

# Fortini '17

Atti del convegno di studi di Padova (11-12 dicembre  
2017)

A cura di Filippo Grendene, Fabio Magro  
e Giacomo Morbiato

Prima edizione: settembre 2020

© 2020 Quodlibet srl

Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 – 62100 Macerata

www.quodlibet.it

Stampa a cura di NW srl presso lo stabilimento di Legodigit srl – Lavis (TN)

ISBN 978-88-229-0447-8

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari dell'Università di Padova.

## Indice

7 Introduzione  
di Filippo Grendene, Fabio Magro, Giacomo Morbiato

15 Elenco delle abbreviazioni

### Traduzione

19 Fortini traduttore del *Lycidas* di Milton  
Pier Vincenzo Mengaldo

27 Contro il «linguaggio disordinato dei retori».  
Marcature sintattico-metriche e storico-critiche in Fortini traduttore  
Irene Fantappiè

### Poesia

49 La poesia dell'evento. *Foglio di via* tra testo e macrotesto  
Bernardo De Luca

69 *Poesia e(d) errore*. Poesia senza presente  
Luca Daino

97 *4 novembre 1956*. Storia, metrica, verità  
Thomas Mazzucco

117 «Storia e natura, mia e non mia»: i confini di  
*Paesaggio con serpente*  
Davide Dalmas

- 137 Un'immensa stanchezza. Lettura del *Custode*  
Giacomo Morbiato

### Saggistica

- 159 La critica secondo Fortini  
Romano Luperini
- 167 La «forma ambigua» del saggio. Su *Rileggendo Pasternak*  
Marianna Marrucci
- 185 Forma e responsabilità: il libro dei *Saggi italiani*  
Niccolò Scaffai
- 201 *I Nuovi saggi italiani*: poesia giustizia verità  
Chiara Fenoglio
- 219 «Questioni di frontiera»: il Fortini comparatista  
Francesco Diaco
- 239 Dietro il senso comune. Dialogismi in *Insistenze* ed *Extrema ratio*  
Filippo Grendene

### Parole chiave

- 257 La dialettica della forma come emersione del politico  
Marco Gatto
- 270 Franco Fortini: «Il comunismo in cammino» come  
«capacità di riconoscersi nei passati e nei venturi»  
Luca Basso
- 287 «Il discorso che è azione». Classico e figura in Fortini  
Gabriele Fichera
- 303 Indice dei nomi

### Introduzione

Sono qui raccolti gli interventi presentati al convegno *Fortini '17*, ospitato a Padova fra l'11 e il 12 dicembre 2017 dal Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari in occasione del centenario della nascita. Del poeta? Del critico? Del traduttore? Del saggista? O dell'intellettuale politico? Nato nel settembre del 1917 e scomparso a fine novembre 1994, Fortini come pochi altri attraversa il secolo in un unico grande sforzo di autenticità e coerenza, rendendo così ardua se non impossibile un'etichettatura univoca *a posteriori*.

È stato detto in molti diversi casi, riprendendo una riflessione dell'autore stesso, che Fortini è inattuale, che il suo essere irrimediabilmente passato si costituisce in profezia – ancora una parola fortiniana – o quantomeno in possibilità per il futuro. Che cosa questo significhi non è semplice dire in due parole; servirebbe un ragionamento complesso sulla sua concezione di uno storicismo non lineare che pure, in alcuni saggi (Fichera, Gatto), è qui sviluppato. Certo è che il fascino che colpisce generazioni, anche giovani, di studiosi e lettori, riguarda la sostanziale impossibilità di dividere in parti l'opera di Fortini, la quale a rigore potrebbe essere oggetto di analisi di comparti disciplinari differenti, dagli studi letterari alla storia del pensiero filosofico, alla storia politica e culturale.

Fra la manciata di autori italiani del Novecento che condividono una simile caratteristica (Pasolini, Vittorini ma anche, per altri aspetti, Calvino, Sciascia, Sanguineti), Fortini è quello che più ha intrecciato le proprie vicende, in modo sotterraneo ma rilevante, con quelle della storia politica italiana, interloquendo con singoli, partiti, movimenti a livello alto e propositivo; eppure il convegno padovano – come i concomitanti tre italiani (Milano, Torino, Siena) e quello polacco di Varsavia – parte da un'iniziativa di studiosi di letteratu-

Zinato, Emanuele

- 2006 *L'«Angue Nemico»: note su 'Paesaggio con serpente'*, in Lenzini-Nencini-Rappazzo 2006, pp. 119-132; poi in Id., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 133-147.

## Un'immensa stanchezza. Lettura del *Custode*

Giacomo Morbiato

Fra poco, guarda  
requis anche per te.  
(Goethe, trad. Fortini)

Allora comincerò con un altro disegno,  
un'altra carta, ancora una leggenda.

Così una volta, lungo una scala di clinica,  
ho visto un vecchio che piangeva. Era di notte,  
alle quattro, credo, e la neve guardavo  
volante sui fanali dei cortili 5  
e dei viali, degli incroci, grande neve.  
Quanto delle mortali ardenti orine brune  
nelle ceramiche si congelava!  
Pendevano le flebo, nei loro sacchi di bende 10  
l'uso delle pupille  
i trapanati cranici perdevano,  
la caposala suora sedeva luccicando,  
dritta nella sua cassa di cristallo.  
Vinto dal pianto il vecchio dormiva oramai 15  
meditando nel sonno e sorridendo.

\*

«E tutto, eccolo, l'esito, il residuo  
e sul palmo della mano destra ora vedilo, guardia  
notturna, guardia giurata. È il concetto  
di tutta la mia, odimi, esistenza. 20  
Frugo in fondo alle tasche, tra le briciole  
di paglia e di galletta, tra le bucce  
di castagne, lanuggini, crini di fodere».  
So che potrei parlarti di dolci errori

di presagi o spaventi o cantilene  
o d'altro che sia orrido o ridicolo,  
perché c'è anche qualcosa di ridicolo in tutto questo,  
ma non ritroverò chi eri, figlio  
di alcolizzato, Rolando,  
numero d'oro della Vigilanza,  
che fra i battenti dei cancelli  
infilavi biglietti stampigliati  
e in sua poltiglia la pioggia li accusa  
ora, li asciuga e muove il vento  
poi con le foglie li rotola. 25  
Periferia, Firenze, piccole ville  
e buio sotto fronde di un odore  
che quand'ero ragazzo chiamavo l'odore dei grilli.  
Appoggiata la bicicletta al muro,  
presso a una siepe degli anni Trenta mi ascolti. 30

«È questo», cerco in fretta di spiegare  
«il punto, l'ergo» alle pupille ironiche  
sotto il tettuccio del berretto militare.  
«Ho saputo soltanto una parte  
ho inteso soltanto la vita che mi era nemica  
e non l'amore, che esiste». Scuoti il capo  
schiacci i pedali, fruscia la dinamo. Via  
fila nel nero la lucciola di rubino. 45

\*

E ora lascia libero il tuo servo  
di cercare la chiave, di stringerla ridendo.  
Scattino le mandate del lucchetto  
verso un appartamento abbandonato  
verso un'aria nascosta  
che non so quando ho veduto e conosco  
in un film o in un libro o in una guerra. 50  
Urto i giornali guasti del fuggiasco,  
del tossico il cucchiaino contorto. Neanche  
un bulbo elettrico, strappati i fili...

