direttamente e personalmente udito, visto o vissuto».<sup>16</sup> Ciò che accomuna poesia e prosa è insomma la medesima attitudine nei confronti della materia esperienziale, pur destinata a depositarsi in forme differenti. Lo stesso Sereni chiarisce che:

“racconto in versi” significa per me una poesia che ha scelto modi di racconto per vivere come poesia; non un racconto che abbia deciso, chissà perché, di vivere in versi.<sup>17</sup>

Se da una parte la poesia sereniana tende progressivamente ad aprirsi a modalità dialogiche e narrative, dall'altra anche la prosa si configura come uno spazio di sperimentazione linguistica e di ibridazione dei registri. Emblematica, in questo senso, è la lettera inviata all'editore Vanni Scheiwiller in occasione della pubblicazione di *L'opzione*,<sup>18</sup> in cui Sereni rifiuta di attribuire al testo una definizione univoca:

*L'opzione* è “una cosa”. Cioè, non è un racconto non una poesia in prosa, non un “giallo” poliziesco, non un messaggio, non una satira, non uno studio sociologico, non la rappresentazione di un determinato ambiente.<sup>19</sup>

Nessuna di queste categorie, e insieme tutte, sembrano concorrere alla costruzione di un testo permeabile a forme e registri differenti. Sereni stesso descrive *L'opzione* come un lavoro rispetto al quale avvertiva inizialmente una profonda resistenza, dovuta alla fatica e alla continuità richieste dalla narrazione, le quali gli procuravano una certa «nausea».<sup>20</sup> Eppure *L'opzione* giunge a compimento, superando la costante esitazione dell'autore e la tentazione di interrompere il lavoro, fino a definirsi come il risultato di una «proliferazione di una specie di ebbrezza di comunicato dall'innominata città in cui [Sereni] passa una settimana regolarmente ogni anno, in autunno, per ragioni di lavoro».<sup>21</sup> L'esito, dunque, è quello

<sup>15</sup> Cfr. V. Sereni, dattiloscritto dell'82, redazione più antica e più estesa della *Nota* alla prima edizione degli *Strumenti umani*, consultabile nell'Archivio di Luino sul sito <http://www.lombardiabenculturali.it/archivi/compleksi-archivistici/> (ultimo accesso: 28/5/2026), e riportata in V. Sereni, *Poesie e Prose* cit., pp. 25-32.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>17</sup> V. Sereni, lettera a Scheiwiller in occasione dell'edizione dell'*Opzione* del 1964, in V. Sereni, *Poesie e prose* cit., p. 446.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 443-447.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 443.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 445.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

di un racconto che può iscriversi, come ha notato per primo Lenzini,<sup>22</sup> nella dimensione che Genette definiva «intercalata»,<sup>23</sup> che prende forma cioè *tra* i momenti dell'azione, in divenire, secondo le modalità della narrazione simultanea. Come osservava Brioschi a tal proposito

il protagonista racconta la vicenda a intervalli, man mano che si dipana, per quadri successivi. Il tempo della narrazione scorre perciò parallelo al tempo della *fabula*, ne accompagna le svolte, le sospensioni, le attese: colui che parla non sta rievocando una storia ormai conclusa e percepita nella sua compiutezza, bensì ne sta raccogliendo i sintomi e i presentimenti, per dire così, davanti a noi.<sup>24</sup>

Il tempo della narrazione coincide quasi interamente con quello dell'esperienza, seguendo esitazioni, sospensioni e improvvisi mutamenti di prospettiva. Ancora, Cordibella nota rispetto ad alcuni passaggi del *Sabato tedesco* che «l'immagine è quella di un io frammentario e discontinuo, che percepisce la durata più che come un omogeneo fluire, come collezione di singoli momenti insidiati dall'oblio».<sup>25</sup>

Proprio questa struttura mobile e frammentaria rende *L'opzione* particolarmente significativa per un'indagine comparativa sulle forme della reticenza e dell'indeterminatezza nella scrittura sereniana. In tale direzione si muoveva già anche la lettura di Giacomo Debenedetti, che riconosceva negli scritti di Sereni la presenza di un soggetto «non bene accordato con la vita che gli tocca di vivere»,<sup>26</sup> che talora esprime un riserbo, un disaccordo con la realtà, riflesso in una lingua esitante, franta. Il linguaggio che ne deriva registra la difficoltà di dire il reale, la sua complessità, la natura inafferrabile della materia da rappresentare: si genera una scrittura che porta il segno di un trauma, di un silenzio,<sup>27</sup> e una lingua che assume i connotati di un discorso interiore, orientato verso il parlato, le cui movenze assecondano l'atteggiamento sereniano sempre raziocinante e perscrutante, che non dà nulla per scontato.

A partire da queste premesse, il presente contributo si concentrerà dunque su alcune specifiche figure di esitazione per mostrare come esse costituiscano un tratto strutturale comune tanto alla poesia quanto alla prosa sereniana.

<sup>22</sup> L. Lenzini, *Le distanze dalla prosa: «Il Sabato tedesco» di Vittorio Sereni* cit., p. 115.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> F. Brioschi, *La prosa e la poesia: «Il sabato tedesco» di Vittorio Sereni*, in *Studi di lingua e letteratura lombarda offerti a Maurizio Vitale*, vol. II, Pisa, Giardini, 1983, p. 1031.

<sup>25</sup> G. Cordibella, *Di fronte al romanzo* cit., p. 40.

<sup>26</sup> G. Debenedetti, *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti, 1994, p. 225.

<sup>27</sup> Cfr. R. Scarpa, *Tecniche reticenti* [2001], in Id., *Secondo Novecento: lingua, stile, metrica*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011, pp. 1-16: p. 1, «la reticenza è figura del silenzio per eccellenza».

## I. Reticenza della punteggiatura

Nelle 52 poesie che compongono *Gli strumenti umani* si rilevano complessivamente 58 puntini di sospensione, mentre nell'*Opzione* se ne contano 148; in entrambe le opere si osserva inoltre frequenza elevata di parentesi e trattini alti.<sup>28</sup>

La scrittura registra i segni evidenti di una ricorrente aposiopesi: i puntini di sospensione, le lineette, le frasi interrogative danno forma ad argomentazioni che sembrano continuamente interrotte, che non si concludono, che aprono situazioni diverse, riflessioni nuove.<sup>29</sup>

Il ritmo del discorso viene continuamente interrotto dalle numerose parentetiche e lasciato sospeso dai puntini. Spesso il tono sembra trasognato, o distratto, come se la concentrazione fosse spostata *al di fuori* dello scritto, sul non detto. Il lettore è così posto nella condizione di assistere in presa diretta al progressivo costituirsi del ragionamento, che si iscrive sulla pagina faticosamente, attraverso continui ripensamenti e sottintesi. A titolo esemplificativo, si considerino alcuni casi, a partire dai versi degli *Strumenti umani*.

**a)** Molto spesso i puntini e i trattini (o le parentesi) segnalano l'inizio e /o la fine di un discorso diretto, attribuibile a una voce non ben identificabile, ma diversa da quella dell'io poetante, che si intromette nei versi in modo più o meno inatteso:

e, appena sensibile, una voce:  
*amore – cantava – e risorta bellezza...*  
(*L'equivoco*)<sup>30</sup>

E raffrontando e  
rammemorando:  
«... la sacca era chiusa per sempre  
e nessun moto di staffette, solo un coro

<sup>28</sup> Cfr. F. Fortini, *Il libro di Sereni*, in «Quaderni piacentini», 26, marzo 1966: «La reticenza ha un suo primo grado nell'uso della pausa e della frattura. Quaranta volte (di cui solo tre prima di pagina 27) vengono usati i puntolini di sospensione, e venti volte le lineette in funzione sospensiva. Se si aggiunge una quindicina di parentesi, e trentasette coppie di lineette doppie, ossia di incisi, si vede che oltre altri segni di interpunzione e alle pause forti delle cesure, per oltre centodieci volte – e con frequenza sempre maggiore quanto più ci si avvicina alla fine del libro. [...] Il secondo grado della reticenza e della esitazione è invece a livello della composizione dell'intero libro: che è una progressione figurale e morale continuamente raffrenata da momenti interlocutori e da nervose contraddizioni», pp. 69-70. Corsivo del testo. Da ora in poi tutti i corsivi o le sottolineature nei testi sono interventi miei per segnalare man mano elementi d'interesse. I corsivi del testo sono segnalati in nota.

<sup>29</sup> L. Neri, *Reticenza e aposiopesi nella prosa del «Sabato tedesco» di Vittorio Sereni*, in «Letteratura e letterature», 9, 2015, p. 118.

<sup>30</sup> Corsivo del testo.

di rondini a distesa sulla scelta tra cattura  
e morte...»  
(*Una visita in fabbrica* IV)

*anche agosto*  
– lei dice d'un tratto ricordandosi –  
*anche agosto andato è per sempre...*  
(*La poesia è una passione?*)<sup>31</sup>

**b)** In altri casi la sospensione indica un'altra voce che si insinua nel ragionamento principale, come fosse un "pensiero intrusivo" o un secondo piano del discorso:

e dopo, che fare delle domeniche?  
Aizzare il cane, provocare il matto...  
(*Nel sonno* V)

Questa ciarla non so se di rincorsa o fuga  
vecchia di dieci o più anni  
di un viaggio tra tanti... – s'inquietano i tuoi occhi –  
e nessuna notizia d'Algeria.  
(*Il male d'Africa*)

In *Una visita in fabbrica*, la sirena del cantiere scatena un *déjà vu*, riportando alla mente la campanella della scuola: per un attimo il ricordo si fa talmente vivido da generare una sovrapposizione spazio-temporale, poi interrotta dai puntini di sospensione e da un rapido «ma», che marca la separazione dei tempi:

riecheggia nell'ora di oggi  
quel rigoglio ruggente dei pionieri:  
sul secolo giovane,  
ingordo di futuro dentro il suono in ascesa  
la guglia del loro ardimento..  
ma è voce degli altri, operaia, nella fase calante  
(*Una visita in fabbrica* I)

Nel *Grande amico* l'io apre il discorso con una fantasticheria, interrotta ancora una volta da un brusco «ma», che segnala il ritorno al qui e ora dell'enunciazione.

Un grande amico che sorga alto su me  
e tutto porti me nella sua luce,

<sup>31</sup> Corsivo del testo.

che largo rida ove io sorrída appena  
e forte ami ove io accenni a invaghirmi...  
Ma volano gli anni, e solo calmo è l'occhio che antivede  
(*Il grande amico*)

Si aprono così talvolta degli scorci in un *altrove*, in uno spazio utopico e trasognato:

ma altrove, ma molto molto lontano da qui.  
.....  
(*La poesia è una passione?*)

c) Altre volte l'impressione è quella di un'incapacità (o di una mancata volontà) di dire oltre, come se il pensiero non riuscisse a svilupparsi concretamente, rimanendo sospeso nel suo nascere. In *Sopra un'immagine sepolcrale* e *Il muro* i riferimenti espliciti alla morte vengono trattenuti, sottintesi:

O dormiente, che cosa è sonno?  
Il sonno...<sup>32</sup>  
(*Sopra un'immagine sepolcrale*)

Certo chi muore...<sup>33</sup>  
(*Il muro*)

In *Ancora sulla strada di Zenna* il poeta mette a confronto l'immutabilità della costa con la vegetazione sul ciglio della strada, che viene agitata dal vento. Commosso per la sorte comune di «ciò che muta», l'io si abbandona al proprio «dolore», senza – almeno momentaneamente – poter aggiungere altro:

<sup>32</sup> Corsivi del testo. Il verso in corsivo è una citazione dal *Codice Atlantico* di Leonardo, «O dormiente, che cosa è sonno? Il sonno ha similitudine colla morte» (cfr. S. Agosti, *Interpretazione della poesia di Sereni*, in *La poesia di Vittorio Sereni*. Atti del Convegno di Milano, 28-29 settembre 1984, Milano, Librex, 1985, pp. p. 44; e cfr. V. Sereni, *Gli strumenti umani*, a cura di M. Cattaneo, Milano, Guanda, 2023, p. 7).

<sup>33</sup> «Lasciato in sospeso [...] è un accenno al proverbio 'Chi muore giace e chi vive si dà pace' [...]. Non si escluda tuttavia che in Sereni agisca anche la memoria della lirica da cui già dipende *Sopra un'immagine sepolcrale*, ossia LEOPARDI, *Sopra un bassorilievo antico sepolcrale*, *Canti*, 79: «Certo ha chi more invidiabil sorte» [...]. La massima sta a significare che «i defunti sono troppo presto e troppo facilmente dimenticati» (GDLI *sub voce* Giacere) e nella poesia funziona anzitutto da chiosa ironica ai vv. 4-6, come a dire che la vita deve continuare a dispetto dei morti. Per una seconda volta il tema mortuario viene quindi ripreso e subito trattenuto», V. Sereni, *Gli strumenti umani* cit. p. 356. E cfr. V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella con la collaborazione di C. Martignoni, Torino, Einaudi, 2002, p. 174.

Sotto i miei occhi portata dalla corsa  
 la costa va formandosi immutata  
 da sempre e non la muta il mio rumore  
 né, più fondo, quel repentino vento che la turba  
 e alla prossima svolta, forse, finirà.  
 E io potrò per ciò che muta disperarmi  
 portare attorno il capo bruciante di dolore...  
 (*Ancora sulla strada di Zenna*)

**d)** In *Appuntamento a ora insolita* i primi puntini segnalano la sospensione del ragionamento interiore, che viene completato dalla battuta dell'interlocutrice, la gioia personificata che prende parola e ci fa sentire la sua voce:

La città – mi dico – dove l'ombra  
 quasi più deliziosa è della luce  
 come sfavilla tutta nuova al mattino...  
 «... asciuga il temporale di stanotte» – ride  
 la mia gioia tornata accanto a me  
 dopo un breve distacco.  
 (*Appuntamento a ora insolita*)

Nell'*Opzione* la sospensione si configura ulteriormente come mezzo mimetico del parlato, fungendo da vera pausa discorsiva, sia da un punto di vista del ritmo narrativo sia come segnale grafico:

la scrittura riproduce il tono e il ritmo del parlato, il racconto gestisce i discorsi diretti e indiretti, fondendoli talora in un flusso indistinto. Ne deriva che l'effetto stilistico è quello del dialogo riportato, senza nessi sintattici, senza segnali che indichino grammaticalmente il passaggio di parola.<sup>34</sup>

Si riportano un paio di passi esemplificativi dalla prosa:

Chissà, magari non mi considera abbastanza importante per il suo lavoro, mentre lui... Te lo vedi lì seduto sullo sgabello, col busto che vien fuori dalla penombra, come quella volta al mare con l'acqua alla cintola, che a guardarlo di profilo pareva, era un centauro, da supporgli groppa e cosce cavalline sotto il pelo dell'acqua? E la bionda a largirgli, mentre lui le sorride con tutti i denti, non l'acciaio di poco prima, ma le sue più belle acquamarine, concedendo a me che la guardo da dietro nient'altro che le cangianti striature della più e meno bionda biondezza... Già, il cangiante, dall'acciaio all'acqua marina; ma scommetto che ogni tanto

<sup>34</sup> L. Neri, *Reticenza e aposiopesi* cit., p. 118.

sprizza incandescenza, l'incandescenza dei gatti o di certi azzurrobiondo bambini...<sup>35</sup>

Nel brano appena citato, la prima sospensione segnala l'instillarsi di un dubbio nella mente dell'io; la seconda lascia la descrizione sospesa proprio sul dettaglio della capigliatura della «bionda», coinvolgendo il lettore nella sognante distrazione dell'io, che si perde nel suo stesso ricordo; l'ultimo periodo, infine, si apre e si chiude con i puntini, che segnalano un pensiero laterale, la *rêverie* tanto cara a Sereni.

Un altro esempio:

non sarà mica questa settimana che comincia a darmi alla testa – presi vagamente di mira... per una volta al centro dell'attenzione – era quasi il caso di restare per approfondire, per capirci qualcosa di più. Ah l'hai notato, non è solo una mia fantasia... Be', vedremo adesso in quell'altro posto, tanto più che... ricordati sempre che poi con calma ti racconto la cosa di prima, ma sì, di quando ti aspettavo nella hall. (*Op*, p. 725)

In questo brano, invece, i trattini alti rilevano i due piani del pensiero che procedono di pari passo: da una parte il pensiero più meditativo, un dubbio che si insinua («non sarà mica»), dall'altra la descrizione impressionistica che il narratore stava già sviluppando prima di essere interrotto dal rimuginio («– presi vagamente di mira... per una volta al centro dell'attenzione –»). I secondi puntini segnalano il troncamento di un'asserzione da parte di un nuovo pensiero repentino, che viene riferito all'interlocutrice («ricordati sempre»).

Oppure, verso la fine del racconto, i puntini indicano la difficoltà di essere precisi, mimano il pensiero che cerca e non trova subito le parole giuste:

Tutto questo non è accaduto senza creare un po' di confusione e di sconcerto in quelli, più grossolani e più... pratici, più... concreti. (*Op*, p. 735)

La prima parte dell'*Opzione* – prima dell'interruzione in corsivo – termina proprio in una sospensione. L'io narrante, sul punto di lasciare la città, a fiera finita e senza aver portato nulla a compimento, si perde in «un'immaginazione, o meglio un'ipotesi»<sup>36</sup> conclusiva, fino al punto in cui è il pensiero stesso a perdersi, lasciando in bilico il discorso:

<sup>35</sup> V. Sereni, *L'opzione*, in Id., *Poesie e prose cit.*, p. 720, d'ora in avanti *Op*.

<sup>36</sup> È Sereni verso il finale del testo: «Ma prima di arrivare all'aeroporto voglio dirti ancora un'immaginazione, o meglio un'ipotesi che ho fatto a conclusione di questa settimana».

Oppure, in questa stessa città o in un'altra non troppo distante, in questa stessa ora, in questo minuto, qualcuno a nostra totale insaputa, qualcuno già in tensione da giorni, o da anni, irradiandoci in segreto senza volerlo – attirandoci nel suo campo di forze, a quest'ora qualcuno... (*Op*, p. 736)

L'uso della punteggiatura dà, complessivamente, l'idea di un pensiero che si forma man mano, tratto distintivo di un soggetto distratto, deconcentrato, che solo in un secondo momento riaggancia il discorso e si riconnette al presente.

## II. Il *ma* come «pausa piena»

L'analisi della sintassi degli *Strumenti umani* evidenzia una modalità discorsiva poco orientata all'argomentazione, per cui le informazioni risultano disposte per giustapposizione e secondo un'organizzazione non gerarchica. Ghidinelli notava come la congiunzione avversativa *ma* sembri «essere stata selezionata da Sereni come il mezzo unico (o quasi) di connessione logico sintattica della “sua” lingua»,<sup>37</sup> rivestendo un ruolo strutturante per le poesie e per il libro intero. Per quanto riguarda gli *Strumenti*, l'impiego della congiunzione non si esaurisce sul piano grammaticale, assumendo talvolta la funzione di rilanciare il discorso e di modulare le sequenze intonative.<sup>38</sup> Distinzioni analoghe risulterebbero produttive anche per la prosa dell'*Opzione*; tuttavia, in questa sede interessa soprattutto sottolineare il ruolo della particella come segnale di assertività debole e come marca del parlato. È inoltre da osservare che, in relazione a quest'ultimo aspetto, la congiunzione compare quasi sempre in apertura di verso o di periodo, assumendo una funzione prossima a quella di una «pausa piena»,<sup>39</sup> e configurandosi dunque come modulatore dialogico: essa segnala l'avvio del discorso, scandisce il ritmo tra gli interlocutori e connette l'enunciato a quello precedente.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> S. Ghidinelli, *L'infaticabile «ma» di Sereni* cit., p. 160. Lo studioso notava anche l'evidente scarsità nel tessuto linguistico degli *Strumenti umani* di connettivi logici di altro tipo: «soltanto una decina di “dunque”, quattro o cinque casi di “invece” e “perché”, e pochissime altre congiunzioni rompono di rado il dominio quasi assoluto di quel “ma”», p. 160.

<sup>38</sup> Cfr. *ivi*. Ghidinelli distingue tre principali funzioni del *ma*: «*ma*» con funzione grammaticale; «*ma*» con funzione intonazionale; «*ma*» con funzione strutturale.

<sup>39</sup> In linguistica, si indicano così i fenomeni di esitazione, come «ehm», «uhm», «eh», «mah».

<sup>40</sup> Si veda lo studio di M. van Donzel e F.J. Van Beinum riguardo i vari tipi di pausa adoperati dai parlanti. In particolare notavano che «these first words in the clause are not really part of the discourse as such, since they often do not express any lexical meaning. In spontaneous discourse, a lot of clauses beginning with 'and' express the transition from the preceding clause to the next rather than a coordination relation. So they are used by the speaker to signal the major transition points, and to plan the content of the continuation of the discourse.», M.E. van Donzel, F.J. van Beinum, *Pausing strategies in discourse in Dutch*. Atti del convegno

**a)** Qui alcuni esempi del *ma* a inizio frase con funzione propulsiva, di rilancio del discorso dopo una pausa forte:

Oltre anche più s'abbuia,  
è cenere e fumo la via.  
*Ma* i volti i volti non so dire:  
(*Via Scarlatti*)

Ti guardo offerta a quel verde  
al vivo alito al vento,  
ad altro che ignoro e pavento  
– e sto nascosto –  
e toccasse il mio cuore ne morrei.  
*Ma* lo so troppo bene se sul grido  
dei viali mi sporgo,  
(*Finestra*)

Folta di nuvole chiare  
viene una bella sera e mi bacia  
avvinta a me con fresco di colline.  
*Ma* nulla senza amore è l'aria pura  
l'amore è nulla senza la gioventù.  
(*Mille miglia*)

l'illusione cui è succeduta la delusione in termini di gruppo, di riunione, di assemblea falliti è una speranza su cui non si torna, un'esperienza che non si ritenta... *Ma* secca pur sempre, duole pur sempre che uno più giovane di te, un giovanotto, freddamente, razionalmente in due e due quattro ti dimostri che non hai capito niente. (*Op*, p. 715)

e intanto quelli che sono di servizio a quell'ora trattano l'affare, loro sono lì sotto i tuoi occhi che mangiano e ridono o s'annoiano, credi di poter stare tranquillo in loro compagnia, fuori dalla lizza e quello è invece il momento in cui perdi l'affare avendo balordamente disertato sul più bello... *Ma* questo riguarda la tattica, una certa tattica persino involontaria, non essenziale. (*Op*, p. 725)

**b)** Talvolta a introdurre frasi interrogative o dubitative, quasi destituita ormai la sua funzione avversativa:

Ma che mai voleva col suo sguardo  
la bionda e luttuosa passeggera?  
(*L'equivoco*)

Ma dove sei, dove ti sei mai persa?  
(*Appuntamento a ora insolita*)

ma in cucina, chi può dirlo?  
(*La piet  iniqua*)

Ma lo sai che ci sono dei bei tipi qui. (*Op*, p. 707)

Ma hai visto che roba. (*Op*, p. 719)

Ma questa, mi domando, chi l'ha mandata? (*Op*, p. 728)

**c)** Spesso il *ma*   seguito (o preceduto) da elementi morfo-sintattici con funzione di segnali discorsivi:

«Ma   giusto [...]»  
(*Appuntamento a ora insolita*)

Ma s , quella sfilata di tetti  
(*Nel sonno VI*)

Ma certo, alle case dei Sassoni.  
(*Nel vero anno zero*)

ma   chiaro, nella hall c'  sempre una grande confusione. (*Op*, p. 716)

Ma s , era scontato. (*Op*, p. 718)

Ma certo, lo so, facevo solo per buttarla in ridere. (*Op*, p. 720)

**d)** In alcuni casi introduce un imperativo o un'esclamazione:

Ma dimmi una sola parola  
e serena sar  l'anima mia  
(*Viaggio all'alba*)

Ma venga, a ora tarda, venga un'ora  
(*Scoperta dell'odio*)

ma dunque (benedicente, bonario)  
ma allora, coraggio!  
(*Pantomima terrestre*)

Ma vedi, non so, con Sternheim sar  il lavoro. (*Op*, p. 712)

Ma sta a sentire, il bello viene poi. (*Op*, p. 716)

ma no! Cosa? (*Op*, p. 722)

**e)** In altri esempi è ancora più chiara la funzione modulativa del discorso, che sostituisce completamente quella morfo-sintattica, fino a divenire pienamente un'interiezione, un segnale discorsivo:

ma va là  
(*Una visita in fabbrica IV*)

Mah!  
(*Il male d'Africa*)

Macché poverino e poverino, non sto facendo lagne su me stesso. (*Op*, p. 715)

Tanto che l'ultima parola che sentiamo pronunciare a un anonimo personaggio, che si fa portavoce del protagonista seguito nel suo lungo rimuginio e nella sua estenuante procrastinazione, è proprio un dubbioso, disapprovante, rassegnato:

«Mah!» (*Op*, p. 736)

Il *ma* sereniano sembra dunque assumere non solo le funzioni sintatico-ritmico-intonative già individuate,<sup>41</sup> ma anche un ruolo fonosintattico che rispecchia l'andamento di un discorso in presa diretta. La congiunzione avversativa nella lingua sereniana assume, in questo senso, la capacità di modulare il discorso, dal momento che: a) rilancia e riprende il discorso dopo una pausa; b) introduce delle espressioni fraseologiche o frasi idiomatiche, tipiche del parlato; c) anticipa un dubbio, una domanda; d) si riduce talvolta alla componente puramente fonetica, assumendo valore di segnale discorsivo. Tutte queste funzioni generano un'interazione con l'interlocutore – sia esso un personaggio del testo, sia il lettore – scandendo pause, consentendo al pensiero o al discorso di formarsi, interrompersi e riprendere il filo, e permettendo all'interlocutore di sentirsi coinvolto e direttamente chiamato in causa da chi parla.

### III. *Correctio* come scandaglio critico

Le *correctiones* sereniane riflettono un atteggiamento esitante, per cui l'affermazione viene subito precisata o rettificata. Gli esempi se-

<sup>41</sup> Cfr. S. Ghidinelli, *L'infaticabile «ma» di Sereni* cit.

guenti mostrano come lo «scandaglio critico»<sup>42</sup> del poeta nei confronti del reale si realizzi attraverso la specificazione introdotta da una figura retorica.

**a)** In questi primi esempi la *correctio* introduce un'immagine disattesa appena dopo un'asserzione. Ciò che segue la congiunzione avversativa (o disgiuntiva) risulta essere quello che *davvero* si voleva dire fin dal principio, ciò che importa realmente, ma che può emergere solo antitetivamente e *appena dopo* l'informazione iniziale, corretta e precisata in un secondo momento:

Caldo, *ma* poca voglia di bagnarsi.  
(*Di passaggio*)

come quando fuori piove al riparo dall'esistere *o piuttosto*,  
fiorisse la magnolia o il glicine svenevole,  
(*Il piatto piange*)

Un solo giorno, *nemmeno*. Poche ore.  
(*Di passaggio*)

Alcuni esempi dalla prosa:

Vorrei dirti com'era visto dalla nostra parte, *ma* a un anno e più di distanza non rimane che l'imbarazzo d'esser caduti in spavalderie a buon mercato. (*Op*, p. 713)

a letto è una cosa, *ma* gli affari restano affari. (*Op*, p. 715)

sì sì, capisco, *ma* non sto facendo l'intellettuale. (*Op*, p. 728)

**b)** Ci sono poi strutture correttive ricorrenti del tipo “non è *x*, ma *y*”:

e *non era* più un lago *ma* un attonito  
specchio di me, una lacuna del cuore.  
(*Un ritorno*)

*non* una voce più  
*ma* in corti fremiti in onde sempre più lente  
(*Una visita in fabbrica*)

**c)** E del tipo “(ma) non è *x*, è *y*”, in cui la contrapposizione è più forte e l'associazione (o meglio, la disgiunzione) che si stabilisce è arbitraria

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 163.

e fortemente soggettiva. La prima parte della struttura sintattica (“ma non è x”) ha funzione di smentita e correzione da parte del soggetto rispetto a un giudizio che attribuisce preventivamente a chi legge o di cui l’io si è già pentito. Sembra così che chi parla anticipi una valutazione o una recriminazione da parte di chi ascolta (o da sé stesso), giustificandosi avvedutamente. La parte affermativa è invece una presa di posizione più netta, che arriva però solamente dopo un tentennamento:

*Ma non è questa volta un mio lamento  
e non è primavera è un'estate  
(Ancora sulla strada di Zenna)*

*Ma non è offesa, è strazio.  
(Un incubo)*

*«Non è vero che è rara, – mi correggo – c'è,  
la si porta come una ferita  
per le strade abbaglianti.  
(Appuntamento a ora insolita)*

Nella prosa questa struttura si ripresenta in modo simile, ma la correzione avviene sempre all’interno di un dialogo:

*non è che io lamenti l'eclisse dell'eroe in quest'uomo gioviale che nell'esporti le sue idee ripete sillabandola comicamente due volte la frase essenziale che gli preme di metterti in luce [...] non è assolutamente questo, è la mia mortificazione di non avere altro da spartire con lui. (Op, p. 713)*

*Non è che qualche volta manchi di darsi un po' di arie, oh no, non antipaticamente in fondo, è abbastanza bravo. (Op, p. 720)*

*questa non è una stanza, è una camera a gas. (Op, p. 722)*

#### **IV. Litote: affermare attraverso la negazione**

La figura della litote compartecipa all’esito stilistico di una scrittura mai immediatamente risolutiva. Tuttavia Sereni non rinuncia ad avere una presa sul reale, ma esercita continuamente la sua capacità di messa in discussione, di valutazione critica delle cose, che non sono mai date come certe ma vengono continuamente scandagliate, riformulate, ridefinite. In questo senso, quando una soggettività così esitante deve affermare qualcosa in maniera netta e ineccepibile fa ricorso alla litote, che attraverso la negazione del contrario consente di ottenere un potenziamento di ciò che si vuole asserire e allo stesso tempo lo stempera

con il suo opposto.<sup>43</sup> La litote negli esempi di Sereni ha una duplice funzione: da un lato si inserisce tra gli elementi linguistici che mimano il parlato, conferendo quel tono ironico e distaccato che attraversa tutta *L'opzione* e molte poesie degli *Strumenti*; dall'altro la perifrasi consente di ottenere un certo grado di assertività non frontale proprio grazie alla negazione del contrario.

