

Franco Fortini al vaglio della militanza.
L'avventura della poesia tra *Verifica dei poteri* (1965), *Una volta per sempre* (1963) e *Questo muro* (1973)

Andrea Conti
(Università di Pisa)

Pubblicato: 28 / 12 / 2021

Abstract – *Verifica dei poteri* is Franco Fortini's most important collection of essays, as well as a pivotal book for the political, ideological and literary reflection carried out by the poet in the 1960s. Following the keywords of poetic «form» and literary «value», their meaning and the way they are declined from the oldest to the newest essay, this paper analyses the structure of the two editions of the book. Besides, comparing the essays to the contemporary poetic collections (*Una volta per sempre*, 1963; *Questo muro*, 1973), it aims to enlighten the formal and content link between Fortini's poetry and his essay writing.

Keywords – Franco Fortini; Essay writing; Political poetry

Abstract – *Verifica dei poteri* è la raccolta saggistica più importante di Franco Fortini, nonché un libro centrale nella riflessione politica, ideologica e letteraria che il poeta condusse lungo tutti gli anni '60. Questo saggio analizza la struttura delle due edizioni del volume partendo dai concetti di «forma» poetica e «valore» letterario, quindi seguendo le declinazioni che essi assunsero dagli scritti più antichi a quelli più recenti. Inoltre, incrociando la lettura dei saggi con le raccolte poetiche coeve (*Una volta per sempre*, 1963; *Questo muro*, 1973) vengono qui messe in luce alcune convergenze formali e contenutistiche tra la poesia e la saggistica fortiniana.

Parole chiave – Franco Fortini; Scrittura saggistica; Poesia politica.

Conti, Andrea, *Franco fortini al vaglio della militanza. L'avventura della poesia tra Verifica dei poteri (1965), Una volta per sempre (1963) e Questo muro (1973)*, «Finzioni», n. 2, 1 - 2021, pp. 1-16

andrea.conti@phd.unipi.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/14153>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2021 Andrea Conti

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

1. «Forma» poetica e «valore» della poesia in *Verifica dei poteri*

*Verifica dei poteri*¹ è la seconda raccolta di saggi di Franco Fortini, e segue di otto anni il precedente *Dieci inverni*². Ma a differenza di quest'ultimo, che sia nella mole, sia nella struttura rigorosamente bipartita³, appariva monumentale e asseverativo, il taglio di *Verifica* è più agile e cangiante, più aperto, per usare le parole di Alberto Rollo, a un senso di «work in progress» che rivela «il tarlo di un'ossessione»⁴. Non è un caso che, mentre *Dieci inverni* rimarrà sostanzialmente inalterato nel corso degli anni, *Verifica dei poteri* assumerà l'aspetto, e la funzione, di un laboratorio intellettuale in movimento, subendo, tra il 1965 e il 1969, se non una ristrutturazione vera e propria, un significativo ampliamento di materiali⁵. Se però di «tarlo» si può parlare, esso andrebbe ricercato non tanto nei singoli contributi raccolti, quanto negli scarti interni, negli interstizi fra testo e testo, nella lettura non lineare che la raffinata architettura del libro sembra accogliere e garantire.

Semplificando un po', si potrebbe affermare che l'universo teorico di questa raccolta si muova lungo due dimensioni fra loro complementari: una *orizzontale*, rappresentata da quella critica alle «istituzioni culturali» di cui parla il sottotitolo; l'altra *verticale*, rappresentata dalla letteratura, e più nello specifico dalla poesia, come linguaggio sintetico e totalizzante capace di prefigurare *formalmente* un diverso assetto sociale. Queste due dimensioni tagliano trasversalmente la struttura interna di *Verifica*, si integrano e si completano, superando l'ostacolo dell'ampio intervallo cronologico tra gli scritti⁶. È però l'introduzione del 1965 a chiarire quale sia il cuore del libro, la figura che ne stringe, problematicamente, le molteplici linee tematiche:

¹ F. Fortini, *Verifica dei poteri. Scritti di critica e di istituzioni letterarie* [1965, sec. ed. accresciuta 1969], prefazione di A. Rollo, Milano, Il Saggiatore, 2017.

² Id., *Dieci inverni 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista* [1957], a cura di S. Peluso, con un saggio di M. Marchesini, Macerata, Quodlibet, 2018.

³ La raccolta è strutturata in due macro-sezioni. La prima, *Discorso indiretto*, ospita contributi di critica letteraria e critica delle istituzioni culturali; la seconda, *Discorso diretto*, ospita articoli e saggi di argomento politico e di attualità. Le due sezioni sono intermezze da un testo-fiume intitolato *Da un «Libro bianco» (1950-1953)*, intenso e personale atto d'accusa alla classe intellettuale dell'immediato dopoguerra. Incorniciano il volume una celebre introduzione intitolata *Il senno di poi* (1957) e una *Lettera a un comunista*, datata 1957 e priva di destinatario, che congeda infine il lettore. *Dieci inverni* non ha subito mutamenti strutturali, né aggiunte nel corso degli anni, ma è doveroso ricordare che fu ristampato nel 1973, corredato da una nuova introduzione che lo ricontestualizzava nella realtà dei tardi anni '60. Cfr. Id., *Prefazione* [1973], cit., pp. 9-24.

⁴ A. Rollo, *La lima nella pagnotta. Rivoluzione e illimitata infermità*, introduzione a F. Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 15.

⁵ Ampliamento che porta Fortini ad estendere il campo letterario alle neoavanguardie, che nel 1969, anno della seconda edizione, erano ormai una realtà non facilmente aggirabile. Cfr. F. Fortini, *Due avanguardie* [1966], cit., pp. 79-90; Id., *Avanguardia e mediazione* [1968], cit., pp. 91-102.

⁶ La prima edizione di *Verifica dei poteri* accoglieva saggi scritti prevalentemente tra il 1955 e il 1965, anche se non mancavano, come si vedrà, testi più arretrati.

[...] una figura del critico [...] come il diverso dallo specialista, come colui che discorre sui rapporti reali tra gli uomini, la società e la storia loro, a proposito e in occasione delle metafore di quei rapporti, che le opere letterarie sono.⁷

Si tratta, dirà Fortini poco più avanti, della figura del «critico-saggista», la quale, aggiungerà, «per tradizione è considerata conservatrice quando non reazionaria»⁸, poiché storicamente associata, almeno per quanto riguarda l'Italia, ad aree ideologiche e culturali di destra⁹. Ma il poeta-intellettuale doveva comunque ammettere: «quella immagine proposta alla attività del critico continua a essere giusta: ma gli anni recenti l'hanno resa quasi incredibile»¹⁰. Poiché essa «presuppone una società, un minimo di accordo con un ambiente [...] Abbiamo invece attorno a noi *la* società: ossia il risultato passivo della disgregazione di ogni particolarità»¹¹.