Tu di laggiù, mio custode, questo vuoi farmi sapere:  
un impiantito piastrellato di graniglia,  
sì, e la croce della finestra lì affigge  
dal viale uno sprazzo di luce e le frasche  
tutte ben nette in nero inchiostro scrivono.  
Cerco dove distendermi, compagno, 60

dove posare il respiro. 65  
Neanche sono depresso, vorrei solo  
un poco meno debole la mente  
meno sconsiderata la speranza. Posso stringermi  
sull'impiantito di quest'alta grotta  
nel primo sonno chiedendo 70  
di risvegliarmi.

1. *Il custode* è il quarto e penultimo testo della quarta e penultima (se si esclude l'*Appendice*) sezione di *Composita solvantur* (1994), *La salita*. «Si dissolva ciò che è composto», recita imperiosamente il titolo della raccolta finale di Franco Fortini, il quale all'uscita del libro era già molto malato e vicino alla morte. Non a caso insisto fin da ora su tale componente di «vicinanza al valico» (ER, 7) biologico, alla quale è congiunta nell'ultimo Fortini la netta percezione della fine di un ciclo storico, rispetto al quale egli sente già in parte d'essere postumo, antenato: «Ho la sensazione di essere a un estremo del tempo. [...] Una situazione planetaria, non solo italiana o europea» (Fortini 2003, 697). *Il custode*, in cui tanta parte hanno questi discorsi («il rapporto con la realtà nel momento in cui ti dice addio» – ivi, 689), compare nella sezione preceduto da *Questo verso* e seguito dall'eponimo e conclusivo *La salita*. Decisiva in questo senso la sua collocazione, fra un momento dominato dal moto retrospettivo e dalla riflessione metapoetica<sup>1</sup> e un momento invece di rilancio agonistico, dove al movimento ascendente dell'*io* verso le altezze inumane del monte è opposto il ritorno al piano, fra gli uomini, nella consapevolezza che l'«oltremondo» (ER, 128) promesso dall'infinità naturale offre una salvezza solo illusoria dal male storico: «Paradiso non c'è e tu non crederci».

Prima però di entrare nel libro e di caricarsi delle risonanze che ciò comporta, la poesia era uscita sul «manifesto» del 19 novembre 1989 con dedica a Vittorio Sereni<sup>2</sup>. Oltre al nome del dedicatario, è signifi-

<sup>1</sup> Tale moto retrospettivo, tipico del Fortini poeta di PAS e CS, «sembra risalire all'indietro una biografia che coincide per stazioni con l'avvento o irruzione della poesia come trauma, rivelazione di sé e del mondo – nello «spavento» e la «felicità» inaugurali e irrevocabili che furono di una lontanissima, ma non perduta, alba infantile: la «meravigliosa alba serena» di *Questo verso*» (Lenzini 2014, XXIV).

<sup>2</sup> Sempre sul «manifesto» i versi del *Custode* sono stati ripubblicati di recente, il 4 maggio 2017, all'interno di un fascicolo monografico di «Alias» dal titolo *Franco Fortini*,

cativa la data. I versi, infatti, sono inviati al «manifesto» dieci giorni dopo la caduta del muro di Berlino<sup>3</sup>, evento del quale non parlano nemmeno indirettamente (tutt'al più lo presuppongono), così come non vi fa cenno il breve testo di accompagnamento di mano dell'autore: «Per quel che può servire: Rolando non è un nome inventato e i ricordi danteschi sono, nell'ordine, da Inf. 28 (25-27), Purg. 29 (143-144), 3 (130), 27 (87). Il *Custode* è dedicato a Vittorio Sereni» (cito da Santarone 2017). Rileviamo dunque per prima cosa la diversione del testo, il quale scarta dall'evento storico che pure, fuor di dubbio, ne ha motivato, se non la stesura, almeno la pubblicazione. La cofondatrice ed ex-condirettrice del giornale Rossana Rossanda ha ricordato come Fortini, invece di commentare il fatto storico e collettivo, «mand[i] i versi de *Il custode* che sembra parlar d'altro, come quando una vita ripiega su di sé e la stanchezza si apre immensa» (*ibid.*). Di tale immensa stanchezza parla senz'altro il testo, come se la caduta del muro ridestasse acuta in Fortini la percezione dello sfaldamento storico in atto da diversi anni (venti, per l'esattezza)<sup>4</sup>, da cui anche l'impellente necessità di verificare una volta ancora i nodi della propria biografia<sup>5</sup>.

Il testo di accompagnamento ha poi il merito di portare la nostra attenzione su altri due elementi: il personaggio di Rolando e il reticolo delle presenze dantesche. «Rolando non è un nome inventato», avverte Fortini, mettendo l'accento sulla componente referenziale, di realismo autobiografico, del personaggio. Rolando, come Sereni e più di lui (la presenza esplicita di quest'ultimo restando limitata al paratesto), è un possibile custode. In realtà non siamo costretti a escludere uno dei due, poiché l'ingresso in raccolta della poesia rende più incerte entrambe le ipotesi: scompare infatti la dedica a Sereni,

*disobbediente*, p. 7. Il testo della poesia, riportato tutto di seguito con le barre oblique a separare i versi, è accompagnato da un intervento di Donatello Santarone dal titolo *Il «Custode» della storia che sarà* (d'ora in poi Santarone 2017).

<sup>3</sup> Vale la pena di ricordare che la caduta del muro non è l'unico fatto significativo di quei giorni: il 12 novembre comincia infatti la cosiddetta «svolta della Bolognina» cioè il processo di scioglimento e «riconversione» del Partito Comunista Italiano.

<sup>4</sup> Numerosi i passaggi di ER – tra cui almeno 18, 21, 44 – in cui si identifica nel 1970, o comunque nel momento immediatamente successivo al 1968-69 l'inizio di una lunga involuzione politico-culturale, non solo italiana.

<sup>5</sup> «Non si tratta di fedeltà al passato, ma di rigore nella ricerca. Non si può rimanere fedeli, nostalgici, contenti della propria coerenza. Bisogna invece rischiare, rimettere ogni giorno in discussione la propria biografia» (Fortini 2003, 701).

così come viene meno la dimensione referenziale di Rolando a favore di una *figurale*<sup>6</sup>. A tal proposito basti leggere alcuni versi (4-6) di *E questo è il sonno...*, il componimento che chiude la quinta sezione (e, di fatto, la raccolta), e le parole dell'autore nelle *Note* al libro:

*Al mio custode immaginario ancora osavo  
pochi anni fa, fatuo vecchio, pregare  
di risvegliarmi nella santa viva selva.*

Rolando, di *Il custode*, era un compagno di giochi dei miei dieci o dodici anni. Poco dopo la fine della guerra ebbi a incontrarlo a Firenze dove faceva il postino. Nella poesia è, a tutta prima, una guardia notturna. [...]