**a)** Si vedano alcuni esempi a confronto in cui l'uso della figura avvicina la lingua al parlato:

*Non tanto banali* quei segni  
(*Nella neve*)

e ancora per anni e poi anni ben sapendo che *non*  
*più duramente* (non occorre) si stringerà la morsa.  
(*Una visita in fabbrica*)

**b)** In un caso la definizione viene data per esclusione, se non propriamente per negazione, con effetto simile:

più sibilo che grido  
(*Una visita in fabbrica* I)

**c)** In questo esempio invece la negazione del contrario ha davvero funzione di rivendicazione, affermazione, aumentata dal tono e dal contenuto di rabbia:

[...] nell'esatto  
modo mio di *non dovuto*  
amore e dissipato, gente, vi brucerò.  
(*Scoperta dell'odio*)

**d)** Molto frequenti nel racconto sono espressioni proprie del parlato come "non molto x" e soprattutto l'uso eufemico della litote:

da *non molto* distante arrivava la sghignazzata metallica. (*Op*, p. 712)

e questa città dove fino a *non molto* tempo fa c'erano ancora rovine. (*Op*, p. 721)

un'idea, *non molto* precisa. (*Op*, p. 724)

<sup>43</sup> Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica* [1949], Bologna, il Mulino, 1969, p. 121.

Spesso ricorre nell'*Opzione* una struttura assimilabile alla litote come "nient'altro che", la quale sottolinea attraverso la negazione l'unicità e la specificità dell'oggetto che viene affermato attraverso l'esclusione di tutto ciò che esso non è. Anche questi esempi confermano, da un lato, un chiaro tendere al parlato e, dall'altro, una capacità assertiva che si manifesta soltanto all'interno di strutture perifrastiche:

concedendo a me che la guardo da dietro *nient'altro che* le cangianti striature della più e meno bionda biondezza... (*Op*, p. 710)

Per loro gli affari sono *nient'altro che* una zona di transito. (*Op*, p. 725)

ma non essendo io, sai cosa intendo, *niente altro che* un editorial-letterato. (*Op*, p. 733)

Di frequente con ripresa anaforica:

era uno scherzo, *nient'altro che* uno scherzo vigliacco... (*Op*, p. 727)

«fantascienza, *nient'altro che* fantascienza» (*Op*, p. 730)

bianco *nient'altro che* bianco. (*Op*, p. 733)

Per concludere, come non ricordare che *Gli strumenti umani* si aprono proprio con una perifrasi negativa che «sottolinea l'idea di un'esclusività del dialogo intrattenuto dal soggetto poetante»:<sup>44</sup>

Con *non altri che* te  
è il colloquio.  
(*Via Scarlatti*)

## V. Strutture sintattiche binarie e ternarie

Esiste nella lingua di Sereni un'altra modalità di espressione che va in direzione della perplessità e del monologo interiore. Si tratta di costruzioni linguistiche costituite da due membri con la stessa funzione sintattica e coordinati asindeticamente da una virgola (che talvolta può anche mancare). L'alto tasso di occorrenza del fenomeno conferisce al discorso un andamento incerto, che fatica a imporsi nettamente sulle cose.

**a)** In alcuni casi il secondo membro specifica e definisce il primo in maniera fortemente connotativa: il primo colon presenta la situazione in modo denotativo, il secondo la interpreta e la ridefinisce con uno

<sup>44</sup> M. Cattaneo, *Introduzione*, in V. Sereni, *Gli strumenti umani* cit., p. 7.

sguardo soggettivo e secondo criteri arbitrari. Spesso il secondo elemento ha funzione appositiva. Si riportano solo alcuni casi esemplari.

S'abbuia,  
è cenere e fumo la via.  
(*Via Scarlatti*)

Qui il tarlo nei legni,  
una sete che oscena si rinnova  
(*Il tempo provvisorio*)

[...] il tuo canto,  
il vivo alito [...]  
(*Finestra*)

Solitudine, solo orgoglio...  
(*Nel sonno VI*)

[...] di case popolari, di un altro  
segregato squallore dentro le forme del vuoto.  
(*Intervista a un suicida*)

**b)** Più raramente accade anche il contrario, che il dato obiettivo sia il secondo elemento:

Nel mese a me più avverso, di novembre  
(*Al distributore*)

Sangue a chiazze sui prati,  
non ancora oleandri dalla parte del mare.  
(*Di passaggio*)

L'elemento che si ripete rappresenterebbe così ciò che davvero il poeta percepisce, che davvero vuole rappresentare, che riprende, amplia e completa la realtà definita dal primo sintagma in modo impersonale. Che, nel primo esempio, la *via* si sia *oscurata* è un fatto oggettivo; che invece sia *cenere e fumo* è dato da un'interpretazione del soggetto, che attraverso la similitudine ridefinisce la prima asserzione. Allo stesso modo *il tarlo nei legni* diviene *una sete che si rinnova*, il *canto* viene percepito come *vivo alito*, eccetera.

**c)** In altri esempi la carica soggettivante non è così forte, o perlomeno non sorprendente come nei casi precedenti. Qui la funzione del secondo *colon* è più semplicemente di esplicitazione/apposizione e ampliamento del primo. In molti casi, inoltre, il secondo elemento è

espanso, rispetto al primo, da un sintagma aggettivale o preposizionale:

[...] uno senza volto, una figura plumbea.  
(*Un sogno*)

radici putrefatte, melma nera.  
(*Quei bambini che giocano*)

Dice che è carità pelosa, di presagio  
del mio prossimo ghiaccio, [...]  
(*Il muro*)

**d)** In casi simili, la funzione del secondo membro è più di intensificazione del primo:

e spento infatti ero da poco,  
disfatto in poche ore.  
(*Le sei del mattino*)

[...] di che inviti si cerchia  
che lusinghe  
(*Una visita in fabbrica II*)

[...] nell'ordine  
chiuso, coatto,  
(*Nel sonno I*)

posso ancora riprendermi, stravincere.  
(*La poesia è una passione?*)

Sempre tra questi esempi è frequente che si ripetano, oltre le funzioni sintattiche, anche elementi lessicali: «in questi casi c'è talvolta una sorta di anticipo emotivo sul “tema”»: <sup>45</sup>

Voldomino, volto di Dio.<sup>46</sup>  
(*Viaggio all'alba*)

è un'estate,  
l'estate dei miei anni.  
(*Ancora sulla strada di Zenna*)

<sup>45</sup> P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità in Sereni* [1972], in Id., *Per Vittorio Sereni*, Macerata, Quodlibet, 2022, p. 107. In generale si rimanda a Mengaldo per approfondire l'uso della ripetizione negli *Strumenti umani*.

<sup>46</sup> Qui con la figura dell'*interpretatio nominis*, cfr. *ivi*, p. 109.

[...] di pazienza  
 dell'occhiuta pazienza di addentrarsi  
 a fondo [...]  
*(Una visita in fabbrica V)*

**e)** Molti altri esempi si configurano come dittologie enumerative: i due elementi costituiscono cioè un breve elenco, una coppia coordinata per asindeto che tiene legati i due elementi:

[...] E si fa strada sul filo  
 cui si affida il tuo cuore, ti rigetta  
 alla città selvosa:  
*(Una visita in fabbrica V)*

io lo seguo, sono nella sua ombra.  
*(Il grande amico)*

Mi prendono da parte, mi catechizzano:  
*(La piet  ingiusta)*

**f)** Infine si registrano diverse coppie sinonimiche, che seguono l'andamento di un discorso incerto e che preferisce alla precisione e alla densit  di un'unica asserzione la diluizione in due *cola* simili:

ha chiamato a perdifiato, a vuoto  
*(Comunicazione interrotta)*

malchiusa era la porta  
 appena accostato il battente.  
*(Le sei del mattino)*

[...] andati non lontano spostati  
 non di molto [...]  
*(Il piatto piange)*

**g)** Negli *Strumenti umani* si notano, con meno occorrenze, ma pur sempre notevoli, organizzazioni ternarie con funzioni simili a quelle che si sono viste, seppur pi  fluide. Riguardo a ci  Girardi giunge a delle considerazioni molto simili alle nostre, in materia di dispersione di assertivit  e significazione:

Ora, queste arciparole o arcifrasì [le strutture ternarie] testimoniano non la potenza della parola poetica ma la sua insufficienza. Tentano di dire qualcosa di non dicibile col vocabolario e con la sintassi comune,

si aggregano per indicare quello che non saprebbero dire da sole. Parrebbero insomma il perfetto contrario della Parola che da sola afferra tutto.<sup>47</sup>

Si riportano gli esempi più interessanti:

Lampi di caldo, presagi,  
parvenze forse s'incarnano nell'intima bruma.  
(*La repubblica*)

O fuoco che ora tu sei  
dileguante, o ceneri confuse  
di campagna che annotta e si sfa,  
o strido che sgretola l'aria  
e insieme divide il mio cuore  
(*Viaggio di andata e ritorno*)

stracci di luce, smorti volti, perse  
lampàre che un attimo ravviva  
(*Gli squali*)

Che tempi – mormori – sempre più confusi  
che trambusto di scafi e di motori  
che assortita fauna sul mare.  
(*Gli amici*)

s'inteneriva, acquistava altro senso, ritornava  
altrimenti violenta.  
(*La poesia è una passione?*)

Anche in climax ascendente:

Ma la forma l'immagine il sembiante  
(*Appuntamento a ora insolita*)

con la sua vampa di dispetto di bocciato  
di espulso dal futuro  
(*La pietà ingiusta*)

E l'aria invade anche ora  
artiglia l'anima sfonda la vita  
(*Paura*)

<sup>47</sup> A. Girardi, *Sintassi e metrica negli «Strumenti umani»*, in, Vittorio Sereni, *un altro compleanno*. Atti del convegno di Milano, 24-26 ottobre 2013, a cura di E. Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, p. 178.

Osservare tutti gli esempi dall'*Opzione* sarebbe troppo dispendioso, ma basterà riportare un paio di brani per accorgersi che l'andamento binario è una costante anche della prosa. Anzi, in questo caso il movimento incerto segue ulteriormente il processo in divenire del discorso interiore, e si delinea come cifra stilistica del parlato. Il primo testo è tratto dall'inizio del racconto:

La voce *bassa, incalzante* (1): *le bistrot, là on est tout à fait bien* (2), *spesa moderata, cucina [ottima (3), genuina (4)], posto centrale e periferico insieme, appena fuori dal traffico* (5). La voce *insinuante, esortante* (6) a un piacere proibito e *sottile, incomprensibile ai più* (7). La premura d'un cameriere di classe. *Tenero, occhi persino dolorosi* (8) dietro gli occhiali. Sicché poi, dopo che *ci ha ben consigliato* sui cibi, *tanto bene* (9) che al primo boccone di ogni portata tutti guardano con approvazione e gratitudine a lui [...]. Fatto sta che è *scomparso, sparito all'angolo della strada* (10) senza che il grosso se ne sia accorto. (*Op*, p. 707)

Gli esempi 1 e 3 sono enumerazioni binarie; i casi 2, 4, 5, 8 sono estensioni e specificazioni del primo elemento, il 9 con ripresa del lessema; il 6, 7 e 10 rappresentano invece coppie sinonimiche.

Si veda un altro estratto dall'*Opzione*, poco più avanti:

Come se non avesse altro compito o altra mira che questa: *mandarci a spasso, alla spicciolata*, (1) *a coppie lungo il fiume, a quest'ora* (2), *bella sera, limpida* (3), i ponti bene in vista, quel grattacielo fiammeggiante sull'altra riva dove non sono mai stato, il profilo netto delle case, la cattedrale, le antenne col fiocchetto di luce intermittente in cima, *visibilità perfetta, celeste* (4). (*Op*, p. 708)

Nell'esempio 1 il secondo *colon* specifica il primo; nel 2 i complementi hanno funzione diversa – il primo è di modo, il secondo di tempo – ma l'effetto è assimilabile a quello dei casi di enumerazione; infine 3 e 4 rappresentano delle coppie sinonimiche.

Più frequente ancora, nella prosa, sono le accumulazioni, spesso ternarie, elenchi che mandano avanti la narrazione spesso a scapito dell'azione verbale:

I più bei nomi che sfilano, tutti, all'ultimo giorno, *un'esitazione, un'insoddisfazione, una riluttanza ad andarsene* (1), questa sfilata dell'ultima ora, in questo sole *inatteso* già dalle vetrate, *invadente, che aggiunge [caldo a caldo (2) soffoco a soffoco (3)... da uno stand all'altro da un padiglione all'altro (4), a passo di carica, tornando sui propri passi, a passi indolenti (5) – e a poco a poco il nodo che si scioglie, la tensione che si allenta, il mare anonimo che mescola e copre tutto (6), quelli che la sanno lunga o credono di saperla, quelli che frain-*

*tendono* (7), e poi *i piccoli, i minimi, gli oscuri senz'altra tensione* (8) che quella dei *piccoli minimi oscuri* (9) affari, perfettamente ciechi nei punti nevralgici del gioco e *nondimeno coinvolti, portoghesi e spagnoli* (10) che respirano nell'ultimo sentore di vecchia europa un illusorio vento di libertà, *tutti, tutti coperti dal mare* (11) di folla *del Centro europa, dei vivi che potrebbero anche non essere nati* (12), *le carni rosee, le epidermidi lattescenti, le pupille mansuete di bestiole boschive facili all'allarme* (13)... (Op, pp. 730-731)

I tipi rappresentati da 1 e 5 costituiscono una climax ascendente; negli esempi 3 e 11 il secondo membro è una aggiunta soggettiva del primo; il 2, il 5 (con tripla ripetizione di *passo/i*), l'8, il 9 (con ripresa dei termini dell'8) e il 13 costituiscono dei *tricola* enumerativi, elencativi; il 4 e il 7 sono un *dicolon* giustappositivo. La funzione di specificazione è propria dei casi 10 e 11 (con ripresa del sintagma e anticipazione del "tema").

Tutta questa modalità "diluita" di affermare stempera la forza assertiva che un'unica sentenza potrebbe rappresentare, rendendo l'intero discorso vacillante e inconcludente e l'intonazione continuamente sospesa.

## VI. Frase nominale come stadio pre-verbale del discorso

Sereni conduce e accompagna il lettore nei suoi ragionamenti, nell'evolversi progressivo del pensiero, tra ricognizioni, contraddizioni, apparizioni. La prevalenza della paratassi indica già di per sé un tipo di discorso che procede per accostamenti e giustapposizioni, che rinuncia il più delle volte a ordinare gerarchicamente le informazioni. Importa ora analizzare l'uso diffuso della sintassi nominale per sottrarre forza all'argomentazione e per avvicinarsi ai modi del parlato. Il costruito era già presente in *Frontiera*, dove Mengaldo notava un «uso spinto, abrupto e brachilogico, della sintassi nominale» spesso «in dissonanza con frasi verbali a esse immediatamente coordinate, anche asindeticamente». <sup>48</sup> Tale caratteristica non era, del resto, una novità sereniana: anzi si conformava, dal punto di vista della poesia, alla *koinè* ermetica ancora molto influente; e dal punto di vista della prosa si afferma come stilema diffusissimo in tutta la narrativa novecentesca italiana. <sup>49</sup> Negli *Strumenti umani*, tuttavia, la frase nominale viene adoperata in misura tale da assumere delle funzionalità specifiche, che la rendono una peculiarità sereniana. Tomasin, tra le varie funzioni della frase nominale in Sereni, ha proposto come «movente stilistico»

<sup>48</sup> P.V. Mengaldo, *Il linguaggio della poesia ermetica* [1989], in Id., *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino, Einaudi, 1991, p. 140.

<sup>49</sup> Cfr. L. Tomasin, *Una costante sereniana*, in «Lingua e Stile», 40, dicembre 2005, p. 235.

la propensione, sempre più marcata [...], a riprodurre modi sintattici tipici del parlato, o meglio di quella prosa intrisa di parlato in cui non a caso, direi, lo stesso Sereni si cimenta, ad esempio nell'*Opzione*, nel *Sabato tedesco* o nella *Pietà ingiusta*.<sup>50</sup>

I sintagmi nominali ricorrono con frequenza e imprimono al discorso un andamento sostenuto, in cui il quadro si delinea senza intercessioni argomentative e senza che i verbi generino un'azione o una progressione.

**a)** Il risultato di questo tipo di espressione è che le immagini si concretizzano direttamente, cristallizzandosi sulla pagina ora come descrizioni "sovrimprese", quasi epigrammatiche perché efficacemente rappresentative, eppure recanti la stessa reticenza che si è finora vista:

Lietamente nell'aria di settembre *più sibilo che grido*  
lontanissima una sirena di fabbrica.  
(*Una visita in fabbrica* I)

Nell'aria amara e vuota una larva del suono  
delle sirene spente, *non una voce più*  
*ma* in corti fremiti in onde sempre più lente  
*un aroma di mescole un sentore di sangue e fatica.*  
(*Una visita in fabbrica* I)

*Chiusi in un ordine, compassati e svelti,*  
*relegati a un filo di benessere*  
senza perdere un colpo – e su tutto implacabile  
e ipnotico il ballo dei pezzi dall'una all'altra sala.  
(*Una visita in fabbrica* I)

Come, in particolare, nella poesia *Di passaggio*, quasi interamente nominale:

Un solo giorno, nemmeno. Poche ore.  
Una luce mai vista.  
Fiori che in agosto nemmeno te li sogni.  
Sangue a chiazze sui prati,  
non ancora oleandri dalla parte del mare.  
Caldo, ma poca voglia di bagnarsi.  
Ventilata domenica tirrena.  
Sono già morto e qui torno?  
O sono il solo vivo nella vivida e ferma  
nullità di un ricordo?  
(*Di passaggio*)

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 244.

**b)** Ora, invece, la sintassi nominale informa un discorso esplicitamente parlato, riportato, spesso introdotto da frasi o pronomi e aggettivi esclamativi:

e che bel sole sul viaggio e a sciami  
bimbetti, moretti sempre più neri  
di stazione in stazione  
già con tutta alle spalle l'Algeria.  
(*Il male d'Africa*)

«Chiacchiere  
nel vento tenebroso, religione  
della morte: gli anni che passano  
tali e quali, la collina che riavvampa in autunno,  
i campanili  
assolati imperterriti,  
pietrificate ossa di morti, le nostre  
radici troppo simili, da troppo  
per non dolersi insieme, che quel vento  
fa gemere...»  
(*A un compagno d'infanzia I*)

In questi casi la mancanza dell'azione verbale suggerisce un contesto che viene solo indicato, alluso, e lasciato in sospeso. Inoltre, quando la poesia è costituita solo dalla sintassi nominale si ottiene un effetto di «negatività», per cui «sembra mancare il sigillo di una fissazione definitiva».<sup>51</sup>

Ciò che hanno in comune questi impieghi della frase nominale è una sostanziale rinuncia all'organizzazione argomentativa, a un tipo di postura risoluta e concisa. Nel primo caso la nominazione – con funzione prevalentemente descrittiva –, pur dotata di notevole forza icastica, assume i tratti di reticenza e soggettivazione già osservati, in modo che anche l'atto descrittivo si sottragga a qualsiasi atteggiamento prescrittivo o denotativo. Gli esempi del secondo uso mostrano invece un discorso in presa diretta, come se l'autore stesse registrando ciò che ascolta o trascrivendo ciò che vede, trasponendo il proprio sguardo e i propri pensieri senza mediazioni verbali o razionalizzanti.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 247.

<sup>52</sup> In maniera analoga funzionano anche le vocazioni, spesso in zona incipitaria. Alcuni esempi: «O voce ora abolita, già divisa, o anima bilingue / tra vibrante avvenire e tempo dissipato / o spenta musica già torreggiante e triste» (da *Una visita in fabbrica I*); «Oh le frotte di maschere giulive / oh le comitive musicanti nei quartieri gentili...» (da *Scoperta dell'odio*); «O azzurra fermezza di occhi di re / di Francia rimasti con gioia in Lombardia...» (da *Al distributore*).

La sintassi nominale domina, del resto e soprattutto, anche la prosa sereniana.<sup>53</sup> Si potrebbe dire anzi che *L'opzione* sia una narrazione in cui l'azione – verbale – si rarefa, viene meno. È un racconto, infatti, tutto interiore, che procede per descrizioni, registrazioni di dialoghi e visioni, e non per accadimenti, eventi. L'azione verbale, sottraendosi spesso, non fa che accentuare l'impressione che il narratore stia rinunciando ad agire, sia nei fatti sia nell'argomentazione. Già l'inizio del racconto (osservato poco sopra) mostra una chiara prevalenza di sintassi nominale con funzione descrittiva, che si traduce in elenchi capaci di produrre un effetto caotico, di eccedenza, in una sorta di concitazione ansiosa determinata dalla sovrastimolazione del contesto fieristico:

La voce bassa, incalzante: le bistrot, là on est tout à fait bien, spesa *moderata*, cucina ottima, genuina, posto centrale e periferico insieme, appena fuori dal traffico. La voce *insinuante, esortante* a un piacere proibito e sottile, incomprendibile ai più. La premura d'un cameriere di classe. Tenero, occhi persino dolorosi dietro gli occhiali.

bella sera, limpida, i ponti bene in vista, quel grattacielo *fiammeggiante* sull'altra riva *dove non sono mai stato* (1), il profilo netto delle case, la cattedrale, le antenne col fiocchetto di luce intermittente in cima, visibilità perfetta, celeste. (*Op*, p. 707)

E più avanti, a metà circa del racconto:

I più bei nomi *che sfilano* (2), tutti, all'ultimo giorno, un'esitazione, un'insoddisfazione, una riluttanza *ad andarsene* (3), questa sfilata dell'ultima ora, in questo sole inatteso già dalle vetrate, *invadente, che aggiunge* (4) caldo a caldo soffoco a soffoco... da uno stand all'altro da un padiglione all'altro, a passo di carica, *tornando* (5) sui propri passi, a passi indolenti – e a poco a poco il nodo *che si scioglie* (6), la tensione *che si allenta* (7), il mare anonimo *che mescola e copre* tutto, *quelli che la sanno lunga o credono di saperla* (8), *quelli che fraintendono* (9), e poi i piccoli, i minimi, gli oscuri senz'altra tensione che quella dei piccoli minimi oscuri affari, perfettamente ciechi nei punti nevralgici del gioco e nondimeno *coinvolti*, portoghesi e spagnoli *che respirano* (10) nell'ultimo sentore di vecchia europa un illusorio vento di libertà, tutti, tutti coperti dal mare di folla del Centro europa, dei vivi *che potrebbero anche non essere nati* (11), le carni rosee, le epidermidi lattescenti, le pupille mansuete di bestiole boschive facili all'allarme... (*Op*, pp. 730-731)

<sup>53</sup> Come notava già Tomasin «L'opera di Sereni è costantemente nominale – né solo quella poetica, visto che proprio su questo versante potrebbe aprirsi uno dei molti possibili paralleli fra prosa e verso sereniani», L. Tomasin, *Una costante sereniana* cit., p. 238.

Escluse le forme nominali del verbo (i participi con funzione attributiva *incalzante, insinuante, esortante, fiammeggiante, coinvolti*), i sintagmi verbali qui presenti compaiono principalmente in relative aggettivali (1, 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11), configurando così un tessuto a netta prevalenza nominale. L'alta concentrazione di sostantivi e attributi, coordinati spesso per asindeto in lunghe, quasi estenuanti enumerazioni, inserisce il lettore nella confusione "babelica" della fiera, piena di input che sembrano non ben metabolizzati da chi li vive, che può solo registrare quello che sta vedendo, riferirlo senza poter rielaborare in modo più complesso le informazioni. Ne deriva un ritmo rapido, la cui scansione viene ulteriormente accelerata dall'eliminazione di virgole e articoli nella ripetizione dei sintagmi («e poi i piccoli, i minimi, gli oscuri senz'altra tensione che quella dei piccoli minimi oscuri affari», *Op*, p. 730).

Il soggetto, tanto nei versi quanto nella prosa, sembra lasciarsi investire dalle cose, dalla difficoltà di rappresentare l'esperienza, che ha bisogno di essere metabolizzata e razionalizzata per poter essere discussa. Quando ciò non è possibile, a causa della rapidità degli accadimenti o della complessità dell'argomentazione, resta la facoltà di nominare.<sup>54</sup>

### VII. Interrogative dirette e «tensione interpretativa»

Rimane da osservare un ultimo elemento ricorrente nella lingua di Sereni, che dimostra un atteggiamento ruminante, di continua introspezione. L'interrogativa diretta è un tipo di proposizione che si presenta per tutti *Gli strumenti umani* e che caratterizza *L'opzione*, conferendo al discorso un andamento incerto, perscrutante, che si pone domande senza necessariamente trovare risposta. Si distinguono due tipi di interrogativa, uno – che qui interessa meno – rivolto a un'alterità, a qualcuno con cui si vuole instaurare un dialogo e da cui presumibilmente ci si attende una risposta, o perlomeno un'interazione, un contatto; un altro rivolto dall'io a sé stesso, come se il soggetto ragionasse "ad alta voce", facendo entrare il lettore nella propria indagine sulla realtà e sull'esperienza.

*Gli strumenti umani* sono un libro fortemente interrogativo, dove la domanda, e prevalentemente del tipo che si classificherebbe come "retorico", è spesso in relazione a una delle forme tipiche dell'opera, il monologo interiore o il dialogo con un *alter ego* o un interlocutore provocatorio.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> «Quell'uomo. / Rammenda reti, ritinteggia uno scafo. / Cose che io non so fare. Nominarle appena», da *Fissità (Stella Variabile)*.

<sup>55</sup> P.V. Mengaldo, *Iterazione e specularità* cit., pp 114-115.

La domanda introspettiva testimonia di una certa «tensione interpretativa dell'io nei confronti del mondo esterno»,<sup>56</sup> che si manifesta in interrogazioni originate da un'analisi attenta di ciò che l'io esperisce, sempre vigile e attraversato dalle istanze del contesto circostante. Solo negli *Strumenti* sono presenti 64 interrogative dirette (per non contare tutte quelle non segnalate dalla punteggiatura, ma introdotte da pronomi interrogativi), che contribuiscono a dare un'intonazione fortemente ascendente alla prosodia, in direzione della non-assertività.

Si propone l'analisi di una lirica che riassume ciò che si è detto finora, *Nella neve*:<sup>57</sup>

Edere? Stelle imperfette? Cuori obliqui?  
 Dove portavano, quali messaggi  
 accennavano, lievi?  
 Non tanto banali quei segni.  
 E fosse pure uno zampettio di galline –  
 se chiaro cantava l'invito  
 di una bava celeste nel giorno fioco.  
 Ma già pioveva sulla neve,  
 duro si rifaceva il caro enigma.  
 Per una traccia certa e confortevole  
 sbandavo, tradivo ancora una volta.

Il titolo preannuncia subito l'ambientazione invernale, uno scenario innevato in cui il poeta scorge delle impronte che non riesce a identificare, chiedendosi a cosa possano appartenere (vv. 1-3). La lirica si apre con dei versi che «denotano la curiosità dell'io. Dalle domande del resto traspare già il suo convincimento, poi espresso al verso seguente, che le orme conducano in una direzione precisa e veicolino significati importanti».<sup>58</sup> Le prime tre domande sono costituite da sintagmi nominali, che restituiscono la rapidità del pensiero, l'esclusione repentina delle opzioni che il ragionamento suggerisce, conducendo alle domande dei vv. 2-3, che implicano già un'interpretazione della direzione (*dove portavano*) e del significato (*quali messaggi accennavano*) dei segni sulla neve. La litote del v. 4 attraverso una sottile ironia colloquiale «accorda ai simboli uno statuto fuori dall'ordinario»<sup>59</sup> e introduce una frase nominale, che avvicina il tono al parlato. Poi il tono si alza, nella possibilità di un'epifania (vv. 5-7), subito arrestata da un brusco «ma» oppositivo

<sup>56</sup> L. Lenzi, nota di commento in V. Sereni, *Il grande amico. Poesie 1935-81*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 214.

