



## Felice Rappazzo

*Una obbedienza ostinata, forse vana.*  
*Per un tema di Paesaggio con serpente*

### 1. L'obbedienza e la *hybris*

Fra i molteplici tratti di *Paesaggio con serpente* degni di nota (intrecci tematici, architettura costruttiva, lingua e forme poetiche, rapporti con la storia grande e minuta e con le trasformazioni antropologiche, oggettivazione e filigrana autobiografica, presenza di “natura” e cultura) affronterò qui in pochi testi, senza addentrarmi nei pur essenziali aspetti formali, due filoni tematici che trovo connessi non solo fra loro, ma anche con l'insieme di questa raccolta. Il primo è la selezione del tema dell'«obbedienza», che dà il titolo alla sezione finale e che proviene da una precedente breve pubblicazione; il secondo, quello della riflessione interna sulla rinnovata funzione del poeta, anch'egli, in maniera diversa, “obbediente” una volta che il mandato sociale agli intellettuali e ai poeti sembri mostrare il suo logoramento al confronto con l'incipiente ipermodernità. Libro duro, della durezza del cristallo, *Paesaggio con serpente*, ma anche l'agonismo di Fortini sembra, se non cedere il passo, almeno convivere con un rancoroso e manierato pessimismo, che si rafforza con la rappresentazione del poeta come figura fuori dai giochi, “invecchiata” e importuna.<sup>1</sup> Il fatto è che sono in via di dissoluzione i soggetti organizzati del conflitto di classe, e ciò produce una progressiva metamorfosi nello sguardo del poeta, perplesso davanti alla «obbedienza» che percepisce sia negli intristiti «fratelli amorevoli» (neo gnostici, neo nietzschiani, pensatori “deboli”, oggetto dei suoi strali satirici) sia, paradossalmente, nei più radicali e severi fra gli antagonisti. Ecco dunque la funzione strategica, per collocazione e temi, di un testo come *Stammheim*, dove l'«obbedienza» si declina in due modi opposti e simmetrici:

Essi hanno fatto quello che dovevano  
 secondo gli ordini della città non visibile.  
 Hanno studiato i libri antichi e i moderni.  
 L'acciaio dei padri recide i più piccoli nervi.

5 Sono stati uccisi.  
 Nessuno fu più obbediente di loro.

Essi hanno fatto quello che dovevano  
 secondo gli ordini della città visibile.  
 Hanno studiato i libri antichi e i moderni.

10 La chimica dei padri bagnava le chiome dei nervi.

<sup>1</sup> Sul nesso vecchiaia-poesia, e su quello, connesso, morte-poesia, e poi sull'obbedienza del poeta, cfr. R. Luperini, *Il futuro di Fortini*, Manni, Lecce 2007, pp. 41-47.



Si sono uccisi.  
Nessuno fu più obbediente di loro.

Noi abbiamo fatto quello che abbiamo dovuto  
wo eine fremde Sprache herrscht  
15 secondo gli ordini di due ordini secondo due leggi.

19 ottobre 1977

Questo breve ed epigrammatico testo compare, in *Paesaggio con serpente*, nella sezione «Circostanze», non dunque in quella in cui era comparso per la prima volta, «Una obbedienza» appunto, nella *plaquette* recante lo stesso titolo e vari testi poi ripresi e diversamente distribuiti nella raccolta del 1984.<sup>2</sup> L'indicazione della data di composizione, in calce, anzi parte del testo, lo rivela come risposta ad un evento che, allora, colpì la pubblica opinione europea, suscitò aspre polemiche: il dubbio “suicidio”, nel controllatissimo supercarcere di Stammheim, di tre detenuti, appartenenti alla organizzazione terroristica nota come banda Baader-Meinhof, dai nomi dei loro più rappresentativi esponenti. Rimangono uccisi, il 17 ottobre, Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Jan-Carl Raspe; Ulrike Meinhof, la più nota e controversa figura del gruppo, si era già “suicidata”, provocando i medesimi dubbi, poco più di un anno prima. La reazione bruciante di Fortini all'evento è affidata a un testo dall'impianto brechtiano, dall'andamento solennemente sapienziale e “biblico”, oggi forse più sorprendente di allora, che colloca l'evento quasi in una secolare serie storica di tragedie, di emergenze di un male radicale che sempre si ripropone e si rinnova: *Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie immer neu*, secondo l'amato Heine. Il testo si propone dunque come chiave interpretativa della sezione al momento della pubblicazione della *plaquette*, e il suo spostamento nell'altra sezione (sebbene forse motivata dalla suddivisione di spunti e temi), al momento della ricomposizione in *Paesaggio con serpente*, ha l'effetto di ricalibrare la raccolta nel suo insieme, e anche di rideterminarne l'interpretazione, poiché ogni raccolta è un organismo, e la composizione dell'insieme ne è la chiave: l'«obbedienza» diventa così uno snodo concettuale della raccolta nel suo insieme, non solo della sezione, e questo motivo, recursivo com'è ogni motivo, si ripropone sull'insieme, per poi precipitare e consolidarsi nella sezione finale.

A quale «obbedienza» allude Fortini? Chi è obbediente, ed è l'obbedire una virtù o un difetto? Come sempre il titolo si irradia su diversi nuclei

Franco Fortini,  
*Paesaggio  
con serpente*

<sup>2</sup> La raccolta di Franco Fortini, *Paesaggio con serpente. Poesie 1973-1983*, appare presso Einaudi, Torino, nel 1984. Citerò i testi da questa edizione (qui il testo citato si legge alla p. 33), pur tenendo conto della raccolta complessiva F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2014. La *plaquette* sopra richiamata era apparsa nel 1980, presso l'editore genovese San Marco dei Giustiniani (ed è stata riproposta dallo stesso editore nel 2005, con un saggio introduttivo di Andrea Zanzotto, lo stesso che qui si citerà, ma da altra edizione).



tematici, o forse ne è investito; e il valore-obbedienza è, reversibilmente, anche un disvalore. E anche il disobbedire è una obbedienza. Ma certo *Stammheim* entra a pieno titolo in un percorso e un discorso più volte ripetuto da Fortini, saggista e poeta: il rapporto fra storia e vicende individuali; la responsabilità e la scelta; la sovradeterminazione dell'investimento emotivo e politico, ma perfino della vita quotidiana, da parte di forze che trascendono la presunta libertà di singoli e di collettivi; e anche, forse, una sotterranea polemica contro l'anarchismo avanguardistico, contro il mito, romantico e sovversivo, della libertà dell'individuo, della possibilità di far saltare, con un gesto eloquente (anche linguistico), le catene tanto della storia quanto della condizione umana: argomenti che ci conducono a un secondo livello di lettura del tema "obbedienza", che vedremo più avanti.