In corsivo e senza titolo come quello d'apertura, lo scritto che posto prima dell'appendice conclude la raccolta piuttosto che una sequenza di versi mi pare una epitome autobiografica: «E questo è il sonno» sono le prime parole del primo verso di *Foglio di via*, lo scrissi cinquant'anni fa, «*custode immaginario*» è quello, di mutevole identità, della poesia che qui si intitola, appunto, *Il custode*. (CS, 581-582)

Rolando, che nella vita fu postino, è invece nella poesia una guardia notturna, ma solo – si badi bene – «a tutta prima», come a dire che ciò rileva più dell'apparenza che della sostanza. Mentre il custode che in parte gli corrisponde è detto «immaginario» e «di mutevole identità», chiarendo così come a esso presiedano una componente di finzione e un'identità composta, quasi alla maniera dei sogni.

Delle memorie dantesche diremo per ora soltanto che esse sono attinte soprattutto al *Purgatorio* e in particolare ai canti finali, e che Fortini ritiene opportuno renderle esplicite, in tal modo indicando la necessità di un loro recupero ai fini di una corretta interpretazione del testo. Anche le reminiscenze della *Commedia*, per giunta, «potrebbero anzitutto servire a scoraggiare ulteriormente ogni banalizzazione referenziale o autobiografica di questi versi» (Diacò 2016, 275).

2. Si parta, com'è giusto, dall'inizio: «Allora comincerò con un altro disegno, / un'altra carta, ancora una leggenda». Dell'enfasi posta

<sup>6</sup> Dato che si tratta di Fortini, è bene specificare, a scanso di fraintendimenti, che l'aggettivo non rimanda alla figura auerbachiana bensì alla figura retorica o del discorso, intesa secondo l'accezione ampia propria, fra gli altri, di Francesco Orlando; in questo senso il personaggio è una figura dell'*inventio*.

sull'attacco sono responsabili diversi fattori, primo fra essi la scelta di ribadire l'atto stesso del cominciare mediante l'apposito verbo al futuro introdotto dal connettivo pragmatico «allora»<sup>7</sup>. Tale scelta può essere interpretata ricorrendo alla dipendenza tutta implicita, ma in qualche modo segnalata dal testo, della poesia dalla caduta del muro. Allargando lo sguardo, è possibile inoltre qui riconoscere un tratto tipico dell'ultimo Fortini, tra PAS e CS: «una luce obliqua cade sull'io e sul discorso, ogni volta ricominciato nell'assenza di interlocutori» (Lenzini 2014, 7)<sup>8</sup>. La scelta dei sostantivi con cui designare la poesia – «disegno», «carta» e «legenda» –, disposti enfaticamente in una terna anaforica, vuole invece indicare a chi legge la natura allegorica del primo quadro.

Il *custode* è costituito infatti di due scene, autonome e legate al tempo stesso. La prima, che l'avverbio «Così» qualifica come il proseguimento diretto del distico d'apertura, è una sequenza ospedaliera della quale l'io è spettatore e narratore, ma non protagonista: durante una notte invernale, un vecchio piange sulle scale di una clinica, mentre poco distanti da lui malati e morituri mostrano un'umanità derelitta; passato un certo tempo, il vecchio, sfinito dalla propria sofferenza, appare addormentato, ma il suo sonno è peculiare: «meditando nel sonno e sorridendo». La seconda scena si sviluppa in modo più ampio e coinvolge direttamente l'io, il quale, nella periferia fiorentina, prima dialoga – con qualche difficoltà – con un certo Rolando, poi entra in un appartamento abbandonato (forse di proprietà sua o della famiglia) cercandovi un cantuccio per poter riposare.

La divisione in due sequenze narrative contrasta con l'articolazione formale del testo, diviso in tre sezioni tramite l'uso dell'asterisco: la prima scena coincide con la prima sezione (strofe I-II), mentre la seconda occupa le restanti due (strofe III-VII). A tale effetto di sfasa-

<sup>7</sup> I connettivi *pragmatici* (o *segnali discorsivi*) svolgono funzioni diverse dai normali connettivi, detti *semantici*: invece di contribuire alla definizione dei rapporti logico-concettuali, essi segnalano l'inizio e la fine di un testo e la sua articolazione interna, oppure esprimono l'atteggiamento del parlante rispetto a quanto va enunciando.

<sup>8</sup> A tal proposito Lenzini ricorda giustamente, accanto al *Custode*, l'attacco gemello di *Allora comincerò*, terzultimo testo di PAS (1-4: «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»). La formula incipitaria ha lì lo scopo di segnalare la natura metapoetica del testo.

tura si somma quello contrastivo dovuto alla presenza di segnali di continuità e insieme di discontinuità: a dispetto di una netta divisione in scene e sezioni, la cui autonomia è rilevata per mezzo di apposite marche formali (soprattutto metriche) e semantiche, la poesia chiede di essere letta anche come un tutto filato, un *continuum*, e questo anzitutto in virtù delle congiunzioni copulative che aprono le sezioni seconda e terza: 17 («E tutto, eccolo, l'esito, il residuo»); 49 («E ora lascia libero il tuo servo»). Tale rapporto misto di continuità e rottura ritorna sul piano del contenuto. Una discontinuità è evidente nella scelta dei tempi verbali (all'imperfetto narrativo si sostituisce un presente drammatico), nel diverso ruolo dell'io, nell'assetto più teso e dinamico della seconda scena che, oltre al dialogo (per quanto nei fatti a una sola voce), include un movimento, l'ingresso nell'appartamento. Un'altra differenza, più sottile, riguarda la temporalità: univoca anche se non determinata (3: «una volta») quella del primo quadro, equivoca anche se indirettamente più precisa (40: «presso a una siepe degli anni Trenta mi ascolti») quella del secondo<sup>9</sup>. L'insieme conduce ad assegnare alla prima scena un più certo statuto allegorico e a ricondurre invece la seconda a un modulo situazionale lirico-drammatico di matrice, direi, sereniana (cfr. Testa 1999, 20-21) e, alla lontana, dantesca: l'incontro e dialogo dell'io, a cavallo tra sogno e visione, con un altro o *alter ego* spettrale e spesso poco conciliante. Nonostante tali differenze, comunque, gli elementi di somiglianza tra le due scene non sono pochi e consentono di interpretare la prima come la prefigurazione in terza persona della seconda: di notte, in luoghi di derelizione (la clinica, l'appartamento abbandonato), un individuo anziano passa dalla veglia al sonno e, contestualmente, da uno stato d'animo di tensione a uno più disteso. L'autorizzazione a far coincidere il vecchio della prima scena con l'io «confessionale» della seconda ci è fornita dai versi già citati di *E questo è il sonno*, dove «fatuo vecchio» è detto colui che chiede al custode di potersi risvegliare «nella santa viva selva», cioè il protagonista della seconda scena: 70-71 «nel primo sonno chiedendo // di risvegliarmi».

