

Fabio Magro

Alcuni aspetti della metrica di Paesaggio con serpente di Franco Fortini

1.

Come noto, le ultime raccolte di Fortini scandiscono i decenni, raccogliendo e documentando il lavoro dell'ultimo trentennio di attività dell'autore. *Questo muro* pubblicato nel 1973 contiene testi scritti tra il 1961 e il 1972; *Paesaggio con serpente* del 1984 ha componimenti compresi tra il 1973 e il 1983; *Composita solvantur*, ultima raccolta poetica di Fortini, esce nel 1994 e presenta testi composti o riveduti nei dieci anni precedenti. L'analisi di alcuni aspetti della metrica di *Paesaggio con serpente*, che si pone al centro di questo tritico, può dunque essere utile per cogliere alcune linee evolutive della scrittura dell'ultimo Fortini.

Sia detto fin d'ora, almeno come ipotesi da verificare, che il rapporto tra questa raccolta e quelle che la precedono e la seguono è insieme di continuità e di distanza.

Stacco e continuità si colgono in effetti fin dai titoli. *Questo muro* è intanto un titolo «efficacemente sintetico, quasi uno stemma; [...] costruito in modo sghembo, accostando il qui-e-ora del deittico *questo* alla concettualizzazione simbolica del sostantivo»,¹ mentre *Paesaggio con serpente* è insieme concreto e narrativo; d'altro lato, sul piano della continuità, i titoli degli ultimi libri di Fortini non sono «più appartenenti al bagaglio linguistico comune e [sono] incomprensibili prima di conoscerne la fonte, che sta in una personalissima esperienza culturale». Si aggiunga però che mentre in *Questo muro* e in *Composita solvantur* la fonte è letteraria, il testo che sta dietro alla raccolta qui in esame è figurativo.² E va detto subito che *Paesaggio con serpente* è senza dubbio, rispetto alle altre raccolte, quella in cui l'elemento pittorico e visivo è più intensamente presente, sia dal punto di vista delle fonti (al titolo si possono aggiungere le due poesie ispirate direttamente a dipinti, da *From Wall to Wall*, dedicata a Morlotti, a *Two-Step*, legata a un dipinto del pittore americano James McGarrell), sia sul piano della tecnica rappresentativa (dal ritratto in versi di Lukács dell'omonima poesia ai tanti "paesaggi" naturali cui dà spazio la raccolta). Il titolo invece dell'ultimo libro stacca decisamente rispetto agli altri sul piano linguistico perché latino e verbale, ma da un altro punto di vista è con

Franco Fortini,
*Paesaggio
con serpente*

1 P.V. Mengaldo, «*Questo muro*» di Franco Fortini, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, *Le Opere*, vol. 4, *Il Novecento II. La ricerca letteraria*, Einaudi, Torino 1996, pp. 931-951; poi in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 291-317.

2 Come noto, si tratta del *Paesaggio con uomo ucciso da un serpente* di Nicolas Poussin, conservato alla National Gallery di Londra; un particolare del quale è usato per la copertina stessa della raccolta. Altre considerazioni sul titolo nel saggio di D. Frasca in questo stesso numero di «Allegoria».



essi in continuità perché è letterario, in quanto ricavato da un epitaffio, e ha a che fare con la pittura dal momento che quell'epitaffio riguarda la tomba di Francis Bacon.

Per restare in ogni caso all'ambito paratestuale,³ un tratto forte, anzi esibito, di continuità tra le prime due raccolte qui in esame è instaurato dall'autore stesso attraverso l'epigrafe che riprende l'ultimo testo, in prosa, di *Questo muro*, ossia *L'ordine e il disordine*. In realtà, è interessante notare che nelle note finali di *Paesaggio con serpente* Fortini precisa che «la presente raccolta inizia con la pagina intitolata *L'ordine e il disordine* che conclude le poesie 1938-1973 di *Una volta per sempre*, nelle edizioni Einaudi del 1978».⁴ La continuità più che con *Questo muro* è in questo senso indicata dall'autore stesso con l'intera propria opera, di cui quell'antologia rappresenta la parte per il tutto: anche qui dunque si può cogliere, rispetto alla raccolta precedente, la medesima dialettica di continuità e discontinuità.⁵

2.

L'assetto metrico di *Paesaggio con serpente* prosegue per molti aspetti quello della raccolta precedente, anche se d'altra parte presenta non meno importanti tratti innovativi che anticipano soluzioni più vicine a *Composita solvantur*.