<sup>57</sup> Per il commento al testo si veda V. Sereni, *Gli strumenti umani* cit., pp. 31-35.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

che introduce due coordinate per asindeto. La prima, la principale (*ma già pioveva sulla neve*), presenta un dato oggettivo, poi esplicitato e interpretato nella coordinata dal soggetto che già dall'inizio prevede, desidera dei segnali nella neve (*duro si rifaceva il caro enigma*). A causa della pioggia e forse per inerzia, il poeta decide di non seguire più le tracce dell'inizio, ma di *sbandare* su quelle più *certe e confortevoli*, cioè di *tradire*: anche in questo caso, dalla descrizione denotativa e contingente della situazione (un cambiamento di percorso) il secondo membro (*tradivo ancora una volta*) esplica in maniera soggettiva la deviazione, che diviene tradimento, forse con riferimento all'evento traumatico dell'8 settembre.<sup>60</sup> Tutta la poesia si può inscrivere in un monologo interiore, che si costruisce in progressione attraverso domande, esclusioni, contraddizioni, in cui subentrano diversi piani del discorso, appartenenti a un altro livello del pensiero, a un altro tempo persino, e interagiscono con la contingenza.

La stessa postura è assunta dal narratore dell'*Opzione*: in questo caso la differenza tra domanda rivolta a sé stesso o a un interlocutore è più sottile, dal momento che il racconto si presenta come un lungo monologo rivolto a qualcuno. L'interrogazione da parte del protagonista, per quanto retorica, nel racconto ha la funzione di instaurare un legame dialogico, di mettere in ascolto e in contatto l'alterità; allo stesso tempo, la domanda si delinea come un procedimento e un prodotto del pensiero che va facendosi.

Nel seguente estratto l'*editorial-narratore* ha appena ricevuto la proposta editoriale e, indeciso sul da farsi, rivolgendosi all'interlocutrice, ragiona su cosa sia meglio fare, se ci siano dei sotterfugi, dei *bluff*, su quale sia la strategia da adoperare:

Tu che cosa avresti fatto al mio posto? E perché il nostro mentore – qui sta il punto – si è così gentilmente interposto? Per simpatia, pura simpatia, come lui dice? Supponiamo che sia così; ma in tal caso, bisognerà pure ammettere che a Guglielmo il libro non interessa. (*Op*, p. 719)

Le domande sono chiaramente di carattere retorico, dal momento che chi parla si risponde da solo, scandaglia in maniera autonoma le possibilità interpretative. E di seguito:

<sup>60</sup> «*tradivo ancora una volta*: a indicare la reiterazione di un comportamento errato, ma potrebbe anche esserci precisa allusione al tradimento dell'8 settembre vissuto da Sereni nell'inazione ovattata del viaggio di ritorno in patria dalla prigionia di guerra (cfr. *L'otto settembre, Diario d'Algeria*). Si noti inoltre che il '48 cui il testo risale è l'anno delle prime elezioni politiche repubblicane; un momento cardinale della storia italiana intorno al quale vengono a coagularsi nel libro le ferite belliche di Sereni (cfr. *Nel sonno*)», M. Cattaneo, nota di commento in V. Sereni, *Gli strumenti umani* cit., p. 35.

Questa sarebbe almeno una buona ragione – su quante? – di lasciarlo perdere a nostra volta. Diciamo: una indicazione utile alla mia scarsa competenza nel «genere». Oppure il lussemburghese è stufo di Guglielmo e vuole entrare in rapporto con noi preconstituendosi un merito, un motivo di gratitudine? Altra ipotesi: [...]. Altra ipotesi e ultima, per ora: [...]. (*Op*, p. 719)

Il soggetto si chiede per quale ragione l'editore, Guglielmo, gli abbia proposto l'affare con il romanzo dell'«olandese», scandagliando tutte le opzioni che man mano gli vengono in mente, senza potersi mai dare una risposta definitiva o soddisfacente:

Già, dimenticavo di dirti che il lussemburghese si è raccomandato vivamente di non fare il suo nome all'olandese... Ma come si spiega allora che l'olandese trova del tutto naturale che io vada da lui con l'aria di sapere non di cosa esattamente si tratta ma che si tratta d'una cosa importante? La sola cosa importante della Fiera... (*Op*, p. 719)

Il rimuginio viene interrotto da una nuova interazione tra il narratore e l'interlocutrice, a cui viene chiesto un parere, ma di cui non sentiamo la risposta. In questo modo si evidenzia ancora una volta la retoricità della domanda, funzionale esclusivamente a un ragionamento autonomo, che non attende realmente un confronto o un'opinione:

eh? Cosa ne dici? Ma allora... l'altra sera, la sera del bistrot, da che cosa voleva sviarci il lussemburghese mandandoci a spasso sul fiume? Era un caso? Sì? No? Si potrebbe congetturare altrimenti, dopo tutto... (*Op*, p. 719)

Il ragionamento si interrompe nuovamente in un'inconcludenza, nello stesso dubbio che aveva dato avvio al discorso, e finisce in una sospensione, del giudizio e del pensiero.

Incertezza e esitazione da una parte, effetto di simultaneità tra scrittura e pensiero dall'altra, sono le caratteristiche che si sono riscontrate in questo studio, e che costituiscono le peculiarità del discorso interiore. Rileggendo *Gli strumenti umani* e *L'opzione* con i filtri che si sono delineati, si rileva, per dirlo con parole di Sereni stesso, il «sintomo di incompletezza, di non adeguata attitudine a vivere pienamente»,<sup>61</sup> riflesso in un'enunciazione cauta, che non si sbilancia quasi mai in prescrizioni, definizioni, e se lo fa lo fa con fatica, coinvolgendoci nel suo processo cognitivo, tra rimuginazioni, dubbi, sforzi di precisazione:

<sup>61</sup> V. Sereni, *Autoritratto*, in Id., *Poesie e prose* cit., p. 670.

Sereni non formula quasi mai in modo assertivo le proprie conclusioni etiche ma quasi sempre la sua poesia è composta in modo da creare una tensione o oscillazione etica nel lettore.<sup>62</sup>

Il lettore, infatti, vive insieme a Sereni la tensione, la difficoltà di enunciazione, e lo segue nella sua esplorazione critica, nella sua indagine del reale, approssimandosi davvero alla «sua idea di poesia, non già come realizzazione appagante, una volta per tutte, di un'intuizione di partenza, bensì, fenomenologicamente, come approssimazione a una realtà che muta via via che muta, nel tempo, la realtà intuita e il punto di vista di chi la vive».<sup>63</sup> Aver posto a confronto le tendenze stilistiche delle due opere ha evidenziato una sostanziale sintonia tra le scritture: la lingua di Sereni, sia in narrativa che in poesia, manifesta un costante atteggiamento critico nei confronti della realtà, orientato all'interrogazione e alla messa in discussione di verità e ideologie precostituite. In questo senso «il suo rifiuto di creare assiologie a dominante fissa, la sua diffidenza verso le teorizzazioni, la sua tendenza a sovrapporre immagini e motivi» costituiscono «le condizioni che hanno permesso e alimentato la sua tensione verso la trasparenza, l'integrazione e la condivisione, verso un'umanità libera e disalienata».<sup>64</sup>

L'analisi condotta, nello specifico, ha mostrato che in Sereni l'apospesi suggerisce una predisposizione alla sospensione e all'interruzione del discorso; le assidue *correctiones* e l'alta frequenza dei «ma» indicano una postura tanto critica quanto indecisa; le figure di litote partecipano all'esito di una scrittura mai immediatamente risolutiva, eppure intenzionata ad avere presa sul reale. La presenza, poi, di frequenti frasi nominali che danno l'impressione di una rinuncia all'argomentazione, insieme al basso tasso di nessi logico-sintattici, sostituiti quasi del tutto dalla congiunzione avversativa, concorre alla formazione di una lingua che riflette una personalità in perpetua messa in discussione, incapace di aderire a verità monolitiche, o forse semplicemente non interessata a esse. Tutti questi elementi orientano un discorso che difficilmente riesce a giungere al punto e che, piuttosto, impiega le proprie energie in uno sforzo critico mai pienamente soddisfatto, ma costantemente ricercato e desiderato, anche a costo di tornare su sé stesso, di ripetersi e di perdere incisività. Ne consegue una scrittura che, si può dire, giunge «fuori tempo»: ogni volta che compare una volontà di definizio-

<sup>62</sup> F. Fortini, *Montale e i poeti dell'esistenzialismo storico*, in Id., *I poeti del Novecento*, a cura di D. Santarone, Roma, Donzelli, 2017, p. 184.

<sup>63</sup> D. Isella, *Da natura a emozione e da emozione a natura*, in *Amici pittori. I libri d'arte di Vittorio Sereni*, a cura di D. Isella e B. Colli, Luino, Comune di Luino, 2002, p. IX.

<sup>64</sup> F. Diaco, «*Che in sé le altre include e le fa splendide*»: *Appunti sulla gioia in Sereni*, in «l'Ulisse», 22, 2019, p. 170.

ne si aggrega subito un altro elemento, che diluisce la carica assertiva dell'enunciazione; quando sembra affermarsi una constatazione arriva una *correctio* a precisare quanto appena detto; le litoti stemperano l'incisività attraverso la negazione del contrario; le frequenti domande rimandano, o mettono in secondo piano, la risolutezza di una risposta, conferendo ai testi un carattere dubitativo, incessantemente interrogativo; il pensiero, il ragionamento, lo scandaglio, infine, ogniqualvolta tentino di affermarsi rimangono sospesi, anche nella punteggiatura. Lo stile sereniano, sommariamente, introietta l'essere costitutivamente *in ritardo* e lo riflette nella titubanza, nel frammentarsi dell'enunciazione.

Mengaldo, ricordando il poeta e l'amico, diceva che in Sereni «i fatti, e dunque la vita, avevano un valore e una dignità *in sé* che si trasferivano per riverbero e impregnazione su quelli della poesia, e non viceversa»: <sup>65</sup> e allora se esistono corrispondenze formali così evidenti e delineabili, questo è possibile perché la poesia di Sereni «nasce a stretto contatto coi fatti e coi fenomeni, esterni e più spesso interni, incessanti, incessantemente ruminanti». <sup>66</sup> Le convergenze di scrittura che sono emerse da questo studio riflettono la straordinaria aderenza da parte di Vittorio Sereni alla complessità dell'esperienza, di cui ha saputo rendere conto in tutte le sue sfaccettature, non evitando i traumi che ne fanno parte, ma assumendoli, nell'attraversarli, all'interno della propria lingua. La fedeltà al reale, la volontà di comprenderlo appieno senza mai approdare a punti di cognizione definitivi, costituiscono l'atteggiamento comune del Sereni *scrittore, autore*, che, quando giunge, se giunge, a momenti di tanto auspicata «trasparenza» lo fa «sempre in una prospettiva *dal basso*, di chi non s'identifica con verità prefabbricate», <sup>67</sup> e non smette di chiedersi, interrogarsi, di mettere in discussione sé e il mondo.

<sup>65</sup> P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in *Per Vittorio Sereni* cit., p. 20, corsivo del testo.

<sup>66</sup> *Ibidem*.

<sup>67</sup> L. Lenzini, *L'incrinatura*, in Id., *Verso la trasparenza*, Macerata, Quodlibet, 2019, p. 73, corsivo del testo.



scrittura/lettura/ascolto

## I «ricordi di Pietro». La prima intuizione luttuosa di Emanuele Trevi

MANUEL CARITTO

*Università di Pisa*

manuel.caritto@phd.unipi.it

**Abstract.** The mourning portraits in the work of Emanuele Trevi, from *Senza verso* (2004) to *La casa del mago* (2023), including the better-known *Sogni e favole* (2019) and *Due vite* (2020), may be read as a “mournful intuition”. The usefulness of this formulation lies in its ability to bring together two characteristic features of Trevi’s work: his engagement with meditation on death, already crucial to his first novel *I cani del nulla* (2003), and his affinity with an initiatory conception of literature. *Senza verso* marks the first work in which the portrait of an exceptional individual (the poet Pietro Tripodo) also becomes a device through which the author recounts the painful process of working through a personal bereavement. This trajectory appears to follow the constructivist models of contemporary psychology, grounded in the survivors’ need to elaborate a meaningful discourse around loss, often through the practice of writing.

**Keywords:** Emanuele Trevi, Pietro Tripodo, mourning, constructivism.

**Riassunto.** I ritratti funebri di Emanuele Trevi, da *Senza verso* (2004) fino alla *Casa del mago* (2023), passando per i più noti *Sogni e favole* (2019) e *Due vite* (2020), possono essere letti come racconti di una “intuizione luttuosa”. L’utilità di questa formula dovrebbe derivare dalla sua capacità di riunire due tratti tipici dell’opera di Trevi: la sua fedeltà alla tematica funebre, maneggiata fin dall’esordio *I cani del nulla* (2003), e la sua vicinanza a una concezione iniziatica della letteratura. *Senza verso* è il primo caso in cui il ritratto di un individuo eccezionale, il poeta Pietro Tripodo, diventa anche espediente per il racconto del tortuoso processo di elaborazione di un lutto reale sperimentato dall’autore. Un decorso che sembra seguire i modelli costruttivisti della psicologia contemporanea, fondati sul bisogno di quelli che restano di elaborare un discorso sensato sulla perdita, spesso attraverso l’uso della scrittura.

**Parole chiave:** Emanuele Trevi, Pietro Tripodo, lutto, costruttivismo.

---

## I «ricordi di Pietro». La prima intuizione luttuosa di Emanuele Trevi

### I. Introduzione. Morte di sé, morte degli altri\*

Se vista con sguardo retrospettivo, la pubblicazione della *Casa del mago* (2023) appare piuttosto significativa, agli occhi di chi ha seguito con attenzione la traiettoria letteraria di Emanuele Trevi a partire dal suo esordio, apparso giusto un ventennio prima. L'approdo al fatale libro sul padre, parte di una lunga tradizione occidentale accettata solo con riserva, è il culmine (forse solo momentaneo) di una lunga fedeltà al tema funebre, di cui Trevi è stato un frequentatore precoce e continuo. Non soltanto nel senso più consueto di riflessione sulla morte, spesso origine remota della vocazione letteraria: Trevi negli anni ha saputo infatti costruire, non senza una certa rigidità in certi passaggi, un sistema poetico coerente in cui la grammatica della perdita è la struttura portante su cui ideare e intrecciare un racconto. Si potrebbe a questo punto imputare a tale lettura di sottostimare l'importanza e la centralità di un'idea di letteratura pensata come percorso di iniziazione, come racconto di un rapporto iniziatico.<sup>1</sup> Queste sono in verità due direttrici che non si escludono reciprocamente, e anzi si intersecano fin dall'inizio della carriera letteraria di Trevi, a testimonianza di una simbiosi costitutiva e irrinunciabile.

La *Casa del mago* è solo l'ultimo caso di questa doppia ispirazione profonda al contempo luttuosa e iniziatica, ma se ci si impegna in una lettura della sua opera sotto la lente della riflessione sulla perdita, è senz'altro possibile isolare un gruppo di testi esemplari, che si rivelano come una galleria di ritratti in morte: *Senza verso. Un'estate a Roma* (2004), *Sogni e favole. Un apprendistato* (2019), *Due vite* (Premio Strega, 2020) e *La casa del mago* (2023), appunto.<sup>2</sup> Ai quali si potrebbero aggiungere, seppur lateralmente, *Qualcosa di scritto* (2012) e soprattutto l'esordio *I cani del nulla* (2003):<sup>3</sup>

\* Questa lunga riflessione sul tema funebre e del suo rapporto con le scritture del presente non sarebbe nata senza il confronto con i ricercatori e le ricercatrici che hanno partecipato al convegno internazionale *Dove loro non sono. Forme e immaginario del lutto nella letteratura italiana contemporanea*, tenutosi a Olomouc il 4 e il 5 aprile 2025. Ci tengo dunque a ringraziare l'organizzatore di quell'evento, Luca Chiurchiù, e tutti gli amici di quei giorni così intensi.

<sup>1</sup> Sul tema si può leggere sicuramente A. Rondini, *Emanuele Trevi e la teoria iniziatica della letteratura*, in «Enthymema», 11, 2014, pp. 138-167, ma lo stesso Trevi ha riflettuto sul suo rapporto con Èlemire Zolla e con altri intellettuali e studiosi interessati al tema iniziatico e ai riti di passaggio: nei saggi contenuti nel *Viaggio iniziatico*, Roma-Bari, Laterza, 2013, dedicati agli studi etnografici di Marcel Griaule, ai viaggi in Messico di Antonin Artaud e alle ricerche di Mircea Eliade.

<sup>2</sup> Gli individui ritratti sono, rispettivamente: il poeta Pietro Tripodo; il fotografo Arturo (Arthur) Patten, il critico Cesare Garboli e la poetessa Amelia Rosselli; gli scrittori Pia Pera e Rocco Carbone; e Mario Trevi, padre di Emanuele e noto psicanalista di scuola junghiana.

<sup>3</sup> Già nei *Cani del nulla* compaiono in nuce temi poi recuperati nelle opere successive. Si possono segnalare, tra i più rilevanti nell'ambito ristretto della riflessione funebre: l'idea del «collezionismo sepolcrale», e dunque della sopravvivenza degli oggetti dopo la morte, ma

quest'ultimo non per somiglianze macrostrutturali (non c'è lì nessuna impostazione biografico-ritrattistica, né il ricordo esplicito di una persona cara), ma per sottolinearne la continuità tematica e la vocazione primitiva al discorso sulla morte di sé e sulla morte degli altri.<sup>4</sup>

## II. Lutto e intuizione luttuosa

Luca Chiurchiù (2024) ha recentemente proposto di raggruppare sotto la comune insegna di «letteratura del distacco» un insieme piuttosto eterogeneo di testi non finzionali in prosa che condividono il proposito di riflettere sulla morte di una persona cara scomparsa e ricostruire il processo di elaborazione del lutto reale sperimentato. Si tratta, come nota lo stesso Chiurchiù, di una famiglia testuale estremamente discontinua per pregevolezza letteraria e di assai difficile isolamento, specialmente in Italia, dove la sua diffusione è stata tardiva rispetto ad altri campi letterari nazionali.<sup>5</sup>

Al di là dell'effettiva esistenza di una letteratura del distacco intesa come sottogenere autobiografico o anche solo come tendenza editoriale, ancora da verificare, già solo il restringimento di campo sull'opera di Trevi pone comunque questioni di grande interesse. Lo stesso Chiurchiù (2026), in un lavoro che riassume le ricerche svolte in questi anni, ha sottolineato la singolarità dei suoi libri rispetto al tema funebre,<sup>6</sup> che viene trattato in modo molto diverso rispetto ad altri esperimenti simili di questi ultimi anni. La sequenza che va da *Senza verso* alla *Casa del mago* sembra infatti rispondere agli stessi presupposti tematici e formali: un io narrante autobiografico, o meglio autofinzionale, passa sotto la sua

---

più in generale la capacità della casa di veicolare riflessioni sulla memoria o sulle peculiarità psicologiche degli individui; o, ancora, l'idea dell'«analfabetismo simbolico», il bisogno e l'incapacità di leggere e interpretare i segni che ci circondano, cruciale nella descrizione della personalità dell'io narrante alla ricerca di significato nella morte di persone care; l'uso mantrico di testi poetici o di altra origine, che si ripresentano periodicamente all'interno della narrazione, come accade soprattutto nelle prime sezioni di *Senza verso*.

<sup>4</sup> Mi servo di due formule sintetiche ormai note, utilizzate da P. Ariès nella sua *Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri* [1974], Milano, Rizzoli, 1998 per riferirsi alle due principali rappresentazioni mentali sulla fine dell'esistenza che si sono susseguite nella storia della cultura occidentale: durante la seconda metà del Medioevo e almeno fino al Quindicesimo secolo, una morte come occasione di scoperta della propria individualità; e poi, dal Diciottesimo secolo, una morte che è prima di tutto trauma della perdita dell'altro, non morte dell'io ma «morte del tu».

<sup>5</sup> L. Chiurchiù, *Le pagine più belle o le più facili? Prime note sulla letteratura del distacco italiana*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 22, 2024, pp. 104-106.

<sup>6</sup> L. Chiurchiù, *Tropici del dolore. Uno studio sulla narrativa contemporanea e il lutto*, Roma, Viella, 2026 p. 196: «Gli episodi di cui Trevi racconta pertengono, come si diceva, le persone illustri che ha incontrato e che sono ormai morte. I suoi sono libri del distacco, dunque? Teniamo in sospenso la risposta, per ora. Di certo, si può dire che sono commossi ricordi di morti, loro ritratti, questo sì. Ritratti dal vivo, come recita il titolo di una recentissima raccolta che raduna tre delle sue migliori prove. Ritratti dal vivo che sono al contempo degli autoritratti di quello che non c'è, di chi Trevi non è».

lente d'ingrandimento di critico letterario la vita di un individuo eccezionale<sup>7</sup> appartenente al campo culturale e con cui intrattiene un rapporto ambiguo di amicizia-devozione,<sup>8</sup> ricordandolo in un momento di solito (ma non sempre) poco successivo alla sua scomparsa. Tuttavia, il progetto narrativo di Trevi, malgrado l'appartenenza al campo vasto delle scritture del sé, si distingue da molta letteratura sul lutto per l'*ethos* del suo narratore-personaggio, che ricorre con moderazione al registro della confessione e adotta una parola nel complesso equilibrata e poco incline all'esibizione del proprio dolore. Una parola visibilmente letteraria, messa in forma da un individuo che, diversamente da molti suoi omologhi, non prova alcun disagio nella sua identità di scrittore e nel suo lavoro di elaborazione anche estetica del trauma. Motivo per cui la galleria funebre di Trevi è invero poco funebre e piuttosto disinteressata al racconto, anche frammentario, del «lavoro del lutto».<sup>9</sup> Ciò non significa che questa dimensione sia del tutto assente, né che l'adesione alla poetica del ritratto del caro defunto sia un mero accidente sulla strada dell'iniziazione misterica: significa, forse, che la formula scovata da Trevi, adottata e pronunciata<sup>10</sup> a più riprese nell'ultimo ventennio, vada iscritta all'interno di un architettura poetica più complessa e personale sorretta da entrambi questi indirizzi.

Tale vocazione ritrattistica, in cui si mescolano istanze di conservazione museale del ricordo<sup>11</sup> e senso di colpa vampiresco,<sup>12</sup> ha senso

<sup>7</sup> Rielaboro la formula di A. Rondini «personalità eccezionale», da cui anche «ritratto eccezionale», usata per riferirsi ai biografati da Trevi. Cfr. A. Rondini, *Emanuele Trevi e il ritratto eccezionale*, in «Status Quaestionis», 23, 2024, pp. 325-365.

<sup>8</sup> L. Chiurchiù, *Tropici del dolore* cit., p. 195 parla, a proposito, di «meraviglia e ammirazione».

<sup>9</sup> Per il concetto di lavoro del lutto si faccia riferimento a S. Freud, *Lutto e melanconia* [1917], in Id., *Opere*. Vol. 8: *Introduzione alla psicanalisi e altri scritti (1915-1917)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, pp. 102-118. Fornisce una definizione rapida ed efficace l'*Avvertenza editoriale*, che riporta: «Il lutto è uno stato psichico determinato dalla perdita di una persona cara (o di un altro elemento, anche di natura astratta) su cui era concentrata la libido. La realtà attesta che l'oggetto non c'è più, ma l'io stenta a ritirare la libido che vi era investita. Il lavoro del lutto consiste nel doloroso e spesso lunghissimo sforzo in cui l'io è impegnato per effettuare questo ritiro».

<sup>10</sup> Non uso casualmente il termine *formula*, che si presta a una doppia interpretazione: da un lato l'idea più immediata della *formula di successo*, di un contenitore formale ricorrente usato da Trevi per allargare e approfondire le sue riflessioni e il suo racconto di sé; ma dall'altro la formula intesa come azione performativa della parola, capace di un effetto magico su chi la pronuncia e ascolta. Non si dimentichi dell'interesse ricorrente, sia critico sia letterario, mostrato da Trevi per un fanatico della religione della parola come Giorgio Manganelli, che a più riprese ha parlato di un uso cerimoniale del linguaggio.

<sup>11</sup> L'idea di opera letteraria come *monumentum* in onore della persona defunta è alla base anche del recente *La casa del mago*, dove si parla non a caso di «museo di mio padre», facendo riferimento non solo allo spazio fisico della sua casa, ma anche a un patrimonio oggettuale che scandisce le tappe più significative della sua vita.

<sup>12</sup> Traggio dallo stesso Trevi la metafora del vampiro per riferirsi allo scrittore di persone reali e al suo senso di profanazione. Cfr. E. Trevi, *La casa del mago*, Firenze, Ponte alle Grazie, edizione e-book: «Non bisogna [...] trascurare il senso di colpa che le persone veramente esistite ispirano a chi le trasforma in personaggi. Non è possibile sottrarsi alla sensazione di

infatti solo se accostata all'altra grande direttrice del lavoro di Trevi, ossia la concezione iniziatica della letteratura (o, meglio, della vita stessa). Del resto questa è stata finora la chiave di lettura più immediata, ma anche la più corretta, dei suoi libri – siano essi da intendersi come romanzi, saggi narrativi o (pato)biografie. Andrea Rondini, che ha fornito negli ultimi tempi un punto di partenza già prezioso, ha provato a descrivere questi testi ponendo l'accento sulla loro ispirazione misterica, antropologica e psicologica, e indicando forse per primo questa singolare postura intratestuale di Emanuele personaggio:

Trevi è l'interlocutore della personalità geniale, il contraltare simpatico che lo scruta e ne diviene testimone, custodendone la memoria e l'unicità, dandole risalto narrativo secondo quella tecnica di *impersonation*, quell'«impersonare» gli altri o quella capacità – considerando la liaison di Trevi con il teatro – di «portarli in scena».<sup>13</sup>

Il culto dell'individuo irriducibile, che ha nel Pietro Tripodo di *Senza verso* il primo esempio, è alimentato però da due diverse fonti: da un lato, giustamente ricorda Rondini, c'è una logica triangolare di emulazione del modello, la cui grandezza irraggiungibile è incorniciata in un rapporto maestro-apprendista; ma dall'altro c'è anche la morte come cristallizzazione di questa unicità prodigiosa in una forma definitiva e destinata all'oblio. Di qui il desiderio di illuminare – cioè chiarire ma anche mettere in evidenza – una vita percepita come irripetibile, costruendole attorno il racconto di un tentato perfezionamento individuale, una personale via della saggezza.

A ben guardare, è lo stesso Rondini a rintracciare in una regione remota della produzione di Trevi la sua costitutiva idea di letteratura ispirata alla mancanza e al suo recupero doloroso, a cui si connette per vocazione il genere ritrattistico:

Si ricordi in questa prospettiva la valenza fondativa che riveste per Trevi il mito di Pan e Siringa narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio in cui l'arte (il suono del flauto) si accende nel rievocare una mancanza, «la voce della perduta Siringa» [...]. Anche l'arte del ritratto (sia esso pittorico-artistico o letterario) nasce dalla perdita dell'oggetto amato [...], perdita risarcita – ambiguamente – dalla presenza virtuale veicolata dal segno.<sup>14</sup>

Questo precoce riferimento al mito ovidiano, di un Trevi nuovo entrante nel campo letterario e in quel momento più interessato a posizio-

essere dei vampiri, oltre che dei mistificatori».

<sup>13</sup> A. Rondini, *Emanuele Trevi e il ritratto eccezionale* cit., p. 328.

<sup>14</sup> A. Rondini, *Emanuele Trevi e la teoria iniziatica* cit., p. 142.

narsi nel dibattito critico, sembra oggi confermare quella convergenza dei suoi successivi lavori ritrattistici. Una forma letteraria in cui la perdita del maestro, votato a una sparizione definitiva anche per misconoscimento della sua grandezza, fornisce all'io narrante come ultimo e prezioso dono l'occasione di ripensare criticamente la propria identità e il proprio percorso esistenziale. Un'intuizione luttuosa, dunque, che se forse non suggerisce necessariamente, come propone Rondini, che «la vita del narratore arrivi a un suo compimento, vale a dire trovi un approdo di senso»,<sup>15</sup> rimane comunque la via prediletta percorsa da Emanuele personaggio, da *Senza verso* fino alla *Casa del mago*, per riflettere sulla perdita e per istituire una connessione, seppur solo mediata dalla scrittura, con il caro scomparso.