<sup>9</sup> Per esso Diaco (2016, 275) parla giustamente di «atmosfera brumosa e cronologicamente indefinita»; mentre devo dire di non essere d'accordo con la sua idea di una pluralità di personaggi («alcuni personaggi silenziosi»), preferendo intendere i vari attributi dei vv. 18-19 e 28-32 come i diversi tratti d'un'unica, composita figura.

3. Alla compattezza della prima scena collabora la chiusura realizzata dalla metrica<sup>10</sup>, ma l'elemento decisivo è certo la fortissima coerenza, nel segno della disforia, delle immagini. In ordine occorrono malattia («clinica»), senilità («vecchio»), pianto («che piangeva»), «notte», «neve» (poi precisata, con annessa enfasi, in «grande neve», il che mi sembra condurre in direzione del «grande fosforo imperiale» di *Se volessi un'altra volta*). Le diverse linee semantiche possono rinviare a punti ulteriori del testo (come le «pupille» inerti dei «trapanati cranici» di 11-12, destinate a tornare, in forma rovesciata, nelle «pupille ironiche» di Rolando, 42) e sembra convergano nell'immagine della morte, introdotta dall'aggettivo «mortali» al v. 8 e poi evocata dalla descrizione della caposala: 13-14 «la caposala suora sedeva luccicando / dritta nella sua cassa di cristallo». Tutto convoglia un senso di fine prossima, anzi vicinissima, cui il vecchio sembra cedere con il suo sonno, annuncio o presagio della propria morte. In gioco è certamente quella fine biologica che al Fortini di pochi anni più tardi sapeva indurre un «massimo di angoscia» al pensiero di poter «perdere completamente la personalità nella fase terminale» (Fortini 2003, 699) – a questo pare alludere, secondo l'usuale equivalenza vista-conoscenza, la sorte dei trapanati cranici privati dell'uso delle pupille. Non solo di questo, però, si parla, se poniamo mente alle già menzionate marche dell'allegoria, ai segni della negatività storica che appariranno nel finale della poesia (il terrorista e il tossico), all'antefatto immediato rappresentato dalla caduta del muro. Si può intravedere in controluce uno scollamento tra individuo e moto storico che rappresenta un'altra chiave per intendere il cedimento del vecchio, il sonno che conclude una veglia sofferente.

Il vecchio, poi, oltre a essere una presenza frequente nella poesia fortiniana, con particolare incidenza da QM in avanti, inevitabilmente rimanda al soggetto lirico di CS col suo ampio e complesso sistema valoriale. Quest'ultimo integra alla linea della continuità con il passato, all'insegna della «rabbia» e del «programma»<sup>11</sup>, dell'«ira

<sup>10</sup> Senza evadere dai limiti di una versificazione che, coerentemente agli standard della quarta sezione di CS (eccetto *Italia 1977-1993*), privilegia un binomio costituito da endecasillabo e versi appena più lunghi (12-14 sillabe), tale chiusura è ottenuta replicando a 1-2 e 15-16 una figura particolare, la coppia verso lungo + endecasillabo, le cui altre occorrenze (5-6, 8-9, 13-14) non bastano a oscurarne il ritorno in posizione marcata.

<sup>11</sup> *Dimmi tu conoscevi*, 12-13.

ostinata»<sup>12</sup>, un polo di novità costituito dal riso<sup>13</sup> e dalla «gioia»<sup>14</sup>, dall'amore e, soprattutto, dalla «pietà»<sup>15</sup>. Oltre a tale allargamento dello spazio etico, senilità e vicinanza della morte comportano un peculiare sentimento del tempo, bifido e ambivalente. Da un canto i valori della chiarezza, dell'ordine e della misura dicono la particolare pulizia di visione e interpretazione propria di un soggetto che considera sé stesso come in parte già fuori dalla vita, fissato in una posa immobile d'antenato: «nella stanza calma / dell'antenato che sono e divengo»<sup>16</sup>. Dall'altro la prescienza della fine induce quel violento desiderio di sparizione «tutto meno che conciliante» (Lenzini 2014, XXIV) che percorre tutto l'ultimo libro concretandosi in sonni, pianti liberatori, perdite dell'orientamento<sup>17</sup>, e che si estende fino a pochi passi dalla conclusione del libro: «si scaglia una felicità / che mi grida: “Puoi sparire! [...]”» (*La notte oppresse*, 40-41).

La nostra apparizione del vecchio, tuttavia, ha di speciale che vi presiede il primo importante ricordo dantesco incluso nel testo (il precedente, da *Inf.* XXVIII, 25-27, è ai vv. 10-12): «e di retro da tutti un vecchio solo / venir, dormendo, con la faccia arguta» (*Pg.* XXIX 143-144), da confrontare con i vv. 13-14: «Vinto dal pianto il vecchio dormiva oramai / meditando nel sonno e sorridendo». Protagonista del passo dantesco è l'apostolo Giovanni, figura allegorica che sta per il suo libro, l'*Apocalisse*. Egli è l'anziano e solitario profeta che, mentre avanza dormendo, è provvisto dello sguardo acuto di chi vede lontano, nello spazio e più ancora nel tempo. I dettagli fortiniani della meditazione e del sorriso alludono allora anch'essi a un sonno profetico. Il tema della profezia instaura nel testo un orizzonte di aspettazione propriamente religiosa (quella del giudizio-redenzione), sintomatico di una negazione senza residui della realtà presente, da imputare all'immensa stanchezza di cui parla Rossanda. Un atteggiamento, questo, raro nel Fortini maturo, che anche negli ultimissimi anni era altrove ben altrimenti fermo:

<sup>12</sup> *Compiendo settantacinque anni*, 7.

<sup>13</sup> Ivi, 8: «la gabbianella minuta che ride».

<sup>14</sup> *Una semplice nebbia*, 7; *Ruotare su se stessi*, 5; *La notte oppresse*, 16.

<sup>15</sup> *Disoccupato*, 7; *Una semplice nebbia*, 5, 7; *Questo verso*, 10, 18.

<sup>16</sup> *Sono nella stanza*, 15-16.

<sup>17</sup> Si leggano *Le piccole piante*, *Dimmi tu conoscevi*, *Ruotare su se stessi*, *La notte oppresse*, *Se volessi un'altra volta*.

Non rammento chi ha detto – ma potrebbe essere stato Hegel – che al momento della fine di quel che chiamiamo «vita personale» scocca un'identità fra l'individuo e il tutto. Ma questo non autorizza alle profezie neanche in punto di morte se non come proposte di mete, esortazioni a finalità. (Fortini 2003, 704)

Non dobbiamo infine dimenticare il luogo in cui la scena purgatoriale si svolge, la divina foresta dell'Eden, ovvero quella stessa «santa viva selva» (*E questo è il sonno...*, 6) dove alla fine del nostro componimento l'*io* chiederà al custode di potersi finalmente risvegliare. Né il contesto situazionale in cui appare Giovanni, che è quello di una processione allegorica nella quale è figurata la dantesca teologia della storia – una storia guidata da Dio che è l'esatta negazione della storia insensata cui assiste Fortini nei suoi ultimi anni.