Queste affermazioni, che provengono, come si è detto, dal 1965, riprendono alla lettera ciò che Fortini sosteneva almeno cinque anni prima, nel saggio eponimo *Verifica dei poteri*¹², quando parlava, per il critico, della necessità di un «rapporto vitale, diretto, con i contemporanei»¹³, ma anche della necessità, intrinseca alla sua funzione, di «compiere scelte, individuare argomenti, discorsi e linguaggi»¹⁴, di situarsi «al livello del *discorso comune*»¹⁵; di essere, infine, un «mediatore non già fra le opere e il pubblico di lettori ma fra le specializzazioni e le attività particolari, le “scienze” particolari, da un lato, e l'autore e il suo pubblico dall'altro»¹⁶.

Come ha scritto Marco Gatto, «Fortini è [...] il depositario di una tradizione critica e umanistica di impronta romantica che ha fatto della battaglia al settorialismo un motivo ricorrente»¹⁷. Il modello di critico immaginato in queste pagine, allora, sarebbe «quello del mediatore che, forte della sua specializzazione, mai utilizza quest'ultima come recinzione semantica»¹⁸. E tuttavia, è proprio la scomparsa di questo «spazio interumano»¹⁹, rilevata nella *Prefazione* del 1965 ma già intuiva nel 1960, a rendere necessaria una riabilitazione del critico-saggista, un suo

⁷ F. Fortini, *Prefazione alla prima edizione* [1965], ora in Id., *Verifica dei poteri*, cit., p. 319.

⁸ Ivi, p. 320.

⁹ «So benissimo che oggi si guarda alla nozione tradizionale di saggismo con ragionevole ripugnanza, per quella che è stata, almeno da noi, una tradizione di arbitrio, false eleganze, belletterismo», ivi, p. 38.

¹⁰ F. Fortini, *Prefazione* [1965], cit., p. 319.

¹¹ *Ibid.* Corsivo nel testo.

¹² ID., *Verifica dei poteri* [1960], cit., pp. 29-44.

¹³ Ivi, p. 36.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.* Corsivo nel testo.

¹⁶ Ivi, p. 37.

¹⁷ M. Gatto, *Dialettica e mediazione in Franco Fortini*, in Id., *Resistenze dialettiche. Saggi di teoria della critica e della cultura*, Roma, Manifestolibri, 2018, p. 294.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cfr. M. Marrucci, *La «forma ambigua» del saggio. Su Rileggendo Pasternak*, in AA. VV., *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.

aggiornamento alle nuove condizioni di lavoro nel momento di massima espansione della società dei consumi. Ossia, di massima reificazione dell'attività critica stessa²⁰. Fortini:

La tradizione critica di tipo valutativo è veramente entrata in conflitto con le forme più recenti di critica interpretativa. Metodi esegetici moderni sebbene semiscolari – le critiche stilistiche, semantiche, neoformaliste, strutturaliste, con le loro numerose sottospecie e varietà – fanno appello a tutta una serie di particolari discipline per situare i propri risultati [...] nella cosiddetta “scienza della letteratura”, considerata come una delle “scienze umane”.²¹

Tradizione *valutativa* contro tradizione *interpretativa*, dunque. Secondo una strategia di avvicinamento tipica dello stile fortiniano, è proprio la nozione di «valore» che permette al poeta di mettere a fuoco, dialetticamente rispetto alla definizione della figura del critico, la questione del linguaggio letterario e della sua forma. A rivelare l'intrinseca politicità del concetto di «valore» letterario è *Al di là del mandato sociale*, terza e ultima parte del saggio composito *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo*²². Con termini diversi, Fortini vi torna a proporre la questione della reificazione capitalista del ruolo della letteratura, stavolta accusando la separazione, a sua volta esito della deriva formalista della critica contemporanea, tra «letteratura-fatto» e «poesia-valore»:

[...] per un verso [le teorie del formalismo critico] tendono ad accentuare la specificità del linguaggio letterario, la sua «letterarietà» e quindi a isolarlo da ogni contaminazione [...] per un altro verso, costrette dal proprio antistoricismo (o dal proprio storicismo negatore di ogni finalismo) a rifiutare qualsiasi nozione di valore, sono portate ad estendere a tutta la sfera letteraria una nozione di operazione sul linguaggio.²³

Si noti la catena semantica formalismo-separazione dei linguaggi-divisione capitalista del lavoro. Un tratto che rende *Verifica dei poteri* libro molto più attuale di *Dieci inverni* è proprio l'intuizione che le nuove condizioni sociali del capitalismo avanzato imponessero una “culturalizzazione” delle questioni politiche. Per questo la ripartizione interna del volume è molto più sfumata, molto più attenta alle reciproche conversioni tra problematiche socio-politiche, da un lato, e problematiche critico-culturali dall'altro. La rigida bipartizione tra discorso politico e discorso culturale di *Dieci inverni* viene insomma superata, e non soltanto formalmente.

²⁰ «[...] non c'è dubbio che oggi il critico svolga [...] una indispensabile funzione tecnica nei confronti di un apparato industriale e commerciale e che [...] Chiunque esercita una funzione critica nei grandi organismi editoriali o in altri organismi culturali di massa [...] non può non sapere che l'industria non sopravviverebbe [...] senza quella massa di libri inutili o cattivi che ingombra il suo tavolo», e anche, poco più avanti: «Secondo me non c'è [...] nessuna contraddizione fra la difesa del saggio, come forma del discorso critico proprio all'idea del critico ora esposta, ed una sua “scientificità”, intesa anche nel senso di adeguazione ai suoi destinatari, oltre che di rigore lessicale-espressivo», F. Fortini, *Verifica dei poteri* [1960], cit., p. 34; 38.

²¹ Id., *Prefazione* [1965], cit., p. 320.

²² Id., *Al di là del mandato sociale* [1965], in Id., *Verifica dei poteri*, cit., pp. 151-164.

²³ Ivi, pp. 155-156.