Il testo presenta una serie di enunciati ricorrenti, e i versi sono per la maggior parte identici nelle prime due strofe simmetriche. Mutano solo piccoli dettagli al secondo verso di ciascuna: quasi un tema con variazioni. La «città non visibile» del v. 2 diventa, al corrispondente verso della seconda strofa, «visibile»; «sono stati uccisi» (v. 5), si trasforma in «si sono uccisi» (v. 11); cambia il tipo di influenza dei «padri» sui «nervi» (v. 4 *vs* v. 10); ma non cambia l'effetto: «nessuno fu più obbediente di loro». Mi pare che questo componimento sia uno dei molti nei quali, in Fortini, si realizza il principio (meglio, il modello formale) di reversibilità, del resto dal poeta reso esplicito e tematizzato in una poesia recante questo titolo e apparsa poi fra gli inediti. E occorre leggere in questi termini anche la prosa introduttiva alla raccolta, *L'ordine e il disordine*, che ripete tale e quale, va ricordato, il testo di congedo di *Questo muro*, ma imprimendo una diversa torsione e prospettiva alla nuova silloge: là il testo era un congedo e una sintesi, qui un programma e un avvertimento; ancora un tema con variazioni. Credo che si tratti di un movimento di pensiero decisivo in Fortini, e non solo nei testi poetici, perché salda insieme polarità incomponibili e discorso dialettico (non sempre è così: in Rebora, ad esempio, suo modello e presupposto, tale principio è solo polare). Infatti l'esito del discorso è identico in entrambe le strofe: «Nessuno fu più obbediente di loro». Gli uccisi, o suicidi, hanno obbedito ai comandi imperiosi di voci comunque estranee, qui esplicitamente richiamate da una citazione modificata di un verso di Brecht (citato nelle note): «wo eine fremde Sprache herrscht». A uccidere sono i padri (ossia la tradizione introiettata: il riferimento all'acciaio prima e alla chimica poi richiama innanzi tutto una storia, industriale e culturale, tutta tedesca; ma poi indubbiamente esemplare e generale). Non è indifferente, certo, uccidersi o essere uccisi: ma l'obbedienza si esercita disciplinatamente nell'un caso e nell'altro, da parte di chi ha studiato i libri antichi e i moderni e dunque si pretende saggio, sia secondo gli ordini della città non visibile (una sorta di *Civitas Dei* agostiniana o di Gerusalemme celeste apocalittica) che è riservata agli eletti, sia secondo



gli ordini della città visibile, ossia dell'ordinamento umano positivo (e sovrappaffatore), contro il quale il sovversivo si schiera. La tracotanza narcisistica, la legge che segna «gli anni della violenza» (così recita il titolo di una delle prime poesie della raccolta) è introiettata come *hybris* anche da chi si ribella all'ordine violento della «città visibile». Chi vuole vivere per sé, come se non esistesse il consorzio umano, obbedisce, e non lo sa, alle leggi alle quali vuole disobbedire e che vuole abbattere, a quelle dei padri che recidono, o bagnano, i «nervi», le radici del pensiero e della vita. È il principio, lo ricordava Szondi, del tragico.<sup>3</sup> Pasolini, l'amico-avversario (presente nella *plaque*, non più nella raccolta), o Sofri, il giovane capo, sono in questa compagnia. Come l'obbedienza, così anche la disobbedienza, dunque, non è una virtù. Essa risulta alla fine una necessità, o una scelta subita proprio là dove contro di essa ci si è rivolti.

*Stammheim* è un testo ad alto tasso di drammaticità, non certo stemperata dall'andamento oracolare degli enunciati e dalla sua struttura chiusa, e tale drammaticità investe il piano della storia e della società così come quello dei destini individuali. Esso è parte di quel filone tematico che, come già in *Questo muro* e come, più tardi, in *Composita solvantur*, affiora alla superficie ma soprattutto sommuove in profondo la raccolta: quello di una crisi, di una catastrofe della civiltà, che non trova risarcimento o soluzione o senso: «viscosità stigie», le chiama Zanzotto in uno dei più densi e acuti saggi su Fortini (a introdurre proprio *Una obbedienza*) di cui possiamo avvalerci.<sup>4</sup> Qui, tuttavia, la crisi emerge quasi come un crollo di civiltà, con una ben maggiore intensità rispetto alla raccolta che precede (dove non mancano positive spinte utopistiche) e anche in quella che segue (più dominata da un sofferto autobiografismo, sebbene sottotraccia, e dunque intrecciata a motivi più individuabili e definiti). *Paesaggio con serpente* è probabilmente il libro in cui il male radicale appare nella storia e nella natura, e si presenta come una possibilità anche nel poeta, e intellettuale-politico, che costantemente aveva combattuto il nichilismo, e certo continuava a combatterlo.

Se una apocalisse non solo politica ma anche antropologica si abbatte sul mondo e sulla vita, essa non è certamente un evento naturale o un capriccio del caso o della necessità: le radici storiche che la producono non sono rinnegate nemmeno per un istante; «conflitto» è pur sempre, per Fortini, una «parola chiave», assieme a «scelta» fino alla fine.<sup>5</sup> La «prigione» sociale non è ontologica né esistenziale: si ricordi quanto Fortini aveva scritto a proposito di Montale: «Il vero "sogno del prigioniero" è, e per

Franco Fortini,  
*Paesaggio  
con serpente*

3 Cfr. P. Szondi, *Saggio sul tragico* [1961], ed. it. a cura di F. Vercellone, Einaudi, Torino 1996.

4 A. Zanzotto, *Franco Fortini: «Un'obbedienza»*, in Id., *Scritti sulla letteratura*, II, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 2001, pp. 223-229: p. 227.