4. L'inizio della seconda scena e della seconda stazione (17-23) appare come una netta cesura. Se infatti la strofa precedente si chiudeva su un distico piano e composto per contenuto e forma (15-16), questa comincia nel segno di una risalita tensione. Il discorso diretto aperto *ex abrupto*, già in sé capace di focalizzare la mente del lettore sul qui e ora dell'enunciazione, mostra l'*io* rivolgersi in modo brusco e incalzante (l'imperativo, l'enfasi sull'«ora», il gesto di mostrare il palmo della mano), ma al tempo stesso esitante e nervoso (si veda la frammentazione in molti micro-segmenti della linea sintattico-intonativa) – a un tu presente sulla scena. Una connotazione insieme brusca e nervosa è convogliata nel testo dalla ritmica sdrucchiola con il suo effetto rapido e percussivo («eccolo», «esito», «vedilo» ecc.).

Già da queste prime battute si coglie come il dialogo, che occupa per intero la seconda sezione, risulti afflitto da una certa difficoltà comunicativa. Sarebbe anzi forse più corretto intenderlo come una confessione, dato il suo contenuto consuntivo e autocritico, certo, ma dato anche che a parlare è una sola persona, mentre l'altra si contenta di ascoltare e inviare segni di natura non verbale: lo sguardo ironico e lo scuotimento del capo. Se a quest'ultimo non sappiamo se attribuire un segno positivo o negativo (assenso o diniego?), l'ironia dello sguardo non lascia molti dubbi su un atteggiamento almeno in parte ostile, forse condiscendente o sbrigliativo. Tale impressione è infine

acuita dall'immediata partenza di Rolando, il cui significato negativo è per giunta suffragato da una figura metrica della tensione: lo spacco sintattico sul margine destro che colpisce i versi 46 e 47:

e non l'amore, che esiste». Scuoti il capo  
schiacci i pedali, fruscia la dinamo. Via  
fila nel nero la lucciola di rubino<sup>18</sup>.

Questa la reazione del destinatario; e tuttavia il discorso dell'*io* ci appare già in sé compromesso, dominato com'è dai fenomeni della frammentazione e della posposizione, entrambi pervasivi a diversi ordini di grandezza. Il discorso diretto, che si sarebbe potuto condensare in un'unica battuta, risulta invece disteso sui versi 17-46, dei quali occupa in realtà sacche assai limitate: 17-23, 41-42 e 44-46. Oggetto di frammentazione non è però la sola linea del discorso nel suo complesso: i nuclei di senso che la compongono vanno incontro alla stessa sorte per l'azione congiunta di metrica e sintassi. Soprattutto ai vv. 17-23 una sintassi già in sé faticosa, rotta da incisi e rallentata da iterazioni sinonimiche, risulta ulteriormente spezzata dal ricorso sistematico all'inaratura. Più radicali ancora sono gli effetti di posposizione. A essere ritardata è anzitutto la comparsa dell'oggetto del discorso, vale a dire il contenuto specifico dell'«esito» annunciato al v. 17, il quale giunge, come abbiamo visto, a 44-46. La dilazione del nucleo informativo corrisponde a quella delle coordinate enunciative del dialogo, per le quali bisogna aspettare 36-40, così come, almeno in parte, a quelle dell'identità dell'interlocutore, la cui mansione (18-19) precorre la comparsa del nome (29). In piccolo, si può parlare di posposizione anche per il tema frasale, il cui ritardo si realizza nei movimenti prolettici di 17-20 e 41-42.

Il *custode* sembra insomma riprendere una tipica situazione di CS, quella dialogica<sup>19</sup>, radicalizzandone gli aspetti problematici e ne-

<sup>18</sup> La figura compare in soli altri tre punti del testo, mai, come qui, in serie: 4, «ho visto un vecchio che piangeva. Era di notte»; 19, «notturna, guardia giurata. È il concetto» (dove il contesto è appunto di grande tensione, 17-23); 68, «meno sconsiderata la speranza. Posso stringermi».

<sup>19</sup> Il dialogo è frequente in CS, sia come elemento tematico (*Dove ora siete*) sia come modalità enunciativa (*Italia 1977-1993*); 19, «notturna, guardia giurata. È il concetto» (dove il contesto è appunto di grande tensione, 17-23); 68, «meno sconsiderata la speranza. Posso stringermi».

gativi che già la raccolta di per sé si preoccupa talvolta di evidenziare nel momento stesso in cui, più che in passato, procede all'accogliamento delle voci altrui (anche letterarie), quasi la poesia senile di Fortini simulasse, insieme con la necessità del dialogo, il suo carattere precario e incerto.

5. «Ho saputo soltanto una parte / ho inteso soltanto la vita che mi era nemica / e non l'amore, che esiste». I versi 44-46 costituiscono il centro simbolico del testo: in essi si placa la tensione lungamente accumulata per effetto dei numerosi ritardi e interruzioni in cui incorre la voce, così come trova chiara formulazione quel nodo autocritico in cui consiste il faticoso bilancio messo in atto relativamente alla propria biografia<sup>20</sup>. L'opposizione tra amore e vita nemica fissa nel testo quel conflitto interno al soggetto di CS fra negazione del mondo e adesione a esso, fra distanza conflittuale e partecipazione comprendente del quale abbiamo già accennato (cfr. *supra*, 3). Le due polarità tendono a essere collocate in stazioni diverse del tempo biografico, rispettivamente nel passato e nel presente, così che il conflitto prende sovente una forma logico-sintattica precisa, quella cioè di uno schema "del ravvedimento" o, meglio, "dell'estensione" (della porzione di realtà percepita), che ritroviamo in testi come *Qualcuno è fermo*, *Saba*, *Compiendo settantacinque anni* e, appunto, *Il custode*<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> Lenzini (2014, XXVI-XXVII) dà di questi versi una lettura direi allegorica, riferendoli all'intera poesia di Fortini. Essi indicherebbero il «il nodo (anche formale) che le poneva la tradizione da cui discende: il sapere e poter significare il negativo, modularlo in infiniti modi, esprimerne le maschere e il ricatto, dire la separazione e non l'unione, e solo così alludere al bene: per via di privazione e come meta ma non come presenza, in controluce o controcanto. Ma di qui anche il carattere necessariamente parziale, come di una mutilazione o difetto congenito, dell'essere di quella poesia e del suo latore». Un punto quest'ultimo, che sicuramente ritroviamo nel *Custode* e che ci permette di accostarlo a un altro testo sereniano di Fortini, *Leggendo una poesia* (PAS), che in un certo senso ne costituisce l'antefatto poetico, configurando un confronto fra i due poeti che è insieme asserzione di una differenza incolmabile, presa di coscienza delle proprie mancanze (11, «Non ho mai capito gli altri né me stesso»; 25-28, «La cortesia e la grazia non so bene che siano. / Dentro questo autobus c'è tale un urlo / che non permette di parlare / e nemmeno di tacere umanamente») e loro riassunzione come parzialità necessaria: 34-35, «Non tutto allora è vero quello che ho detto fin qui. / Posso anche io intendere chi noi siamo».