Molto andrebbe detto anche sul significato troppo vago della parola *lutto*, utilizzata fino a ora senza ulteriori specificazioni: così come comunemente lo conosciamo, il lutto deriva dall'idea freudiana secondo cui «tale condizione non [è] semplicemente un normale fenomeno psichico consistente in una graduale diminuzione del dolore psichico provocato dalla morte di una persona cara», ma «l'esito di un processo, non sempre scontato, in cui il soggetto, lungi dall'aver un ruolo passivo, è attivamente e deditamente coinvolto».<sup>16</sup> Oggi, tuttavia, anche questa definizione non è più sufficiente, e il paradigma elaborato da Freud è stato affiancato da numerose altre proposte: di qui la necessità di impostare qualsiasi riflessione sul binomio lutto-letteratura, specialmente se centrata sulla produzione più recente, sul confronto con i modelli elaborati dalle discipline che se ne occupano in ottica clinica e terapeutica. Nel caso di *Senza verso*, prima "evocazione" di Trevi, il quadro teorico di riferimento è quello costruttivista, che assegna alla scrittura un ruolo di primaria importanza nel decorso del lutto e si basa su processi di elaborazione orientati alla ricerca di senso e alla costruzione di significati (*meaning-making*). Una prospettiva che dalle scritture private si estende facilmente anche a quelle artistiche, cui si è soliti associare una simile funzione di allargamento d'orizzonte, e che giustifica l'evidente vocazione metaletteraria e autoriflessiva della letteratura del distacco.<sup>17</sup>

Non è infrequente che la proposta letteraria di Trevi, ormai collaudata e ben riconoscibile, venga descritta appoggiandosi soprattutto sui suoi due lavori più noti e apprezzati, *Sogni e favole* e *Due vite*. Eppure

<sup>15</sup> A. Rondini, *Emanuele Trevi e il ritratto eccezionale* cit., p. 333.

<sup>16</sup> A. Stefana, *Alcune note su «Lutto e Melanconia» di Freud*, in «Intersezioni», 37.2, 2017, p. 184.

<sup>17</sup> Il ricorso insistito alla riflessione metaletteraria sull'atto di scrittura e sulle sue possibili controindicazioni etiche è segnalato per le scritture del lutto e della malattia rispettivamente da L. Chiurchiù, *Le pagine più belle* cit., p. 95, e M. Loddo, *Patografie. Voci, corpi, trame*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, *passim*.

è in *Senza verso*<sup>18</sup> che viene ratificata l'adesione alla poetica del ritratto in morte, così come a quella dell'elogio dell'individuo eccezionale di cui parla Rondini. Anche solo questo dovrebbe essere sufficiente a restituire centralità al ritratto di Pietro Tripodo, in cui si trova già molto del Trevi più recente.

### III. I ricordi di Pietro

#### III.1. Autofiction o memoir?

La commistione ipermoderna<sup>19</sup> di realtà e finzione, che è oggi uno dei possibili letterari più praticati, ha un effetto di lettura altamente problematico, specialmente quando a esserne oggetto è un racconto in prima persona. È questo il caso anche di *Senza verso*, in cui compare come unica istanza enunciativa un personaggio anonimo ma sovrapponibile all'autore. L'etichetta di *autofiction*, proposta per il secondo libro di Trevi in ragione di tale ambiguità, non risolve tuttavia il problema dell'attribuzione generica: si tratta di un ostacolo ricorrente – come per le esitazioni più recenti di Chiurchiù nell'ambito della letteratura del distacco –, che dice molto dell'ibridismo costitutivo di questi testi. Rimane il fatto che rispetto ai *Cani del nulla* (2003), dove il sottotitolo *Una storia vera* aveva più una funzione di orientamento dell'atto di lettura, *Senza verso* si presenta in modo più esplicito come il racconto di un'esperienza personale dell'autore limitata nel tempo e nello spazio: *Un'estate a Roma*, come recita appunto il sottotitolo, sprovvisto di ulteriori indicazioni generiche. La lettura in senso autofinzionale della vicenda è autorizzata dallo stesso Trevi, che in un'intervista di Valentina Martemucci si esprime così, pur preferendo la più inclusiva etichetta di romanzo:

D. Dato che il libro è scritto in prima persona e chi dice «io» è uno scrittore che le assomiglia molto riporta sulle pagine eventi realmente accaduti, mischiati a fatti inventati, è lecito definire *Senza verso* come *autofiction*?

R. È lecito, ma senza angosciarsi troppo con queste definizioni! Noto che molta gente della mia età, in particolare in America, scrive testi in prima persona raccontando fatti più o meno reali. Anche quando usano la terza persona, sembra un po' una prima persona mascherata. Mi sembra che in America il termine più usato sia *memoir*, anche se l'*autofiction* è un po' diversa perché comprende, appunto, degli elementi di finzione.

<sup>18</sup> Già A. Cortellessa, *Satellite of Love*, in E. Trevi, *Ritratti dal vivo, con cinque Satelliti*, Milano, Ponte alle Grazie, 2025, pp. 894-895 ha sottolineato il valore letterario, ma anche simbolico di *Senza verso* nella costruzione di uno specifico dispositivo letterario poi affinato nei lavori successivi: «*Senza verso*, che credo resti il capolavoro di Trevi, è anche il suo libro di svolta [...] perché inventa il *device* "tecnico", per così dire, del personaggio-sponda: il *vantage point*, lo *stalker* che consente a chi dice "io" di prendere coscienza di sé».

<sup>19</sup> Per il concetto di ipermodernità rimando chiaramente a R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014.

Ma non è un criterio rigoroso, perché nella memoria stessa ci sono molti elementi di *fiction*.<sup>20</sup>

Trevi accetta con riserva la definizione di *autofiction*, ma al tempo stesso trova opportuno fare riferimento a un genere altrettanto sfumato come il *memoir*, dove l'accento non cade tanto sulla falsificazione volontaria degli eventi, quanto sulla volontà di raccontare un momento specifico della propria vita o un'esperienza ritenuta significativa se non proprio traumatica. L'elemento autofinzionale, che Trevi stesso ammette nell'intervista, ha dunque un peso minore nell'economia complessiva del racconto, dovrebbe essere limitato a interventi che non modificano sostanzialmente lo statuto del testo:

Quanto a me, d'istinto, non saprei nemmeno spiegare perché, modifico sempre i dati, quasi per ricordare a me stesso che quell'io che si racconta non è mai del tutto l'io che sta scrivendo. Ad es., se un avvenimento è accaduto al quarto piano di un palazzo, io scrivo al quinto, o spostato di pochi giorni la mia data di compleanno, eccetera.<sup>21</sup>

È proprio di quell'io che «non è mai del tutto l'io che sta scrivendo» è bene occuparsi, a partire dalle sue due ossessioni più profonde e durature: la ricerca di rapporti iniziatici e l'insondabilità della morte.

### III.2. La scrittura come catabasi

La prima intuizione luttuosa inizia in un certo senso da dove Trevi si era fermato nel suo primo romanzo: il trionfo della morte segnalato fin dalle soglie dei *Cani del nulla* dalla poesia notturna e funebre di d'Annunzio, attorno a cui ruotavano le meditazioni dolorose di un io narrante disforico e disorientato, è alla base anche delle peregrinazioni narrate in *Senza verso*. Il procedere del pensiero è nuovamente scandito dall'alternarsi di insistenti riflessioni sulla morte di sé e degli altri e dalla ricerca continua di significati occulti inafferrabili. Questa ossessione semiologica, che nei *Cani* Trevi chiamava «analfabetismo simbolico»<sup>22</sup> e riconduceva alla consapevolezza di vivere una vita poco iniziatica,<sup>23</sup> torna in *Senza verso* con maggiore sistematicità e coerenza: «La maggior

<sup>20</sup> V. Martemucci, *L'autofiction nella narrativa italiana degli ultimi anni. Una rassegna critica e un incontro con gli autori*, in «Contemporanea», 6, 2008, p. 186.

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 186-187.

<sup>22</sup> E. Trevi, *I cani del nulla. Una storia vera*, Torino, Einaudi, 2003, p. 10, corsivi dell'autore: «In casa, siamo assolutamente incapaci di interpretare i Segni del Destino, in generale. È il nostro problema, si può dire – una cecità che riguarda il concatenarsi delle cose, la loro direzione. Come se fossimo affetti da una specie di *analfabetismo simbolico*».

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 20: «Avevamo, però, inutile negarlo, assistito a qualcosa. Fatto, questo, più unico che raro nella nostra vita per nulla simile a un romanzo, per nulla simbolica, per nulla iniziatica».

parte delle cose, dei fatti, dei pensieri» ripete infatti Trevi «vive nella latenza. Senza distinzione tra ciò che è in effetti utile, o dannoso, o indifferente. Ci stanno [*sic*] accanto senza che ne riconosciamo l'esistenza, o ce ne dimentichiamo, equiparando nella stessa uniformità l'accaduto al non accaduto».<sup>24</sup> Tuttavia, ed è questo il primo grande elemento di discontinuità con *I cani*, ora il cogitare dell'io narrante non si ripiega passivamente sull'evidenza di una frizione tra io e mondo, ma cerca di affrontarne il peso per mezzo del ricordo di un amico-maestro ormai defunto. Non viene meno l'inclinazione a un individualismo esasperato, la certezza che ogni movimento verso l'esterno non faccia che «rimandarci un'immagine, eloquente e deformata, di noi stessi»,<sup>25</sup> ma si apre quantomeno la possibilità di intravedere nel ritratto d'artista defunto un medesimo destino di inappartenenza.

Prima ancora di delineare il ritratto di Pietro, che del resto entra in scena solo dopo alcune decine di pagine, il libro si apre con una serie di brevi capitoli dedicati al binomio morte-iniziazione. L'io narrante sfugge al caldo estivo rifugiandosi nella cripta della Chiesa di San Clemente a Roma che, nella stratificazione complessa, rimanda alla sua funzione cimiteriale e ospita anche un altare per i culti misterici del dio Mitra. La grande familiarità con questo ambiente, di cui si ricordano i benefici, le «virtù curative, e particolarmente *ansiolitiche*»,<sup>26</sup> arriva fino a rovesciare inaspettatamente il paradigma cristiano della salvezza come ascensione. Il gioco di rimandi danteschi e infernali – le addette alla biglietteria «guardiane dei sotterranei»,<sup>27</sup> le guide turistiche che conducono le anime dei dannati, il suono di un fiume sotterraneo – si conclude infatti con un ribaltamento straniante: «Ascoltato per qualche minuto il rumore di quell'acqua sotterranea, iniziavo a risalire *su*, verso la luce e il calore *infernale* della città».<sup>28</sup> La vicinanza ai luoghi dedicati ai culti misterici e alle tombe paleocristiane non causa angoscia, ma al contrario sembra fornire a Emanuele una via di fuga dall'insopportabile estate romana.

L'io narrante, tuttavia, non evita la superficie solo per sfuggire al caldo: lo fa prima di tutto per sfuggire a sé stesso, a una condizione endogena manifestatasi durante l'infanzia e che nell'estate del 2003 sembra riacutizzarsi. È quella «ingovernabilità dell'esistenza»<sup>29</sup> con cui il narratore dice di avere familiarità, e che era già stata oggetto di *mise en abyme* nelle prime pagine: anche gli affreschi dei miracoli di San Clemente, proprio come *Senza verso*, vorrebbero infatti essere una letteratura

<sup>24</sup> E. Trevi, *Senza verso. Un'estate a Roma*, Roma-Bari, Laterza, 2004, p. 102.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 14, corsivi miei.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 18.

della disillusione, «dell'umano fallimento di ogni progetto, aspettativa, filosofia, impresa umana».<sup>30</sup> Ulteriori frustrazioni più contingenti si accumulano, e ogni attività diventa il riflesso di gravi turbamenti interiori, abolendo ogni distinzione tra il dentro e il fuori: la quasi biblica invasione degli scarafaggi nell'abitazione vicino al Colosseo, completamente abbandonata al suo squallore, estende al di là dei confini corporei il disinteresse apatico di Emanuele; il corso in palestra rivela per mezzo dei movimenti fisici uno stato di assoluta disarmonia psichica contrapposta ai principi del Tai Chi; e anche il trasloco a casa di un amico, in principio rigenerante, non è altro che l'ennesima illusione di aver trovato il proprio posto nel mondo. La confessione più esplicita, però, è una poesia scritta da Emanuele per la volpe digitale che appare sul suo cellulare a intervalli apparentemente irregolari. La volpe sembra essere figura di un dolore opprimente ma anche di una qualche forma di speranza:

È possibile, mi dico,  
 scampare dalle trappole, dimenticare  
 il male, andare oltre. Una storia  
 è una storia. Vale per quel tanto o poco  
 di identificazione che concede.  
 Se ce la fa la volpe, ce la posso  
 fare anch'io. Se sopporta il dolore  
 e non stramazza, vuol dire  
 che il dolore è sopportabile,  
 non stramazzerò. Io rendo grazie  
 alla volpe sorridente, alla tagliola,  
 alla notte che avanza  
 mentre avanzo in lei.<sup>31</sup>

L'immaginario sotterraneo e l'ossessione sepolcrale proseguono poi con il riferimento all'edicolante Antonio, che anticipa l'entrata in scena di Pietro Tripodo e tematizza il problema cruciale della memoria, della conservazione dei ricordi e della necessità dell'oblio. L'accumularsi dei giornali e delle riviste invendute, il caos cartaceo dell'edicola spinge Emanuele a riflettere sulla possibilità che esista «per ognuno degli infiniti frammenti in cui si scompone ogni angolo, ogni aspetto della realtà [...] uno spazio, anche minimo e sepolto, di memoria».<sup>32</sup> E sempre Antonio sarà il protagonista, qualche pagina dopo, del racconto delle peripezie burocratiche sperimentate per far attribuire al suo esercizio la qualifica di negozio storico, poi negata dalla commissione. È quella

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 29.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 34.

distinzione sottile, ministeriale tra l'*essere storico* e la *storicità* a innescare l'ennesimo *memento mori* dell'io narrante:

La storicità è il liquido amniotico, la crisalide dell'essere storico. Noi continuiamo a invecchiare, giorno dopo giorno, e intorno a noi le cose continuano a modificarsi in modo impercettibile (angoli di strade, tronchi d'albero, vetrine di negozi, fermate dell'autobus, marciapiedi, insegne, cartelli) bevendo il latte della storicità. Abbiamo finito con il fare a meno del nostro significato, del nostro momento storico. Anche se un giorno una lettera raccomandata di qualche Commissione, terrena o celeste, arrivasse per informarci del contrario, del nostro essere storico, molto probabilmente, non sapremmo più che farcene.<sup>33</sup>

Se si osserva l'immagine con cui si apre *Senza verso*, si vedrà la centralità dell'edicola di Antonio nella mappa della memoria di Emanuele: posta alla fine di via Merulana, quasi all'entrata di piazza Giovanni in Laterano, si trova infatti a pochi metri dalla casa di Pietro Tripodo, in via Aleardi (omessa nella mappa). E proprio le passeggiate solitarie dell'estate del 2003 riaccendono in Emanuele il ricordo di altri giorni, sempre lungo via Merulana ma in compagnia dell'amico-poeta ormai defunto e ingiustamente dimenticato. Saranno le pagine successive a stabilire i caratteri di questa poetica del ritratto risarcitorio, sempre in bilico tra ricostruzione biografico-testimoniale<sup>34</sup> ed espressione del sé secondo una logica di rispecchiamento e distanziamento dal maestro perduto.

### III.3. Il pittore e il bottegaio

Tra le proposte teoriche della psicologia del lutto contemporanea, il modello costruttivista di Robert A. Neimeyer è di grande utilità, specie in una prospettiva di incrocio tra discipline letterarie e scienze psicologiche, e si inserisce in un più ampio filone di ricerche stimulate dalla cosiddetta svolta interpretativa.<sup>35</sup> Alla base di questi lavori si evidenzia

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>34</sup> Si ricordi la distinzione proposta da P. Lejeune tra biografia e testimonianza, secondo un criterio enunciativo e prospettico: la prima, anche biografia pura, rinvia a testi caratterizzati da un narratore eterodiegetico che non ha (o finge di non avere) rapporti con il biografato; la seconda, divisa a sua volta in testimonianza pura e testimonianza con intento biografico (*témoignage avec prétention à la biographie*), esibisce invece un'istanza enunciativa che ha conosciuto più o meno a fondo il biografato e che per questo riporta innanzitutto la sua versione dei fatti. Cfr. P. Lejeune, *Biographie, témoignage, autobiographie*, in *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980, pp. 70-71, 86-87.

<sup>35</sup> Non potendo fornire un quadro esaustivo della letteratura sul tema, segnalo alcuni riferimenti da cui partire, se possibile in traduzione italiana: G. A. Kelly, *La psicologia dei costrutti personali* [1955], trad. it. di O. Realdon, V. Zurloni, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004; E. von Glasersfeld, *Il costruttivismo radicale. Una via per conoscere e apprendere* [1995], a cura di M. Marcheselli, Roma, Odradek, 2016; R.A. Neimeyer, *La psicoterapia costruttivista. Caratteristiche distintive* [2009], a cura di M. Brasini, Milano, Franco Angeli, 2009. Sul lutto, invece, *Meaning*

una concezione del lutto più dinamica, libera da modelli a fasi<sup>36</sup> e più interessata ai cosiddetti processi di ricostruzione del senso sperimentati in prima persona dal *mourner*.<sup>37</sup>

Le scritture del distacco – uso la formula di Chiurchiù anche solo come inquadramento tematico – di Trevi, a partire da *Senza verso*, sembrano proporre una visione del lutto vicina a questi approcci: l'io narrante dipinge, spesso anche con tratto agiografico, la vita di un individuo defunto la cui morte è, al pari della sua vita, un evento misterioso e incomprensibile. Il racconto non coincide necessariamente con la vita intera del defunto, ma anzi più spesso è una selezione parziale, fedele a un preciso progetto ermeneutico, di alcuni suoi snodi cruciali. Emanuele ricostruisce soprattutto la sua personale storia di amicizia con il defunto, un'amicizia ai confini dell'*eros*<sup>38</sup> e per questo intensissima ma discontinua e problematica. Lo fa non soltanto per tenere in vita (e consacrare, visto che si tratta quasi sempre di artisti) il ricordo di un'eccezionalità disconosciuta, ma anche per ristabilire il proprio equilibrio mentale, per trovare delle risposte su sé stesso e sugli altri. Il tutto coerentemente con i tipici tratti dell'essere nel mondo di Emanuele: un io narrante analfabeta simbolico calato in una realtà di iniziazione permanente, di liminalità continua, che fa spesso ricorso a una retorica dell'*understatement* di sé rispetto alla grandezza impareggiabile del maestro.

Il ritratto di Tripodo segue molti di questi principi e si presta a essere letto come esempio paradigmatico: per il modello, innanzitutto, che, per quanto sia oggetto di ammirazione, è solo il primo di un carosello di «personaggi per molti aspetti straordinari e dotati di temperamenti estremi e “nevrotici”, la cui fisionomia atipica è un dato tanto emotivo-caratteriale quanto professionale»;<sup>39</sup> per il racconto del legame di

---

*Reconstruction & the Experience of Loss*, ed. R.A. Neimeyer, Washington DC, American Psychological Association, 2001.

<sup>36</sup> Cfr. ad esempio, M. Barengi, *In extremis. Il tema funebre nella narrativa italiana del Novecento*, Roma, Carocci, 2023, p. 38, che, sulla scorta di Jeanne Katz, parla di elaborazione dell'evento in tre fasi: la perdita (*bereavement*), il dolore (*grief*) e il lutto in senso stretto (*mourning*).

<sup>37</sup> Cado in un problema terminologico difficile da sciogliere: non esiste infatti in italiano un modo d'uso comune per riferirsi alla persona in lutto, se non con perifrasi. Non soddisfa il termine *sopravvissuto*, talvolta adottato, poiché conserva un significato semanticamente più marcato, e rimanda piuttosto intuitivamente a quanti si salvano da un disastro o un incidente. Diverso invece il caso del poco utilizzato *luttuante*, che può essere visto come un calco dell'inglese *mourner*, ossia 'colui che esprime e vive il lutto'. Interessante notare come il termine rinvii, a seconda del contesto d'uso e del paradigma adottato, a ruoli semantici contrapposti: di paziente, se inteso come colui che sperimenta, e dunque subisce il dolore della perdita; di agente, se inteso con Neimeyer come colui che attivamente prende parte all'elaborazione della perdita ricostruendone il senso.

<sup>38</sup> Cfr. E. Trevi, *Senza verso* cit., p. 59: «L'amicizia è stata sicuramente la risorsa più importante della mia vita. Anche quello che è rimasto dell'amore, una volta spremuto, insomma il suo olio, per così dire, si è rivelato della stessa sostanza dell'amicizia».

<sup>39</sup> A. Rondini, *Emanuele Trevi e il ritratto eccezionale* cit., p. 325.

amicizia, che procede dal primo incontro alla morte dell'amico, fino a lambire il tempo della scrittura e del lutto; per l'elaborazione di un processo di scrittura in cui, unendo ricostruzione del senso e pregiudizio iniziatico, si tratteggia una via della sapienza *sui generis*, che procede tornando sui suoi passi senza produrre un senso definitivo.

Il rapporto tra i due amici sembra sempre essere sbilanciato a favore di Pietro, sia per una questione anagrafica, sia per una maggiore disposizione di capitale letterario: è lui che scandisce i tempi della frequentazione, lui che organizza gli appuntamenti, ancora lui che pare dispensare una minima dose di saggezza. La loro amicizia è per questo inserita in una cornice iniziatica, attraverso cui il giovane critico tesse le lodi di un'individualità artistica a cui lui stesso ambisce e che è incarnata in parte dall'amico defunto. La sapienza umana e letteraria di Pietro, che lo estrania completamente dal mondo, dovrebbe essere la via privilegiata alla saggezza, il punto di arrivo di un percorso intrapreso anche dall'io narrante: Emanuele, tuttavia, gioca ambiguamente con questo ritratto-autoritratto. Suggestisce di condividere un medesimo orizzonte ideale con l'amico, ma al tempo stesso opera una serie di atti di distanziamento che non di rado assumono i toni di un *understatement* di facciata, perché votato al medesimo desiderio di autoanalisi. Un simile trattamento dell'individuo eccezionale in relazione al suo apprendista emerge nella rievocazione di un evento apparentemente slegato dalla vita di Pietro: Emanuele racconta di essere stato invitato ad Assisi per una visita sui ponteggi della basilica di San Francesco, all'indomani del terremoto in Umbria del 1997, e si serve di quel ricordo per istituire un confronto tra il suo amico poeta e la condizione di un artista impegnato nella pittura degli affreschi. Soddisfa così il desiderio di raffigurare il suo modello in maniera incisiva, sottolineandone la condizione estrema e totalmente altra rispetto alla normalità sociale, e al tempo stesso rifiuta di attribuirsi il medesimo stato di eccezione a cui la scrittura dovrebbe renderlo idoneo:

La condizione di un poeta contemporaneo è perfettamente identica a quella di un pittore del Duecento arrampicato sulle sue tavole. Le due esistenze si assomigliano talmente, e sono talmente irreali, che una può essere interpretata come l'allegoria dell'altra. Anche del lavoro di Pietro, che gli ha letteralmente consumato le energie vitali, da terra non si vede nulla. Non solo non si vede nulla dell'opera, ma nessuno può nemmeno sospettare che lassù, nell'indistinto di quell'altezza inospitale, si siano svolte tutte le catastrofi che l'opera esigevo.<sup>40</sup>

<sup>40</sup> E. Trevi, *Senza verso* cit., p. 90.

Ma insomma: nonostante tutta l'ammirazione, le finezze dell'arte di Pietro io le coglievo tanto quanto un bottegaio di Assisi quelle dei pittori alte sulla sua testa. Sono il tipo che non metterebbe una mano sul fuoco nemmeno su un endecasillabo canonico, e i miei studi di metrica si limitano alle telefonate di Pietro.<sup>41</sup>

È una postura tipica dell'io narrante dei libri di Trevi. Non è raro trovare, in *Senza verso* come in lavori successivi, un simile proliferare di formule<sup>42</sup> e metafore dedicate all'individuo ritratto e a quel dislivello che lo separa dal resto dell'umanità, di cui si sente parte anche chi scrive: ciò deriva, come si può intuire, dalla difficoltà dello stesso Emanuele a descrivere con parole comuni eventi e pensieri che dal suo punto di vista non lo sono, ma soprattutto a quella precisa strategia di sottostima di sé di cui si è detto.

Pietro, per rimanere a *Senza verso*, è colto sempre sotto il segno dell'incomprensibilità e della solitudine: Emanuele porta con sé i suoi libri dopo il trasloco, trattandoli come un oggetto magico e potenzialmente salvifico, come «una specie di talismano».<sup>43</sup> E al pari di ogni libro profetico, le sue dediche sono oscure, la sua calligrafia impossibile da decifrare: «Conservo ancora intere lettere di Pietro di cui non sono nemmeno stato capace di decifrare una sola frase, come se fossero scritte in una lingua inventata».<sup>44</sup> La stessa sorte beffarda tocca alla sua opera, oggi introvabile e ignorata al punto che «nell'unica antologia di poesia italiana recente in cui è stata inserita una sua poesia, un refuso ha deformato il suo cognome».<sup>45</sup> Di qui il desiderio di Emanuele di porre personalmente rimedio a questo destino ingiusto e scoraggiante, includendo una sua poesia funebre in *Senza verso*: «È molto difficile» si legge infatti verso la fine «che qualcuno trovi in giro i libri di Pietro, e quindi non trovo di meglio da fare che trascriverla».<sup>46</sup> Del resto, come è stato notato, il titolo del libro non rimanda soltanto all'ostilità di Pietro verso gli istituti metrici tradizionali, ma segnala anche questo senso di inappartenenza radicale e di distanziamento dal modo ordinario di essere nel mondo, l'idea di una vita vissuta senza verso, ostinatamente e in quasi completa solitudine.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 92.

<sup>42</sup> Oltre a quella del pittore che affresca il soffitto della chiesa, si può pensare, per limitarsi ad alcuni casi emblematici che si possono leggere in *Sogni e favole*, a immagini come quella dello *stalker*, presa in prestito dal film omonimo di A. Tarkovskij, oppure dell'uomo come castellano chiuso nel proprio castello; o, ancora, a quella «sovrabbondanza di destino» che grava sulla vita di alcune persone come la poetessa Amelia Rosselli, definita appunto «eccezione ambulante».

<sup>43</sup> E. Trevi, *Senza verso* cit., p. 59.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 115.

Proprio a partire da questa inafferrabilità sembra emergere un possibile lavoro del lutto: la consapevolezza di avere avuto a che fare con un individuo inaccessibile, e per questo diverso da chiunque altro, accentua in Emanuele una condizione tipica del *mourner*, agitato dal desiderio di dare un senso alla scomparsa dell'altro. Il processo di scrittura ritrattistica è in Trevi un far fronte orientato alla costruzione di significati: non si scrive per divulgare delle risposte ma per cercarne di soddisfacenti, siano esse vere o solo plausibili, per fornirci «a story that has the ring of narrative truth, regardless of whether it corresponds to a historical truth that would be endorsed by a disinterested observer».<sup>47</sup> Emanuele scrive di Pietro, questo poeta irriducibile a qualsiasi descrizione e a qualsiasi categoria, proprio con la speranza di dare un senso alla sua morte, ma anche per dare una risposta definitiva sulla possibilità della saggezza. Sono due processi paralleli, il primo contingente e il secondo originario, che Trevi porta avanti sfruttando il potere della scrittura: «Mi viene in mente un fatto che non avevo considerato, e al quale non so dare nessuna spiegazione – semplicemente perché non ne ha. Ma è proprio questa assenza di spiegazioni che mi incoraggia a scriverne».<sup>48</sup> La scrittura può assumere dunque un ruolo primario nella costruzione di significati, e tutti gli indugi metaletterari che si incontrano nel testo devono essere riferiti, oltre che al faticosissimo processo creativo di Pietro, anche alla pratica altrettanto dolorosa di *making-sense* attuata da Emanuele. Alle domande che affollano la sua testa – «Ma allora, perché si raccontano delle storie? E soprattutto perché, volenti o nolenti, ne andiamo sempre in cerca?»<sup>49</sup> – Emanuele si risponde che a tenerci in vita non è tanto l'aver effettivamente trovato un significato agli eventi, quanto il loro semplice andare avanti, la loro *trasmissione*. Se non è possibile dare un senso all'inspiegabile, allora il potere delle storie sarà legato alla loro capacità di portare nel loro flusso anche parte di ciò che è stato:

E così, mi capita di iniziare a pensare che noi non siamo fatti per capire ciò che ci viene raccontato, ma per spingerlo avanti nel corso del tempo, come un fiume in piena spinge avanti i tronchi degli alberi caduti, o come gli scarabei stercorari spingono avanti, senza troppe domande, la loro pallina di merda. E io continuo a spingere la mia.<sup>50</sup>

Un processo che non porta ad alcuna illuminazione: nessuna vera intuizione luttuosa, apparentemente. Ma l'analfabetismo simbolico

<sup>47</sup> *Meaning Reconstruction* cit., p. 263.