Occorrerà cominciare dalle strutture. Anche in *Paesaggio con serpente* si trovano componimenti ad isostrofismo debole (in cui le strofe hanno in comune solo il numero dei versi): dalla serie di quartine (ben sei ne *Gli anni della violenza*), alla coppia di strofe di cinque versi (*Il nido*), o di sette (*Il teatro di Asolo*) o addirittura di tredici versi ciascuna (*La teoria dei generi*). L'incidenza dei componimenti isostrofici sul totale è però significativamente inferiore a quanto si riscontra in *Questo muro*,⁶ e ancor più rispetto all'assetto di *Composita solvantur*, il cui ritorno alle forme chiuse comporta anche un deciso recupero della rima con funzione strutturante.

Un'eccezione, in *Paesaggio con serpente*, è rappresentata dalla coppia di quartine del componimento intitolato *La notte di gennaio*:

La luna come cammina cammina
così ghiacciata. E senza la più piccola
ipotesi di sopravvivenza. Come è chiaro
che inutilmente il reale è simbolico.

3 Su cui cfr. F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Quodlibet, Macerata 2017, p. 265.

4 In realtà a testo, dopo l'epigrafe, l'indicazione è: «da *Questo muro*».

5 Ricorda E. Zinato («L'Angue nemico»: note su «*Paesaggio con serpente*», in Id., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 133-147) che la coppia che forma il sintagma *L'ordine e il disordine* è in qualche modo implicata anche nell'ultima raccolta, «il cui titolo è infatti, come precisa in nota l'autore, "comando e augurio" che "il *disordine* succeda all'*ordine*" (p. 136).

6 Cfr. Mengaldo, «*Questo muro*» di Franco Fortini, cit., p. 298.





5 Ma qualcosa ci distrarrà. Ci sarà caro
pensare a lepri in fuga sulla brina
e il gelo diabolico a picco e nel nero
la cristiana coperta sul capo.

Le due strofe, oltre che dal numero dei versi e da una oscillazione molto contenuta delle misure, che variano dal decasillabo anapestico in chiusura al verso di quattordici sillabe (v. 3), sono legate anche dalle rime, sia pure secondo uno schema molto aperto: vv. 1-6 (*cammina : brina*), vv. 3-5 (*chiaro : caro*; con assonanza al v. 8 su *capo*), con rima ritmica ai vv. 2-4 (*piccola : simbolica*, l'unica tra l'altro interna alla strofa); non sarà poi senza significato che l'unico verso irrelato (anche se è evidente la consonanza e l'assonanza atona con i vv. 3-5, e l'assonanza interna pregnante anche da un punto di vista semantico con *gelo*) si chiuda su *nero*, dato insieme reale e simbolico. Una tessitura che proprio per la dialettica tra modello (chiuso) e sua interpretazione (aperta) può anche ricordare la tecnica montaliana, ma che in realtà, e in primo luogo direi per il respiro sintattico, si conferma soprattutto, e almeno, come postmontaliana.

Inferiore rispetto alle altre due raccolte (e si tenga presente in generale che si tratta di «una costante metrico-costruttiva» di Fortini)⁷ è anche la soluzione che prevede la chiusura con un verso isolato, staccato dal resto del componimento, di un testo monostrofico o diviso in strofe (solo sei casi su sessantadue testi). Le due strofe, di sei versi la prima e di cinque la seconda, che compongono *Lukács*, testo conclusivo della prima sezione, sono appunto chiuse da un verso-frase isolato. Il carattere allegorico del ritratto del critico ungherese,⁸ sostenuto sia dall'aggettivazione che guarda oltre il dato concreto, sia dal continuo passaggio tra interno ed esterno, o tra soggetto e contesto, con cui è di fatto costruito il ritratto, fino alla successiva focalizzazione, altrettanto simbolica, sul San Martino a cavallo, riceve maggiore solennità dalla generalizzazione messa in atto dal verso conclusivo («Gli uomini sono esseri mirabili»). Si realizza in questo modo quella che Mengaldo ha chiamato «la trasformazione in apoftegma di qualcosa che in sé non lo è: insomma la trasformazione del non-ragionativo in ragionativo (almeno tonalmente) attraverso il retorico».⁹ E qui va sottolineato che il tratto di stile che volge il descrittivo in ragionativo si avvale anche della ripresa di una citazione classica.¹⁰

In altri casi invece (si vedano almeno *Editto contro i cantastorie*, *Di voi*) il verso finale staccato ribadisce perentoriamente la posizione del soggetto;

7 *Ivi*, p. 299.