In ogni caso, come si è visto nel passo appena citato, la caduta del «valore» della poesia, a tutto vantaggio della sua “fattualità”, viene direttamente posta in relazione all’«antistoricismo» dei formalismi critici (o, che per Fortini è lo stesso, al loro «storicismo non finalistico»). Dunque al loro “presentismo”, congeniale al mantenimento dello *status quo*. Si avverte, allora, che la nozione di «valore» non è, per il poeta, una questione di mera conservazione di un privilegio simbolico, né tantomeno di diretta prassi letteraria. Il concetto fortiniano di «valore» raccoglie in sé tanto una specifica visione politica, basata su un’idea, al fondo benjaminiana, di rivoluzione come «salto qualitativo»²⁴, quanto la generale concezione dell’opera letteraria come oggetto complesso e sintetico, adornianamente capace di imporsi per sua stessa, nuda presenza. Ma è qui che la nozione di «valore» si dirama in quelle, capitali nella costellazione critica di *Verifica*, di «figura» e di «forma».

Da un lato, infatti, «l’opera d’arte e poesia *appare* carica di energia potenziale e non attuale»²⁵, tale per cui «con la sua sola presenza [...] propone che il mondo si misuri e strutturi a sua immagine e somiglianza»²⁶. Dall’altro, «tutta l’arte che ancora ci parla è “figurale”, è un oggetto che [...] esige il proprio deperimento in quanto oggetto, la propria metamorfosi in esseri umani viventi»²⁷.

Siamo, con la prima citazione, in un saggio del 1955 (uno dei punti più arretrati di *Verifica*), e quell’idea adorniana di opera d’arte è formulata in contrapposizione alla stilcritica di Spitzer, della quale Fortini contesta il riduzionismo formalista²⁸. Centrale, nell’analisi del saggio, è infatti il tentativo di preservare la «differenza specifica» della letteratura nei confronti delle altre forme di conoscenza del reale, cui l’opera letteraria non sarebbe mai del tutto riducibile. Nel secondo caso, invece, l’oggetto della polemica è *Mimesis* di Erich Auerbach²⁹, tempestivamente recensito nel 1956 e duramente contestato nel suo «progressismo», secondo Fortini vera e propria falsa coscienza del critico tedesco³⁰. Se però, da un lato, la contestazione di Spitzer porta Fortini ad aprire il discorso in direzione della «prassi», vera misura dell’esperienza del reale³¹, dall’altro la

²⁴ F. Fortini, *Al di là del mandato sociale*, cit., p. 153.

²⁵ Id., *Leggendo Spitzer* [1955], in Id., *Verifica dei poteri*, cit., p. 181. Corsivo nel testo.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Id., *Mimesis* [1956], ivi, p. 194. Si sfiora, in questo passaggio, l’idea fortiniana di «classico» come «gruppo di tensioni» che attende di essere «incarnato». Cfr. G. Fichera, «*Il discorso che è azione*». *Classico e figura in Fortini*, in AA. VV., *Fortini ’17*, cit., pp. 287-301.

²⁸ «Per Spitzer, si dà nel poeta consapevolezza dei significati logico-contenutistici mentre la sua inconsapevolezza che è sempre quella della *forma*, sarebbe, una volta identificata, la spia di altri e più veri contenuti»; da cui si deduce, ironicamente, che «per Spitzer [...] l’artista sa quel che pensa, ma non interamente quel che fa: e nel fare rivela, inconsapevolmente, altro da quel che pensava», F. Fortini, *Leggendo Spitzer*, cit., p. 176. Corsivo nel testo.

²⁹ E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di A. Romagnoli e H. Hinteräuser, Torino, Einaudi, 1956.

³⁰ «[...] l’Auerbach cade nel facile paradosso di credere che il progresso della letteratura realista sia in verità il progresso della interpretazione scientifico-storica della realtà», Id., *Mimesis*, cit., p. 192.

³¹ «L’opera vive [...] nella misura della tensione fra giudizio storico-critico e sua resistenza [...] a quel giudizio. Ora, qual è l’ultima istanza di questa tensione? È il “reale”, che alimenta le due diverse forme di conoscenza. Entrambe a quello rinviano. Ma che cos’è l’esperienza di quel “reale” se non prassi?», Id., *Leggendo Spitzer*, cit., p. 178.

contestazione del realismo critico di Auerbach lo porta a sottolineare l'assenza, in *Mimesis*, di «un criterio per passare dal *fatto* al *valore* o meglio per costituire in *valore* un dato ordine di *fatti*»³². Ecco, allora, che la coppia Spitzer-Auerbach, incastonata nel libro in una posizione quasi centrale, illumina retroattivamente le sezioni precedenti della raccolta³³, e lo fa sulla scorta di una costellazione di concetti che, a questo punto, rendono piuttosto chiaramente il senso della profonda politicità della proposta letteraria di *Verifica dei poteri*.

«Figura» come elemento di prefigurazione, ma anche di preservazione di una diversità radicale dell'opera letteraria; «prassi» come misura tanto della distanza che separa l'opera letteraria da altre forme di conoscenza, quanto della distanza che la separa dalla realizzazione effettiva dei suoi presupposti formali; «valore» come energia residuale da opporsi, sulla scorta di quanto affermato in *Al di là del mandato sociale*, alla reificazione puramente descrittivo-fattuale attuata da una critica ciecamente “progressista”. Questo «gruppo di tensioni» emerge e si manifesta, per l'appunto, a livello della «forma».

Si torni ora al saggio del 1965. Qui, il legame tra il concetto di «forma» e una più ampia visione politica è esplicitato dalla nota formula fortiniana per cui «l'uso letterario della lingua è omologo a quell'uso formale della vita che è il *fine* e la *fine* del comunismo»³⁴. A questa omologia, Fortini giunge da due direzioni apparentemente opposte: per un verso, infatti, egli rimarca la sostanziale «aristocraticità» del linguaggio poetico³⁵, tuttavia indicando, con questo termine, non un «uso di classe»³⁶ della poesia, ma la sua irriducibilità ed estraneità in quanto forma di conoscenza, e ciò in linea con quanto espresso nei saggi su Spitzer e Auerbach; per l'altro, egli intende la «formalizzazione» come sottrazione della poesia al privilegio di classe, e parallelamente come sottrazione delle classi subalterne a un «impiego solamente praxico»³⁷ della vita. Ossia, in entrambi i casi, come sottrazione all'alienazione capitalista³⁸.

Si vede, allora, come un preciso disegno politico e militante venga recuperato pur rimanendo *al di qua* del confine del formalismo. Perché di formalismo, in fin dei conti, si tratta; ma di un formalismo, per l'appunto, non alienato, cioè non calato nella griglia degli specialismi, anzi capace, per sua natura, di servirsi opportunisticamente di quegli specialismi stessi, riabilitandoli

³² Id., *Mimesis*, cit., p. 192. Corsivi nostri.