<sup>48</sup> E. Trevi, *Senza verso* cit., p. 51.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 106.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 107.

dell'io narrante non è esattamente lo stesso delle prime pagine: il vicolo cieco verso cui conduce la ricerca di senso è comunque una risposta, pur nella sua paradossalità. Per capirlo basterebbe tornare all'epigrafe di Thomas Pynchon, in cui si leggeva che il primo passo per la saggezza è sapere che «nella foresta presto o tardi tutti si trovano a muoversi in cerchio. Un giorno il piede si imprime nella propria merda».<sup>51</sup> La conclusione spiazzante di *Senza verso* è tutta concentrata in queste poche righe: l'ossessione semiologica si ripiega su sé stessa; la saggezza, sembra dirci Emanuele, non è altro che la consapevolezza della sua stessa impossibilità.

Non c'è niente da insegnare, non si può davvero insegnare altro che se stessi, così come non c'è nient'altro da imparare che la singolarità umana, le innumerevoli e sconcertanti possibilità di forma espresse dalla vita.<sup>52</sup>

E la stessa ambiguità vale anche per il lavoro del lutto: l'impossibilità di ogni risposta definitiva, di un'autentica costruzione di senso attorno all'individuo eccezionale sembra essere infatti l'unico significato possibile rimasto all'io narrante, che comunque mantiene una blanda fiducia nelle capacità della scrittura di preservare fedelmente il ricordo di chi non è più. Questa è una conclusione temporanea, perché *Senza verso* è solo il primo frutto di una letteratura intesa come «pratica di vicinanza alla morte»,<sup>53</sup> solo la prima intuizione luttuosa di Emanuele. In *Sogni e favole* (2019) e *Due vite* (2020) non cambierà l'impianto filosofico soggiacente, visto che l'intuizione rimarrà anche nei ritratti successivi un'occasione mancata, un'illuminazione solo possibile, ma priva di un vero potere trasformativo. Diversa sarà però la quantità di fiducia riposta nei confronti dello strumento letterario in particolare, di cui si accentuerà maggiormente la funzione celebrativa e valorizzante, e della scrittura in generale, a prescindere dalla sua socializzazione, come strategia di *coping* o anche solo, per dirla con Trevi, come mezzo di evocazione dei morti.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 3.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 93.

<sup>53</sup> A. Rondini, *Emanuele Trevi e il ritratto eccezionale* cit., p. 353.



fortiniana

## Il lavoro editoriale di «Ragionamenti» (1955-1957) e «Arguments» (1956-1962) attraverso il carteggio tra Franco Fortini ed Edgar Morin

MARCO M. FORT

*Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano*  
marcomaria.fort@unicatt.it

**Abstract.** «Ragionamenti» (1955-1957), animated by an editorial committee in which Fortini played a central role, represents one of the most significant experiences among the cultural periodicals of the 1950s. Situated at the intersection of Marxist dissent, literary criticism and political commitment, the Milanese publication found itself at the heart of the debate that arose in the wake of the “unforgettable” year 1956. Fortini emerged as a key point of reference for the philosopher Edgar Morin, editor of the “twin” journal «Arguments» (1956-1962), with which a collaborative project was initiated. Through ten unpublished letters, it is possible to reconstruct the mechanisms governing the construction of the issues and the selection of essays, thereby illustrating an editorial agenda that was strongly engaged and profoundly shaped by the events of that period.

**Keywords:** Franco Fortini, Edgar Morin, «Ragionamenti», «Arguments».

**Riassunto.** La rivista «Ragionamenti» (1955-1957), animata da un comitato editoriale in cui Franco Fortini ricopre un ruolo centrale, è una delle esperienze più significative tra i periodici culturali degli anni Cinquanta. A cavallo tra dissidenza marxista, critica letteraria e impegno politico, il foglio milanese si ritrova al centro del dibattito scaturito attorno alle vicende dell’“indimenticabile” 1956. Fortini è il punto di riferimento del filosofo Edgar Morin, animatore della rivista “gemellata” «Arguments» (1956-1962), con la quale viene avviato un progetto di collaborazione. Attraverso dieci lettere inedite, è possibile ricostruire i meccanismi che sovrintendono alla costruzione dei numeri e alla selezione dei saggi, illustrando così un piano editoriale fortemente engagé e influenzato a fondo dagli avvenimenti di quel periodo.

**Parole chiave:** Franco Fortini, Edgar Morin, «Ragionamenti», «Arguments».

## Il lavoro editoriale di «Ragionamenti» (1955-1957) e «Arguments» (1956-1962) attraverso il carteggio tra Franco Fortini ed Edgar Morin

### I. Tra «Ragionamenti» e «Arguments»: alle prese con il disgelo

Ricostruire i rapporti tra Franco Fortini ed Edgar Morin significa risalire all'origine della rivista parigina «Arguments» (1956-1962), progetto ispirato al periodico italiano «Ragionamenti» (1955-1957), cui si affianca per un paio d'anni e alla cui chiusura sopravviverà per qualche tempo. Avviato a partire dalla metà degli anni Cinquanta, il carteggio inedito tra i due intellettuali appare un punto di osservazione privilegiato per cogliere i riflessi dell'"indimenticabile 1956" – così come fu poi nominato –, ma soprattutto per ripercorrere le vicende che portarono alla nascita di quella che Roland Barthes definisce un'unica «revue internationale».<sup>1</sup> Bisogna infatti ricondurre proprio al dialogo tra Fortini e Morin l'ideazione e quindi la concretizzazione di quell'esperimento di doppia edizione che caratterizza i quattro numeri comparsi, quasi in contemporanea tra Francia e Italia, tra il novembre 1956 e l'ottobre 1957. Le sei minute e bozze di Fortini e la cinquantina di lettere spedite da Morin, oggi conservate presso l'Archivio Franco Fortini dell'Università degli Studi di Siena, illuminano perciò uno scambio ricco di stimoli, propositi e insieme di delusioni, ben rappresentativo di una stagione di fermento che, specialmente attraverso la lente dei periodici, non smette mai di interrogarsi sulle ragioni dell'*engagement* della cultura.<sup>2</sup> Il dialogo non si limita a un semplice laboratorio editoriale, costruito attorno a pareri, difficoltà di traduzioni e accordi con autori e redattori, bensì coinvolge un lavoro organizzativo ben più vasto che si colloca all'incrocio tra marxismo critico e Nuova sinistra e che trae dall'attualità insegnamenti e spunti creativi utili a ripensare il proprio orientamento. Sullo sfondo del XX Congresso del Pcus e dei fatti di Budapest, ripercorrere le origini di quella «formula bicefala» – così Morin aveva definito le redazioni di «Ragionamenti» e «Arguments» – permette, inoltre, di tratteggiare una parte significativa dell'itinerario dei due protagonisti, entrambi alle prese con ripensamenti politici, slanci improvvisi e insieme crisi di coscienza, giunte a uno stadio di maturazione definitiva proprio nel corso di quel periodo e registrate sia nei *Dieci inverni* di Fortini che nell'*Autocritica* di Morin.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> R. Barthes in *Testimonianze su «Arguments»*, a cura di M. Padova, in «Studi francesi», XXV, 73, I, 1981, pp. 46-72: p. 50.

<sup>2</sup> Archivio del Centro interdipartimentale di ricerca Franco Fortini, Biblioteca umanistica dell'Università degli Studi di Siena, Fondo Fortini (d'ora in avanti AFF), Corrispondenza, fasc. Morin-Fortini e Fortini-Morin.

<sup>3</sup> E. Morin, lettera del 4 aprile 1956 a F. Fortini, AFF, Corrispondenza, fasc. Morin-Fortini, f. 1. Cfr. F. Fortini, *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista*, Milano, Feltrinelli, 1957; E. Morin, *Autocritica. Una domanda sul comunismo* [1959], Bologna, il Mulino, 1962; Id., *La mia Parigi, i miei ricordi*, Milano, Raffaello Cortina, 2013.

Sorte attorno a quell'*annus mirabilis*,<sup>4</sup> così come le aspettative di molti avevano dipinto gli avvenimenti del 1956, le due riviste potrebbero in effetti rappresentare uno specchio del percorso compiuto in quel frangente sia da Fortini che da Morin. Esse si propongono infatti di condurre un discorso critico parallelo, che punti a una verifica e a una revisione dei «maggiori temi del pensiero marxista contemporaneo»,<sup>5</sup> giudicato in grave ritardo rispetto alle trasformazioni del presente. È proprio in questa direzione che il foglio animato da Fortini e Guiducci – «variante raffinata» del bollettino ciclostilato di «Discussioni» (1949-1953) – aveva indirizzato sin dalla sua fondazione la propria attività.<sup>6</sup> L'esperienza diretta di molti dei redattori con il mondo industriale e insieme l'inadeguatezza dimostrata dal movimento socialista davanti al rapido progresso tecnico ed economico alimentano l'urgenza della «ricerca di nuovi strumenti di coordinamento e programmazione democratica»,<sup>7</sup> in direzione di quell'autonomia della ricerca culturale che già Vittorini aveva formulato tempo prima sul «Politecnico». Il programma punta cioè a contrapporre alle direzioni dominanti della società una libera organizzazione della ricerca e dei saperi, che sappia valorizzare una figura di intellettuale capace di andare oltre il promotore di consenso e farsi guida specializzata e competente della politica.<sup>8</sup> Come si può cogliere tra le righe del supplemento del periodico milanese, *Proposte per una organizzazione della cultura marxista italiana*, appare più che mai necessario agli occhi del gruppo capitanato da Fortini «favorire i collegamenti fra gli specialisti d'una medesima specialità, fra l'uno e l'altro gruppo, l'una e l'altra città», costruire quindi una rete di studiosi che si impegnino in uno studio scientifico secondo strutture e piani definiti e che possa espandersi anche al di là dei confini nazionali.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> È lo stesso Franco Fortini a definirlo in questa maniera durante una presentazione del reprint di «Arguments», oggi pubblicata con il titolo [*Su «Ragionamenti»*], traduzione di G. Nava, in «L'Ospite ingrato», II, 1999, pp. 277-287. Sulle vicende del 1956, si veda anche F. Fortini, *Sul 1956. Rileggendo gli appunti trenta anni fa*, in Id., *Disobbedienze 2. Gli anni della sconfitta. Scritti sul Manifesto 1985-1994*, Roma, manifestolibri, 1996, pp. 11-14.

<sup>5</sup> F. Fortini, *Che cosa è stato «Ragionamenti»*, in «L'Ospite ingrato», II, 1999, pp. 272-276: p. 274, poi compreso in Id., *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci, V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 277-280: p. 277. Cfr. anche F. Fortini, *Da «Politecnico» a «Ragionamenti» 1954-1957, in Gli intellettuali in trincea. Politica e cultura nell'Italia del dopoguerra*, a cura di S. Chemotti, Padova, Cleup, 1977, pp. 13-18.

<sup>6</sup> M. Fugazza, *Introduzione*, in *Ragionamenti 1955-1957*, ristampa anastatica, a cura di M. Fugazza, Milano, Gulliver, 1980, pp. 7-24: p. 11. Cfr. su «Discussioni», l'edizione integrale «Discussioni» 1949-1953. Edizione integrale, Macerata, Quodlibet, 1999.

<sup>7</sup> M. Fugazza, *Introduzione* cit., p. 20.

<sup>8</sup> Cfr. C. Colummi, *Le riviste del disgelo. «Ragionamenti» e «Opinione»*, in «Classe», XI, 17, 1980, pp. 31-56.

<sup>9</sup> *Proposte per una organizzazione della cultura marxista italiana*, supplemento a «Ragionamenti», I, 5-6, 1956, pp. 1-12: p. 4.

Non può dunque essere casuale la partecipazione di Edgar Morin e Roland Barthes, rappresentanti *in pectore* della nascente versione d'oltralpe di «Ragionamenti», alla riunione del 6 e 7 ottobre 1956, organizzata dal foglio italiano allo scopo di elaborare il programma della sua seconda serie. Individuato come naturale avvio della collaborazione o, meglio, del “gemellaggio” fra le due riviste, il convegno-studio può essere indicato a buon diritto come una dimostrazione plastica del programma di «decentramento e di autonomia delle iniziative culturali», promosso proprio in quel frangente da Fortini e Guiducci.<sup>10</sup> Alla base di entrambe le pubblicazioni si trova infatti la convinzione che le categorie accolte come riferimento dalla sinistra europea non consentano più di interpretare correttamente una realtà ormai in profonda trasformazione. In parallelo alle aperture che sembravano profilarsi durante gli anni del disgelo, la critica agli «apriorismi [...] dell'ortodossia staliniana» finisce pertanto per intrecciarsi a doppio filo con il riconoscimento di un mutamento e di un vero e proprio «salto di qualità nello sviluppo capitalistico, cui occorre adeguare sia l'analisi che le forme di intervento politico».<sup>11</sup> È proprio allo snodo di questa doppia prospettiva che si può collocare il progetto di cooperazione fra i due periodici: uno spazio di ricerca, che pur riconoscendosi nell'alveo social-comunista, intende porsi al di là di tutte quelle «pretese del marxismo ortodosso di presentarsi come un sistema chiuso e definito» con i suoi «testi sacri, le sue interpretazioni autentiche, le sue eresie».<sup>12</sup> Tale sfida ai «miti cari alla sinistra» (dal crocio-gramscismo alla stretta osservanza zdanovista di Thorez) non può dunque che collocarsi a metà strada tra l'aperta dissidenza alla politica culturale dei partiti di classe e il disegno di una «restructuration» interna al materialismo storico, ovvero di un suo ammodernamento non certo competitivo e ostile, ma in grado di aprirsi a discipline fino ad allora emarginate e considerate con sospetto.<sup>13</sup> Accanto alle tradizionali lenti della critica letteraria

<sup>10</sup> Ivi, p. 7. Si veda anche «Ragionamenti» a convegno, in «L'Avanti!» (edizione milanese), 20 ottobre 1956, p. 3. Cfr. su quegli anni A. Vittoria, *Togliatti e gli intellettuali. La politica culturale dei comunisti italiani (1944-1964)*, Roma, Carocci Editore, 2014; N. Ajello, *Intellettuali e Pci. 1944-1958* [1979], Roma-Bari, Laterza, 1997; M. Scotti, *Da sinistra. Intellettuali, Partito socialista italiano e organizzazione della cultura (1953-1960)*, Roma, Ediesse, 2011; L. Mozzachiodi, *Preparando il Sessantotto: saggi e scrittori nelle riviste della Nuova Sinistra (1956-1967)*, Pisa, Pacini, 2025. Sull'impegno di Fortini, si vedano D. Balicco, *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, Roma, manifestolibri, 2006; G. Palazzolo, *Franco Fortini, ospite ingrato di quotidiani e riviste, in Parola di scrittore. Letteratura e giornalismo nel Novecento*, a cura di C. Serafini, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 547-559; S. Caristia, *De «Ragionamenti» à «Arguments»: échanges transnationaux et dynamiques nationales au milieu des années 1950*, in *Franco Fortini. Les contradictions de la forme*, a cura di A. Agliozzo, P. Desogus, L. Maver Borges, Parigi, Éditions Mimésis, 2022, pp. 173-194.

<sup>11</sup> M. Fugazza, *Introduzione* cit., pp. 16-18.

<sup>12</sup> L. Sciolla, *Opposizione intellettuale e Pcf: l'esperienza di «Arguments»*, in «Rivista di storia contemporanea», X, 1, 1981, pp. 116-137; pp. 117-118. Cfr. G. Delannoi, *Arguments, 1956-1962 ou la parenthèse de l'ouverture*, in «Revue française de science politique», XXXIV, 1, 1984, pp. 127-145.

<sup>13</sup> M. Padova, «Arguments»-«Ragionamenti»: un jumelage fécond, in «Arguments». 1956-1962, vol.

e della filosofia, «Ragionamenti» e «Arguments» concedono uno spazio notevole alle scienze sociali, alla linguistica e alla psicologia, chiamate a contribuire con strumenti più adeguati alla comprensione delle nuove dinamiche sociali e produttive. Questa postura – per la quale in ambito francese si è ricorso alla formula di “revisionismo” – anima quella che è stata definita un’«*expérience de dédogmatisation*», un atto cioè di libero esame e di decostruzione dei principi marxisti, che nel contesto dello stravolgimento e dello smarrimento seguiti ai fatti del 1956 trova un inedito slancio.<sup>14</sup>

## II. Il carteggio Fortini-Morin: un laboratorio editoriale e politico

«Con Morin, la corrispondenza sempre fu molto intensa», commenta Fortini alla fine degli anni Settanta, interpellato a proposito dei suoi legami con il filosofo.<sup>15</sup> «Edgar», prosegue, «era un vulcano di attività e di proposte».<sup>16</sup> Appare allora naturale che ad animare buona parte del carteggio siano una passione e un fervore di discussione – sarà proprio Fortini a definire il collega una «*machine à production idéologique étonnante*»<sup>17</sup> – senza i quali sarebbe difficile immaginare la genesi del foglio d’oltralpe, definito da Morin una «*revue jumelle, jumellée*» del corrispettivo italiano.<sup>18</sup> Malgrado la coincidenza temporale tra l’ideazione del progetto francese e la crisi interna del bollettino milanese, l’entusiasmo del giovane sociologo individua sin da subito in Fortini una guida esperta, paziente e ricca di consigli, il cui parere appare imprescindibile per la prima stagione della pubblicazione parigina, tanto a livello editoriale quanto su quello politico. Con queste parole, ad esempio, viene rievocato il loro incontro:

All’inizio di quello stesso 1956, ero entrato in cordiali rapporti con un piccolo gruppo italiano che pubblicava da un anno «Ragionamenti», bollettino di discussione aperta cui collaboravano intellettuali socialisti, comunisti (naturalmente all’italiana) e alcuni “senza partito”. Franco Fortini e Roberto Guiducci, che erano gli animatori del gruppo, mi invitarono a una delle loro riunioni; ci venne così l’idea di creare in Francia una rivista simile a quella italiana.<sup>19</sup>

1, *Nos 1 à 17 (1956-1960)*, ristampa anastatica, a cura di O. Corpet, M. Padova, Tolosa, Éditions Privat, 1983, pp. XXV-XXVIII: p. XXVI.

<sup>14</sup> O. Corpet, *Arguments pour un ré-édition d’«Arguments»*, *ivi*, pp. XIX-XXIV: p. XXI. Corpet affronta a fondo le questioni del “revisionismo” di «Arguments», giungendo a parlare di un completo «*dépassement*» del pensiero di Marx.

<sup>15</sup> F. Fortini in *Testimonianze su «Arguments»* cit., pp. 59-60: p. 59.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Id.*, lettera di inizio novembre 1956 a E. Morin, AFF, Corrispondenza, fasc. Fortini-Morin, f. 2, riprodotta nell’Appendice.

<sup>18</sup> E. Morin in *Testimonianze su «Arguments»* cit. pp. 68-72: p. 69.

<sup>19</sup> *Id.*, *I miei demoni*, Roma, Meltemi, 2004, p. 190.

Se dietro alla riunione evocata in questo brano pare facile individuare il già citato convegno-studio dell'ottobre del 1956, è possibile attraverso il carteggio risalire non solo agli accordi per la trasferta di Milano, ma addirittura al delinarsi dei primi propositi di una comune impresa. Come suggerito da Luca Lenzini, all'origine del rapporto tra Fortini e Morin va collocata la lettura – avvenuta «per caso» – di una delle prime opere del francese, *L'homme et la mort dans l'histoire* (1951), cui Fortini dedica qualche pagina di commento nelle sue *Cronache della vita breve*, comparse su «Nuovi Argomenti» alla fine del 1954.<sup>20</sup> La segnalazione del volume e il successivo contatto con il futuro direttore di «Arguments» vanno ricondotti, invece, all'intervento del sociologo Alessandro Pizzorno, in quegli anni ben inserito nel mondo culturale parigino e conosciuto da Fortini ai tempi dell'Olivetti: «Pizzorno mi aveva dato l'indirizzo di Edgar Morin, a Parigi, nel '55» spiega il letterato, rievocando una trasferta nella capitale francese di quello stesso anno.<sup>21</sup> È proprio a seguito di questo loro probabile primo incontro che prende il via una serrata corrispondenza, a cui ideale punto di partenza può essere collocata una missiva del 17 novembre 1955, in cui Morin, già ricercatore presso il Centre National de la Recherche Scientifique (Cnrs) di Parigi, rifiuta la proposta di dedicarsi in vista del prossimo numero di «Ragionamenti» a un articolo sul gesuita Henry Chambre e propone, al contrario, «un appunto (nel senso ragionamentesco)» sulla presentazione all'*Encyclopédie de la Pléiade* di Raymond Queneau, poi pubblicato nel terzo fascicolo.<sup>22</sup>

Gli scambi proseguono nei termini di una semplice collaborazione almeno fino al marzo successivo, quando, commentando i fatti del XX Congresso sovietico, Morin prospetta l'idea di avviare un'edizione transalpina di «Ragionamenti», utile per far circolare anche oltralpe quella stessa spinta critica e dissidente, cui il francese guardava con interesse.<sup>23</sup> I progetti si precisano nei mesi successivi: già ad aprile, ad esem-

<sup>20</sup> L. Lenzini, *Cronologia*, in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. LXXIII-CXXIX: pp. CI-CII. Cfr. E. Morin, *L'homme et la mort dans l'histoire*, Parigi, Corrèa, 1951. Poi, tradotto in italiano, solamente nel 1980 e pubblicato da Newton Compton con il titolo *L'uomo e la morte*. Cfr. F. Fortini, *Cronache della vita breve*, in «Nuovi Argomenti», 11, 1954, pp. 125-157: p. 143. Per la collaborazione a «Nuovi Argomenti» di Franco Fortini, si vedano V. Ottino, *Alberto Carocci e «Nuovi Argomenti». La nascita di una rivista attraverso carteggi inediti*, Roma, Carocci Editore, 2023; D. Dalmas, *L'ispettore generale: Franco Fortini e «Nuovi Argomenti»*, in «Nuovi Argomenti» 1953-1980. *Critica, letteratura e società*. Atti del convegno di studi all'Università di Pisa, 26-28 ottobre 2022, a cura di F. Brancati, A. Conti, R. Gerace, E. Grazioli, C. Gubert, Città di Castello, I libri di Emil, 2024.

<sup>21</sup> G. Mughini, *Nel corso di una vita. Franco Fortini. Intervista*, in «Mondo operaio», XXX, 6, 1980, pp. 145-151: p. 146. Si vedano anche A. Pizzorno, *Amici, riviste, idee negli anni del disgelo e del consumo*, in «L'Ospite ingrato», II, 1999, pp. 33-64; F. Fortini in *Testimonianze su «Arguments»* cit., p. 59.

<sup>22</sup> E. Morin, lettera del 17 novembre 1955 a F. Fortini, AFF, Corrispondenza, fasc. Morin-Fortini, f. 2. Cfr. Id., *Per una enciclopedia*, in «Ragionamenti», I, 3, 1956, pp. 33-34.

<sup>23</sup> Id., lettera del 26 marzo 1956 a F. Fortini, AFF, Corrispondenza, fasc. Morin-Fortini, f. 16.

pio, il filosofo afferma, con toni che paiono quasi entusiastici, di star pensando più che mai al piano di una co-edizione, un'occasione, questa, utile al gruppo milanese certamente per accreditarsi a livello europeo e ottenere un nuovo prestigio culturale, ma anche per perseguire quell'originale linea di organizzazione autonoma della cultura.<sup>24</sup> Gli scambi con la Francia non si limitano, d'altro canto, al solo carteggio con Morin: oltre al rapporto personale tra Fortini e Roland Barthes, spesso in visita a Milano, si notano riflessi di questi accordi preliminari anche nel fondo Roberto Guiducci, conservato alla Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, dove in alcune missive si può respirare tutto lo slancio di quei mesi. Dopo una lettera del 3 aprile 1956 rivolta all'autore di *Dieci inverni*, in cui Guiducci benedice il programma parigino, è il letterato ad aggiornare l'amico durante l'estate, illustrando con precisione il progetto che aveva discusso poco tempo prima con Morin.<sup>25</sup> Nel frattempo, a testimonianza dei rapporti di collaborazione sempre più stretti non sorprende che negli stessi mesi compaiano su «Ragionamenti» un secondo articolo di Morin dedicato a Mikoian e una recensione al suo più recente saggio, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, a firma di Pietro Bonfiglioli.<sup>26</sup> Appare evidente insomma come il clima politico che si poteva respirare a Parigi sembrasse al gruppo milanese affine a quanto stava accadendo in Italia: le espulsioni dal partito (lo stesso Morin ne era stato allontanato), la polemica tra Pierre Hervé e Jean-Paul Sartre, il ridimensionamento dei crimini staliniani operato dal Partito comunista francese dovevano apparire agli occhi di un militante *sui generis* come Fortini non certo dissimili dall'atmosfera che si poteva respirare in Italia e dall'atteggiamento che in molti mantenevano nei confronti della sua rivista e dei suoi scritti. È emblematico che proprio in quei mesi lo scrittore affidi a «Nuovi Argomenti» un saggio dedicato alle riabilitazioni sovietiche avvenute all'indomani della morte di Stalin, nel quale si può cogliere non solamente l'incrinarsi della fiducia verso i partiti progressisti, ma addirittura viene messa in dubbio la propria responsabilità morale. «Come per il soldato che si è battuto per una causa ingiusta», scrive, «suo premio è l'aver obbedito. Quanta amarezza in questa consolazione».<sup>27</sup>

Mentre Fortini avvia quel processo che lo condurrà negli anni successivi all'allontanamento dalla politica ufficiale, l'aspirante direttore di

<sup>24</sup> Id., lettera del 18 aprile 1956 a F. Fortini, AFF, Corrispondenza, fasc. Morin-Fortini, f. 17.

<sup>25</sup> Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, Fondo Roberto Guiducci (d'ora in avanti FG), cartella 1 (non inventariato): R. Guiducci, lettera del 3 aprile 1956 a F. Fortini, FG; F. Fortini, lettera non datata ma risalente all'estate 1956 a R. Guiducci, FG; R. Guiducci, lettera del 5 settembre 1956 a F. Fortini, FG.

<sup>26</sup> E. Morin, *I diritti della parola*, in «Ragionamenti», I, 4, 1957, pp. 66-67; P. Bonfiglioli, recensione a *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, in «Ragionamenti», I, 5-6, 1956, pp. 117-120.

<sup>27</sup> F. Fortini, *Il paradosso delle riabilitazioni*, in «Nuovi Argomenti», I, 19, 1956, pp. 109-114: p. 112.

«Arguments» è tra la primavera e l'estate del 1956 nel pieno dei preparativi per il lancio della sua impresa. In cerca di collaboratori, Morin avanza alcune proposte: il 26 marzo segnala il lavoro di due dei futuri redattori, Colette Audry e quel «tipo eccezionale» che è Roland Barthes, del quale sottolinea alcuni articoli, peraltro già noti a Fortini.<sup>28</sup> A inizio aprile, il filosofo spedisce un aggiornamento, illustrando la sua intenzione di fissare una prima riunione di progettazione con Audry, Barthes e il trotskista Pierre Naville, forse uno dei marxisti dissidenti più in vista della sinistra francese e vice-direttore del Cnrs, mentre è del 18 aprile successivo la missiva che conferma la calorosa adesione al progetto da parte di Barthes, cui Fortini scriverà solo pochi giorni dopo, auspicando non solo una «collaborazione "organica"» tra le due riviste, bensì una vera e propria «fusione».<sup>29</sup> Una seconda trasferta parigina del letterato risale probabilmente ai primi giorni di giugno 1956, così come pare essere confermato da una lettera di Morin del 30 maggio, nella quale propone al collega di essere suo ospite.<sup>30</sup> Anni dopo è lo stesso Fortini a rievocare una «serata febbrile» di quel viaggio, compiuto proprio mentre in Italia andava diffondendosi il testo integrale del rapporto di Čruščev dedicato ai crimini staliniani:

Mi rivedo, agli inizi del giugno 1956, sul treno per Parigi, immerso nella lettura sconvolgente del rapporto Kruscev. [...] I bicchieri di vino rosso imprimevano i loro cerchi sui giornali dove squillavano le frasi di Kruscev contro Stalin, il Padre dei Popoli. Rivedo l'incontro con Colette Audry, in piazza del Trocadero. Con Duvignaud. Con Barthes e il suo calmo ardore. [...] Fraternizzavamo in Brecht, che avevo tradotto. La sera stessa, o più probabilmente la successiva, ci fu un incontro in casa di Clara Malraux. Erano della partita Duvignaud, se non sbaglio, e Michel Leiris e i capelli candidi di Jean Cassou. Volete avere un'idea della nostra lieta follia? Da quella serata febbrile ebbe origine un telegramma indirizzato

<sup>28</sup> E. Morin, lettera del 26 marzo 1956 a F. Fortini cit. Per ricostruire i rapporti tra Fortini e Barthes, si vedano *Dalla corrispondenza di Franco Fortini. 1. Roland Barthes-Franco Fortini. Lettere scelte 1956-1961 e quattro allegati*, a cura di G. Nava, E. Nencini, in «L'Ospite ingrato» II, 1999, pp. 241-287, e il saggio conclusivo di G. Nava, «Fraternizzavamo in Brecht». Il carteggio Fortini-Barthes, in *ivi*, pp. 289-297. A proposito dei rapporti tra Fortini e Barthes rimando ai lavori di Michela Davo.