5 Il breve testo *Parola chiave: conflitto*, appare su «il manifesto» del 1° marzo 1991; lo si legge ora in F. Fortini, *Disobbedienze*, II, *Gli anni della sconfitta. Scritti sul manifesto 1985-1994*, pp. 166-169.



sempre, la prigionia», motivando proprio col primato della sfera soggettiva e della trasformazione della storicità (della reificazione) in sostanza umana i limiti ideologici di Montale.<sup>6</sup> Tuttavia l'oscuro paesaggio (già, proprio il «paesaggio» non a caso richiamato dal titolo della raccolta) che storia e destino apparecchiano all'uomo e al vivente, nelle forme animali, vegetali e perfino minerali che in Fortini hanno sempre accompagnato la riflessione sull'umano, questo oscuro e incombente paesaggio è percepito come sempre più prossimo, probabile o quanto meno possibile in un futuro non troppo lontano. Il soggetto collettivo che dovrebbe farsi carico della liberazione e del compimento utopico del destino umano, il "proletariato", la "classe", sembra essersi disperso; la fine, o la stasi, del conflitto è percepita come un segno – una causa, ma anche un effetto – di una non-speranza. Gli "umili", i "vinti" gli umiliati e gli spossessati della triste fine del secolo XX, i giovani e gli intellettuali, le donne e gli uomini più generosi sembrano aver chiuso la loro vitalità in disperati tentativi di soluzioni e salvezze limitate, ristrette, passive e personali, in testimonianze egregie ma di scarsa portata prospettica.<sup>7</sup> La disillusione sembra farsi strada, e aprire le porte a un accigliato pessimismo, a un cinismo narcisistico. «*La illusione ha deserto le scene*», leggiamo in *Il nido* (v. 16); e l'illusione è qui propriamente l'illusionismo mediatico, la spettacolarizzazione del mondo che ha inaridito i luoghi dell'identità e del conflitto.

È quel che sembra di individuare nelle pur combattive e reiterate note degli ultimi dieci anni di Fortini; un *pendant* necessario per chi voglia intenderne la dinamica intellettuale e morale, e cogliere anche il "fondo" delle sue ultime raccolte. Il polemista, il vigoroso ragionatore, il *mastigophoros* è sempre vigile. Ma il tono appare nel complesso meno puntuto, quasi lascia trasparire una vena d'incertezza. Non è tanto la sproporzione di forze fra il capitale e il lavoro, fra Moloch, o Leviatano, e il volgo disperso a lasciar trasparire questo filo di inquietudine pessimistica, quanto l'introiezione del linguaggio e dei valori dei "nemici", il cui nome sempre più è inavvertibile e superfluo: sempre più gli oppressi sono oppressi e tranquilli, sempre più gli oppressori, tranquilli, parlano nei telefoni (come leggevamo in *Traducendo Brecht*). L'industria culturale ha portato a compimento il suo lavoro sporco? Ha vinto senza combattere il surrealismo di massa? La parola-chiave «conflitto» ha perduto il suo richiamo e il suo profumo, lasciando tutto il campo alla merce e al profitto, anche – soprattutto – nella mente degli antichi oppressi? Che le viscere di Pasolini avessero ragione sulle dure analisi di Fortini?

6 F. Fortini, *Venti quattro voci per un dizionario di lettere*, il Saggiatore, Milano 1968, p. 233.

7 Si veda, in proposito, almeno l'esemplare saggio *La banca del Maghreb*, del 1991, in Fortini, *Disobbedienze*, II, cit., pp. 173-176. Qui la «classe» sembra essere progressivamente integrata, più che sostituita, da atti e organizzazioni di solidarismo umanitario "dal basso", rispetto ai quali Fortini, pur con qualche incertezza, non sembra nutrire ostilità o sospetto.

*Paesaggio con serpente* è tutto interno alla svolta che si compie fra anni Settanta e Ottanta, eppure oggi vediamo come si proietti già nei decenni successivi, verso le riflessioni più tarde (e vediamo anche come sia stato profetico nell'immaginarsi un mondo in cui la lotta di classe la si fa dall'alto).<sup>8</sup> La poesia sembra presentare certe tendenze e atmosfere, non per virtù magiche o per la sua *quidditas*, ma perché essa, nei suoi enunciati, non abbisogna di argomentazioni e dimostrazioni. «Le invisibili incrinature degli anni ottanta» sono sì duramente criticate negli argomenti di vari suoi interlocutori, ma ben percepite dallo stesso Fortini.<sup>9</sup> E la svolta della metà degli anni Ottanta è colta accuratamente come «devastazione», per fare un solo nome, anche dall'acuto sismografo di Andrea Zanzotto.<sup>10</sup> Da allora, lo sappiamo, le acquisizioni non solo sociali, ma anche ideali e antropologiche faticosamente conquistate dal secondo dopoguerra hanno finito per autodistruggersi e perfino evaporare.