³³ Ma al contempo anticipando alcune posizioni dell'ultima parte, la quarta, dedicata a scritti di argomento letterario. Si legga, a questo proposito, il saggio su Kafka del 1948, dunque testo più antico di tutto il libro: «da sola critica definitiva ed interpretazione assolutamente autentica di ogni valore, e perciò anche delle opere di verità di pensiero e di poesia è quella delle *cose*, la critica (o meglio la riprova) *pratica*, vale a dire la quantità, qualità e direzione della modificazione del mondo che detti valori compiono», Id., *Gli uomini di Kafka e la critica delle cose*, ivi, p. 283. Corsivi nel testo.

³⁴ Id., *Al di là del mandato sociale*, cit., p. 161. Corsivo nel testo.

³⁵ «[...] la poesia, quando non sia letteratura, non può che essere aristocratica», ivi, p. 154.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Ivi, p. 157.

³⁸ «L'industria culturale *predica* l'uso formale della poesia, cioè la sua supplenza religiosa; mentre oggi gli ideologi delle élites vogliono che la poesia sia solo letteratura, che la formalizzazione sia di ogni operare umano», ivi, p. 161. Corsivo nel testo.

all'interno di una visione sintetica, totalizzante, «figurale» e appunto «finalistica»³⁹ dell'opera letteraria, ossia orientata a un consapevole progetto di palingenesi sociale.

In chiusura di saggio, Fortini stila un rapido *vademecum* che vale per esplicita dichiarazione di poetica:

[...] si cerchi di formare nell'opera letteraria o poetica una struttura stilistica che nelle sue tensioni interne sia metafora delle tensioni e della struttura tendenziale di un «corpo» sociale umano che per via rivoluzionaria muova verso una propria «forma». [...] La metafora, anzi l'allegoria del «corpo sociale umano» dovrà essere, nell'opera poetica, tutta supportata dagli elementi linguistico-formali [...]⁴⁰

Con questo passaggio ci è possibile fare un ulteriore salto all'indietro, fino al celebre *Astuti come colombe*, datato 1962⁴¹. Si tratta del contributo di Fortini al dibattito aperto da Elio Vittorini sui numeri 4 e 5 del «Menabò» a proposito di *Industria e letteratura*, nonché di una delle più acute analisi di quegli anni circa i processi di reificazione culturale posti in essere dal capitalismo. Oggetto della polemica è il contenutismo delle proposte critiche di Vittorini e Calvino, nonché l'ingenuo (a dire del poeta) progressismo vittoriniano⁴². La *forma mentis* – come si è visto – radicalmente formalista di Fortini, si produce qui in un notevole balzo dialettico, che aggira il «tema» della discussione (l'industria come nuovo “contenuto” dell'epoca contemporanea) puntando, piuttosto, ad aggredire le strutture socio-economiche che di quel «tema» garantiscono la manifestazione: «l'industria non è un tema, è la manifestazione del tema che si chiama capitalismo»⁴³, come Fortini sintetizzerà lapidariamente. Ma proprio questo balzo dialettico gli permetterà di porre sullo stesso piano concettuale tanto la «forma» dei nuovi rapporti umani e culturali istituiti dal capitalismo⁴⁴, quanto la poesia (e più in generale la letteratura) come nodo di tensioni manifestantesi, essenzialmente, per tramite di una «forma».

Da una parte, infatti, Fortini critica aspramente l'illusione di individualità e indipendenza che ancora guida molti intellettuali italiani, Vittorini *in primis*⁴⁵; dall'altra, egli affida

³⁹ «La nozione formalista della poesia [...] trova una legittimità storica nella esasperata pietrificazione dell'uomo; solo che i suoi settatori ne fanno un uso conservatore, situando la poesia quale “sezione” di un universo tutto composto di “forme”», *ivi*, p. 157.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 162-163.

⁴¹ *Id.*, *Astuti come colombe* [1962], *ivi*, pp. 53-71.

⁴² «È molto difficile discutere nei termini di Vittorini, se “arcaico” o “vecchio” equivalgono per lui a negativo e “nuovo” a positivo. Un albero è arcaico e un televisore è nuovo?», e ancora: «Non è un caso che Vittorini [...] non sappia parlare che di “oggetti” nuovi e di “gesti” nuovi [...] invece di parlare di nuovi rapporti tra gli uomini», *ivi*, pp. 57-58.

⁴³ *Ivi*, p. 60.

⁴⁴ «[...] lo scrittore non dipende più oggi, insegnante o funzionario, dallo Stato come rappresentante della collettività, che interveniva con la cattedra, l'incarico, l'erogazione; né dal reddito agrario, col suo carattere di aristocratica eternità; e neppure dalla lotta pubblicistica delle militanze politiche: ma direttamente dall'industria culturale privata o di Stato», *ivi*, p. 57.

⁴⁵ «[...] il vero rapporto fra gli uomini di lettere non avviene nell'editoria [ma] si celebra nella inafferrabile aura ideologica indotta dalle *corporations*. Ed è *superfluo* dire che l'uomo di lettere è tanto meno portato ad ammetterlo quanto più quella stessa ideologia tende a proclamarlo artigianalmente indipendente e ad isolarlo in una “riserva indiana” di umanità e spontaneità», *ivi*, p. 65. Corsivi nel testo.

l'esplicitazione dei nodi conflittuali della società industriale a una «metafora letteraria» portata a «un livello molto arduo»⁴⁶, secondo una proposta che si colloca equidistante sia dall'*engagement* neorealista, sia dalla «fiducia nella funzione rivelatrice e liberatrice della letteratura»⁴⁷, massima illusione, per Fortini, tanto di Vittorini che delle neoavanguardie. Lo scrittore immaginato, allora,

proprio perché sa che cosa l'industria sia, sa che parlarne è come parlare del proprio io più profondo e che dunque solo una lunga catena di metafore può rischiare quel discorso. Tra la conoscenza-per-l'azione di cui ha bisogno ogni azione che si voglia rivoluzionaria [...] e la particolare conoscenza che (del mondo industriale) ci può venire dalla letteratura [...] non credo affatto né necessario né utile stabilire un rapporto diretto.⁴⁸

Come si vede, è a livello del contrasto fra il contenutismo vittoriniano (e in genere delle proposte critiche del «Menabò») e il particolare formalismo che Fortini elabora proprio in *Verifica dei poteri*, che si pone il discrimine tra una letteratura assecondante lo *status quo* e una poesia capace di quel «salto qualitativo» immaginato in *Al di là del mandato sociale*. Va da sé, a questo punto, che la proposta di poetica del saggio del 1965 è qui esplorata, in maniera ancor più minuziosa, nei termini che seguono:

Mi chiedo se non si debba cercare di preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella di Brecht ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere, e fra scoppi di risa, riabilitate. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi. [...] come scrittore [...] mi dico di voler apparire il più astratto, il meno impegnato e impiegabile, il più «reazionario» degli scrittori. Vorrei che a leggere una mia poesia sulle rose si ritraesse la mano come al viscido di un rettile.