<sup>29</sup> E. Morin, lettera del 4 aprile 1956 a F. Fortini cit.; E. Morin, lettera del 18 aprile 1956 a F. Fortini cit. Dopo la conferma dell'adesione di Barthes nella lettera del 18 aprile, Morin fornisce a Fortini l'indirizzo di Barthes, cui scrive poco dopo (cfr. la prima lettera in *Roland Barthes-Franco Fortini. Lettere scelte 1956-1961 e quattro allegati* cit., pp. 243-246: p. 246). Il viaggio di Barthes a Milano della fine del giugno 1956, così come emerge dalla lettera a Fortini dell'8 settembre seguente (p. 249), pare confermato dalla lettera di Edgar Morin a Franco Fortini del 26 giugno 1956 (AFF, Corrispondenza, fasc. Morin-Fortini, f. 18). Qui Morin domanda a Fortini se abbia avuto modo di incontrare Barthes.

<sup>30</sup> E. Morin, lettera del 30 maggio 1956 a F. Fortini, AFF, Corrispondenza, fasc. Morin-Fortini, f. 6.

al Primo Segretario del Partito Comunista dell'Unione delle Repubbliche Sovietiche, Nikita Kruscev.<sup>31</sup>

Bastano queste parole per cogliere l'entusiasmo, e quasi l'euforia, con cui il letterato entra in contatto con i dissidenti della sinistra parigina. Non diversamente da quanto sperimentato da Vittorini un decennio prima con Mascolo e il gruppo della rue Saint-Benoît, Fortini dimostra una sintonia con i sodali di Morin particolarmente stretta, che sembra rafforzarsi soprattutto all'indomani della divulgazione del "rapporto segreto", quando la conferma dei propri sospetti e la sensazione di trovarsi inaspettatamente dalla parte corretta della storia non può che stimolare i due a intraprendere con ancora più decisione la comune iniziativa editoriale.

È proprio per questa ragione che il lavoro riprende con accresciuta dedizione nelle settimane successive, quando in occasione di un incontro con Jérôme Lindon, direttore delle Éditions de Minuit, Morin scrive a Fortini dell'accordo ormai raggiunto per la stampa. «"Arguments" prend le départ. L'éditeur Lindon accepte d'assurer les frais d'impression», commenta, «et bien entendu nous laisse notre totale et absolue liberté».<sup>32</sup> Si fa strada qui una differenza non certo secondaria con il suo corrispettivo italiano: se la rivista dei francesi avrà una lunga vita e concluderà le proprie pubblicazioni per espresso volere dei direttori, ciò appare in parte dovuto anche al sostegno economico di una casa editrice, strategia al contrario evitata da Fortini e Guiducci, dubbiosi all'idea di trovare appoggio all'interno della cultura organizzata. La natura quasi artigianale da bollettino cui la redazione milanese terrà fede – salvo rare eccezioni – appare così estremamente coerente all'ispirazione originaria, benché la condanni a un'instabilità quasi congenita: «"Ragionamenti" non cercò né editori né pubblicità né finanziamenti», ricorda Fortini, «ci si quotò fra pochi amici, non più di sei o sette».<sup>33</sup> All'indomani della definizione dell'accordo con la casa editrice fondata da Vercors e Lescure, Morin pare dedicarsi con maggiore impegno all'ideazione e alla programmazione del primo numero di «Arguments», arrivando a presentare una bozza del sommario, articolata in sette interventi:

<sup>31</sup> F. Fortini, [Su «Ragionamenti»] cit., p. 284.

<sup>32</sup> E. Morin, lettera del 6 luglio 1956 a F. Fortini, AFF, Corrispondenza, fasc. Morin-Fortini, f. 19, riprodotta nell'Appendice. L'accordo, come ricordato dallo stesso Morin, riguarda solamente le spese di stampa, non perciò la retribuzione agli articoli, lo stipendio per le spese di segreteria o di traduzione: «Le travail était gratuit, personne n'était payé pour ses articles, la revue était peu chère dès qu'elle ne payait pas sa force travail» (E. Morin in *Testimonianze su «Arguments»* cit., p. 69).

<sup>33</sup> F. Fortini, *Che cosa è stato «Ragionamenti»* cit., p. 274.

Nous envisageons (provisoirement) pour le n° 1 3 ou 4 traductions d'articles précédemment parus dans «Rag[ionamenti]», 1 article sur le t[ome] I de Marx-Engels de Cornu, 1 mise au point sur l'œuvre de Lukács avec bibliographie (Goldmann et peut-être Gabel), 1 papier sur Hervé (C[ollette] Audry), 1 papier sur le brechtisme (Barthes), 1 papier sur la pensée négro-africaine (la revue «Présence Africaine»), par É[douard] Glissant, 1 compte rendu sur l'Association de sciences politiques (Le pay-sans, sociologie politique, par Roger) et une bibliographie critique sur l'énergie atomique (Étienne Bauer, attaché au cabinet de la Commission à l'Énergie atomique). Ceci n'est encore que provisoire...<sup>34</sup>

Nonostante questa traccia, il discorso attorno all'avvio dell'edizione transalpina appare ben lontano dal concludersi e, al contrario, prosegue nelle lettere successive a riprova di un percorso editoriale piuttosto complesso e oggetto di frequenti cambi di programma. La struttura iniziale del sommario appare sin da subito insidiata dalla possibilità di esordire con «une enquête sur le stalinisme, sa définition, les principes d'explication, avec bibliographie, par Naville, Lefebvre, Hervé, Martinet, Bettelheim», un numero monografico, cioè, dedicato alla questione più spinosa e attuale nel campo della cultura di sinistra, più volte proposto ma poi mai realizzato.<sup>35</sup> Da quanto si può desumere dalla lettera di Morin del 27 luglio, le questioni sollevate dal rapporto Chruščev sono più che mai al centro della sua attenzione e lo scambio attorno al metodo da seguire nell'analisi dello stalinismo testimonia tutta l'urgenza con cui anche Fortini vive gli avvenimenti del 1956.<sup>36</sup> È proprio quest'ultimo a rivestire nel corso della seconda metà di quell'anno un ruolo da vero e proprio consigliere nei confronti del gruppo d'oltralpe. Ben oltre il legame nominale dei due periodici, si può cogliere qui la sua funzione maieutica, giocata nel corso dei mesi di preparazione di «Arguments». Oltre alla discussione, si potrebbe dire, "teorica", il letterato si ritrova spesso nel ruolo di esperto organizzatore e quasi da padrino nei confronti del progetto sprona il sociologo a liberarsi da ogni indugio:

J'avais aisément imaginé qu'à la fin de l'été vous auriez eu des difficultés pour le premier numéro. Il s'agit maintenant de marcher le mieux qu'on peut, et de ne pas revenir en arrière. Certaines difficultés [...] correspondent très exactement aux nôtres. [...] C'est très dur, sans doute. Après la première année seulement nous commençons à réaliser en partie notre plan. Courage donc, cher Edgar, il faut que vous réussissiez. Pas besoin de vous dire que votre départ est aussi une des conditions es-

<sup>34</sup> E. Morin, lettera del 6 luglio 1956 a F. Fortini cit.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Id., lettera del 27 luglio 1956 a F. Fortini, AFF, Corrispondenza, fasc. Morin-Fortini, f. 21, riprodotta nell'Appendice.

sentielles de notre succès. Si les textes sur le stalinisme sont destinés au deuxième numéro, c'est pas grave. Vous pouvez quand même partir avec autre chose plus nos vieilles choses. [...] Mais en tout cas il nous faut savoir quand vous pouvez démarrer avec le premier numéro. Croyez-moi, pour commencer, il faut risquer d'écrire tout le numéro avec deux amis. C'est le ton qui fait la musique.<sup>37</sup>

Alle incertezze del gruppo di Morin – ancora il 22 ottobre afferma di essere insoddisfatto<sup>38</sup> – corrisponde invece una maggiore sveltezza da parte del gruppo di «Ragionamenti», ormai al secondo anno di attività e ben più rodato. Nella minuta risalente al 27 settembre 1956, ad esempio, Fortini aggiorna l'amico sui lavori del numero in preparazione, il primo della seconda serie del bollettino e a uno stadio pressoché definitivo.<sup>39</sup> L'indicazione dei tre articoli poi pubblicati sulla rivista milanese (addirittura in anticipo rispetto alla loro pubblicazione in versione originale) consente di cogliere le modalità con cui si esprimeva la collaborazione tra i due periodici. In queste lettere che si potrebbero definire preparatorie, si nota come i due intellettuali procedessero personalmente a uno scambio degli interventi, sempre in lingua francese, e di volta in volta selezionassero quelli che attiravano maggiormente il loro interesse. «“Arguments” et “Ragionamenti” échangent des articles en toute liberté» si legge nell'editoriale di presentazione del primo numero parigino, in perfetta sintonia con quanto viene peraltro pubblicato nell'inserito italiano, dove con toni simili viene sancito l'avvio della «collaborazione internazionale».<sup>40</sup>

Quello che potrebbe apparire una sorta di accordo sullo scambio degli articoli – «3 ou 4 traductions d'articles précédemment parus dans “Rag[ionamenti]”» scrive Morin<sup>41</sup> – non è in verità quasi mai rispettato

<sup>37</sup> F. Fortini, lettera precedente al 22 settembre 1956 a E. Morin, AFF, Corrispondenza, fasc. Fortini-Morin, f. 3, riprodotta nell'Appendice.

<sup>38</sup> E. Morin, lettera del 22 ottobre 1956 a F. Fortini, AFF, Corrispondenza, fasc. Morin-Fortini, f. 23, riprodotta nell'Appendice.

<sup>39</sup> F. Fortini, lettera 27 settembre 1956 a E. Morin, AFF, Corrispondenza, fasc. Fortini-Morin, f. 4, riprodotta nell'Appendice.

<sup>40</sup> s.f., introduzione a «Arguments», I, 1, 1956-1957, p. 1; s.f., inserto a «Ragionamenti», II, 7, 1956.

<sup>41</sup> E. Morin, lettera del 6 luglio 1956 a F. Fortini cit. Si fa qui riferimento ai tre articoli comparsi nel primo numero di «Arguments»: F. Fortini, *Une theorie de l'art: Auerbach*, in «Arguments», I, 1, 1956-1957, pp. 25-28, comparso anche «Ragionamenti» I, 5-6, 1956, pp. 85-88; A. Guiducci, *Sur l'esthetique de G. Lukács*, in «Arguments», I, 1, 1956-1957, pp. 10-13, comparso anche in «Ragionamenti» I, 5-6, 1956, pp. 77-82; A. Pizzorno, E. Morin, *A propos du 3e congrès mondial de sociologie*, in «Arguments», I, 1, 1956-1957, pp. 28-32, comparso anche in «Ragionamenti», II, 7, 1957, pp. 117-124. Sulle vicende del Congresso di sociologia di Amsterdam dell'agosto 1956, si veda A. Pizzorno, *Amici, riviste, idee* cit., pp. 48-52: in quest'occasione i due sociologi si conoscono e instaurano una lunga amicizia. L'occasione è anche utile per i primi accordi in vista della prossima uscita della rivista-sorella francese. Si coglie l'importanza

e, al contrario, si assiste a continue oscillazioni che consentono però di tratteggiare gli atteggiamenti delle rispettive redazioni. Nel corso dei dodici mesi di lavoro «Ragionamenti» è in grado di mantenere una presenza invariata del lavoro della redazione parigina, accogliendone senza particolari problematicità gli articoli (dalla corrispondenza risultano infatti solo annotazioni e tagli riguardanti principalmente la sfasatura tra le uscite, la minore attualità o la diversità dei contesti sociopolitici). Ben diversa sarà, invece, la direzione di «Arguments», che assottiglia la presenza dei colleghi sin dal suo secondo fascicolo e procede in alcuni casi addirittura un'invasiva revisione degli interventi.<sup>42</sup> Accanto al profilarsi della crisi che condurrà il foglio milanese alla chiusura, una ragione che contribuisce ad ostacolare la collaborazione tra le due riviste si ritrova nella difficoltosa e mai perfetta traduzione degli interventi italiani: in diverse occasioni, Morin lamenta la complessità degli scritti inviati, invitando a mettere da parte qualsiasi forma «gergale», che risulta poco comprensibile a un pubblico internazionale, e arrivando in un caso a coinvolgere non solo Barthes, ma addirittura Michel Arnaud per una seconda versione di un saggio inviato (già tradotto) e definito addirittura «esoterico».<sup>43</sup> È lo stesso Fortini, d'altro canto, a riconoscere la complessità del proprio stile, occasione, quest'ultima, in cui anticipa il proposito di scrivere d'ora in avanti anche (e soprattutto) in vista della traduzione: un «très salubre exercice de style», commenta.<sup>44</sup>

Accanto agli accordi e all'inaugurazione del foglio edito da Minuit, la discussione tra i due autori tende tra l'estate e l'autunno del 1956 a passare sempre più dalla progettazione editoriale alla riflessione politica, declinata secondo il valore di un «travail commun des marxistes», così come il gruppo di «Ragionamenti» andava suggerendo in quel periodo.<sup>45</sup> Riprendendo le *Proposte* stilate da Guiducci, è Fortini a indicare a Morin alcuni elementi di riflessione, che potrebbero senza dubbio esse-

---

dell'incontro tra Morin e Pizzorno anche nelle lettere di Guiducci a Fortini.

<sup>42</sup> Oltre agli articoli già citati, nel secondo fascicolo di «Arguments» compare un saggio di Franco Momigliano (*L'automation et ses idéologies*); nel terzo numero, invece, un intervento di Fortini su Lucien Goldmann (*La vision du monde chez Goldmann*) e quindi sul quarto la nota di Roberto Guiducci su *Gramsci et l'Ordine Nuovo*. Su «Ragionamenti», invece, nell'ottavo numero del dicembre 1956-gennaio 1957 compaiono i saggi del gruppo francese, scritti da Algirdas Julien Greimas (*Sociologia del linguaggio, Cohen e Marr*) e Joseph Gabel (*La "falsa coscienza" politica*). Nel nono numero del febbraio-aprile 1957 vengono pubblicati i saggi di Thomas Müntzer (*Il giovane Lukács*), di Edgar Morin (*Le péril jeune*) e di Lucien Goldmann (*Marx e il presente*), mentre nell'ultimo numero, il triplo numero 10-12, del maggio-ottobre 1957 si notano la traduzione del saggio – già proposto su «Arguments» – di Gyorgy Lukács (*Che cos'è il marxismo ortodosso?*), l'articolo su «Socialisme ou barbarie», scritto a sei mani da Gerard Genette, Edgar Morin e Claude Lefort, e i saggi di Pierre Broué (*Testimonianze e studi sulla rivoluzione ungherese*) e di François Fejtő (*Alcune riflessioni a proposito dello studio sulla rivoluzione ungherese*).

<sup>43</sup> E. Morin, lettera non datata a F. Fortini, AFF, Corrispondenza, fasc. Morin-Fortini, f. 13.

<sup>44</sup> F. Fortini, lettera precedente al 22 settembre 1956 a Edgar Morin cit.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

re considerate come delle «tesi», o dei «points essentiels du marxisme», come scrive il filosofo, utili a costituire un «manifeste radical» e «digne de Marx». <sup>46</sup> Agli occhi di entrambi, infatti, appare più che mai urgente costruire una collaborazione organica tra tutti gli studiosi affinché si possa procedere alla «fondation d'une activité et circulation culturelle à tous les niveaux», che ancor prima (e al di fuori) delle istituzioni, dei partiti e dei sindacati consenta di muoversi in maniera diretta e spontanea, imponendo cioè le ragioni di una cultura libera e opposta alle necessità della politica. <sup>47</sup> Il tentativo delle due riviste di sviluppare un'«organisation indépendante des partis», strutturata attorno a gruppi che pianifichino il loro lavoro, la loro linee e il loro linguaggio è così associato alla categoria, proposta da Fortini, di «“bolchevisme” culturel», un'indicazione di impegno radicale e rigoroso che coglie nelle *gens de lettre* le figure centrali di un *engagement* che sia tale nei termini. <sup>48</sup> Si delinea insomma una nuova figura di intellettuale che, secondo la risposta seguente di Morin, deve saper far proprio un atteggiamento di “critica della cultura”, un atteggiamento cioè di corrosione, smontaggio e ricostruzione di tutte le categorie tradizionali del marxismo, nell'ottica non certo di un suo superamento, ma di un suo totale aggiornamento. <sup>49</sup> È questa una prospettiva che sarà poi ripresa da alcuni gruppi della Nuova sinistra, cui non di rado Fortini fornirà il suo appoggio e che durante gli anni Sessanta faranno proprio della critica alla cultura borghese il loro obiettivo militante. <sup>50</sup>

L'esigenza profondamente politica di voler chiarire le proprie posizioni, così da poter orientare il progetto in una direzione condivisa, caratterizza buona parte dello scambio tra i due autori durante il 1956. Di fronte agli avvenimenti che nel corso di quell'estate e di quell'autunno iniziavano a mettere a dura prova il blocco della sinistra europea – gli strascichi del XX Congresso, ma soprattutto i fatti di Poznan e Budapest – il carteggio sembra tramutarsi in un colloquio tra chi, smarriti i riferimenti del passato, si ritrova a ragionare sulla propria responsabilità e sulle proprie scelte personali. È questa insistenza sulle ragioni più intime della militanza che pone quasi in secondo piano gli impegni di un lavoro

<sup>46</sup> E. Morin, lettera del 22 settembre 1956 a F. Fortini, AFF, Corrispondenza, fasc. Morin-Fortini, f. 29, riprodotta nell'Appendice.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> F. Fortini, lettera precedente al 22 settembre 1956 a E. Morin cit.

<sup>49</sup> E. Morin, lettera del 22 settembre 1956 a F. Fortini cit.

<sup>50</sup> Per una panoramica sulla Nuova sinistra, si può vedere L. Mozzachiodi, *Preparando il Sessantotto* cit. Da non dimenticare R. Luperini, *Marxismo e intellettuali*, Venezia, Marsilio, 1974; A. Mangano, *Origini della nuova sinistra. Le riviste degli anni Sessanta*, Messina-Firenze, D'Anna, 1979; G. Borghello, *Linea rossa. Intellettuali, letteratura e lotta di classe*, Venezia, Marsilio, 1982. È utile il recente S. Caristia, *La Réception de la littérature française dans les revues littéraires italiennes (1944-1970)*, Parigi, Classiques Garnier, 2023.

editoriale più lineare, conducendo così a un inevitabile rallentamento di «Arguments», che vedrà la luce solo verso la fine dell'anno. «“Arguments” n'aurait pas vu le jour sans le travail entrepris depuis plus d'un an par l'équipe italienne de “Ragionamenti”», si legge nel trafiletto di presentazione, «sa naissance établit la première collaboration organique franco-italienne et prépare des échanges internationaux plus larges». <sup>51</sup>

### III. Un bilancio: la fine di «Ragionamenti», Budapest e la letteratura

L'impegno ideologico e il fervore delle discussioni preparatorie si scontrano però ben presto con alcune difficoltà, che tendono ad allontanare i due intellettuali. Mentre il progetto parigino abbandona finalmente qualsiasi indugio e si indirizza verso un'attività autonoma e di volta in volta più fluida, pressoché in completa contemporaneità l'emergere di discordanti punti di vista all'interno alla redazione di «Ragionamenti» complica il lavoro della redazione. Mentre Guiducci, Pizzorno e Momi gliano prospettano un più preciso coordinamento sul piano politico, Fortini si ritrova in polemica con l'iniziativa dei colleghi, evidenziando sin da subito i rischi di un'iniziativa che avrebbe snaturato l'impegno critico condotto fino ad allora in maniera, si potrebbe dire, «artigianale e minoritaria». <sup>52</sup> Quasi in un passaggio di testimone, «Arguments» sembra dunque ereditare il meglio dello spirito della rivista milanese e perciò Morin continuerà ad aggiornare frequentemente il letterato a proposito del suo lavoro editoriale, sebbene consapevole delle difficoltà che incontravano i colleghi al di qua delle Alpi. A condizionare i loro rapporti intervengono, inoltre, i fatti della repressione ungherese, la quale trova spazio con toni piuttosto veementi in una lettera di Fortini, dove viene commentata la situazione italiana, prossima a ritornare a una normalità forse ancora più pesante degli anni precedenti:

Je sors, nous sortons, de cette quinzaine comme d'une maladie. La fièvre n'a pas disparu et nous sommes, quand même, saignés à blanc. La rupture avec les salauds est consommée. Ils tachent encore le chantage du “fascisme dans le rues”, mais c'est fini. Toutes les tentatives (certains importants groupes ouvriers du Pc, et un groupe d'intellectuels du Pci) semblent matées par *le pire*. [...] Pour tous, un coup de massue. J'ai signé, naturellement, par ci par là... <sup>53</sup>

Oltre al supplemento *Sui fatti d'Ungheria*, allegato al settimo fascicolo di «Ragionamenti», una firma (e una lettera) di Fortini può essere trovata nel numero dell'«Espresso» del 18 novembre 1956, quando una set-

<sup>51</sup> Introduzione a «Arguments», I, 1, 1956-1957, p. 1.

<sup>52</sup> M. Fugazza, *Introduzione* cit., pp. 22-23.

<sup>53</sup> F. Fortini, lettera di inizio novembre 1956 a E. Morin cit.

timana dopo l'appello *Per la libertà degli ungheresi*, anche il letterato condivide il proprio sostegno, sottolineando però la necessità di associare alla resistenza ungherese quella algerina, un avvenimento particolarmente sentito a Parigi e il cui emergere potrebbe essere stato sollecitato proprio dalla vicinanza con i colleghi francesi.<sup>54</sup> Ai toni di Fortini fa eco l'amico, che descrive la sua reazione a quelle settimane così intense. Il timore di un blocco definitivo di qualsiasi possibilità di apertura all'interno della sinistra diventa sempre più una possibilità reale:

Nous avons perdu ce qui était quand même pour nous tous une patrie socialiste. Désormais l'Urss est un pays *comme les autres*. [...] Le massacre de Budapest nous a rendu adultes, mon cher Franco. La dernière 'démystification' aura été l'œuvre des chars staliniens. Heureux sommes-nous d'être orphelins, dans notre malheur, Romulus et Remus ont fondé Rome quand ils ont cessé de sucer le lait de la louve [...] C'est le fossé qui sépare les maîtres des esclaves. La déstalinisation devait rester la propriété privée de l'élite dirigeante soviétique ! O folie ! O mépris des hommes ! Nous avons cru à la continuité. Il y avait rupture. Il y avait rapport de forces entre eux et nous. Il faut écraser l'infâme. [...] Le cadavre stalinien pue, mais ne se décompose pas.<sup>55</sup>

Non è un caso allora che gli scambi tra Morin e Fortini tendono a diradarsi di pari passo al contrarsi delle aspettative attorno agli avvenimenti del 1956, giungendo a cessare quasi del tutto negli ultimi mesi del 1957 (escluse alcune missive dei primi anni Sessanta). Si tratta di un rallentamento che può essere inserito in un generale moto di disagio provato in quel frangente da Fortini nei confronti della politica condotta dalla sinistra internazionale e italiana, incapace di rinnovarsi con maturità e di elaborare una strada alternativa che tenesse conto del punto di vista degli intellettuali.<sup>56</sup> Già prima degli avvenimenti di Budapest aveva parlato di sé e del suo corrispondente come di «prophètes dépassés», tenuti in disparte e inascoltati.<sup>57</sup> Se nella missiva del 31 marzo 1957 il sociologo si dice stupito di non avere più notizie di Fortini, la lettera scritta da Morin il 15 giugno certifica in maniera esplicita l'*impasse* delle relazioni tramite il ricorso a un parallelo che scomoda addirittura le figure di Patroclo e Achille.<sup>58</sup> Si evidenzia così il rovescia-

<sup>54</sup> F. Fortini, *Per la libertà degli ungheresi*, in «L'Espresso», II, 47, 18 novembre 1956, p. 2.

<sup>55</sup> E. Morin, lettera del 22 novembre 1956 a F. Fortini, AFF, Corrispondenza, fasc. Morin-Fortini, f. 47, riprodotta nell'Appendice.

<sup>56</sup> Cfr. sulla fine di «Ragionamenti», M. Scotti, «Passato e presente» (1958-1960). *Tra i fatti d'Ungheria e l'elaborazione del centrosinistra*, in «Passato e presente. Rivista di storia contemporanea», XXII, 62, 2004.

<sup>57</sup> F. Fortini, lettera precedente al 22 settembre 1956 a E. Morin cit.

<sup>58</sup> E. Morin, lettera del 31 marzo 1957 a F. Fortini, AFF, Corrispondenza, fasc. Morin-Fortini,

mento di ruoli che coinvolge i due: se l'autore di *Foglio di via*, dopo aver rivestito i panni dell'audace e navigato organizzatore di cultura, vive ora una stagione di riflessione, al contrario, il buon successo della rivista d'oltralpe pare aver rafforzato la posizione di Morin, cresciuto in esperienza e autonomia.

Le ragioni di questa allusione si ritrovano nella bozza della lettera spedita poco tempo prima da Fortini, nella quale si percepisce tutto lo scoraggiamento per gli esiti di quel «*changement de pression survenu après et pendant*» il 1956, che, a mesi di distanza, pare dimostrare tutti i suoi limiti.<sup>59</sup> «*Mon cher vieux Edgar*», domanda il letterato, «*as-tu toujours la souplesse d'octobre dernier? Moi, au contraire, je [fait] quelque lard; j'irais à Bocca di Magra me délarer*». <sup>60</sup> Come l'eroe del poema di Omero, Fortini svela all'amico di voler sfuggire al dibattito pubblico e di ritirarsi, imitando così l'eroe Achille, al di sotto della propria tenda «*presque décidé à flanquer tout*», «*dégouté des chocs personnels et des petites choses*». <sup>61</sup> Accanto al silenzio seguito all'uscita dei suoi *Dieci inverni*, i toni delusi e quasi infastiditi vanno dunque collegati all'accumularsi della sfiducia nei confronti della sinistra ufficiale, e in particolare del Partito socialista e della sua dirigenza, cui Fortini non perdona il disinteresse nei confronti delle iniziative culturali da lui sostenute e insieme il mancato sostegno davanti alle accuse che continuavano a provenire specialmente da parte comunista.<sup>62</sup> Di lì a breve, infatti, Fortini deciderà di restituire la tessera del partito di Nenni, cui era scritto sin dal 1944.

Ad accentuare la sensazione di malessere non bisogna sottovalutare l'esito della crisi interna di «*Ragionamenti*» che lo vede in una posizione minoritaria, quasi isolata.<sup>63</sup> È con un certo disagio che svela all'amico di sentirsi un «*médiateur angoissé*», in profonda difficoltà a gestire gli equilibri interni al foglio più che mai divisi tra le ragioni di un rilancio, che punti alla fusione con «*Opinione*» e con il gruppo degli ex-comunisti romani riuniti attorno ad Antonio Giolitti, e la posizione di Amodio e Caprioglio, che preferirebbero mantenere la propria autonomia:

Je dois avouer que «*Ragionamenti*» n'est plus le jaloux rêve minoritaire de l'année 1955; et, puisque je me défends, toujours plus, d'aller *ultra crepidam* et je tâche de travailler comme je peux à mes problèmes de méthodologie littéraire et de critique et j'accepte enfin mon métier, je me

f. 33.

<sup>59</sup> F. Fortini, lettera dell'estate 1957 a E. Morin, AFF, Corrispondenza, fasc. Fortini-Morin, f. 6, riprodotta nell'Appendice.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> È il caso, ad esempio, del polemico M. Alicata, *I veri marxisti*, in «*Rinascita*», XIV, 6, 1957, pp. 327-328.