Franco Fortini,  
*Paesaggio  
con serpente*

## 2. Il poeta-mendicante e il duplice volto della tradizione

Ma se il senso di catastrofe sociale e devastazione culturale di quel decennio di cui si alimenta la raccolta è tema centrale e motivo recursivo in tanti dei suoi testi, fino a coagulare nel conciso e drammatico poemetto *Il nido*, esso si alterna e si intreccia con un altro tema che ne resta intriso, quello della funzione e dello spazio della poesia; parola che comporta, non occorre sottolinearlo, anche alcuni punti decisivi del discorso fortiniano: l'interrogativo sulla funzione degli intellettuali e della cultura, sulla sua efficacia e sui luoghi strumenti e contenuti dei quali essa è fatta e nei quali vive e si trasmette, come esperienza, da una generazione all'altra; sulla vita come «forma», sia pur insidiata e precaria, come «sogno di una cosa». Un altro modo per interrogarsi, ancora, sulla crisi culturale e antropologica, sulla sua diversità rispetto a quella già conosciuta e vissuta nei decenni precedenti, quelli del fascismo e della guerra e poi quelli della monca democrazia del dopoguerra; e naturalmente degli anni della indeterminatezza del potere, del turbocapitalismo globale e finanziario che si è imposto già sul finire del XX secolo – all'insaputa di chi lo subiva e subisce. Il discorso, l'interrogativo sulla «poesia», è dunque interno alla raccolta e al suo duro nucleo tematico, ed il suo ricorrere si salda col tema della «ob-

8 Su questo punto cfr. E. Zinato, «L'Angue nemico»: note su «Paesaggio con serpente», in *Dieci inverni senza Fortini (1994-2004)*. Atti delle Giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena, 14-16 ottobre 2004, Catania, 9-10 dicembre 2004, a cura di L. Lenzini, E. Nencini, F. Rappazzo, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 120-132; F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017, pp. 265 ss.

9 Il saggio, dal medesimo titolo, apparso su «il manifesto» il 9 marzo del 1990, è ora in Fortini, *Disobbedienze*, II, cit. pp. 82-87.

10 Cfr. A. Zanzotto, *Tra passato prossimo e presente remoto*, in Id., *Le poesie e prose scelte*, a cura di S. Agosti e G.M. Villalta, Mondadori, Milano 1999, pp. 1366-1377.



bedienza». L'obbedienza del poeta, il suo duplice limite (una sorta di *double bind*: non scrivere, ma scrivi), ha una variante nell'immagine-metafora del poeta servo (che punteggia la poesia di Fortini dalle prime raccolte fino a *Composita solvantur*) e l'una e l'altra sono tutt'una cosa con la consapevolezza del rapporto della poesia col potere e con le necessità che la determinano e la costringono ad essere. La debolezza e i limiti della poesia sono anche la sua forza, e viceversa.

Il retroterra di tale fase di Fortini trova un denso luogo di riflessione in un breve saggio del 1977, *I confini della poesia*, che sembra orientarne l'attività a partire da questi anni, così come il noto *Mandato degli intellettuali e fine dell'antifascismo*, raccolto in *Verifica dei poteri*, era parso, per le stagioni precedenti e poi per il quindicennio successivo, una chiave interpretativa della sua poesia. Qui sembra di leggere uno stacco, un dubbio e un rovello inquietante:

Ancora pochi anni fa indulgevo anch'io a credere che la forma poetica avesse una sua autonoma forza liberatrice relativamente indipendente dai suoi contenuti ossia dal suo «soggetto». Era un modo di reagire alla precettistica dei progressisti e al loro opaco ottimismo. Eppure mi è sempre stato chiaro che la poesia, proprio in quanto forma che si oppone al mutamento, ha una sua dimensione conservatrice e conciliatrice. Come gli stessi Horkheimer e Adorno hanno scritto, il canto della poesia e dell'arte è a servizio del dominio non solo perché è frutto dell'agio e del consumo come spreco e piacere ma perché la promessa di felicità e l'immagine di pienezza, che arte e poesia portano con sé, non possono essere altro che promesse e immagini, fiori sulle catene.<sup>11</sup>

«Il canto-incanto può uccidere il serpente». Questo passo nelle Note (che duplica il *cantando rumpitur anguis* della dedica a Pier Vincenzo Mengaldo) pare ironico e problematico. E proprio a questa affermazione, che è in realtà un interrogativo, intendono rispondere gli undici componimenti che costituiscono la sezione finale della raccolta (sezione, ripetiamo, completamente ridisegnata in essa). Non solo questi però, come abbiamo visto; il discorso del poeta si distende lungo l'intera raccolta, a partire dalla premessa e dalla poesia incipitaria. Per seguirne le tappe essenziali riprendiamo qui un passo, quello finale, di un testo che leggiamo ancora nella sezione «Circostanze», quell'*Editto contro i cantastorie* che sembrerebbe un testo dichiaratamente «politico» (nel suo montaggio appaiono passi tratti da scritti di Mao Tse-tung) e che è invece, a mio parere, un drammatico interrogativo sul ruolo del poeta e sul significato della tradizione e trasmissione culturale, dentro la lotta di classe. La scelta del passo è quasi obbligata, data anche l'estensione del componimento, quasi un poemetto:

11 F. Fortini, *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Castelvechi, Roma 2015, p. 34.



50 Nel circondario di Liling non è più consentito  
 di girare per le case per esaltare la primavera e gli spiriti  
 e di cantare canzoni con accompagnamento di nacchere  
 chiedendo l'elemosina. La lega contadina  
 ha arrestato tre mendicanti. Li ha obbligati  
 a trasportare argilla e cuocere mattoni.

55 Ma è bello esaltare la primavera, cantare i poveri morti.  
 Che male fanno i cantastorie alla comunità?

I poveri morti ci ricordano di starci aspettando.

La primavera è così bella da essere inumana.

Il canto del cantastorie riporta il passato irrecuperabile.

60 E tutto questo fa dolce la vecchia vita.

La fa santa e sopportabile.