8 Su cui cfr. anche Diaco, *Dialettica e speranza*, cit., pp. 269-270.

9 Mengaldo, «Questo muro» di Franco Fortini, cit., p. 299.

10 Diaco (*Dialettica e speranza*, cit., p. 270) ricorda che l'ultimo verso, come segnalato del resto da Fortini stesso, è un'allusione al primo coro dell'*Antigone*.

Franco Fortini,
*Paesaggio
con serpente*





giunge dunque a conclusione di un ragionamento per sancirne la presa da parte dell'io, con l'evidenza anche visiva dello stacco tipografico.¹¹

Un settore in cui *Paesaggio con serpente* fa in qualche modo da ponte verso l'ultima raccolta fortiniana è senza dubbio quello che riguarda l'uso di forme chiuse, e del sonetto in particolare. Se infatti *Questo muro* non utilizza forme tradizionali così connotate, *Composita solvantur* accoglie tre sonetti (accanto ad altre forme chiuse della tradizione, anche variamente rimodellate, come l'ottava, la terzina ecc.), mentre la raccolta in esame conta ben quattro sonetti, da *Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto* (ABBA BABA CDE CED) a quelli inseriti nella sezione *Di seconda intenzione. Al pensiero della morte e dell'inferno* da Góngora (con uno schema rimico aperto e frastagliato, ma dove tra l'altro è in rima – e quale rima: *eterno : inferno* – l'ultimo verso delle due terzine); il *Sonetto del ragno* (con schema ABBA BAAB CDE DCE); e *Da Shakespeare*, sonetto ritornellato che rinvia al modello inglese di sonetto grazie appunto alla rima baciata finale (con sedici versi quindi e schema ABBABAABCDECDEF).¹² La ripresa del metro per eccellenza della tradizione, con i riferimenti culturali che chiamano in causa Zanzotto, Góngora e Shakespeare, si colloca già nella direzione di quel manierismo che Fortini ha ormai a questa altezza già fatto proprio e che caratterizzerà in modo particolare l'ultima raccolta – anche se sul piano formale la manipolazione del sonetto non va in realtà molto al di là di quanto già esperito dalla cosiddetta tradizione del Novecento (rime ipermetre, qualche licenza d'accento, versi non rimati ecc.).¹³

Da un punto di vista delle strutture testuali un ultimo aspetto sembra caratterizzare *Paesaggio con serpente* rispetto alle altre due raccolte ma non solo, ossia la maggiore presenza di testi monostrofici (ben 15, senza contare *From Wall to Wall* e *Two-Step* composte di parti numerate, ma senza divisioni strofiche interne).¹⁴ Le soluzioni sono molto varie: dalla quartina di *Un traduttore* (in cui i versi sono legati in modo alterno tramite assonanza: *Queste : mesti; suolo : loro*) ai cinquantuno versi di *Allora comincerò...*, composizione che “mette in scena” la scrittura del testo poetico da parte dell'io, con la rituale invocazione iniziale ai propri lari affinché interceda-

- 11 Sul verso finale di *Settembre 1968*, che intende per lo stesso Fortini «andare oltre la tonalità “disfattista”» del testo, si veda invece Zinato, «L'Angue nemico», cit., p. 145.
- 12 Del tutto verosimile che la mediazione (grazie alla rima ipermetra *ruggine : fuggi*) sia Montale, come segnalato da P.V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, in Id., *La tradizione del Novecento*, cit., pp. 271-290: p. 276. Il punto di partenza è comunque il sonetto shakespeariano *If there be nothing new, but that which is*.
- 13 Il sonetto ritornellato che chiama in causa Shakespeare è comunque un “pezzo” singolare anche in un panorama frastagliato come quello del sonetto novecentesco, su cui cfr. almeno E. Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, FrancoAngeli, Milano 1992; N. Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, ETS, Pisa 2000, F. Magro, A. Soldani, *Il sonetto italiano. Dalle origini a oggi*, Carocci, Roma 2017.
- 14 Si tenga presente che undici sono i testi monostrofici in *Questo muro*, e appena cinque quelli in *Composita solvantur*.





no in favore delle proprie «sillabe». La lunga tirata trova sul piano formale un sostegno grazie alle anafore che danno maggiore compattezza al componimento, e alle ripetizioni, prima fra tutte quella di *mattina* che chiude a cornice il testo legando i primi due versi all'ultimo, e certificando in questo modo il momento della scrittura e quello, dopo «un giusto scuotere del capo», dell'abbandono da parte del lettore.