[...] Allora in quello che scrivo, o che altri scriverà, ci potrà essere, come la lima fine d'acciaio nascosta nella pagnotta dell'ergastolano, una parte d'acciaio. Che possa appropriarsene solo chi l'abbia chiesta e per questo meritata. [...] solo a lui e a quelli come lui destinata.⁴⁹

Questa lunga tirata si riferisce a un progetto ben preciso, come l'accento alla «poesia sulle rose» lascia intuire. Ossia, appunto, a quella *Poesia delle rose* del 1962, che l'anno successivo sarà pubblicata come poemetto conclusivo di *Una volta per sempre*⁵⁰. Si vede, comunque, come in finale di saggio la proposta di Fortini si chiuda su una severa selezione dei propri destinatari. Accogliendo attivamente, in sede di poetica, le proposte critiche maturate in un decennio (dal 1955 di *Leggendo Spitzer* al 1965 di *Al di là del mandato sociale*), il poeta decide di puntare su una

⁴⁶ Ivi, p. 60.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Ivi, pp. 70-71.

⁵⁰ Cfr. Id., *La poesia delle rose* [1962], ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, pp. 283-290. Per un'analisi puntuale di questo poemetto, effettivamente giocato su una serie di metafore e allusioni di ardua decifrazione (dunque sorprendentemente in linea con le dichiarazioni di poetica contenute in *Astuti come colombe*, le quali non si limitano ad alludere *en passant* a questo testo, ma ne rappresentano, forse, la prima vera auto-esegesi), cfr. F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 203-223.

poesia che tanto più è portatrice di un messaggio di lotta politica, quanto più da quel messaggio, apparentemente, esula. Vediamo qui, condensate in «forma», o quantomeno, ancora, in una *proposta* di «forma», tanto l'idea di «valore» come residuo della riduzione “scientista” della letteratura, quanto l'idea di «figura» come nesso di preservazione-prefigurazione, ma anche come misura di separazione del discorso poetico dall'orizzontalità dei rapporti sociali. Ma su questa “separazione” Fortini tornerà, con parziale palinodia, nella *Prefazione* alla seconda edizione di *Verifica dei poteri*.

2. *La messa in atto di una proposta: la «verifica dei poteri» tra Una volta per sempre (1963) e Questo muro (1973)*

Se, come si è visto, il periodo decennale in cui si collocano i saggi di *Verifica dei poteri* non costituisce mai un vero ostacolo all'argomentazione critica, sia per la mirabile coerenza del pensiero fortiniano, sia per la particolare struttura del libro, la breve finestra quadriennale che separa le due edizioni (1965-69) pone invece alcuni problemi interpretativi. Anzitutto, perché si pone a cavallo della stagione contestataria del '68, con tutto ciò che essa ha comportato in termini di riassetto degli equilibri politici e ideologici dell'intellettualità di sinistra di allora; poi perché, come si è accennato, è a quest'altezza che Fortini, pubblicando una versione aggiornata della raccolta vi aggiunge un'ulteriore *Prefazione*⁵¹, giocata prevalentemente su posizioni difensive (in particolare contro le accuse di «formalismo» mosse da Alberto Asor Rosa), ma non estranea a significativi passaggi di auto-critica, per non dire, addirittura, di palinodia. Scrive Fortini:

Il mio errore [all'epoca della prima edizione] non era [...] nella sopravvivenza di una ostinata vocazione o presunzione letteraria, con i suoi vizi e sue decorazioni, per entro discorsi che si volevano di ideologie e di politica. [...] No, *il mio errore era*, diciamo, *di non aver sufficientemente difeso la insostituibilità del discorso poetico e letterario*. Era l'errore di avere eccessivamente esaltato l'afasia, la tragicità, l'impossibilità della parola letteraria [...] C'è invero dell'estetismo in ogni *dichiarata* disperazione⁵²; c'è della pseudoreligiosità di chi continua a chiamare *soltanto* rivoluzione politica quella che dovrebbe riconoscere [...] come la proiezione nella storia di un atto di fede nell'indimostrabile legame e presenza di viventi, di passati e di venturi. [...] c'era in quei miei scritti qualcosa che mi faceva partecipe di una avanguardia di virtuosi «demoni» e dei suoi rischi dogmatico-settari.⁵³

In maniera forse eccessivamente severa, Fortini si autoaccusa di «settarismo», alludendo, probabilmente, alle posizioni che si sono viste espresse lungo l'asse *Astuti come colombe – Al di*

⁵¹ F. Fortini, *Prefazione alla seconda edizione* [1969], ora in Id., *Verifica dei poteri*, cit., pp. 327-338.

⁵² Il termine «estetismo» va forse inteso, qui, in accezione tecnica, secondo quanto Fortini scrive in *Al di là del mandato sociale*. «[...] che cos'è l'estetismo – e, naturalmente, ogni “edificazione” individuale di tipo etico-religioso – se non l'illusione di poter attingere ad una formalizzazione anticipata e privilegiata della *propria* vita?», Id., *Al di là del mandato sociale*, ivi, p. 157.

⁵³ Id., *Prefazione* [1969], ivi, pp. 335-336.

l'è del mandato sociale. Ma che cosa sia cambiato, e perché a quattro anni dalla prima pubblicazione del libro Fortini alluda alla necessità di rivedere quelle prese di posizione, è lui stesso a dirlo:

[...] negli anni in cui è stata scritta la maggior parte delle pagine di questo libro (1959-1964), era ancora valida [...] la formula della unità antifascista nella più autorevole interpretazione, quella del comunismo di Togliatti. [...] Nulla o quasi si sapeva dell'esistenza di una opposizione nuova in USA (i fatti di Berkeley sono dell'autunno 1964). Il conflitto cino-sovietico ed i movimenti del Terzo Mondo erano, ancora nel 1962, minimizzati dalla stampa comunista. [...] Il vero distacco dal passato è invece venuto solo quando non si è più stati soli e pochi.⁵⁴

La ritrattazione fortiniana è insomma calata nel rapido precipitare degli eventi storici a cavallo del decennio. Il risveglio di una «opposizione nuova di sinistra»⁵⁵ porta il poeta ad abbandonare molte delle riserve precedenti e se, come al solito, Fortini non si lascia prendere da facili entusiasmi, d'altra parte non si può non notare, sul finale della nuova *Prefazione*, un'apertura più ottimistica che in passato. Una proiezione verso il futuro che nella prima edizione era molto più sfumata e dubbiosa.