<sup>63</sup> Cfr. A. Pizzorno, *Amici, riviste, idee cit.*, pp. 34-48.

sens un peu – dans «Raglionamenti]» dans un coin. Qu'à cela me tient !  
Fortini pas mort. Mais je n'ai plus trente ans. J'en ai quarante. Il me faut  
du travail suivi. Et j'ai presque perdu dix hivers et dix printemps.<sup>64</sup>

Nel corso dei mesi successivi, nonostante le numerose riunioni, le divergenze interne attorno alla direzione da intraprendere non trovano alcuna soluzione e così «Ragionamenti» cessa le pubblicazioni. In quel frangente, Fortini preferisce non aderire al progetto di «Passato e presente» (1958-1960), che nel frattempo aveva raccolto il favore di Guiducci e l'interesse del Psi, prospettando, invece, una collaborazione più strutturata con «Officina» (1955-1959). Il dialogo con i bolognesi era peraltro già consolidato da tempo e un attestato di stima era giunto a Fortini proprio da Pier Paolo Pasolini, che non si era trattenuto dallo svelare di seguire con «la più forte simpatia» le pubblicazioni della sua rivista.<sup>65</sup> La sensazione di incomprendimento sperimentata all'interno del partito di Nenni e il conflitto di vedute tra i membri della redazione milanese concorrerebbero così a un allontanamento dall'impegno e al riavvicinamento ai «problemi di metodologia letteraria e di critica», campo in cui Fortini sente l'importanza di ritornare dopo dieci anni di attivismo. È certo, però, che questa presa di distanza venga presto smentita dall'avvicinamento a quella *couche* culturale della Nuova sinistra, che avrebbe fatto i suoi esordi nel giro di pochi anni. Per questa ragione l'intenzione di accantonare l'impegno politico in favore della letteratura – evitando, cioè, di «andare *ultra crepidam*», come si legge nella lettera a Morin – pare essere niente più che una decisione momentanea, come può essere testimoniato dalla polemica con Pasolini andata in scena sulle pagine di «Officina», nonché dalla sua successiva collaborazione.<sup>66</sup>

Appare evidente, in conclusione, come nel corso del biennio 1956-1957 lo scrittore viva una fase di disorientamento, che lo impegna in una verifica delle proprie convinzioni. Al confine tra due stagioni, il carteggio con Morin mette in evidenza un percorso di transizione, che porta a compimento le questioni del decennio precedente e prepara quelle del periodo successivo. L'incapacità d'ascolto dimostrata dalla politica, i conflitti attorno al periodico e i fatti d'Ungheria giustificano il tramonto delle aspettative in un fertile rapporto tra cultura e politica,

<sup>64</sup> F. Fortini, lettera dell'estate 1957 a E. Morin cit.

<sup>65</sup> Cfr. lettera di P.P. Pasolini del 1° dicembre 1956 a F. Fortini, oggi pubblicata in P.P. Pasolini, *Lettere*, a cura di N. Naldini, Torino, Einaudi, 1988, vol. 2, 1955-1975, p. 254. A proposito di «Officina», si vedano G.C. Ferretti, *Saggio introduttivo*, in «Officina». *Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi, 1975. Si veda anche l'edizione critica a cura di T. Toracca in prossima uscita.

<sup>66</sup> Cfr. F. Fortini, *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi, 1993, specialmente pp. 53-87.

che Fortini aveva nutrito sin dalla stagione del «Politecnico». Una volta superati i primi istanti critici, però, l'autore dei *Dieci inverni* approderà a un rilancio della sua vocazione *engagé*, che fuori da forme consuete individuerà nella sinistra non-ufficiale della nuova generazione un destinatario a cui rivolgersi. Emblematiche in questo senso sono le parole con cui Fortini si congeda nell'estate 1957 dall'amico francese. Alla profonda delusione, a prima vista definitiva, per le recenti vicende politiche, corrisponde immediatamente il dubbio di una "speranza violenta" che rilanci ogni progetto: «Horrible, horrible la France et l'Italia après 1956; l'espérance est violente. Je t'embrasse». <sup>67</sup>

#### IV. Appendice

##### Nota editoriale

I documenti sono conservati presso l'Archivio del Centro interdipartimentale di ricerca Franco Fortini dell'Università degli Studi di Siena, indicato nelle note con la sigla AF. Sono state condotte ricerche anche presso l'Institut mémoires de l'édition contemporaine (IMEC). Si ringraziano Edgar Morin e gli eredi Fortini per l'autorizzazione alla pubblicazione, così come il prof. Niccolò Scaffai, il prof. Luca Lenzini, la dott.ssa Elisabetta Nencini e tutti i collaboratori dell'Archivio per l'aiuto e la disponibilità nella ricerca d'archivio.

La trascrizione delle lettere, in ordine cronologico, è stata effettuata seguendo i seguenti criteri:

1. Si è sempre rispettato l'uso della punteggiatura e delle maiuscole.
2. I titoli delle opere, citati dagli autori tra virgolette o sottolineati, sono stati resi in corsivo.
3. Le indicazioni di luogo e data, non sempre indicate, sono state, quando necessario, ricostruite tra parentesi quadre.
4. Le informazioni relative alle caratteristiche di ciascun documento e alla sua compilazione sono state inserite in coda a ciascuna lettera.
5. Refusi di lieve entità (come gli accenti) non sono segnalati e sono stati direttamente corretti.
6. Le abbreviazioni (mesi, nomi puntati degli autori e delle riviste) sono state sciolte tra parentesi quadre.
7. Le note e gli apici a firma degli autori sono trascritti non nell'apparato delle note, ma in coda a ciascuna lettera.

<sup>67</sup> F. Fortini, lettera dell'estate 1957 a E. Morin cit.

[1]

6 juillet [19]56

Cher Franco Fortini,

«Arguments» prend le départ. L'éditeur Lindon accepte d'assurer les frais d'impression (Éditions de Minuit) et bien entendu nous laisse notre totale et absolue liberté.<sup>1</sup> Nous envisageons (provisoirement) pour le n° 1 3 ou 4 traductions d'articles précédemment parus dans «Rag[ionamenti]», 1 article sur le t[ome] I de Marx-Engels de Cornu,<sup>2</sup> 1 mise au point sur l'œuvre de Lukács avec bibliographie (Goldmann et peut-être Gabel),<sup>3</sup> 1 papier sur Hervé (C[ollette] Audry),<sup>4</sup> 1 papier sur le brechtisme (Barthes), 1 papier sur la pensée négro-africaine (la revue «Présence Africaine»),<sup>5</sup> par É[douard] Glissant (1), 1 compte rendu sur l'Association de sciences politiques (le paysans, sociologie politique, par Roger)<sup>6</sup> et une bibliographie critique sur l'énergie atomique (Étienne Bauer, attaché au cabinet de la Commission à l'Énergie atomique).<sup>7</sup> Ceci n'est encore que provisoire...

Nous avons trouvé une secrétaire bénévole...

Et bien entendu, nous espérons débiter par une enquête sur le stalinisme, sa définition, les principes d'explication, avec bibliographie, par Naville, Lefebvre, Hervé, Martinet, Bettelheim.<sup>8</sup> Ecco !

Ici la contre-déstalinisation bat son plein. Les Loyola sont à l'œuvre. Je vous envoie ci-joint la réponse que j'ai faite au questionnaire de

<sup>1</sup> Jérôme Lindon (1925-2001), editore francese e direttore della casa editrice Éditions de Minuit, fondata nel 1941.

<sup>2</sup> È il primo tomo, uscito nel 1955, dell'opera di Auguste Cornu *Karl Marx et Friedrich Engels: leur vie et leur œuvre*, intitolato *Les années d'enfance et de jeunesse, la gauche hégélienne, 1818/1820-1844*.

<sup>3</sup> Lucien Goldmann (1913-1970), sociologo francese attivo al Cnrs e direttore dell'École pratique des hautes études; Joseph Gabel (1912-2004), sociologo e filosofo francese, collaboratore di «Arguments».

<sup>4</sup> Pierre Hervé (1913-1993), giornalista e politico francese. Nel 1956 viene espulso dal Partito comunista francese dopo la pubblicazione di *La rivoluzione e i fetici* (in Italia, tradotto da Longanesi nello stesso anno). Il saggio si scaglia contro il dogmatismo del marxismo ortodosso e sollecita una polemica con Jean-Paul Sartre. Colette Audry (1906-1990), scrittrice, drammaturga e giornalista francese.

<sup>5</sup> La rivista «Présence africaine» è tutt'ora attiva. Fondata nel 1947 da Alioune Diop, il periodico è l'organizzatore nel 1956 del Congrès des écrivains et artistes noir, andato in scena a Parigi e importante occasione per raccogliere le forze del movimento anticoloniale africano. Édouard Glissant (1928-2011) fu poeta e scrittore francese di origini martinicane.

<sup>6</sup> L'Association française de sciences politiques, ancora attiva, è stata fondata nel 1949. Dovrebbe trattarsi di Alain Roger (1936-2025), filosofo francese e studioso del paesaggio.

<sup>7</sup> Étienne Bauer (1918-1997), fisico e funzionario francese.

<sup>8</sup> Oltre al già citato Pierre Hervé, si tratta di Pierre Naville (1904-1993), scrittore e sociologo francese; Henri Lefebvre (1901-1991), filosofo e sociologo francese; Gilles Martinet (1916-2006), giornalista e politico francese; Bruno Bettelheim (1903-1990), filosofo e psicologo americano di origini austriache.

Maurice Nadeau pour les «Lettres Nouvelles». Est-ce que ça peut intéresser une revue italienne ?<sup>9</sup>

[Edgar Morin]

P.S. Ci-joints 2 documents également.

(1) ethnologue et poète noir martiniquais ami de Lescure

[Autografo, carta intestata del Centre d'études sociologiques, sezione del Centre national de la recherche scientifique di Parigi, AF, f. 19]

[2]

[tra il 18 luglio e il 27 luglio 1956]

Mon cher Edgar,

Ci-joint une réponse à votre dernière lettre. J'ai attendu à vous répondre pour avoir l'avis des amis. Je suis, nous sommes enthousiastes de votre bonne volonté.

Votre réponse à «Lettres Nouvelles» est très bonne. Je vais essayer de la faire publier quelque part.

Je lis, horrifié, les journaux sur le Congrès du Pcf.<sup>10</sup>

Notre "document" a subi des profonds changements, il est devenu un long document de propositions concrètes pour l'org[anisation] culturelle des gauches et Guiducci y a repris (sans les avoir lus, d'ailleurs, par une étrange coïncidence) les thèmes développés par Naville dans les deux parties de son essai paru dans «Les Lettres Nouvelles». <sup>11</sup> Dites à Nadeau, s'il vous plaît, que je n'ai pas encore pu écrire ce que je lui avais promis, mais que je le ferai. Notre document (plusieurs personnes y ont contribué) paraîtra, je crois, à la fin d'août. Le n° double (dernier de la 1<sup>ère</sup> année) de «Rag[ionamenti]» est sous presse.<sup>12</sup>

Je suis en vacances.

J'ai un service à vous demander : j'aurais besoin de recevoir au plus tôt la traduction française (qui a paru il y a deux ou trois ans) du roman

<sup>9</sup> Si tratta del questionario della rivista «Les Lettres Nouvelles», fondata da Maurice Nadeau e Maurice Sallet nel 1953, *Questions aux intellectuels communistes et aux autres*, comparso sul numero 40 di luglio-agosto 1956, a cui risponde lo stesso Morin nel numero 41 del settembre subito successivo. Maurice Nadeau (1911-2013) fu scrittore e critico letterario francese.

<sup>10</sup> Il XIV Congresso del Partito comunista francese si è tenuto tra il 18 e il 21 luglio 1956.

<sup>11</sup> Il riferimento al saggio di Guiducci riguarda le *Proposte per una organizzazione della cultura marxista italiana* cit. A proposito di Pierre Naville, si parla probabilmente del suo saggio, suddiviso in tre capitoli e intitolato *L'intellectuel communiste*, comparso nel 1956 su «Les Lettres Nouvelles», 39, 1956, pp. 871-886, poi sul numero 40, 1956, pp. 60-79. Ci sarà una terza puntata uscita sul numero 42 di «Les Lettres Nouvelles» nell'ottobre 1956, pp. 442-457, all'epoca della lettera non ancora nota.

<sup>12</sup> Si tratta del numero 5-6 di «Ragionamenti», maggio-agosto 1956.

de Brecht tiré de sa pièce. En allemand c'est le *Dreigroschenroman*, en français *Le roman de quat'sous*.<sup>13</sup> Si vous êtes à Paris et si vous pouvez l'envoyer avant le 15 août, adressez-le.

F.F.  
Fiumaretta di Bocca di Magra  
Comune di Ameglia  
Provincia di La Spezia  
Italia

Je vous rembourserai quand je pourrai. Si Arnaud n'est pas encore parti pour l'Italie, vous pouvez le prier de me l'envoyer dès qu'il sera dans la péninsule, c'est plus sûr, il faut pas se fier trop de nos P[ostes].<sup>14</sup>

Je suis fatigué, savez-vous.  
En avant, les Arg[onauts] et les Rag[ès]!  
Bien à vous,

[Franco Fortini]

[Dattiloscritto, AF, f. 1]

[3]

Le 27 juillet [19]56

Cher Franco,

J'ai quitté Paris le 14 juillet et il m'est difficile de vous envoyer le *Roman de quat'sous*, car la papeterie de Montélimar a certes des romans à quat'sous, mais pas celui-là. A tout hasard, j'écris à l'éditeur,<sup>15</sup> mais je ne garantis rien. Les Arnaud sont en Angleterre, du mois nous avons reçu une lettre de Londres d'eux il y a quelques jours.

Venons-en à Arguinamenti.

1– Nous voulons publier dans le 1<sup>er</sup> n° les textes sur le stalinisme. Martinet, Friedmann, Naville sont d'accord. Pas de réponse encore de Lefebvre (qui était en vacances) ni de Hervé. Nous ne savons pas si Bettelheim est aux Indes ou à Paris.

Je me demande si la formule italienne proposée convient. L'intérêt de notre formule est que chacun propose un principe d'explication total et structuré : c'est un test, une épreuve idéologique, en même

<sup>13</sup> *Le roman de quat'sous*, titolo francese del *Romanzo da tre soldi* (1934) di Bertolt Brecht, non è l'*Opera* teatrale ben più nota, ma un romanzo a quella ispirata. Comparso nel 1952 per la casa editrice parigina Corrêa, il libro sarà tradotto in italiano proprio da Franco Fortini e Ruth Leiser nel 1958 per Einaudi.

<sup>14</sup> Michel Arnaud (1907-1993), traduttore francese.

<sup>15</sup> A margine del testo Morin precisa con una postilla autografa: «Corrêa (Buchet et Chastel)».

temps que l'effort indispensable pour une vision à la fois analytique et synthétique.

On peut dire mille choses très juste sur le stalinisme. L'important est le rapport qu'ont ces choses entre elles, celles qui sont au noyau et à la périphérie, etc... L'important, c'est de dessiner l'ébauche du complexe stalinien, de son idéologie, son éthique d'unanimité tendancielle, ses principes de relation État-Parti-Planète, etc... Le problème posé est de donner à voir la structure moléculaire de ce système dont chaque élément est souvent isolément connu.

C'est pourquoi (et je me permets cette entorse à la direction collective en l'absence de mes camarades) je suggère que les 3 camarades italiens, ou au moins deux d'entre eux, et si possible celui du Pci, tentiez chacun cette pré-synthèse, avec références bibliographiques à l'appui. Excellent et salubre exercice de méthode. Et du reste, quand nous aurons nos textes, il nous faudra essayer collectivement d'en tirer les conclusions, et d'en tirer un texte unique, *des thèses sur le stalinisme*, qui pourrait être le point de départ à la fois : a) de recherches historico-sociologiques ; b) de recherches idéologiques ; c) d'activités politiques et scientifiques.

Pour le 1<sup>er</sup> n° donc, pour le 1<sup>er</sup> octobre au plus tard, et si possible le 15 septembre.

En attendant la mise à place de notre secrétaire (sept[embre]-octobre), envoyez les textes chez nous.

2- Peut-être vaut-il mieux réunir dans le même numéro les deux textes sur «Présence Africaine» et Balandier,<sup>16</sup> mais peut-être aussi convient-il pour nous (Français) de ne pas limiter à un n° isolé notre intérêt pour une chose fondamentale : a) l'éveil de l'Afrique noire ; b) le phénomène de la négritude, sorti de communautés qui se crée à travers les continents (bientôt le 1er Congrès des écrivains de race noire, à Paris).<sup>17</sup>

5- L'ouvrage de Pollock sur l'automation :<sup>18</sup> n'est-il pas le développement de ce long article qu'il avait fait dans les 'mélanges à Von Wiese', et consacré à la sociologie de l'automation ?<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Georges Balandier (1920-2016), antropologo e sociologo francese.

<sup>17</sup> Il primo Congrès des écrivains et artistes noirs, organizzato dalla rivista «Présence africaine», ha luogo tra il 19 e il 22 settembre 1956 alla Sorbona di Parigi.

<sup>18</sup> Friedrich Pollock (1894-1970), sociologo e filosofo tedesco vicino alla Scuola di Francoforte. Morin si riferisce ad *Automation. Ses conséquences économiques et sociales*, prefazione di G. Friedmann, Parigi, Éditions de Minuit, 1957.

<sup>19</sup> È probabile che si tratti della raccolta di saggi, curata da L.H.Ad. Geck, J. von Kempster e H. Meuter, realizzata come omaggio al sociologo tedesco Leopold von Wiese (1876-1969) in occasione del suo settantesimo compleanno: *Festgabe für Leopold von Wiese. Aus Anlass der Vollendung seines 70. Lebensjahres. Dargeboten von Schülern, Kollegen und Freunden*, Mainz, Internationaler Universum, 1948.

6– Ce que Naville fera sur l'Union de l'Europe aura un caractère bibliographique (axé sur les thèses socialistes sur la gestion, depuis Lénine).

Pour le reste, d'accord.

Nous n'avons pas prévu une ségrégation fixée entre textes du 1<sup>er</sup> et du 2<sup>e</sup> numéro. Nous pensons demander l'ensemble des textes pour le 1<sup>er</sup> oct[obre], et nous déterminerons en fonction de ces textes, etc.

Un problème pour nous reste angoissant : la traduction des textes italiens. Au début septembre, nous verrons plus clair, et je pense vous envoyer un sommaire plus élaboré...

Amitié d'

Edgar

P.S. Colette Audry part en Chine en septembre. Il serait pas mal qu'elle ait *Asia maggiore* ?<sup>20</sup>

P.P.S. Avons fait la jonction. Pizzorno et moi.<sup>21</sup>

P.P.P.S. (Tournez la page)

En résumé :

A) pas de sommaire ferme du premier numéro, sinon le dessein ferme d'ouvrir symphoniquement sur le stalinisme.

B) ralliez-vous à notre définition pour le stalinisme\* : non pas un découpage en tranches, mais la "thèse pour une sociologie totale", avant de déterminer les contributeurs italiens.

C) d'accord en tout (1, 2, 3, 4) sauf peut-être le 5, que l'on pourrait tenir dans le numéro suivant selon les exigences internes et externes.

\* définition et principe d'explication

[Autografo, carta intestata del Centre d'études sociologiques, sezione del Centre national de la recherche scientifique di Parigi, AF, f. 21]

[4]

[prima del 22 settembre 1956]

Cher Morin,

J'avais aisément imaginé qu'à la fin de l'été vous auriez eu des diffic[ultés] pour le 1<sup>er</sup> numéro. Il s'agit maint[enant] de marcher le mieux qu'on peut, et de ne pas revenir en arrière. Certaines diffic[ultés] (Lefevre qui marche pas, Hervé qui etc.) correspondent

<sup>20</sup> Il reportage di Fortini, *Asia maggiore. Viaggio nella Cina*, era comparso proprio in quell'anno per Einaudi.

<sup>21</sup> A. Pizzorno, E. Morin, *À propos du 3e congrès mondial de sociologie* cit.

très exact[ement] aux nôtres. Les comm[unistes], chez nous, se replient sur eux-mêmes, et acceptent passivement une isolation ‘française’. Les soc[ialistes] plongés dans les équivoques croient pouvoir se passer d’un travail ‘culturel’ *organisé* et de l’apport communiste. Le moment est très défavorable pour vous et pour nous. Nous avons tous l’air d’être des prophètes dépassés. Or, *ce n’est pas vrai*. Il y a certains points sur lesquelles il ne faut pas démordre et sur lesquels nous sommes, je crois, d’accord.

Je les résume comme ça :

– Marxisme pas mort. Son ‘intégration’ est impossible *dans* les partis mais aussi impossible sans le travail commun des marxistes de tous les partis et hors des partis.

– Donc, unité. Et, d’abord, collaboration des chercheurs et des ‘intellectuels’ en vue de la destruction des intell[ectuels] comme catégorie bourgeoise et stalinienne à la fois et de la fondation d’une activité et circulation culturelle *à tous les niveaux*.

– «Arg[uments]» «Rag[ionamenti]» comme *test* : a) d’un langage cohérent ; b) des ‘textes’ *contrôlés* ; c) d’‘encyclopédie’ potentielle ; d) d’organisation indépendante des partis mais adressée au corpus des classes pour lesquelles le socialisme est une perspective nécessaire.

– “Bolchevisme” culturel, c’est-à-dire rigueur, radicalisme (prendre les choses par la racine - Marx).

– Groupe, ou groupes, équipe ou équipes, qui coordonnent et planifient la totalité de leur travail, dont seulement 1/9 est destiné à «Arg[uments]» «Rag[ionamenti]» mais qui *imposent* leur plan, leur collaboration, leur ligne et leur langage à toutes les institutions auxquelles ils pourront collaborer, en luttant contre la “spontanéité” culturelle traditionnelle.

– À la limite, une nouvelle université libre.

C’est très dur, sans doute. Après la première année seulement nous commençons à réaliser en partie notre plan. Courage donc, cher Edgar, il faut que vous réussissiez. Pas besoin de vous dire que votre départ est aussi une des conditions essentielles de notre succès.

Si les textes sur le stalinisme sont destinés au 2<sup>ème</sup> numéro, c’est pas grave. Vous pouvez quand même partir avec autre chose + nos vieilles choses. Dans quelques jours vous aurez, en français (mais il vous faudra les écrire à nouveau !!) trois textes ; nous avons pu vérifier qu’il nous faut, dorénavant, écrire aussi en vue de la traduction (très salubre exercice de style !) car nos écrits sont intraduisibles ou plutôt illisibles...

Mais en tout cas il nous faut savoir quand vous pouvez démarrer

avec le 1<sup>er</sup> numéro. Croyez-moi, pour commencer, il faut risquer d'écrire tout le numéro avec deux amis. C'est le ton qui fait la musique.

À suivre

[Franco Fortini]

[Dattiloscritto, AF, f. 3]

[5]

Paris, le 22 septembre [1956]

Mon cher Franco,

Je n'ai pas pu parler de ta lettre à Barthes,<sup>22</sup> celui-ci quittera Paris pour Zurich (où il doit avec Nadeau et Duvignaud rencontrer Silone et des représentants des diverses revues littéraires, dont des soviétiques),<sup>23</sup> de là il va à Venice (Société europ[éenne] de culture,<sup>24</sup> admirable *sine cura* de l'illustrissime Campagnolo). Je pense qu'il *devra en profiter pour être des vôtres le 6-7 octobre*. S'il ne vous a rien écrit à ce sujet, relancez-le à Venice.

Moi-même j'aimerais être de vôtres – si je trouve un moyen, une opportunité, je bondis à *Milan*.

Ceci dit, où en sommes-nous ? Peuvent être considérés comme *sûrs* pour le I :

a) *Brecht* par Barthes ;<sup>25</sup>

b) *Freyre* par Duvignaud ;<sup>26</sup>

c) *Le congrès d'Amsterdam* par Pizzorno et moi (j'attends la pizza de Pizzorno pour mettre mon assaisonnement) ;<sup>27</sup>

<sup>22</sup> È probabile che qui Morin faccia riferimento a una lettera, inviata da Fortini sia a lui che a Barthes il 16 settembre 1956. L'ipotesi si basa su quanto si può leggere in *Roland Barthes-Franco Fortini. Lettere scelte 1956-1961* cit., pp. 250-254. La lettera di Fortini invita ufficialmente Morin e Barthes al convegno di «Ragionamenti» previsto per il 6-7 ottobre seguente, cui si fa riferimento in questa lettera.

<sup>23</sup> Si tratta di un incontro promosso da Ignazio Silone e Maurice Nadeau della rivista «Les Lettres Nouvelles», andato in scena a Zurigo, alla fine del settembre 1956, che ha coinvolto scrittori, critici e rappresentanti di numerose riviste europee. Il convegno, durato tre giorni, si prefiggeva l'obiettivo di istituire delle modalità di scambio e collaborazione tra le riviste occidentali ed orientali, al di qua e al di là della "cortina di ferro".

<sup>24</sup> La Société européenne de la culture (Sec) è un'organizzazione fondata nel 1950 a Venezia e diretta a lungo dal filosofo Umberto Campagnolo (1904-1976). L'incontro citato da Morin è la sesta Assemblée generale della Sec, alla quale sono intervenuti con le loro relazioni gli scrittori Ilya Ehrenburg, Claude Roy, Jean-Jacques Mayoux e Jean Amrouche.

<sup>25</sup> R. Barthes, *Les taches de la critique brechtienne*, in «Arguments», I, 1, 1956-1957, pp. 20-22, comparso anche in «Ragionamenti», II, 7, 1957, pp. 124-127.

<sup>26</sup> In verità l'articolo su Gilberto Freyre (1900-1987), sociologo e antropologo brasiliano, non sarà realizzato da Jean Duvignaud (1921-2007), sociologo francese e stretto collaboratore di Morin, ma da Alberto Guerreiro-Ramos (1915-1982), sociologo brasiliano. Cfr. A. Guerreiro-Ramos, *À propos de Gilberto Freyre*, in «Arguments», I, 1, 1956-1957, pp. 22-25.

<sup>27</sup> A. Pizzorno, E. Morin, *À propos du 3e congrès mondial de sociologie* cit.

d) La négritude (premier Congrès international des écrivains noirs à Paris, qui vient de se clôturer aujourd'hui, et qui est une véritable Bandung culturel *noir*) par moi et peut-être Glissant (ethnologue, écrivain et politicien martiniquais) ;<sup>28</sup>

e) *Hervé* par Colette Audry.<sup>29</sup>

*Tous les articles seront prêts pour le 10 octobre... (Je le veux, je l'espère) – Et peut-être aurons-nous d'autres (?). Nous attendons les vôtres.*

Attendons votre *supplément* que nous *pouvons publier* avec nos propres commentaires (s'il y a lieu).

Pour votre programme futur, nous devons en reparler pour voir l'éventuelle collaboration (même très extérieure) française.

À propos de nos "*principes*" (je me reporte à votre lettre précédente), je les résume (personnellement) ainsi :

– Le marxisme ne doit pas être dépassé. Il doit être *totalemment* repensé.

– L'interprétation du marxisme dans les partis est impossible *pour aujourd'hui*. "L'esprit de parti" est en matière scientifique une ânerie mystique – Il est nécessaire de renouveler et confronter le travail des marxistes des tous les partis et hors du parti. Il est nécessaire toutefois de ne pas exiger le marxisme comme une *étiquette*. Beaucoup de soi-disant marxistes sont des théologiens des âmes. Et il y a des non-marxistes qui sont implicitement marxistes. Ne jouons pas aux médecins de Molière.

– Destruction de la "race" des intellectuels, pour cela critique de la *culture*.

– «Arg[uments]» «Rag[ionamenti]» test *de langage cohérent mais aussi anti-scolastique*, des textes contrôlés mais où peuvent s'exprimer les divergences, d'organisation *absolument* indépendant des partis, mais à la disposition des forces socialistes.

– *Bolchevisme anti-culturel* (la "culture" est une épaisseur conférée à travers laquelle il faut frayer notre chemin). Rigueur en *radicalisme permanent*.

– Difficulté en France, dans nos positions de planifier travail d'équipe – Il s'agit plutôt de constituer une *équipe* réussissant à établir une plate-forme totale commune : la vôtre, à laquelle nous nous adjoindrons.

<sup>28</sup> E. Morin, *La question nègre*, in «Arguments», I, 1, 1956-1957, pp. 1-7, poi in «Ragionamenti», II, 7, 1957, pp. 97-103.

<sup>29</sup> C. Audry, *Les idées de Pierre Hervé*, in «Arguments», I, 1, 1956-1957, pp. 7-10, poi in «Ragionamenti», II, 7, 1957, pp. 132-135.

Nous espérons que le 1<sup>er</sup> n° pourra paraître début novembre.

*Ce qu'il nous faut, c'est préparer des thèses pour un congrès futur, sur les points essentiels du marxisme.* Il nous faut préparer un manifeste *radical*, où nous reconsidérons tous les fondements à la lumière d'un demi-siècle *bouleversant, politiquement, économiquement, techniquement, scientifiquement* – Voilà le travail collectif premier ! Un manifeste digne de Marx, où de mois *pas indigne*, qu'indiquera que nous cessons de barboter dans le crétinisme.

Fraternité

Edgar

[Autografo, carta intestata del Centre d'études sociologiques, sezione del Centre national de la recherche scientifique di Parigi, AF, f. 29]

## [6]

Milan, 27 sept[embre] 1956

Cher Edgar,

Avec des peines inénarrables une commission nommée par l'Institut des hautes études paléographiques vient de déchiffrer votre dernière lettre et d'annoncer à la presse la découverte d'une série de sténogrammes totalement imprévus...