3.

Altro elemento di indubbia continuità tra *Paesaggio con serpente* e *Questo muro*, nel senso di una poesia che slitta volentieri verso la prosa, è l'ampia escursione sillabica della tastiera versale della raccolta, che va dal trisillabo al verso di ventidue sillabe. I riscontri numerici dicono di un ulteriore indebolimento dell'endecasillabo (20,4%) e del settenario (10,1%) rispetto al gruppo di versi lunghi, oltre le dodici sillabe (31,6%; esclusi i doppi settenari che comunque non raggiungono il 4%). Il dato conferma senz'altro la perdita di centralità dell'endecasillabo, anche se si deve tener conto di una grande varietà di usi all'interno della raccolta. Varietà che può essere misurata in base all'atteggiamento tenuto nelle diverse sezioni: rispetto ai dati generali infatti spiccano da un lato *Di seconda intenzione* e *Il nido*, in cui l'endecasillabo torna ad essere il verso dominante (nel primo caso la percentuale è del 47,4%, nel secondo del 40%), dall'altro la seconda sezione, *Circostanze* (13,2%), e l'ultima, *Una obbedienza* (13,9%), in cui invece l'endecasillabo è nettamente minoritario. L'articolazione del libro in sezioni trova dunque una sua ragion d'essere anche sul piano delle strutture formali e prosodiche, come è confermato del resto dai versi brevi e medi che si concentrano nella serie degli *Exullet* e punteggiano i due testi che traggono ispirazione da opere figurative (*From Wall to Wall* e *Two-Step*).¹⁵

Tenendo presente questo contesto, si deve comunque notare che l'endecasillabo caratterizza in modo sensibile le zone di apertura e di chiusura della raccolta. Le prime tre poesie, e in particolare la seconda, *Il temporale*, ancor più scopertamente montaliana, si caratterizzano senza dubbio per la presenza di un endecasillabo ancora in grado di guidare la scansione (assieme al settenario); così come l'ultimo testo della raccolta, *Molto chiare...*, fa registrare una presenza di endecasillabi canonici (sette su diciassette versi in totale) del tutto fuori media rispetto al resto dei testi della sezione.

15 Sulla «sofferta» elaborazione della raccolta si veda Zinato, «*L'Angue nemico*», cit., pp. 133-136. Nell'importante dialogo epistolare con Mengaldo, alcuni stralci significativi del quale sono riportati da Zinato, Fortini afferma in un primo momento di voler costruire la nuova raccolta seguendo lo stesso schema adottato per *Questo muro* (cfr. p. 134) ma il risultato, frutto di ripensamenti e incertezze, sarà in parte diverso, più frammentato.





Se a fronte di una analoga minore presenza quantitativa l'endecasillabo di *Questo muro* «può assumere funzioni specifiche»,¹⁶ in *Paesaggio con serpente* sembra soprattutto raccogliersi, con le misure a lui vicine e con la consueta compagnia del settenario anche doppio, in alcuni componimenti particolari, in cui il coinvolgimento e l'esposizione dell'io sono inseriti in un contesto descrittivo-paesaggistico. Tutto endecasillabico proprio in questo senso è ad esempio *Traducendo Milton*. Ma si veda anche il caso di *Primavera occidentale*.

È un'ora incerta e lunga, tempo
 di acquate e fumi, il sole indica gli orti
 d'Irlanda, aprile senza gloria, o il platino
 dei cantieri a Stoccolma o il rivo blu
 5 della rue de Bourgogne.
 Mai così è stata in noi definitiva
 la certezza che scelta non c'è più
 se non tra minimi eventi, variabile lume
 su tetti e insegne colorate. Il senso esiste
 10 e lo conosceranno. Così speriamo. Vedi, anzi:
 questa certezza è l'ombra del paesaggio.
 1958

Nonostante qualche misura superiore (vv. 8, 9-10) o inferiore (l'ottenario in avvio e il settenario che chiude il primo periodo al v. 5), tutti i versi hanno un passo endecasillabico o possono in qualche modo essere ricondotti a quella misura.