Non lo vogliamo più.<sup>12</sup>

Passo perentoriamente pedagogico, normativo? Certo, esso appare (anche in virtù della secchezza asseverativa e percussiva, “biblica” degli enunciati) un testo etico-politico, paradossalmente antiumanistico. L’episodio della lotta politica e culturale entro la rivoluzione cinese (immaginato o ricostruito da reali fonti, poco importa) è certamente altamente “impoetico” o meglio “antipoetico”. La poesia, e il suo finale in particolare, vanno lette nelle loro «conseguenze metapoetiche», nel voler additare nella funzione poetica l’essere «pungolo e parenesi più che belcanto, consolatorio e lenitivo», è stato scritto in una recente interpretazione. Certo, è così. Eppure non mi pare si possa senz’altro sostenere (leggendo frontalmente, alla lettera, l’enunciato, come se si trattasse di una posizione dell’autore *tout-court*, e non di una “voce” interna alla lirica, costitutivamente altra e ambigua) che «la letteratura come rifugio e compensazione simbolica è condannata senza appello; anzi è la dimensione estetica nella sua globalità a essere totalmente subordinata all’urgenza della rivoluzione». <sup>13</sup> Ma il testo ha un margine di ambiguità o – voglio ribadirlo anche per questo caso – di reversibilità e conflittualità interna molto ampio e profondo. Ogni posizione negativa può essere rovesciata, letta cioè *anche* alla rovescia. Fortini sembra qui costruire *intenzionalmente* una forma enunciativa che si manifesta come “costruzione” di una negazione freudiana (non è il primo né sarà l’ultimo caso): una costruzione discorsiva e consapevole, naturalmente. Il distico centrale di questo passo rivela l’andamento dialogico (dialettico) del discorso, è uno spazio del tutto legitti-

Franco Fortini,  
*Paesaggio  
 con serpente*

12 Fortini, *Paesaggio con serpente*, cit., p. 27.

13 F. Diaco, *Dialettica e speranza*, cit., p. 271. E anche, più problematicamente, Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., pp. 59-60. Sulle componenti metapoetiche in *Paesaggio con serpente* cfr. anche L. Lenzi, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 227-248, *passim*.



mo: che male fanno i cantastorie alla comunità? Che male fanno i poeti? Che male fa il culto del bello e del piacere? Certo per Fortini – che lo ripete anche qui – un carattere essenziale delle Muse è di «essere sempre al servizio del dominio». <sup>14</sup> Ma egli sostiene anche l'inverso, ossia l'essenzialità delle Muse stesse (intendendo non solo la poesia, ma anche, soprattutto, la funzione intellettuale) alla pienezza della vita. La voce che nega perentoriamente l'utilità della poesia e la forza "produttiva" ed eticamente utilitaristica che costringe i mendicanti-poeti a trasportare e cuocere l'argilla piuttosto che a darsi a inutili e dannosi elogi della «vecchia vita», resa per via poetica «santa e sopportabile», ha dovuto confrontarsi con la domanda. Ha risposto con un severo rifiuto. Ma la domanda è emersa comunque, ha creato e mantenuto una divaricazione in un discorso altrimenti monologico e indiscutibile. La questione che qui si pone mi pare dunque molto più sfaccettata e controversa di quanto la lettera non dica. Si legga infatti, se anche non si voglia ricorrere alla prosa *L'ordine e il disordine*, l'epigrafe in esergo dall'amato Lu Xun, essa stessa testo e indicatore di una interpretabilità duplice, reversibile:

A causa delle differenze che, trasmesse dalla antichità, ancora sussistono, gli uomini sono distaccati l'uno dall'altro, e non possono sentire il dolore altrui. Inoltre, perché ognuno ha la speranza di far schiavi gli altri e di mangiare gli altri, si dimentica che anch'egli ha la stessa prospettiva di essere fatto schiavo e mangiato.

D'altro canto anche le posizioni che Fortini man mano esprime, a partire almeno dagli anni Sessanta, sulla poesia come prodotto atto e gesto in sé contraddittorio, diciamo il peritesto, hanno sempre insistito sulla natura duplice del far poesia. Cambia rafforzandosi forse, negli ultimi decenni, l'intensità del dubbio, ma la funzione intellettuale e poetica non è mai rinnegata. Basti leggere, fra i passi successivi alla raccolta, quanto egli dichiara in un suo denso colloquio con Franco Loi:

Tutte le volte che mi sono trovato nelle fasi, diciamo, di depressione collettiva, sono stato tentato da quello che mi è stato rimproverato come il 'vizio profetizzante', o della 'predicazione'. Sì, effettivamente, in quei periodi, la sola cosa che potevo dire era una parola di – non direi di estremismo – ma di estrema, di implacabilità, un'implacabilità di resistenza e un'implacabilità di negazione. <sup>15</sup>

Il contesto ci guida e aiuta nell'interpretazione, dunque. La lotta politica senza quartiere, *anàlogon* e allegoria della «lotta mentale» che Fortini

14 F. Fortini, *Il dolore della Verità. Maggiani incontra Fortini*, a cura di E. Risso, Manni, Lecce 2000, p. 57. Questo saggio-confessione, molto importante, meriterebbe una maggior diffusione anche per l'immagine "multiversa" che Fortini dà di sé.

15 F. Fortini e F. Loi, *Franchi dialoghi*, Manni, Lecce 1998, p. 41.



mette in scena,<sup>16</sup> non può eliminare la contraddizione alla cui insegna egli ha costruito la sua poesia. In *Paesaggio con serpente* siamo in realtà condotti, per tappe sapientemente distribuite nel testo,<sup>17</sup> entro un percorso critico e dialettico che comporta, accanto all'orrore e alla denuncia ragionata della catastrofe, un interrogativo sulla funzione del poeta e sulla "sua" obbedienza. Nell'ultima sezione quest'ultima si costruisce proprio su tale dubbio, e lascia intravedere un complesso reticolo di allusioni e interrogativi.