Ayez pitié de nous.

Donc, vous recevrez des traductions très imparfaites de :

*Metellisme* par Fortini ;<sup>30</sup>

*Lukács* par Armanda Guiducci ;<sup>31</sup>

*Gramsci Ordine Nuovo* par Roberto Guiducci.<sup>32</sup>

De ce qui ne vous intéresse pas, refusez-le (*Le metellisme*, p[ar] ex[ample])

Mais, puisque nous démarrons avec notre premier en même temps que votre premier, nous comptons publier en italien :

Le *Brecht* de Barthes ;<sup>33</sup>

Le *Hervé* de Audry ;<sup>34</sup>

Le *Amsterdam* de Pizzorno-Morin.

<sup>30</sup> F. Fortini, *Il metellismo*, in «Ragionamenti», I, 3, 1956, pp. 46-48, poi non pubblicato su «Arguments».

<sup>31</sup> A. Guiducci, *Sur l'esthétique de G. Lukács*, in «Arguments», I, 1, 1956-1957, pp. 10-13, comparso anche in «Ragionamenti» I, 5-6, 1956, pp. 77-82.

<sup>32</sup> R. Guiducci, *Gramsci et l'Ordine nuovo*, in «Arguments», I, 4, 1957, pp. 4-8, comparso anche in «Ragionamenti», I, 1, 1955, pp. 1-5.

<sup>33</sup> R. Barthes, *Les taches de la critique brechtienne* cit.

<sup>34</sup> C. Audry, *Les idées de Pierre Hervé* cit.

Il nous faut donc recevoir au plus tôt ces textes. Pizzorno écrira le sien.

Notre premier numéro sera donc comme suit :

1) Momigliano, *Automation* (plus que 30 pages dact[ylographiées]. Nous vous proposons de l'inclure dans votre 2<sup>e</sup> n<sup>o</sup> ; c'est très bien) ;<sup>35</sup>

2) 3) 4) Barthes, Audry, Pizzorno-Morin ;

5) Un *Cole* par Amodio ;<sup>36</sup>

6) Des comptes rendus d'intérêt 'national' ;

7) Une "revue des revues" dans le sens dont je vous ai écrit précédemment.

DONC ne manquez pas de nous envoyer vos articles.

Nous écrivons à Barthes à Venise. Les "Propositions" déferlent sur l'Italie.

ENEZ À MILAN

ON VOUS ATTEND.

P.S. Dans le manif[este] la locution "marxiste" a une signification "politique", qu'en France peut-être vous saisissez plus difficilement. Nous y renoncerons pour des définitions plus pertinentes lors d'un travail plus nuancé et profond.

[Dattiloscritto, AF, f. 4]

[7]

Le 22 octobre [19]56

Cher Franco,

Je viens de faire le bilan d'«Arg[uments]» avec Duvignaud, il est peu satisfaisant !

1) L'article de G[uerreiro]-Ramos est intéressant, mais *pas dense* – l'article de Duvignaud très inégal. Duvignaud refait son article.

2) Ma "négritude" est dans le ton, mais il y a des longueurs ou répétitions. Je réduis ma "négritude".

3) Art[icle] de Barthes *très dense*, mais dogmatique, [il] appelle discussion.

4) Art[icle de] Colette Audry : des choses intéressantes, mais rapide (style note de revue) : des bonnes idées sur Hervé, mais rien sur l'hervéisme.

<sup>35</sup> F. Momigliano, *Libertà ed estraniamento nell'ideologia dell'automazione*, in «Ragionamenti», II, 7, 1956, pp. 103-117, comparso anche in «Arguments», I, 2, 1957, pp. 18-28.

<sup>36</sup> Amodio non si occuperà di questo articolo: è possibile si trattasse del pensiero dell'economista e politologo britannico, Georges Douglas Howard Cole (1889-1959), studioso di socialismo e fabianesimo.

5) Pizzorno : impressionniste, non systématique, des idées-clés sans noyau – Morin Amsterdam : ??? (nos amis ne l'ont pas lu encore).

6) Fortini : ésotérique même dans la nouvelle traduction Michel Arnaud (il y a des mots qui en français font très bagarre à la lecture ! “casuel” etc).

7) Armanda Guiducci – ??? (Duvignaud l'a en mains, je ne l'ai pas encore lu).

8) F[rançois] Fejtő – analyse de l'article de G[yörgy] Lukács de «Szabad Nép» contre l'organisation de la culture (rougis, ô «Ragionamenti») !<sup>37</sup> Il est important avant tout de mettre un terme à toute intervention administrative dans la production intellectuelle !! Cet article risque d'être connu d'ici la parution d'«Arg[uments]», et la note de Fejtő serait dévaluée.

9) R. Guiducci : nous attendons...

Conclusions :

1) *Il faut améliorer le niveau de nos articles* : bien travailler les plans, préciser et densifier l'expression.

2) Il faut un traducteur marxiste-sociologue, sinon vos articles seront toujours affadis et dévalués – *Cherchons chacun de notre côté.*

3) *Déjargonisons à tour de bras.*

*Autre chose* : il m'apparaît nécessaire, étant donné les formidables évènements actuels, de précéder notre 1<sup>er</sup> n° d'«Arguments» par un éditorial collectif ou un manifeste sur la *culture* socialiste. Il est impossible de paraître comme s'il n'y avait pas eu Varsovie, Gomulka, la 2<sup>e</sup> révolution polonaise, le sublime mouvement des *intellectuels* hongrois et polonais. Ce n'est pas un hasard si «Arg[uments]» paraît maintenant, et nous serions ridicules si nous ne prenons pas *position* en cet an zéro où meurt le stalinisme et recommence le socialisme.

*Autre chose encore* : un contact solide est établi avec les intellectuels communistes antistaliniens polonais. Il me faut : a) le plan de travail issu de Congrès de Milan ;<sup>38</sup> b) les adresses de chacun de vous – Duvignaud vous enverra les adresses des Polonais. Nous espérons que le Congrès international aura lieu.

*Autre chose encore* : encouragez tous vos camarades du Pci à envoyer *individuellement ou collectivement télégrammes et messages de sympathie à Gomulka, aux intellectuels polonais et hongrois.*

<sup>37</sup> L'articolo non avrà seguito.

<sup>38</sup> Si intenda il congresso del gruppo di «Ragionamenti» del 6 e 7 ottobre precedente.

C'est pas la brèche polonais-hongrois que craquera le stalinisme intellectuel italo-français. C'est la ligne de plus fausse résistance des staliniens. Nous sommes en train de réussir à forcer quelques déstalinisés du Pcf à envoyer en même temps que d'autres intellectuels de gauche, un message de sympathie et d'admiration aux intellectuels hongrois – Tous individuellement nous devons nous mêler au combat : ÉCRASONS L'INFÂME.

Sur le plan culturel, «Raglionamenti!» doit prendre la tête du mouvement de *déscolarisation* du marxisme. Il faut le dire et le faire savoir. Votre manifeste a été trop fait en fonction des conditions naturelles italiennes. Ces conditions naturelles sont submergées par les conditions internationales.

Déstalinisation = démocratisation politique  
 = déscolarisation intellectuelle-culturelle  
 = organisation démocratique de la liberté de la recherche

Je crois que nous devons promouvoir *l'idée d'un double secteur culturel* : a) le secteur planifiée (en fonction de besoins immédiats et pratiques) ; b) le secteur libre (arts, littérature, philosophie en totalité, toutes les autres sciences sociales à moitié).

Autre chose : il faut que notre *n° 2* soit consacré à une *sociologie du stalinisme*. Ce numéro pourrait être "spécial" et plus importants que les autres. Dès à présent, il faut le préparer avec le même amour que les staliniens préparaient le 70<sup>e</sup> anniversaire du chef général – Échangeons idées rapidement à ce sujet. Il faut que nous *fortes têtes* donnent le meilleur d'elles-mêmes.<sup>39</sup>

Je t'envoie par le même courrier :

1) Mon commentaire à Pizzorno ;  
 2) Guerreiro-Ramos (traduction française revue par Duvignaud et moi, et encore imparfaite – J'ai le texte brésilien que je peux vous adresser en cas de besoin.

*Bientôt le Colette Audry.*

Amitié à Ruth et à toi

Edgar

<sup>39</sup> A lato della lettera, segnato con una freccia, compare un disegno in penna rossa di un personaggio dalla "grossa testa".

P.S. J'ai un article dans le prochain «Observateur» sur les intellectuels staliniens.<sup>40</sup>

P.P.S. Sensationnel article de Duvignaud sur la culture socialiste. Vous arrivera doux doux ! (2-3 jours)

[Autografo, carta intestata del Centre d'études sociologiques, sezione del Centre national de la recherche scientifique di Parigi, AF, f. 23]

**[8]**

[inizio novembre 1956]

Mon cher Edgar,

Je sors, nous sortons, de cette quinzaine comme d'une maladie. La fièvre n'a pas disparu et nous sommes, quand même, saignés à blanc. La rupture avec les salauds est consommée. Ils tachent encore le chantage du "fascisme dans le rues", mais c'est fini. Toutes les tentatives (certains importants groupes ouvriers du Pc, et un groupe d'intellectuels du Pci) semblent matées par *le pire*. On disputait jusqu'à dimanche. Après, après le "credo quia absurdum" prononcé par Togliatti, le silence. La plupart nous répondent 'qu'ils doivent penser'. Merde. L'opposition parviendra à parler au Congrès du Pc ; après, presque certainement, la rupture.

Pour tous, un coup de massue.

J'ai signé, naturellement, par ci par là... Mais on s'est disputé pendant plusieurs jours s'il fallait ou non placer quelque chose en tête du 1<sup>er</sup> «Rag[ionamenti]», nouv[elle] série. Je disais : ou dix lignes ou vingt pages. On s'était arrangé pour deux pages, quand le foudroyant Guiducci nous envoie 25 pages dact[ylographiées], dernier chapitre de son livre en épreuves, que je trouve très fortes, très éloquentes, et d'une ampleur à la hauteur des événements, même s'il y a des détails et des fleurs de style discutables. Sur le champ, on a décidé d'imprimer ses pages comme supplément (papier jaune) immédiatement et [les] diffuser très largement.<sup>41</sup> Nous porterons le feu jusque dans le Tabernacle.

Nous avons déjà revu les épreuves du numéro : le sommaire est donc le suivant (le G[uerreiro]-Ramos, on l'a exclu ; c'est faible. Colette aussi, surtout dépassée par les évén[ements], mais on l'a incluse, en nous bornant à supprimer 2 lignes où elle fait allusion, un peu innocemment, à la déstalinisation italienne... Saluez-la beaucoup et remerciez-la de notre part) :

<sup>40</sup> E. Morin, *L'heure zéro des intellectuels du Parti communiste française*, in «France Observateur», VII, 337, 25 ottobre 1956, pp. 18-19.

<sup>41</sup> Si tratta del supplemento al numero 7 di «Ragionamenti», *Sui fatti d'Ungheria*, sottoscritto da diversi intellettuali.

MOMIGLIANO : *Liberté et aliénation dans les idéologies de l'automatisme* ;

MORIN : *La négritude* ;

FORTINI : *Bobbio ou le luxe de la monotonie* ;<sup>42</sup>

PIZZORNO-MORIN : *Sur Amsterdam* ;

BARTHES : *La critique brechtienne* ;

AUDRY : *Hervé* (nous avons dû supprimer votre page, car on ne pouvait pas placer 3 fois Morin... mais il vous faut savoir que vous jouissez d'une faveur incroyable, parmi nous ; vous êtes, cher Edgar, une machine à production idéologique étonnante. Et tout le monde a très apprécié le papier sur l'«Observateur»).

+ 2 comptes rendus italiens

Téléf[oné] à Barthes, excusez-moi de mon silence, mais je n'ai ni la force ni le calme d'écrire à personne et à peine je frappe ces lignes. Dites-lui que j'ai connu et apprécié Yves Velan.<sup>43</sup>

Et maintenant, du calme, si possible ! Et recommençons.

Y ADEMOS TENEMOS LA RAZON.

Fraternellement,

[Franco Fortini]

[Dattiloscritto, AF, f. 2]

**[9]**<sup>44</sup>

[22 novembre 1956]

Mon cher Franco,

Je rentre et je trouve ta lettre. Tu ne m'écrivais pas, je ne t'écrivais pas et nous savions que ce qui nous séparait et nous unissait c'était l'Innommable.

Nous avons perdu ce qui était quand même pour nous tous une patrie socialiste. Désormais l'Urss est un pays *comme les autres*. La démocratie française vit de ses colonies et supporte dans la béatitude 100.000 morts algériens depuis deux ans. Le socialisme d'État des bureaucrates libéraux du Kremlin vit également de ses colonies, et son néo-libéralisme vit d'une répression que n'aurait même osé Staline.

Le massacre de Budapest nous a rendu adultes, mon cher Franco. La dernière 'démystification' aura été l'œuvre des chars staliniens. Heureux sommes-nous d'être des orphelins, dans notre malheur,

<sup>42</sup> F. Fortini, *Il lusso della monotonia*, in «Ragionamenti», II, 7, 1956, pp. 127-132.

<sup>43</sup> Yves Velan (1925-2017), scrittore svizzero.

<sup>44</sup> Si tratta della riscrittura a macchina, probabilmente realizzata da Fortini stesso, di una lettera manoscritta di Edgar Morin del 22 novembre 1956 (documento 25).

Romulus et Remus ont fondé Rome quand ils ont cessé de sucer le lait de la louve (combien débonnaire à coté de notre King Kong !).

C'est le fossé qui sépare les maitres des esclaves. La déstalinisation devait rester la propriété privée de l'élite dirigeante soviétique ! O folie ! O mépris des hommes ! Nous avons cru à la continuité. Il y avait rupture. Il y avait rapport de forces entre eux et nous.

Il faut écraser l'infâme. Et pour nous l'infâme est légion : le colonialisme français (guerre d'Algérie, expédition d'Égypte), le stalinisme. Nous sommes désormais plusieurs à ne plus dissocier les deux combats. Nous rompons avec ceux qui pleurent sur Budapest et sourient de l'Algérie, ceux qui pleurent sur l'Algérie et applaudissent les chars russes. Nous avons fait un meeting, dans les gaz lacrymogènes, au milieu de Paris en folie, la nuit où les bandes fascistes et les bandes stalinienne se cherchaient. Nous avons fait une cérémonie au Mur de Fédérés en honneur de ceux qui tombent en Algérie et en Hongrie. Le cadavre stalinien pue, mais ne se décompose pas. Il faudrait des pages et des pages pour dire ce qui se passe. Il importe de nous revoir bientôt.

Fraternellement à toi et à tous nos amis – nous sommes plus que jamais frères, et frères des millions et des millions qui reprendront la parole et les armes

Edgar Morin

[Dattiloscritto, AF, f. 47]

**[10]**

[estate 1957]

Mon cher Edgar,

Je sais que tu es fâché. Tu as raison. J'ai tort. Sandro t'aura dit les difficultés que nous avons passées. Pour tout dire, j'ai été vraiment sous la tente, presque décidé à flanquer tout. J'étais dégoûté des chocs personnels et des petitesesses et j'ai tâché de comprendre quel était leur sens objectif. Puis, pendant deux mois (avril et mai) j'ai travaillé à ressembler, corriger, pré- et postfacier un recueil d'articles édités et inédits pour Feltrinelli (ça paraîtra au mois de septembre, si le Pc ne met pas de véto. Titre : *DIX HIVERS*).<sup>45</sup> Au mois d'avril, pendant 15 jours, j'ai eu Ruth à la clinique, pour une opération (rien de grave). Il y a quinze jours, une tournée de conférences (Modena, Ravenna, Venezia, Treviso, Verona).

Maintenant, je commence à voir clair. Objectivement, le changement de pression survenu après et pendant le [19]56 a fait éclater l'homogénéité

<sup>45</sup> F. Fortini, *Dieci inverni 1947-1957* cit.

presque ‘clandestine’ de «Ragionamenti». Dans la mesure où la réalité nous donnait raison, il se posait le problème d’un dépassement de notre langage et même de nos tâches. Mais, dans la période de transition (entre le novembre de Budapest, le décembre du Congrès du Pci e le février du Congrès du Psi),<sup>46</sup> certains parmi nous (Guiducci surtout) ont cru à la possibilité de se substituer aux vieux dirigeants ‘culturels’ du stalinisme ou bien d’élargir facilement le cercle des sympathisants, des collaborateurs etc. Il y a eu un brusque augmentation d’“activisme” au-delà des pages de la revue ; activité partiellement échouée devant les remparts des vieilles cités-fortes des partis. Tout ça a provoqué le raidissement de Amodio et de Caprioglio ;<sup>47</sup> une opposition dont le 90% est dû à des raisons privées et qui ne correspond pas à une façon différente de juger la situation mais plutôt à une façon différente de prévoir l’avenir de la revue.

J’ai tenu le rôle de médiateur, jusqu’à présent ; du médiateur angoissé. Car pendant que la rédaction se déchirait et le n° 9 paraissait avec un retard énorme, bourré de très médiocres articles, acceptés après des marchandages à la Yalta entre les rédacteurs, l’autorité et le respect autour de nos positions ne faisant que grandir. Tout ça, naturellement, se tient. Enfin la majorité s’est persuadés qu’il fallait renoncer à la formule “étroite”, qu’il fallait risquer de croître, c’est-à-dire : (a) accepter des différenciations plus marquées entre différentes positions théoriques ; (b) dépasser les dimensions du “bulletin” ; (c) trouver le contact avec d’autres groupements.

Or, comme Pizzorno t’aura expliqué, ce contact est établi. Nous pouvons même le considérer, sans rire, une victoire historique : c’est un groupe remarquable d’historiens, philosophes, économistes de Rome, des marxistes qui viennent de quitter le Parti communiste ou qui y demeurent en marge qui propose le fusionnement ; et c’est ce que fait aussi le groupe socialiste de Bologne (Scalia, Salvaco, Bonfiglioli).<sup>48</sup> Avec notre prochain numéro double (10/11) qui paraîtra vers le 15 juillet et avec le n° 12 (sept[embre]/octobre) notre deuxième série de «Rag[ionamenti]» devrait s’achever ; et si la collaboration promise par les Romains a été bonne, si les pourparlers procèdent bien pendant l’été, s’ils s’engagent à fond et si surtout leur apport en abonnements et en argent nous permet de nous payer une vraie secrétaire permanente et

<sup>46</sup> L’VIII Congresso del Partito comunista italiana si tenne tra l’8 e il 14 dicembre 1956, mentre il XXXII Congresso del Partito socialista italiano si tenne tra il 6 e il 10 febbraio 1957.

<sup>47</sup> Luciano Amodio (1926-2001), intellettuale, giornalista e banchiere italiano, collaboratore di molte riviste di sinistra. Sergio Caprioglio (1928-1996), intellettuale e giornalista.

<sup>48</sup> È il gruppo di «Opinione», la rivista animata dal critico letterario Gianni Scalia (1928-2016). Maria Adelaide (detta Lilli) Salvaco fu studiosa del socialismo, attiva nella Cgil bolognese, mentre Pietro Bonfiglioli (1924-2005) fu critico letterario.

d'augmenter, on prévoit un congrès à Milan pour délibérer une nouvelle série de «Rag[ionamenti]», avec le format de «Arg[uments]» à peu près, mais en cahiers brochés, composition sur 10 cm, et de 70 à 90 pages tous les deux mois, c'est-à-dire à peu près le double du matériel qui tient dans 32 pages à présent. On prévoit aussi l'entrée d'autres rédacteurs, la constitution d'une rédaction romaine et d'un "comité exécutif" de 3/4 personnes pour "faire" pratiquement «Rag[ionamenti]». Parmi les Romains qui nous ont promis collaboration il y a le député comm[uniste] Antonio Giolitti (dont vous connaissez les thèses),<sup>49</sup> l'historien A[lberto] Caracciolo,<sup>50</sup> le phil[osophe] L[ucio] Coletti,<sup>51</sup> l'économiste Sirugo,<sup>52</sup> etc.

Donc, en résumant : la rédaction actuelle est divisée sur la politique à suivre à propos des Romains. Caprioglio et Amodio sont à l'opposition et presque sur le pas de nous quitter. Je place tous mes espoirs dans la réussite de l'opération Milan-Bologne-Rome, car je ne crois pas à la vitalité de «Rag[ionamenti]» tel qu'il est au présent mais je suis sûr de sa 'reprise' si la fusion réussit.

Bien entendu, des différences assez importantes demeurent. Sur la plate-forme commune – unitarisme politique des formes de gauche, renouvellement critique des partis et des syndicats, démolitions des résidus stalinien, reconstruction scientifique etc. etc. etc. – se dessinent d'un côté le poids du sociologisme, économicisme, en un mot des tendances néo-positivistes plus ou moins maquillées en marxistes ; et c'est sans doute le cas de Guiducci, Momigliano, Pizzorno ; de l'autre côté, des tendances qu'on pourrait appeler néo-hégéliennes, et qui tournent autour d'une autre problématique.

Personnellement, j'ai essayé, dans la préface de *DIX HIVERS*, de faire mon "examen de conscience". En un mot, nous avons péché de "fausse totalité", de mauvaise identification de théorie et de praxis. Il faut baisser notre moralisme exaspéré, s'adonner à des tâches de recherche plus exactes, ne pas tomber dans l'illusion récurrente de l'activisme dans l'immédiat. Malgré les apparences la situation des gauches en Italie tend à l'écroulement sur le plan parlementaire et électoral (le Psi ; embourbé dans les erreurs affreuses que Nenni a commis après Venise, risque de se disloquer complètement au printemps prochain ; le Pci vit au jour le jour, dans le cynisme, l'empirisme et la mauvaise conscience ; la majorité absolue au Dc est, pour le mai prochain, dans le prévision probables : donc réel commencement de intégralisme) mais les forces de [la] rescousse sont à l'œuvre dans une mesure qu'il y a un an aurait

<sup>49</sup> Antonio Giolitti (1915-2010), ex-deputato del Partito comunista, fuoriuscito in seguito ai fatti d'Ungheria, dirigente socialista e fondatore della rivista «Passato e presente».

<sup>50</sup> Alberto Caracciolo (1926-2002), storico.

<sup>51</sup> Lucio Coletti (1924-2001), filosofo e politico del Partito comunista italiano.

<sup>52</sup> Francesco Sirugo, economista e studioso del Risorgimento italiano.

été impensable. Je veux dire que trop de choses que nous étions seul à penser semblent, aujourd'hui, tout à fait naturelles. C'est ce que j'ai senti dans ma tournée de conférences : la province italienne du Nord est extrêmement vivante, sous tout point de vue.

Je dois avouer que «Rag[ionamenti]» n'est plus le jaloux rêve minoritaire de l'année 1955 ; et, puisque je me défends, toujours plus, d'aller *ultra crepidam* et je tâche de travailler comme je peux à mes problèmes de méthodologie littéraire et de critique et j'accepte enfin mon métier, je me sens un peu – dans «Rag[ionamenti]» dans un coin. Qu'à cela me tient ! Fortini pas mort. Mais je n'ai plus trente ans. J'en ai quarante. Il me faut du travail suivi. Et j'ai presque perdu dix hivers et dix printemps.

Le Broué sur la Hongrie est pas mal et nous le publierons.<sup>53</sup> Vos trois “Axelos-Misrahi-Morin” pas encore lus.<sup>54</sup> Très bien le coup de *G[eschichte] und K[lassenbewusstsein]*.<sup>55</sup> Encore un fois je vais essayer avec des éditeurs pour *Les Stars* !!<sup>56</sup> Vous allez recevoir 9 pages sur “la valeur”, d'un jeune économiste (Terzi), assez surprenantes.<sup>57</sup>

Mon cher vieux Edgar, as-tu toujours la souplesse d'octobre dernier ? Moi au contraire, je [fait] quelque lard ; j'irais à Bocca di Magra me délarder. J'ai en projet, pour fin août un petit tour en Ombrie, mais si tu me feras part de tes projets de vacances, je tâcherais de m'arranger pour te rencontrer.

Barthes viendra, j'espère, à Milan bientôt. Je suppose qu'il soit un peu le Fortini de la troupe. Pourquoi se tait-il ?

Ma femme vous salue, tous les deux, Morin et madame Morin. Si tu vois Antelme,<sup>58</sup> fais-lui signe de ma part. Et surtout tâche de m'envoyer les documents (en vain cherchées) de vos réunions, et des groupes et sous-groupes... Horrible, horrible la France et l'Italia après 1956 ; l'espérance est violente. Je t'embrasse,

[Franco Fortini]

[Dattiloscritto, AF, f. 6]

<sup>53</sup> P. Broué, *Témoignages et études sur la révolution hongroise, revue critique*, in «Arguments», I, 4, 1957, pp. 21-29, poi in «Ragionamenti», II, 10-12, 1957, pp. 274-281.

<sup>54</sup> Fortini fa riferimento agli articoli della sezione “Philosophie marxiste?” che compariranno nel quarto numero di «Arguments». Cfr. K. Axelos, *Ya-t-il une philosophie marxiste*, in «Arguments», I, 4, 1957, pp. 34-36; R. Misrahi, *Remarques sur l'article d'Axelos*, in *ivi*, pp. 36-38; K. Axelos, *Sur les remarques de Misrahi*, in *ivi*, p. 38; E. Morin, *L'au-delà philo-sophique de Marx*, in *ivi*, pp. 38-39; K. Axelos, *Vers la pensée planétaire*, in *ivi*, pp. 39-40.

<sup>55</sup> G. Lukács, *Qu'est-ce que le marxisme orthodoxe?*, in «Arguments», I, 3, 1957, pp. 1-17, poi comparso anche in «Ragionamenti», II, 10-12, 1957, pp. 207-224.

<sup>56</sup> E. Morin, *Les Stars*, Parigi, Éditions du Seuil, 1957. Il saggio comparirà in italiano solo nel 1995.

<sup>57</sup> L. Terzi, *Considerazioni ideologiche sulla teoria del valore*, in «Ragionamenti», II, 10-12, 1957, pp. 242-246.

<sup>58</sup> Robert Antelme (1917-1990), scrittore francese.



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*,<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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*.<sup>3</sup>

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):

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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,<sup>4</sup> i cieli che schiude il tuo sguardo  
Altri rapiti regni la tua natura adombra.

Un'ala<sup>5</sup> ha sfiorato la spenta laguna, si flettono lente  
Nei cerchi d'acqua bruna le luminose nebbie.<sup>6</sup>

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?*<sup>7</sup> (vv. 20-24)

<sup>4</sup> 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.

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

<sup>6</sup> 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».

<sup>7</sup> 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*<sup>8</sup> 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),<sup>9</sup> 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!

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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,<sup>10</sup> 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).<sup>11</sup> 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»;<sup>12</sup> cioè, intendiamo, una ricerca (non riuscita) di un rapporto autentico con la

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> 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*.<sup>13</sup>

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;<sup>14</sup> carne femminile, *facile, bianca*,<sup>15</sup> distratta, nei postriboli; e intorno muoiono le chiese, le città, i paesi, muoiono sui morti di questa terra che non dimentica nulla [...].<sup>16</sup>

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

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

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

<sup>15</sup> 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».

<sup>16</sup> *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.<sup>17</sup> 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,<sup>18</sup> 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

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

<sup>18</sup> 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».<sup>19</sup> 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),

<sup>19</sup> 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*),<sup>20</sup> 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».<sup>21</sup> 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»,<sup>22</sup> l'interesse, diciamo con una formula fortiniana, per i destini generali.<sup>23</sup>

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,<sup>24</sup> infatti, Fortini riscrive il componimento 190 delle *Rime d'amore* di Tasso.<sup>25</sup> 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,

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

<sup>21</sup> Vedi questi brani *ivi*, pp. 370 e 372.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 370.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> Devo la segnalazione del precedente tassesco a Francesco Diaco, che qui ringrazio.

<sup>25</sup> 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 vaneggiar<sup>26</sup> 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».

<sup>26</sup> «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*.<sup>27</sup> 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»<sup>28</sup> e poi raccolte in *Il ladro di ciliegie e altre versioni*.<sup>29</sup> 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

<sup>27</sup> «Il Politecnico», 5, ottobre 1945.

<sup>28</sup> «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.

<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup>

La predilezione dell'io poetico va proprio a questi «ouvriers char-mants» per i quali Venere è invitata ad abbandonare il nido d'amore della 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 voglia*, 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 giocato dal lavoro. Non a caso, il modello femminile proposto come esemplare all'inizio della seconda edizione di *Foglio di via* è quello di *A un'operaia milanese*, poesia – ricordiamo – assente dall'edizione 1946:

<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

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

<sup>31</sup> 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». <sup>32</sup> 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*», <sup>33</sup> 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». <sup>34</sup> 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*

<sup>32</sup> F. Fortini, *Prefazione a Foglio di via e altri versi* [1967<sup>2</sup>] cit., ora in Id., *Tutte le poesie* cit., p. 64.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *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\*

**Finito di stampare**  
giugno 2026

19  
2026  
I