Se dunque nel complesso si conferma anche per *Paesaggio con serpente* una disponibilità a variare e allungare la battuta (il gruppo dei versi brevi e medi è inferiore a quello dei versi lunghi liberi), depotenziando le scansioni tradizionali, neppure questo Fortini dimentica di essere sempre «poeta essenzialmente metrico»,¹⁷ riuscendo ad affiancare gli usati metri a nuove e più libere soluzioni senza tuttavia accentuare le fratture, lavorando quindi per inclusione e non per esclusione. In questo senso, come già in *Questo muro*, si deve considerare la preferenza di Fortini per testi che oscillano su misure vicine piuttosto che su scarti e dislivelli profondi: raramente il verso si impunta e cade, e quando succede l'effetto serve magari a rafforzare il senso straniante del testo, come accade per il bisillabo sdrucchiolo che, dopo un verso di quindici sillabe, chiude la prima strofa di *New England* («Dalla collina dei padri i pensieri già pensati / mi guardano», vv. 5-6).

16 Mengaldo, «Questo muro» di Franco Fortini, cit., p. 297.

17 G. Raboni, senza titolo, in Id. (*et alii*), *Seminario in onore del prof. Franco Fortini*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia», Università di Siena, vii, 1986, p. 33 (cit. in Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini*, cit., p. 291).





Per il resto il componimento che oscilla su misure vicine, «garantendo il passo uniforme della poesia ragionante e quelle strutture “di cemento e di vetro” ammirate sempre in Brecht»,¹⁸ è la soluzione prediletta anche per *Paesaggio con serpente*. Ciò non toglie in ogni caso che alcuni versi lunghi facciano sentire una struttura ritmica riconoscibile, che qua e là si incarica di sostenere l'intonazione poetica: al v. 12 de *Il parco*, in un contesto tra l'altro di ottonari trocaici, si ha una struttura ad anfibranchi di dodici sillabe («che batte lontano un bastone ai cancelli») mentre al v. 4 di *E perché...* il ritmo anapestico dilatandosi spinge ad accentare la preposizione articolata («o nei sogni tornando imprendibili o nelle metafore»); al v. 19 de *La buonanotte* troviamo invece un verso di quindici sillabe composto da novenario ad anfibranchi e settenario anapestico («Verrà nella stanza da bagno un chiarore di neve»), e al v. 15 di *La promessa* si legge un verso che può essere interpretato come un ottonario dattilico seguito da decasillabo anapestico («quanto di me si consuma sarà cibo e bevanda di molti»). Ma si potrebbe senz'altro continuare. D'altro lato alcuni di questi versi si caratterizzano per una sorta di scarto interno determinato da un ordine artificiale delle parole, come nel caso di «Dentro questo autobus che ci trasferisce c'è tale un urlio» (*Leggendo una poesia*, v. 26; magari anche come omaggio alle inversioni tipiche di Sereni), o di «ti rimbocchi la coperta, la fronte ostinata ti tocchi» (*La buonanotte*, v. 38, qui tra l'altro con rima interna e a struttura chiasmica). Il tessuto ragionato della poesia fortiniana, pur dominante, non prende dunque il sopravvento, ma lascia spazio a lampi e bagliori, appunto «vetro e cemento».

Franco Fortini,
*Paesaggio
con serpente*

4.

Altri sono gli elementi, sul filo della continuità tra *Paesaggio con serpente* e *Questo muro*, che confermano quello slittamento verso la prosa di cui si è detto.¹⁹ Così è ad esempio per la frequenza di versi-frase, in cui la scansione sembra piegarsi e cedere al respiro sintattico:

Negli ultimi giorni i miei ordini sono spesso ignorati.

(*Gli anni della violenza*, v. 16);

Agli antenati si sacrifica solo della frutta.

(*Editto contro i cantastorie*, v. 49);

Vedo le schiere degli agglomerati.

(*New England*, v. 7).

18 Così Mengaldo, «*Questo muro*» di Franco Fortini, cit., p. 297.

19 Per *Questo muro* Mengaldo nota che «Il confine fra poesia e prosa è ancora più sottile che in passato» («*Questo muro*» di Franco Fortini, cit., p. 296).





Dell'aereo di linea va in cielo l'arcata chiarissima.

(*Lo spazio...*, v. 12)

C'è chi ne soffre sebbene soffrire non serva.