Ora, se si aprono le due raccolte poetiche fortiniane che incorniciano il decennio '60-'70, vale a dire *Una volta per sempre* (1963) e *Questo muro* (1973)⁵⁶, è possibile notare, nella datazione delle sezioni, una convergenza con la cronologia degli eventi storici sommariamente tentata nella *Prefazione* del 1969. In particolare, le due sezioni di *Una volta per sempre* intitolate *Traducendo Brecht I* e *II* portano in esergo le date 1959-61 (la prima) e 1959-62 (la seconda), mentre la sezione eponima è datata 1960-62, e la già citata *Poesia delle rose* 1962. Per quanto riguarda *Questo muro*, le tre sezioni che compongono la prima metà del libro riportano le date 1962-68 (*La posizione* e *Versi a se stesso*), e 1961-69 (*Versi a un destinatario*). Nonostante i due libri escano a un decennio esatto di distanza l'uno dall'altro, le parti che li compongono, specialmente quelle che formano la seconda metà della prima raccolta e la prima metà della seconda, tendono insomma ad accavallarsi, convergendo sugli anni di stesura dei saggi principali di *Verifica* (e in particolare sul 1962 di *Astuti come colombe*).

Se quindi è vero, come scrive Francesco Diaco, che è nel passaggio tra questi due libri che lo stile più maturo e riconoscibile di Fortini si consolida, giungendo a una «dizione estremamente asciutta, formata dalla giustapposizione paratattica di sentenze staccate, dall'accostamento di proposizioni che non legano fra loro»⁵⁷; e se è vero, come è ancora Diaco a sostenere, che la poesia fortiniana si sviluppa secondo un «movimento alternato di avvicinamento e di allontanamento a seconda della situazione extratestuale»⁵⁸, per il quale, in linea di massima, «lo sguardo si allunga e si distacca dall'oggi quando il presente appare chiuso e congelato; lo

⁵⁴ Ivi, pp. 336-337.

⁵⁵ Ivi, p. 336. Corsivo nel testo.

⁵⁶ Id., *Una volta per sempre* [1963], ora in Id., *Tutte le poesie*, cit., pp. 219-293; Id., *Questo muro* [1973], ora ivi, pp. 295-383.

⁵⁷ F. Diaco, cit., p. 189.

⁵⁸ Ivi, p. 29.

sguardo si accorcia e si accosta all'oggi quando il presente lascia scorgere spiragli per l'azione»⁵⁹, allora colpisce la diversità di atmosfere, di stili e di posture in testi praticamente coevi, come se alla base della composizione delle due raccolte agisse un principio di selezione di materiale già pronto, o in via di produzione, secondo ragioni sostanzialmente in linea con quanto espresso nella *Prefazione* del 1969. Detto un po' rozzamente, se *Una volta per sempre* è l'opera di un intellettuale cauto e, come una sentinella, attento a captare i pur minimi segnali di mutamento dal contesto storico del *boom* economico, *Questo muro* è l'opera di un militante che ha finalmente rotto gli indugi, e che con un lessico ormai pienamente bellico⁶⁰ incita obliquamente i suoi lettori alla rivolta. Ma queste due situazioni non sono l'una lo sviluppo logico dell'altra; sono anzi storicamente compresenti, almeno ad ampi tranci, e Fortini, da metodico selezionatore, raggruppa e compone il suo stesso materiale assecondando il fluire degli eventi a lui contemporanei.

Si prenda ora, a esempio, la poesia *Una frequenza*, contenuta nella prima sezione di *Una volta per sempre* e datata 1958. Pur se un po' arretrato rispetto alla *tranche* di scritti che si è qui selezionato, questo testo introduce un'immagine, o meglio un nodo dialettico, che ritornerà in molte composizioni successive:

E a mezzo della pagina che leggi,
a mezzo della lettera che scrivi, il no per sempre
e il mai più.

Quasi calda è la fronte ancora ma irradia
soltanto il suo segnale ormai. Così
lo sterno della bestia disgregata
nel carbonio e la scoria nel cemento
viva murata morderanno sempre.⁶¹

Questo nodo di immobilità e proiezione verso il futuro, qui esemplificato dall'immagine del fossile e della scoria radioattiva, torna nelle sezioni successive in versi come: «Le cicatrici dolgono» (*Dalla mia finestra*⁶²); «Fissavo versi di cemento e di vetro / dov'erano grida e piaghe murate e membra» (*Traducendo Brecht*⁶³); «[...] scegliere la guerra dentro la pace» (*Primo riassunto*⁶⁴); «[...] Iddio è questo / ago del mondo in me» (*La partenza*⁶⁵); «[...] in fondo alla terra / si nasconde

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ «Fortini [...] ha bisogno di sentirsi in guerra, perché solo in tal caso egli esiste, e trova una necessità al proprio esistere», P. P. Pasolini, *Le ossessioni di Fortini* [1969], ora in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, pp. 1190-1191.

⁶¹ F. Fortini, *Una frequenza*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 231.

⁶² *Ivi*, p. 235.

⁶³ *Ivi*, p. 238.

⁶⁴ *Ivi*, p. 246.

⁶⁵ *Ivi*, p. 278.

l'acqua tenera» (*Le radici*⁶⁶). A queste immagini, costruite sul contrasto tra un senso di chiusura e definitezza (la «cicatrice», il «verso di cemento», la «pace») e un segnale di vita sotterraneo, spesso manifestantesi mediante il richiamo a un senso di dolore (la «piaga», l'«ago»), Fortini affianca termini piuttosto connotati come «impazienza» (*Per un convegno di intellettuali*⁶⁷), verbi come «aspettare» (*Una veduta*⁶⁸), aperture sapienziali apparentemente ossimoriche come «L'essenziale è questo mutamento / che non fa male» (*A Praga*⁶⁹), o ampie costruzioni allegoriche che alludono a una palingenesi futura, avvertita ma non ancora collocabile storicamente (come per la sontuosa descrizione del crollo nella celebre *La gronda*⁷⁰). In *Una volta per sempre*, insomma, domina un'atmosfera di stallo, di quiete forzata, di immobilismo angosciante, attraversata però da «una sotterranea vibrazione utopica»⁷¹, da un indefinibile senso di imminenza che si concretizza in una fortissima tensione dialettica, che la poesia, secondo le indicazioni di *Verifica dei poteri*, si incarica di incarnare formalmente e figurativamente. L'apice di questa personalissima ricerca, come già accennato, si avrà con la conclusiva *Poesia delle rose*, in cui le tensioni allegoriche e concettuali si faranno al punto insostenibili da minare la stessa comprensibilità del testo, con l'effetto, ricercato, di «politicizzare persino il simbolo lirico per antonomasia, quello della rosa»⁷².