<sup>21</sup> *Qualcuno è fermo*, 7-10, «E mai non era nostra / la schiuma dello stagno / o il ruvido lentischio, nulla avevamo compreso, / non il sentiero, non il paese chiuso»; 18-21, «Ma prima di rispondere di no / ecco, guardiamo ancora, vi prego, i prati / dove in pianto

Proprio *Saba* offre la possibilità, se incrociato con l'originaria dedica a Vittorio Sereni, di alcune precisazioni. Del poeta triestino, l'io lirico afferma di averlo per molti anni «male amato / infastidito per quel suo delirio / biascicato, per quel rigirio / d'esistenza» (8-11); solo in tarda età, «ora che riposano / il suo libro e il mio corpo / indifferenti / come un sasso o una pianta / o una invincibile ombra nel bosco» (12-16), egli riconosce «con lo stupore di chi vede il vero / lunga la poesia, lungo l'errore» (19-20); seguono, dopo il salto strofico (28-29), due versi dalla *Carmen* sabiana: 21-22 «*Parevi stanca, parevi ammalata / ma t'ho riconosciuta, io che t'ho amata*». Come si diceva, la chiave della differenza tra passato e presente è individuata nell'opposizione tra amore e disamore, con il secondo che può cedere al primo soltanto nel riposo indifferente di chi è prossimo alla fine. Esattamente come nel *Custode*, sono legati amore e conoscenza: il riconoscimento, che a Rolando è stato negato per il prevalere della vita nemica («ma non ritroverò chi eri»), è invece possibile per Carmen in virtù della forza propria del sentimento amoroso di andare oltre le apparenze: «*ma t'ho riconosciuta, io che t'ho amata*». E proprio amore è nome-emblema tanto di Saba quanto di Sereni, dei quali idealmente riassume la visione partecipata ed empatica del mondo, la qualità umana e poetica della comprensione<sup>22</sup>.

Quanto detto fin qui non vale a sostenere l'ipotesi di una deideologizzazione senile di Fortini, di un appiattimento cioè della sua visione dell'uomo nella storia su un generico umanesimo<sup>23</sup>, dato che fino alla fine egli rimarrà fermo nel ribadire, contro la «grottesca

eravamo passati, / le vigne e di alti nidi immenso l'albero!» (corsivi miei); *Compiendo settantacinque anni*, 3-5, «Ora sul fondo delle tue pupille / il mondo senza fine vero appare. // Sei quel che allora un giovane non vide».

<sup>22</sup> Per Sereni basterà il riferimento ad alcuni testi degli *Strumenti umani* come *L'equivoco* (7), *Mille miglia* (16-17), *Anni dopo* (3-4 e 11-12), *Gli amici*, *Quei bambini che giocano* (13-16); quest'ultimo particolarmente significativo poiché ricorre a una battuta orale di Saba (*D'amore non esistono peccati...*) recuperata dal vissuto dello scrivente. Lenzini (2014, XXVII), dopo aver discusso l'interpretazione dei versi 44-46 del *Custode*, cita una lettera del '71 di Fortini a Sereni: «A differenza di quel che mi è accaduto in altri tempi con altri, non mi è mai riuscito di tramutare l'aggressività in vera freccia, in punta, quando si trattava di te»; per poi commentare: «c'era qualcosa in Sereni che resisteva a ogni "freccia", e nella radicale diversità (o meglio *alterità*) si nascondeva una segreta alleanza (e un reciproco bisogno): c'è un "no" di Sereni non negoziabile con gli squali di ogni tempo, così come "l'amore, che esiste" ribadisce in Fortini l'altra faccia della negazione».

<sup>23</sup> Si vedano a tal proposito le considerazioni di Lenzini (ivi, XXIV).

liquidazione del passato» (Fortini 2003, 697) in atto, l'opzione per il «comunismo in cammino» (ivi, 701; e prima ER, 101). In questione, nei versi citati del *Custode*, è piuttosto una correzione o integrazione del proprio modo di stare nel presente e insieme intendere il piano dei rapporti umani a partire da quelli più stretti; la possibilità, in tale ambito, di temperare la condanna con la pietà, la richiesta di conversione con l'ascolto e la comprensione.

Non è possibile però nemmeno ignorare la presenza, nel *Custode*, in uno stretto giro di versi, del toponimo «Firenze» (36) e dell'aggettivo «nemica» (45). Il lettore della poesia fortiniana sa bene, infatti, che proprio Firenze è *La città nemica* di FVI, «personificazione dell'estraneità dell'io nei confronti del mondo» – (De Luca in Fortini 2018, 95). Che Fortini abbia pensato di richiamare, in un contesto autocritico, di stanchezza e sofferenza, l'*ethos* tragico e nichilistico delle sue origini prebelliche, dà se non altro la misura della carica negativa compressa nei versi del *Custode*. Tanto più che tale richiamo ricorre poco oltre in CS, stavolta in connessione esplicita con *Il custode*, nell'«epitome autobiografica» *E questo è il sonno...*, in un *incipit* che vale la pena riportare per intero:

*«E questo è il sonno...» Come lo amavano, il niente,  
quelle giovani carni! Era il 'domani',  
era dell'«avvenire» il disperato gesto...  
Al mio custode immaginario ancora osavo  
pochi anni fa, fatuo vecchio, pregare  
di risvegliarmi nella santa viva selva.*

6. La prima scena, lo abbiamo visto, appariva dominata dai significati della morte e della malattia. Nella seconda ampio spazio è accordato a una linea semantica – tracce e rifiuti – che potrebbe esserne il correlato metaforico e che fa da ponte fra seconda e terza sezione, legandole<sup>24</sup>. La prima serie di tali rimanenze è attivata per designare analogicamente ciò

<sup>24</sup> Lo stesso campo di significati compare precedentemente nelle pagine di ER (62-64) in cui Fortini, all'interno della sezione «israeliana» intitolata *Un luogo sacro*, descrive il proprio percorso a piedi nella valle del Cedron. Oltre che per la presenza di un'immagine che anticipa quella finale di CS («Tre giovanotti che scalciano una lattina» – ER, 62), questo passaggio ci interessa per il modo in cui si conclude, esplicitando il valore allegorico del cammino tra le rovine: «Quando, affannati, siamo sotto le mura, dov'è la Porta dei Rifiuti, fra i tassi e i turisti, volgondoci alla valle comprendiamo che il percorso in ombra, col suo abbandono e i suoi segni incomprensibili, le immondizie e le tombe, ci ha voluto dire qualcosa» (ER, 64).