(*Lo spazio...*, v. 18).

Per quanto si tratti in larga parte di versi lunghi,²⁰ di andamento informale, abbiamo qui al primo esempio una struttura esametrica con un novenario fortemente coinvolto sul piano fonico e ritmico (primo e ultimo *ictus* su parola sdrucciola, quasi rima per l'occhio tra parola piana e parola sdrucciola) seguito da un settenario anapestico. Il secondo esempio è rappresentato da una misura di sedici sillabe che stacca l'endecasillabo regolare dopo il complemento di termine, quinario, in prima posizione (la scansione cioè si appoggia alla pausa enunciativa). Il terzo caso è un endecasillabo ritmicamente debole a causa dell'*ictus* sulla preposizione articolata. Le soluzioni prosodiche che questi versi-frase mettono in luce sono dunque molteplici, a testimonianza del fatto che la struttura ritmica, pure non inerte, è subordinata a quella sintattica che indubbiamente rinvia a un discorso in prosa, o meglio instaura una dialettica tra i due discorsi. Gli ultimi due esempi invece sono tratti da un unico testo, *Lo spazio*, che apre la sezione *Otto recitativi*: qui si può notare come nel primo caso la ripetizione della cellula ritmica dell'anfibraco non si imponga sulle pause interne al verso, che sono determinate dall'ordine delle parole e non cedono alla costante ritmica; nel secondo invece il tendenziale andamento dattilico del verso è in qualche modo "coperto" dall'insistita allitterazione.

L'adozione di questi versi-frase può anche caratterizzare un intero componimento o una sua parte significativa. È il caso di un testo come *Stammheim*:

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 recise 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.
Si sono uccisi.
Nessuno fu più obbediente di loro.

20 Non mancano tuttavia versi-frase più brevi: «Non lo vogliamo più» è ad esempio il settenario che chiude *Editto contro i cantastorie*; «Esce verso la vettura» è il v. 4 di *Dopo una notizia*; «Dico ciao a mezza voce» chiude *New England*, ecc.





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

19 ottobre 1977²¹

Si tratta dell'ultimo componimento di *Circostanze*, la seconda sezione del libro, in cui si allude a un contesto – che interessa tutti gli otto testi di cui è composta – caratterizzato dalla necessità e dall'urgenza del conflitto. Il fatto di cronaca a cui allude il testo, esplicitato nelle note, è riletto da Fortini in chiave allegorica mettendo in scena le due possibili verità sull'evento, quella del suicidio in carcere dei terroristi e quella del loro assassinio da parte di agenti governativi. Le due prospettive sono speculari, come testimonia la forma stessa del componimento: in entrambi i casi ciascuna delle parti non ha fatto altro che portare a termine il proprio compito, secondo le proprie leggi. E così anche il poeta, la voce collettiva che esso incarna e che designa una posizione terza, ha svolto il proprio compito. Il verso in tedesco (variante di un verso di Brecht come segnala Fortini nelle note) che vale «dove una lingua straniera domina», è il vero e proprio luogo straniente del testo, potendo dare a quella *lingua* sensi molteplici (cultura, potere ecc.) e funzionando soprattutto per l'io come elemento allontanante e mistificatorio o mistificante. Il tono perentorio e sentenzioso, il registro concettuale e distanziante, che ha certo qualcosa di meccanico nella forzata simmetria con cui si contrappongono le due posizioni, si costruisce con versi-frase dalla scansione varia, determinata dalla struttura retorica più che dal profilo prosodico. E dunque, probabilmente, poco o nulla importa che primo e ultimo verso delle due strofe iniziali ripetano endecasillabi canonici; le stesse variazioni di misura interne alle strofe competono al calco del discorso non a un progetto ritmico.

Va da sé che la presenza diffusa di queste frasi-verso porti all'adozione di procedimenti paratattici con uno sviluppo orizzontale del discorso tipico della prosa, che sembra favorire anche l'uso esibito di figure di ordinamento già tipiche in Fortini come la ripetizione e l'anafora, le quali appunto, lungi dal sottolineare gli snodi metrici del testo, funzionano piuttosto come sostegno retorico del discorso.²²

21 Nelle note alla fine del volume, Fortini precisa: «È la località di un carcere di massima sicurezza della Repubblica federale di Germania dove trovarono la morte tre accusati di terrorismo. Il verso in tedesco – che vale “dove una lingua straniera domina”, – ne modifica uno di Brecht, quale si legge nell'ultima scena di *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*: “Solo violenza aiuta dove violenza domina” (*Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*)».