### 3. L'obbedienza del poeta. Un itinerario

La raccolta si apre con un trittico di testi che affrontano tale nodo: a *I lampi della magnolia* fanno seguito *Il temporale* e *L'alloro*; fin dal primo titolo l'allusione a Montale, controverso nume tutelare della poesia novecentesca anche per Fortini (diffuse sono le citazioni esplicite o criptiche da suoi versi) non rivela solo una certa angoscia d'influenza, ma segnala un vero e proprio dialogo sul rango e sulla funzione della poesia. E a Montale di *Tempi di Bellosguardo* sembra alludere Fortini quando, fra questo e il successivo testo, compaiono per due volte le «tegole»: qui troviamo «la calma delle tegole», subito dopo, in *Il temporale*, appaiono, con «la "bufera" del terzo verso, anche «lampi e fulmini», finché, leggiamo, «Voleranno le tegole nell'orto / e le schiume sul mare». Con tutto il portato di allusioni che queste semioculte citazioni possono comportare. Quanto a *L'alloro*, la rappresentazione allegorica dell'insetto notturno che sale sulle foglie, «le rosica e le sfrangia» è fin troppo trasparente. Ma torniamo a *I lampi della magnolia*: qui il terz'ultimo verso annunzia già sapienzialmente: «Diremo più tardi quello che deve essere detto»; e quel che deve essere detto appare a sprazzi e lampi qua è là, fino a schiudersi alla fine.<sup>18</sup> È un vero e proprio itinerario quello che Fortini lega a questo motivo d'avvio della raccolta (l'*Editto contro i cantastorie* ne è una importante tappa intermedia), e nella sezione finale ne ritroviamo diverse riprese. Anzi: i nuovi inserti modificano radicalmente questa sezione, rispetto alla composizione della *plaque* originaria, proprio con l'inserimento di diversi nuovi testi che sviluppano il tema, e con lo spostamento di altri: in primo luogo del "poemetto" *Il nido*, reso nella raccolta autonomo (e scandito in tre tempi suc-

Franco Fortini,  
*Paesaggio  
con serpente*

- 16 L'espressione, tratta da William Blake, è di R. Luperini, nella prima versione della sua raccolta di saggi su Fortini, appunto *La lotta mentale. Per un profilo di Franco Fortini*, Editori Riuniti, Roma 1986.
- 17 Si veda, ad esempio, oltre a *Leggendo una poesia*, anche *E perché...* Eccone l'incipit, che riprende palesemente, anche nelle componenti "sadiche", i motivi di *Editto contro i cantastorie*. «E perché ai morenti dovremmo portar gentilezza / come se per futura onniveggenza potessero / fare del male a noi?».
- 18 Sul rapporto semioccultato con Montale e sulla corrispondenza fra inizio e fine della raccolta, cfr. ancora R. Luperini, *Il futuro di Fortini*, cit., pp. 55-57.





cessivi, anziché reso in un unico flusso), fino al punto da costituire una sezione a sé stante. La componente tragica e apocalittica, il “cuore” della raccolta, assume così un suo spazio specifico seppure sghembo,<sup>19</sup> e la sezione finale sembra dunque costituire una risposta del poeta alla questione urgente ed «estrema» (pronunciata appunto come una «parola [...] di estremità») posta dalla «strage» che «tra fosse e discariche / tentenna» (vv. 22-23). Una sorta di lascito, anche.

A tacere di vari spunti e allusioni reperibili in altri testi (ma come dimenticare la strofetta finale di *La promessa*: «Qualcosa mi è stato detto / che debbo ricordare meglio: che / quanto di me si consuma sarà cibo e bevanda di molti. / Non so se mette conto di ricordare / le precise parole della promessa», vv. 13-17), ci soffermiamo sul primo e sull'ultimo, e diamo poi maggior spazio al terzultimo. Il testo d'inizio, *Con un unico gesto*, è un vero e proprio documento di poetica, che ripropone con vigore antichi argomenti, ma anche li aggiorna. Rifiutato sarcasticamente il ruolo consolatorio autonomo e separato del poeta, la sua pretesa autosufficienza civile e culturale, la «disciplina della parola», ma anche e soprattutto il prevalente compito – di ascendenza romantica – di illustrarne il ruolo con esemplari biografie o autobiografie (ma su tale rifiuto s'imporrebbe a dire il vero un supplemento di analisi), le due strofe finali, legate, del breve testo sottolineano la duplice funzione di scavo del poeta nella lingua e nella cultura, da un lato, e dall'altro nella vita e nel conflitto, nella radice del male sociale:

Dico di me e del male di vivere.  
 Frugo tra ceneri. Ma anche volto la testa  
 10 e le urla le sento  
 degli straziati da uomini cani  
 che vogliono anche me  
 una di queste notti uccidere.  
 Indico  
 con un unico gesto della mano  
 15 sia passione sia vanità  
 la celeste forma della morte  
 la forma sporca della malinconia.

L'avvio è ironico e autoironico, ma anche segnato da un forte pathos, «Dico di me e del male di vivere. / Frugo tra ceneri»; il frugare fra le ceneri, motivo che si ritroverà anche in *Composita solvantur*,<sup>20</sup> allude tanto al comporre poesie, al ricercare materia ormai percepita come desueta e inutile, quanto al consumarsi di una tradizione e di un significato dell'esi-

19 Sulla importanza del decentramento ellittico del testo-sezione *Il nido*, cfr. F. Diaco, *Dialettica e speranza*, cit., p. 187.

20 Ad esempio in *Il custode*: «Frugo in fondo alle tasche tra le briciole / di paglia e di galletta, tra le bucce / di castagne, lanuggini, crini di fodere» (vv. 21-23); e in *E questo è il sonno...*: «Rivolgo col bastone le foglie dei viali» (v. 33).



stenza; e anche alla vecchiaia. Ma la contraddizione già fissata da Fortini nei versi di *Traducendo Brecht* («La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro, ma scrivi», vv. 20-21) rimane intatta nelle nuove forme, sia pure più cupe, di questi passi, anche nell'individuare nell'«unico gesto» della mano (senza dubbio lo scrivere) tanto «passione» quanto «vanità».