Si passi ora a *Questo muro*. Fin dal testo esordiale, *La linea del fuoco*, titolo militareggiante inserito in una sezione a sua volta intitolata, ambigualmente, *La posizione* (quindi allusiva di un conflitto in atto, o imminente), Fortini getta il lettore in un'atmosfera molto diversa:

Le trincee erano qui.
C'è ferro tra i sassi.
L'ottobre lavora nuvole.
La guerra finì da tanti anni.
L'ossario è in vetta.

Siamo venuti di notte
tra i corpi degli ammazzati.
Con fretta e con pietà
abbiamo dato il cambio.
Fra poco sarà l'assalto.⁷³

⁶⁶ Ivi, p. 280.

⁶⁷ Ivi, p. 241.

⁶⁸ Ivi, p. 248.

⁶⁹ Ivi, p. 274.

⁷⁰ Ivi, p. 258.

⁷¹ F. Diaco, cit., p. 189.

⁷² Ivi, p. 207.

⁷³ F. Fortini, *La linea del fuoco*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 299.

Se, in *Una volta per sempre*, la poesia era «chiamata a raffigurare [...] l'occultamento della lacerazione per superarlo»⁷⁴, in *Questo muro* il conflitto, almeno nella prima metà della raccolta, è dichiarato. Fortini non abbandonerà mai i procedimenti allegorico-figurali tipici della sua scrittura, ma li calerà, grazie anche ad uno stile ancora più asciutto, ancora più franto in versi-frase lapidari e discontinui, in una realtà maggiormente definita, richiamata persino dall'inserimento, nell'ultima sezione (1970-'72), della rielaborazione di un comizio politico effettivamente tenuto dal poeta⁷⁵. Per quanto qui interessa, è da rilevare come i testi si facciano, in generale, più aperti e comunicativi, anche laddove ricorrano a immagini allegoriche, emblematiche, o ad *exempla* di sempre più evidente ispirazione brechtiana.

Come ha rilevato Pietro Cardelli⁷⁶, una spia di questa apertura verso l'esterno è il ricorso all'imperativo o a forme volitive, scelta stilistica che può oscillare tra moniti ambigui e ironici («Non guardate quei fuochi sulla montagna»⁷⁷) e veri e propri ordini militari («Ciascuno uccida il fratello ciascuno l'amico ciascuno il vicino»⁷⁸). In generale, lo stile si fa più denotativo, la voce poetica sembra acquisire una maggiore sicurezza, certo enfatizzata dal ricorso a un verso-frase spesso coniugato all'indicativo («So quel che aspetto e di quello ho riposo»⁷⁹; «Noi abbiamo nemici»⁸⁰; «Tutto è da contemplare. / Tutto è da fare»⁸¹; «tutto se non si vince ritornerà.»⁸²; «Non sapremo se avremo avuto ragione»⁸³). Persino le scene più allegoriche sacrificano parte della loro oscurità per aprirsi a messaggi di chiaro contenuto politico-militante, scivolando dunque dai modi dell'allegorismo a quelli dell'*exemplum*, se non proprio del racconto onirico-fantastico («Dice la bestia dentro la sua bava: / “Se vuoi sapere tu devi restare / tutta la notte molto attentamente / sveglio e i rumori tra i sassi ascoltare”»⁸⁴). Insomma, pur rimanendo fedele a se stesso, all'immagine brechtiana che ha deciso di dare al nuovo corso della sua poesia, in *Questo muro* Fortini cerca evidentemente di canalizzare la tensione centripeta di *Una volta per sempre* in direzione di un uditorio. Almeno nella prima metà della raccolta, i testi tentano continuamente di stabilire un contatto, di creare un canale di comunicazione, in parte superando le dichiarazioni di poetica di *Astuti come colombe* e *Al di là del mandato sociale*. E questo, ancor prima della *Prefazione* del 1969.

Come giustamente nota Cardelli, uno degli elementi di maggior novità del libro del 1973 è la rinnovata collocazione del soggetto poetico, il quale, a differenza di *Una volta per sempre*, in

⁷⁴ M. Gatto, cit., p. 300.

⁷⁵ F. Fortini, *Un comizio*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 373.

⁷⁶ P. Cardelli, «Fermatevi»: l'uso dell'imperativo nella poesia di Franco Fortini, originariamente apparso, con altro titolo, in «Annali di studi umanistici», VI, 2018, pp. 419-458, ora consultabile all'indirizzo: <https://formavera.com/2021/01/25/pietro-cardelli-fermatevi-limperativo-nella-poesia-di-franco-fortini/>

⁷⁷ F. Fortini, *Discorso del Governatore*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 300.

⁷⁸ Id., *Questo non è un grido di vittoria*, ivi, p. 308.

⁷⁹ Id., *Ancora la posizione*, ivi, p. 302.

⁸⁰ Id., *Le difficoltà del colorificio*, ivi, p. 306.

⁸¹ Id., *L'apparizione*, ivi, p. 310.

⁸² Id., *Dalla collina*, ivi, p. 316.

⁸³ Id., *Gli ospiti*, ivi, p. 335.

⁸⁴ Id., *L'erba e l'animale*, ivi, pp. 303-304.

cui «l'io si ritrovava separato dai propri amici, emblema di un vigoroso dinamismo del tutto passato»⁸⁵, è ora investito da un processo di «lavoro su di sé»⁸⁶ che lo porta a «imporsi cosa fare e come farlo»⁸⁷, nel tentativo di costruire un «modello di comportamento e di presenza nel mondo»⁸⁸. La seconda sezione di *Questo muro*, non a caso intitolata *Versi a se stesso*⁸⁹, contrasta nettamente con alcun autoritratti di *Una volta per sempre*. Se infatti nella raccolta del 1963 prevaleva un senso di reclusione ed esclusione, enfatizzato dall'isotopismo della casa e rilanciato da un senso pervasivo di impotenza⁹⁰, in *Questo muro* il soggetto è spesso colto all'aria aperta, spesso nell'atto di parlare ad altri. La stessa lunghezza dei componimenti, non più brevi e compatti, ma ampi e frazionati⁹¹, suggerisce una rinnovata fiducia nel racconto, dunque una rinnovata coesione, seppur problematizzata a vari livelli, con la dimensione della Storia. È allora indicativo che «in *Questo muro* [...] gli usi più ricorrenti dell'imperativo *siano* in realtà moniti a se stesso»⁹²; e se, come in *Dalla collina*, Fortini si autoritrae in una posa da comiziante, la frustrazione finale, cioè l'indifferenza degli «amici» al suo tentativo di coartarli in una più consapevole lotta politica, non cancella la volontà dell'impegno, né il lavoro tutto sotterraneo, mentale, che avrebbe dovuto preludere al comizio vero e proprio:

Parla dell'amore che bisogna spezzare e mangiare.
Comanda che tempo non c'è, che per sempre
tutto se non si vince ritornerà.
Di' come ci hanno uccisi e i nomi dei nemici.
Tenta di persuadere. Pretendi. Interroga.⁹³

Seppur fallito, il tentato comizio agli «amici» non si dissolve in disperazione, né genera un ripiego fra le mura domestiche. Al contrario, produce un nesso contrastante di oggettivazione di se stesso e volontà didattica: «A un movimento verso l'interno, a un'autoesortazione [...] corrisponde sempre un movimento verso l'esterno, una tensione all'educazione»⁹⁴. Tensione che, se nella finzione del testo è frustrata, nei fatti è conservata in forma di piccolo *vademecum*

⁸⁵ F. Diaco, cit., p. 185.

⁸⁶ P. Cardelli, cit.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ Cfr. F. Fortini, *Tutte le poesie*, cit., pp. 311-331.

⁹⁰ «Non posso né distruggere né ridere / [...] / Non posso né odiare né indicare. / [...] / Non posso nulla.», Id., *Non posso*, ivi, p. 225; «Non so, non capisco, non parlo, lasciatemi andare», Id., *Aprile 1961*, ivi, p. 242. Ma questo senso di stasi e impotenza, in linea con quanto detto a proposito delle tesissime immagini dialettiche di *Una volta per sempre*, può tramutarsi positivamente in pazienza e speranza, specie quando la clausura domestica è associata all'atto dello scrivere: «Scrivi mi dico, odia / chi con dolcezza guida al niente / [...] / Nulla è sicuro, ma scrivi», Id., *Traducendo Brecht*, ivi, p. 238.

⁹¹ Cfr. soprattutto Id., *Dalla collina*, ivi, pp. 315-317; Id., *Per tre momenti*, pp. 318-319.

⁹² P. Cardelli, cit.

⁹³ F. Fortini, *Dalla collina*, cit., p. 316.

⁹⁴ P. Cardelli, cit.

consegnato ai lettori, presenti o futuri⁹⁵. Il fallimento sostanziale narrato nella poesia è insomma superato in via performativa, quasi metaletteraria.

Come si è visto, due raccolte che contengono ampie porzioni di testi coevi, o comunque scritti a una brevissima distanza gli uni dagli altri, possono variare sensibilmente nello stile, nei contenuti e nella postura del soggetto poetico. Questo perché Fortini, da acuto interprete del presente, non si limita a registrare le tendenze più immediate, ma cerca piuttosto di anticiparle, di intuire una direzione possibile, fedele a quel «prospettivismo» nient'affatto didascalico di cui parlava in *Verifica dei poteri*. È allora tornando a questo libro, e soprattutto alla *Prefazione* del 1969, che è possibile trovare una giuntura, un punto di contatto tra linee stilistiche apparentemente così contrastanti. Scriveva infatti Fortini, a seguito delle accuse di «formalismo» e della parziale ritrattazione di cui si è già parlato:

Chi mi accusa di teorizzare i miei casi privati, ha ragione. Ma dovrò ancora una volta ripetere che *ormai solo la dichiarata ed esibita accettazione di un punto di vista soggettivo mi sembra possa diminuire il rischio di involontaria mistificazione ideologica del nostro prossimo?* E, nello stesso tempo [...] quei casi personali non fanno che riflettere [...] un mutamento accaduto lontano da qui, dove si decidono le sorti politiche del mondo.⁹⁶

Il contrasto con le dichiarazioni di poetica di *Astuti come colombe* e *Al di là del mandato sociale* è evidente. Se, ricordiamo, in quei testi gli strumenti più congeniali all'espressione letteraria dei nuovi rapporti sociali erano, per il poeta, una «metafora [di] livello molto arduo»⁹⁷ e «una struttura stilistica che [...] sia metafora delle tensioni [...] di un “corpo” sociale umano»⁹⁸, ora, nel 1969, è lo sguardo soggettivo, individuale, a essere posto al centro della pratica di scrittura, segno, come d'altronde emerge dagli esempi che si sono portati, di una rinnovata fiducia nella costruzione di uno spazio di confronto intellettuale. Tuttavia, se accettiamo l'ipotesi di un Fortini selezionatore di se stesso, che raggruppa testi fra loro quasi contemporanei a seconda degli *input* che gli provengono dalla realtà extraletteraria, d'altra parte dovremmo ammettere che, nella composizione di *Questo muro*, può aver inciso la pubblicazione, nel 1966, de *L'ospite ingrato*⁹⁹. Vera e propria «satura» fortiniana, questo libro stravagante, che raggruppa poesie e prose, epigrammi lapidari e saggi di letteratura, politica e attualità, è il primo a mostrare un Fortini incline al confronto-scontro diretto con i suoi interlocutori storici, alla definizione esplicita di un terreno di battaglia. Molto diverso sia dalla saggistica di *Verifica dei poteri* che dalla

⁹⁵ «Vi chiedo / di prendere in considerazione / non la fatica subita / ma le mie proposte / di ampiezza o d'ira / o anche di quella incertezza che è utile. / [...] / Meditate la storia / che diventa e la vittoria / che vi disperde entro di sé», F. Fortini, *Consigli*, in Id., *Tutte le poesie*, cit., p. 327.

⁹⁶ Id., *Prefazione* [1969], cit., p. 336. Corsivo nel testo.

⁹⁷ Id., *Astuti come colombe*, cit., p. 60.

⁹⁸ Id., *Al di là del mandato sociale*, cit., p. 162.

⁹⁹ ID., *L'ospite ingrato. Testi e note per versi ironici* [1966], ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, pp. 861-990.

poesia di *Una volta per sempre*, *L'ospite ingrato* può forse darci la misura di quel mutamento in atto che il poeta formulerà esplicitamente soltanto nel 1969. Ma le tensioni, le polemiche, gli argomenti che finalmente esplodono in quell'originalissima miscellanea, sono poi gli stessi che *Questo muro*, almeno nelle sezioni qui analizzate, si incaricherà di portare a un livello maggiore di formalizzazione e metaforizzazione, ricomponendo, in questo modo, una linea di coerenza e continuità stilistica che nella poesia di Fortini non verrà mai meno.