22 Si tenga presente che un procedimento di questo tipo può anche legare due testi contigui. Al primo verso de *Il giornale* si ha «Leggo questa mattina di uomini uccisi», come al primo verso della poesia seguente, *Il teatro di Asolo*, si trova «Nel Veneto a Asolo, leggo». È significativo che due testi che traggono la loro materia dalla lettura di un giornale esibiscano già in avvio la loro fonte. Anche di questi procedimenti si alimenta la dialettica tra prosa e poesia di questa raccolta (ma non solo).

Franco Fortini,
*Paesaggio
con serpente*





Si legga ad esempio il finale di *La vetta dell'albero* (vv. 8-12):

Se tra i miei occhi alla radice della fronte
o sotto lo sterno dove il sussulto si ostina
10 o nella vetta dell'albero che spia la pioggia
o in te che patisci sulle piccole spalle
il peso del dio senza conoscerlo.

Dopo una prima strofa di sette versi, che si conclude con la domanda implicita «mi chiedo / dov'è la forza che prego per noi», si stacca una quartina chiusa da un verso isolato. La quartina con versi di varia misura e ritmo (ma il primo e il quarto di tredici sillabe e il secondo e il terzo di quattordici) è tutta giocata sull'anafora della congiunzione. La funzione tuttavia non è tanto quella di dare corpo metrico alla quartina, bensì di scandire il discorso adeguando il verso alle pause sintattiche.²³

Sul piano delle microstrutture si veda anche l'assetto di questi versi di *Fine di ottobre* (vv. 3-7):

Non passa più la corriera al mattino.
Non ascoltiamo più. Non abbiamo la forza
5 di ascoltare quei rovi
che tendono le zanne
smisurate loro.

Qui l'anafora dell'avverbio di negazione scandisce il passaggio dall'endecasillabo al doppio settenario mentre poi il testo si chiude *in minore*, e spegne la retorica scandita di quei versi allineando sulla verticale due settenari e un quinario. In questo caso Fortini dimostra di essere sensibile al rischio di un eccesso didascalico della scansione: una impaginazione che avesse voluto insistere retoricamente sulla figura avrebbe allineato a sinistra anche il terzo membro dell'anafora (ne sarebbe uscita una sequenza di endecasillabo + settenario + doppio settenario con un più netto e pro-sastico profilo della sintassi).

L'attenzione che Fortini pone per evitare che lo scivolamento verso la prosa comporti una staticità del dettato poetico si può cogliere meglio dando un'occhiata a quanto accade in quella zona particolarmente sensibile che è la fine del verso. Pur tenendo conto che l'ampiezza della battuta porta con sé una maggiore possibilità di adeguamento della fine del verso alla pausa sintattica, Fortini si dimostra in realtà attento nel trovare soluzioni diverse, che rilanciano e aprono al verso successivo.

Tipico, con un effetto sospensivo ora più ora meno intenso, è l'attacco di un nuovo movimento sintattico nella zona di fine verso: «Il popolo si af-

²³ Analoga situazione si coglie all'inizio di *La promessa*: «Adempio alle dure passioni della vecchiaia / ai conforti liminali della freddezza / ai doveri fantastici dei lavandini» (vv. 1-3).



folla silenzioso. Non manchi / l'odore dei fiori» (*Gli anni della violenza*, vv. 17-18), «lo spessore di metallo chi ha deciso di ridurlo? La lamiera / è filata così» (*Di voi*, vv. 7-8), «qualcosa che non intendevo, che non sapevo. Comparvero / una donna e una bambina» (*Incontri nel bosco*, vv. 38-39) ecc. Spesso questi rilanci in punta di verso acquistano maggiore visibilità grazie al gradino. In *Incontri nel bosco* ad esempio i primi trentasei versi indivisi, seguiti da altri sette che ne rappresentano la coda e la conclusione, sono scanditi da due versi a gradino che segnalano gli snodi del discorso («E invece» al v. 20, «Ma quando» al v. 31 sono le due parti dislocate a gradino).

Assume un valore squisitamente iconico, ma restituisce benissimo il tratto emotivo della pronuncia, il gradino di *Con un unico gesto*, che spezzando l'endecasillabo apre alla parte finale della lirica in cui si alza il tono retorico del discorso:

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.