che rimane della vita del soggetto, il risultato – a detta sua esiguo – dei propri sforzi di azione nel mondo: così il «residuo» soggettivo del v. 17 è assimilato alle «briciole / di paglia e di galletta», alle «bucce / di castagne», «lanuggini» e «crini di fodere» ritrovate sul «fondo delle tasche» (21-23). Un'immagine analoga ritorna poco oltre, ai versi 31-35, nel momento il cui l'io rievoca l'incontro avuto con Rolando dopo la guerra, quando questi faceva il postino (così l'autore nelle *Note* al libro): dei «biglietti stampigliati» che egli infilava «fra i battenti dei cancelli» non resta che una generica «poltiglia», un informe reso identico ai resti naturali (le foglie mosse dal vento). Solo la scelta del verbo «accusare» (33-34: «e in sua poltiglia la pioggia li accusa / ora» consente all'interprete di rivolgere il discorso sul soggetto lirico, vedendo in questi versi una continuazione dei precedenti, sempre nel segno di un'autocritica rivolta al lascito e, prima, alla presunta autosufficienza dei propri gesti conflittuali. Per incontrare una terza volta questa costellazione ambigua al crocevia fra traccia, rifiuto, rimanenza, si deve attendere l'ingresso nell'«appartamento abbandonato» (52): al suo interno si trovano alcuni resti di più evidente negatività, connotati nel senso dell'attualità storica post-'77: i «giornali guasti» del «fuggiasco», cioè del terrorista in clandestinità, e il «cucchiaino contorto» dell'eroinomane riportano il lettore di CS a *Italia 1977-1993* (1-4: «Hanno portato le tempie / al colpo di martello / la vena all'ago / la mente al niente»), la cui struttura dialogica si scopre identica a quella del *Custode*: un'allocuzione del soggetto cui gli altri rispondono «senza parlare», segno di una difficile intesa con la generazione dei figli.

Il lavoro uniformante svolto dall'isotopia non preclude alla possibilità di discontinuità interne, anche forti, com'è quella che separa seconda e terza parte. Mentre l'attacco della seconda parte si poneva tutto sotto il segno della tensione, l'inizio della terza (49-55) vuole indicarne l'avvenuto scioglimento. L'ingresso nell'appartamento abbandonato è all'insegna della libertà (49: «E ora lascia libero il tuo servo»), del riso (50: «di stringerla ridendo»), dell'apertura quasi incantata della porta (51: «Scattino le mandate del lucchetto»), la cui connotazione fiabesca si estende all'«aria nascosta» di 53 e ancora alla vaga reminiscenza di 54-55: «che non so quando ho veduto e conosco / in un film o in un libro o in una guerra». Le forme convalidano questa lettura. Ad esempio l'endecasillabo, del quale più che la presenza conta il particolare «riempimento» sintattico-melodico: scorrevolezza, rapidità, piena

coincidenza con i limiti sintattici – esattamente il contrario di quanto avveniva a 17-23. Sintassi e metro appaiono perfettamente in fase, e l'effetto di equilibrio è accresciuto dalla presenza di figure armoniche quali il parallelismo intra- e intersversale (50: «di cercare la chiave, di stringerla ridendo»; 52-53: «verso un appartamento abbandonato / verso un'aria nascosta») e il *tricolon* (55).

Il passaggio alla penultima strofa – di fatto l'ultima, se si considera il quinario isolato finale come una coda – ci riporta invece a quello che resta il nodo interpretativo fondamentale: l'identità del custode, che sappiamo «mutevole» e dunque variabile nel corso della poesia; fermo restando che essa non può e non deve essere fissata, l'ambiguità essendo stata fortemente voluta dall'autore. Giunti all'altezza dei versi 59-64, oltre alla menzione esplicita del «mio custode» (59), due nuovi elementi si aggiungono a quelli già noti, ovvero alla presenza di Sereni e Rolando nel testo: la localizzazione «di laggiù» (59) e un ulteriore, ultimo appellativo, «compagno» (64). In quest'ultima parola risuona certamente il lessico politico del comunismo – così infatti la intende Santarone (2017) – e tuttavia, data anche la difficoltà a intenderne il senso nel contesto, non è possibile escludere l'ipotesi di un significato anche referenziale e privato, se Rolando nelle *Note* è definito dall'autore «un compagno di giuochi dei miei dieci o dodici anni». Quanto alla localizzazione, invece, essa non risolve e anzi stimola l'ambiguità. Un primo significato, più aderente alla lettera del testo, identifica quel luogo lontano come la destinazione di Rolando, da poco allontanatosi in bicicletta (47-48). La profondità temporale del testo, tuttavia, non impedisce di identificare in «laggiù» il luogo del lontano passato, tanto l'infanzia dei giochi comuni quando gli anni del dopoguerra. E nondimeno, quest'ultima accezione può essere radicalizzata in direzione di ciò che è davvero passato, ovvero il tempo dei defunti; vi insiste giustamente Santarone (*ibid.*) e lo confermano indirettamente tanto la semantica residuale quanto l'ipotesto dantesco. È a questo punto che l'identità del custode si scompone e sfarina: poiché lo scomparso può essere tanto Rolando, richiamato dall'aldilà per prestarsi al colloquio con l'*io*, tanto Sereni, la cui presenza aleggia sul componimento e nella cui poesia simili situazioni di contatto con i trapassati sono frequenti e paradigmatiche. In più, come ricorda Francesco Diaco (2016, 277-279), vi sono altri luoghi della poesia di Fortini in cui viene ripreso il modello dantesco dell'incontro con l'ombra: *Le sette di sera* e *Ricordo di Borsieri* in *QM*.

Giunti fin qui, spetta all'intertestualità soccorrerci per mostrare come Rolando e Sereni (ed eventuali altri con loro) non siano che possibili attualizzazioni di una figura anzitutto psichica, un luogo della mente. Nel tentativo (perfettamente riuscito) di definire le differenze che lo distinguono dall'amico Cases, Fortini perviene in ER a una sua definizione cristallina:

Fra le varie specie di uscite di sicurezza disponibili all'angoscia, se la mia era quella di riposare nella confidenza di qualche Sommo Amico o Custode e quindi di un regressivo ritorno all'infanzia, la sua era quella della saggezza e della vecchiaia come propria sede. (ER, 34)<sup>25</sup>

Acquisisce allora ben altra pregnanza il riferimento al «compagno di giuochi», mentre è possibile forse individuare nel custode dell'omonima poesia la volontà, da parte di Fortini, di condensarvi diverse figure della propria *alterità* in senso ideologico, esistenziale e poetico, come se nel momento dell'immensa stanchezza egli avesse inteso appoggiarsi ai depositari di un'altra visione del mondo. Rolando, allora, è anche una metonimia del passato fiorentino, quello più a lungo e più tenacemente negato da Fortini; proprio per questo massimo di lontananza e incomprendimento, anzi irricognoscibilità, egli è forse il giusto destinatario di questo bilancio. Sereni, invece, potrebbe assumere una funzione diversa, più positiva, di *Grande amico* nel quale trovare rifugio e protezione: il custode di un'altra costellazione assiologica, in questo momento sentita forse come più valida e vicina<sup>26</sup>.