Il percorso si completa idealmente e circolarmente nell'ultimo componimento, *Molto chiare...*, che chiude, con la sezione «Una obbedienza», anche la raccolta, e che risponde dunque anche al quesito posto implicitamente dal componimento iniziale, al «diremo più tardi quello che deve essere detto». «Molto chiare si vedono le cose. / Puoi contare ogni foglia dei platani» (vv. 1-2): certo, dopo un lungo assedio – anche a se stesso – di dubbi e di parole. I dubbi, quelli dell'insensatezza e dell'inutilità, non sono affatto risolti. Fortini presenta il suo lavoro (il lavoro intellettuale) come una strada amara, forse senza sbocco, eppure necessaria, imperativa. Ritroviamo ancora qualche traccia dei motivi (e anche delle parole) di *Traducendo Brecht*. L'ineluttabilità ostinata dello scrivere non esclude «l'errore»:

Lo sguardo è là, ma non vede una storia  
di sé o di altri. Non sa più chi sia  
10 l'ostinato che a notte annera carte  
coi segni di una lingua non più sua  
e replica il suo errore.

Franco Fortini,  
*Paesaggio  
con serpente*

#### 4. Poesia e metapoesia in agone

C'è un testo di grande rilievo, che si colloca in terzultima posizione nella raccolta e che si distingue dagli altri per le modalità enunciative segnate da una vigorosa e manieristica oratoria, *Allora comincerò...*; esso a dire il vero non è molto messo in evidenza dalla critica, ma mi sembra meritevole di analisi puntuale e approfondita, che qui naturalmente non è il caso né il luogo di proporre; mi limiterò a una sintesi. Anni fa Lenzini, brevemente citandolo, giustamente osservava che in esso l'io recupera una certa centralità, sebbene non riconciliata, che sembrerebbe «revocare il distacco dalla tradizione lirica»; in esso convivono «entro uno scenario di apocalissi frammenti della tradizione ed echi della modernità». E in effetti l'oratoria complessa e manierata che lo contraddistingue, rafforzato dalla foga con cui l'io si mette in scena, ne fa un testo dagli «esiti [...] smaglianti per spessore intellettuale e caratura stilistica»: <sup>21</sup>

Allora comincerò come mai fosse stata mattina  
prima di questa. Mattina che annunziano  
bella su tutta Europa e che scalda di raggi  
la guancia e questa pagina. Comincerò

21 L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Manni, Lecce 1999, p. 16.



Felice Rappazzo

5 una composizione che ignoro. Anime sante,  
poeti e parenti, onorati e inonorati, voi  
che le catene avete solo in sogno spezzate  
(e sempre piangendo di averle spezzate ma  
solo in sogno) monumenti venerabili e amari  
10 e voi, nonni e antenati, rattrappiti nei colombari  
che aveste il tempo della vita intero  
per domandarvi che cosa mai fosse e perché  
voi e perché non voi e le bestie perché  
e perché il sogno spaventoso dello scuoiato,  
15 voi tutte queste sillabe aiutatele  
che accecato un nipote compone  
prima della sua fine  
con quelle imprendendo già tronca un'azione  
come chi per incerto cielo parte  
20 e seppure confidi che gli aerei furiosi  
alla scala casalinga vorranno restituirlo,  
può trapassarlo il fuoco, precipitare urlando  
e tutta lasciare in disordine la sua stanza sbalordita. E ancora:  
il clamoroso parlare, la lingua sonora  
25 degli italiani non potrà aiutarmi.  
Da quanti anni sappiamo, no? che una rosa  
non è una rosa, che un'acqua non è un'acqua,  
che parola rimanda a parola e ogni cosa  
a un'altra cosa, egualmente estranee al vero?  
30 Bravi filosofi, menti necessarie e voi quanti  
negli istituti di ricerca del mondo poderoso  
ai mattini d'inverno dopo l'ora di tennis  
fissate i tabulati, le analisi, le statistiche lucenti  
la cultura dei batteri, il restauro degli argenti,  
35 ah nulla potete insegnarmi  
che io già non sappia, anche parlaste ore e ore.  
Non è onnipotenza questa mia, è pianto di rabbia.  
Neanche per la mia ignoranza domando scusa,  
non c'è colpa né scusa.  
40 Almeno una immagine, una visione sabbatica,  
queste cadenze miserabili animasse!  
Ma no, senza conoscenza né buona coscienza,  
senza teologia, senza arte manuale  
e nemmeno poesia, sebbene più ilare  
45 che triste, più ansioso che sazio, più indistruttibile,  
anche nella stanchezza di tutto il vissuto secolo,  
mi avvio veloce verso il mio rancore.  
E chi aprirà i vecchi miei lessici e legga  
le carte soffiando la polvere, almeno  
50 abbia un giusto scuotere del capo, il capo alzi, guardi  
se la mattina è acuta, esca.



È questo il componimento – un sonoro testo monostrofe, una lunga lassa poetica dall’intonazione e dall’impianto retorico “foscoliano” – al quale Fortini affida il suo messaggio più complesso riguardo al compito, al mandato, alla “obbedienza” del poeta, a questa altezza storica e cronologica. Le due successive poesie, che pure riprendono il tema (specie l’ultima, come abbiamo visto), obbediscono, nei toni stilisticamente più discorsivi e dimessi, ma anche più oggettivi, a una predilezione di Fortini per i finali “in levare” (come egli stesso osservava, ad esempio, per i *Canti* di Leopardi). Dunque la concitazione, il picco emotivo e oratorio, si manifesta in un punto prossimo ma non coincidente col testo conclusivo, che risulterebbe altrimenti pletorico.