Come che sia, il testo si chiude su un'immagine di riposo, nei dintorni della quale si menzionano una «debole» mente e una «sconsiderata» speranza (67-68), entrambi segni di un'estraniamento dal mondo presente. È in questo contesto di sopraggiunta quiete, nel momento che precede il dormire, quando il compito della scrittura sembra essere demandato alla natura (62-63: «e le frasche / tutte

<sup>25</sup> Ma già PAS conteneva un passaggio assai chiaro: «Eppure / “la pietra spregiata sarà scelta dai costruttori” / diceva ad ogni tua morte per consolarti / pietoso inganno la voce del Custode» (*Il teatro di Asolo*, 11-14).

<sup>26</sup> Proprio *Il grande amico* degli *Strumenti umani*, cui qui si allude, può illuminare la struttura profonda del *Custode*; si veda ad esempio la breve descrizione che ne fanno Isella e Martignoni (cit. in Carrai 2015, 67-68) come di un «autoritratto ricavato e contrario dal ritratto in positivo di un immaginario “grande amico”»: «oh, poter appoggiare alla sua ombra protettiva di amico-padre tutte le proprie incertezze e paure!».

ben nette in nero inchiostro scrivono») e così sottratto alla storia e alla responsabilità soggettiva (qualcosa del tipo: c'è una scrittura che ti supera e riassorbirà le tue parole, ti riassorbirà), che compare il secondo importante ricordo della *Commedia*, al primo organicamente connesso (cfr. *supra*, 3). A essere richiamato è un altro sogno profetico, quello di Lia e Rachele: in accordo con quello che è lo sviluppo del nostro testo dalla terza alla prima persona, dall'altro all'*io*, esso non occorre a un figurante ma a Dante stesso mentre questi, vegliato da Virgilio e Stazio, sosta fra alte pareti rocciose prima di fare il suo ingresso nel Paradiso terrestre (Pg. XXVII, 85-93 e sgg.). Concordiamo con Diaco (2016, 275-276) sul fatto che la situazione dantesca appaia in Fortini degradata a causa dello squallore del luogo, punteggiato dai segni della disfatta storica ed esistenziale. Proprio tale riferimento all'attualità, per Fortini massimamente negativa, del periodo storico aperto dagli anni di piombo, consente di precisare la reazione del soggetto lirico, il suo desiderio di quiete e la sua sconsiderata, poiché profetica, speranza. Il luogo disabitato e derelitto nel quale il soggetto si abbandona al sogno profetico potrà allora valere come il segno di una squalifica gravante sul presente, nonché, forse, sul gesto stesso del ripiegamento onirico e profetico, della tentazione religiosa<sup>27</sup>.

7. Nel *Custode* trovano compimento e formulazione, a suo modo definitiva, alcune delle linee di forza dell'ultimo libro poetico fortiniano, in particolare il sentimento della fine e le necessità di verifica e ricomprensione della propria curva biografica. Il nucleo semantico della custodia (la protezione dall'angoscia che il sommo amico garantisce) si lega a quello del riposo (analogo della più violenta sparizione) per esprimere quella pulsione, regressiva e materna, alla scomparsa che anima in più punti il soggetto del macrotesto poetico – e basterà a tal proposito rileggere *Le piccole piante* assieme alla sua “glossa” *Mi hanno spiegato* (IN), dove si esplicita che «le bestie e l'erbe» (1) «sono una madre di me stesso, immagini / di sonno e

<sup>27</sup> Tornano in mente le parole del dialogo fra Cesare Cases e Ernesto de Martino sul letto di morte di quest'ultimo, dove si discorre della morte in quanto estremo tra i limiti umani, di simbolismo e di tentazione religiosa (ovvero dell'insieme dei mezzi con cui l'uomo può superare la crisi della presenza e reintegrarsi nella natura), di comunismo. Un dialogo che solleciterà allo stesso Fortini una riflessione dal titolo *Due interlocutori* (QF, 7-15).

di custodia» (5-6). Manca insomma, nel nostro testo, una valorizzazione dell'istanza resiliente, altrove primaria, di modo che il *Custode* si pone come momento negativo il cui riscatto sarà affidato al testo successivo, *La salita*, insieme con il finale *E questo è il sonno...*, che proprio dalle “tentazioni” espresse nel *Custode* prenderà le mosse. Nella *Salita* sarà la negazione del modello dantesco a farsi portatrice della riassunzione del dovere («Paradiso non c'è e tu non crederci») <sup>28</sup>, mentre nel testo conclusivo diverrà esplicita la negazione della tentazione religiosa (7-9: «Nessun vendicatore sorgerà, / l'ossa non parleranno e / non fiorirà il deserto»), sostituita *in extremis* dalla celebre immagine di Klockov, archetipo di una resistenza tanto più necessaria quanto più collocata a un passo dalla distruzione: «Non possiamo più, – ci disse, – ritirarci» (31)<sup>29</sup>.

#### Riferimenti bibliografici

- Carrai, Stefano  
2015 *Saba personaggio degli Strumenti umani*, in Fioroni 2015, pp. 67-79.
- Carrosso, Luigi  
1996 *La «salita» senza «paradiso» di un poeta civile*, «Allegoria», VIII, 21-22, pp. 62-79.
- Cases, Cesare  
1985 *Il testimone secondario. Saggi e interventi sulla cultura del Novecento*, Einaudi, Torino.
- Diaco, Francesco  
2016 *Le funzioni dell'intertestualità dantesca nella poesia di Fortini*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXCIII, 642, pp. 245-279.
- Fioroni, Georgia  
2015 (a cura di), «*Gli strumenti umani*» di Vittorio Sereni, Giornata di studi, Università di Ginevra, 5 dicembre 2013, Pensa Multimedia, Lecce-Rovato.
- Fortini, Franco  
2003 *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di Velio Abati, Bollati Boringhieri, Torino.

<sup>28</sup> Carrosso 1996, 76-77.

<sup>29</sup> Un altro esempio, più prossimo, compare in una delle ultime interviste: «Siccome oggi viviamo in una grottesca liquidazione del passato, riaffermo ciò che conta. C'è un Piave. Io sono su questo Piave, pur sapendo che nessun Redentore, nessuna Rivoluzione cambierà l'intero mondo» (Fortini 2003, 697).

- 2018 *Foglio di via e altri versi*, ed. critica e commentata a cura di B. De Luca, Quodlibet, Macerata.
- Lenzini, Luca  
2014 *Introduzione* a PO, pp. V-XXXII.
- Santarone, Donatello  
2017 *Il «Custode» della storia che sarà*, in *Franco Fortini, disobbediente*, «il manifesto», 4 maggio, p. 7.
- Testa, Enrico  
1999 *Antagonisti e trapassanti: soggetto e personaggi in poesia*, in Id., *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Bulzoni, Roma, pp. 11-32.

Saggistica