L’impianto della poesia è decisamente allocutorio; parla e invoca un Soggetto ergotante, passionale e rancoroso, ma i destinatari sono variabili, e si spostano dagli «antenati» ai discendenti, prendendo in mezzo fra gli altri lo stesso soggetto della perorazione. Questi si pone nel presente, ma si proietta anche nella condizione della posterità, dell’erede di cultura, quasi a prendere il posto del giovane ladro di ciliegie di Brecht, nel quale Fortini, traduttore e critico, aveva visto non molti anni prima «il mimo allucinato dell’erede».<sup>22</sup> Ma la serenità del ladro è ben diversa dall’ansia con cui il soggetto prevede per sé, in un futuro indeterminato e sottoposto a circostanze e costrizioni inesprese, un atto di creazione poetica («Allora comincerò [...]. Comincerò / una composizione che ignoro», vv. 1, 4-5)<sup>23</sup> chiamando a testimoni la tradizione poetica e sapienziale, e gli antenati, sinistramente e macabramente «rattrappiti nei colombari». Essi hanno goduto di una favorevole condizione, quella di poter vivere e poetare in condizione di relativa serenità, senza cioè chiedersi il perché del male e dell’angoscia, che pure vivevano. E da questa posizione sono invocati, perché assistano e aiutino la composizione del «nipote», che in ogni caso non potrà che essere, fin dal nascere, «già tronca», e non certo aiutata dal «clamoroso parlare», dalla «lingua sonora degli italiani», ossia dalla illustre ma retorica tradizione letteraria. Essa convive (e qui il dettato di Fortini si fa polemico e sarcastico) con la recente illusione formalista e in fondo rasserenante e tipica della separatezza intellettuale, che la poesia sia altra cosa dalla realtà («Da quanti anni sappiamo, no?, che una rosa / non è una rosa», vv. 26-27). Ed è questo il primo aspetto di inattività del far “poesia”, della «disciplina della parola», che abbiamo già visto.

Da questo momento, siamo poco oltre la metà del testo, il destinatario muta, cresce semmai l’accento di intensità polemica. Abbandonati i de-

Franco Fortini,  
*Paesaggio  
con serpente*

22 F. Fortini, *Brecht e il suo ladro*, in B. Brecht, *Poesie di Svendborg. Seguite dalla raccolta Steffin*, trad. it. di F. Fortini, Einaudi, Torino 1976, p. VIII.

23 Si noti che l’incipit «Allora comincerò...» sarà ripreso, tal quale, anche in *Il custode*, nella successiva raccolta *Composita solvantur*. Cosa che segnala una intenzionale continuità di filoni tematici, in questo caso quello a sfondo autobiografico o comunque d’impianto soggettivo.



tentori della cultura veteroumanistica e letteraria, sono ora i «bravi filosofi», i tecnocrati borghesi, gli stessi che, in *Traducendo Brecht*, «tranquilli parlano nei telefoni», ai quali nella precedente sezione, in *Di voi*, si era rivolto aspramente («Non voi che così umanamente sorridete», v. 16), i presunti nuovi sapienti. Né i primi né i secondi possono insegnare nulla al poeta, non perché egli sappia di più, ma, al contrario, per la sua impotenza rabbiosa, di chi sa già tutto (il male del mondo, la durezza della natura, la storia come oppressione, la finitudine umana) ma nulla può mutare. La penultima sequenza, infatti, riprendendo quasi per rovine e frammenti il primo grande monologo di Faust, denuncia l'inconsistenza di saperi e poesia: «Ma no, senza conoscenza né buona coscienza, / senza teologia, senza arte manuale / e nemmeno poesia [...] / mi avvio veloce verso il mio rancore» (vv. 42-47).

La serie finale di quattro versi segue una logica che sarà ripresa nei corrispondenti versi di *E questo è il sonno*, in *Composita solvantur*. Là il vecchio poeta si rivolgerà a «ragazzi mesti» e inconsapevoli cui affida il compito estremo: «Proteggete le nostre verità»; qui il destinatario dell'allocuzione, meno individuabile, ha l'incarico, più ristretto forse, ma identico nella sostanza, di aprire vecchi lessici, soffiare via la polvere, considerare la consistenza o la validità del lascito per poi avviarsi, forse dubbioso ma non ignaro, ad affrontare la mattina, l'esterno.

Testo metapoetico, certamente; ed è stato correttamente osservato che nel tardo Fortini (anche in questo componimento, così come in *La promessa*) «vecchiaia e funzione metapoetica [...] vanno di conserva».<sup>24</sup> Bisogna tuttavia aggiungere che la funzione metapoetica è qui drammaticamente investita degli umori intellettuali ed etici di Fortini, e che essa funge da elemento di dibattito e di conflitto fra i due punti di tensione che impongono al poeta l'«obbedienza»: l'obbedienza alla trasmissione dell'eredità e alla indicazione di un luogo di utopia; l'obbedienza alle costrizioni e ai limiti della storia e della natura, dall'altra parte. Andrea Zanzotto ha saputo leggere in profondità, a partire dal proprio lavoro di poeta, la tensione di Fortini: la sua poesia scaturisce proprio dal conflitto («massacranti divaricazioni», le chiama) fra necessità e impossibilità di dire, fra il rigoroso uso della lingua e la dura consapevolezza della non-autonomia di questa e dei significanti, fra l'ostinazione dell'annerare carte (la esemplare «obbedienza») e la percezione di una lingua ormai estranea:

Esiste in lui un rapporto mai venuto meno con quel momento della formazione dell'io in cui le parole (non si può in alcun modo, a questo stadio, ricondurle al termine di «significante») si iscrivono nell'esperienza

24 Lenzini, *Stile tardo*, cit., p. 233. Così prosegue Lenzini: «la strategia della regressione non è che un modo ironico per ribadire obliquamente, quasi di straforo, un messaggio tanto severo ed alto quanto estraneo all'epoca in cui il poeta si è trovato a vivere».





come violentissimo «fatto proprio». Esse sono allora una realtà ponte che si attesta tra le altre realtà entro lo spessore oscuro e luminoso di una referenzialità globale, di un «mondo», che, pur rimanendo possente della sua autonomia-separazione dall'io, si arricchisce «una volta per sempre» di un reticolo linguistico tanto autonomo nel suo consistere quanto indissolubilmente collegato agli altri dati reali; ma col privilegio di «aver pontificato», creato ponti, cioè accertato nel suo arco la verità del mondo e soprattutto la verità dell'io, non importa se, in quel punto, «narcisistica».

Ed è da questa distanza, conclude Zanzotto, «che giunge l'irriducibilità, anche etica, del discorso di Fortini».<sup>25</sup>

---

Franco Fortini,  
*Paesaggio  
con serpente*

<sup>25</sup> Zanzotto, *Franco Fortini: «Un'obbedienza»*, cit., p. 224.