Non mancano infine *enjambement* più rilevati e stretti che espongono in fine di verso congiunzioni o altri elementi monosillabici: «oscillanti cortei li accompagnano e / con ripugnanza» (*Lo spazio...*, vv. 10-11), «e senza sopporre che abbiano forma se non // nella pietà» (*E perché*, vv. 12-13), «anche se sono solo anche se / a evadere neanche ci penso» (*Monologo del Tasso a Sant'Anna*, vv. 4-5), ecc.

5.

Un tratto che sicuramente avvicina *Paesaggio con serpente* all'ultima raccolta di Fortini riguarda la presenza e l'uso della rima. In *Questo muro* infatti «l'impovertimento (per così dire) e la razionalizzazione della metrica toccano anche la rima, che tende a divenire casuale e "di servizio"». ²⁴ Al di là dei sonetti di cui in parte si è detto, colpisce che in *Paesaggio con serpente* la rima torni ad essere strutturante anche al di là dei componimenti in forme chiuse tradizionali. Da un lato *Come mai le foglie...* è formato da dodici versi di varia misura (dal settenario al verso di quindici sillabe) in cui i pri-

Franco Fortini,
*Paesaggio
 con serpente*

²⁴ Mengaldo, «Questo muro» di Franco Fortini, cit., p. 299.



mi otto sono legati da rima baciata (ai vv. 7-8 una ipermetra) mentre gli ultimi quattro, a segnalare la chiusura del testo, da rima abbracciata.

Una cosa analoga accade per *Il massimo di luce...*, testo formato da due strofe di 12 versi la prima e di 15 versi la seconda. La prima strofa ha, per così dire, lo stesso schema di *Come mai le foglie*, ossia quattro coppie di versi in rima baciata e a seguire gli ultimi quattro versi legati da rima abbracciata. Nella seconda strofa la struttura è più varia: i primi quattro versi sono legati da una rima incrociata, così come gli ultimi quattro, mentre al centro si trovano due coppie di rime bacciate.

Il profilo rimico di *Per Vittorio Rieser* è invece più sfumato, ma anche qui tutti i versi sono intrecciati mediante legami rimici:

Fabio Magro

...
 godevo idiota la bellezza storica,
 la favola operaia
 e come acuti di angoscia teorica
 i compagni, e in serietà, la gaia
 5 demenza torinese ragionavano
 sotto lucarne accolti funerarie,
 come nelle osterie
 gli aceti dai viola reliquarii
 delicati versavano!

10 [Il tempo che è venuto
 così abbiamo affrettato.
 E il vero che è passato.]

Quattro versi in rima alternata seguiti da cinque versi in cui agli estremi si ha una perfetta rima tra sdrucchiole (come ai vv. 1-3) e al centro tre versi che si muovono su accordi simili, scambiandosi assonanze e consonanze. Nei tre versi finali solo la coppia in chiusura è in rima, ma il tono uniforme del terzetto è garantito dall'analoga categoria grammaticale della parola in uscita.

Altrove la rima, meno rigorosa, può svolgere comunque funzione di clausola segnalando la chiusura del testo, come accade per la rima baciata finale di *Sul primo numero di «Quaderni rossi»*,²⁵ oppure può esporre a fine verso un materiale lessicale di particolare pregnanza, come ad esempio i tanti lemmi montaliani de *Il temporale* (da *bufera a stasera*, da *crollo a orto*, e poi *mare, lamiera, ciglia, meraviglia, conchiglia*, ecc. tutti a fine verso). Ancora, la rima può palesarsi anche all'interno del verso, magari dialogando con quelle esterne («Dico della notte di luglio se è tutta mUTA. / Hanno ripreso a tremare nella loro tana sparUTA / le famiglie dei ricci, vittime

25 Anche un testo povero di rime come *From Wall to Wall* raccoglie nell'ultimo pezzo numerato una concentrazione di rime che sarà in relazione con la ricerca di una chiusura testuale marcata.





sotto le stELLE / di raggi ultraterRENI o feroci veLENI, / cieche alle alte cose che a noi paiono BELLE», *Un'ora esiste...*, vv. 5-9); oppure può essere semplicemente allusa da una fitta rete di assonanze e allitterazioni. È questo il caso dell'attacco di *Nota su Poussin*:

Ecco l'acqua tutta chiusa, la rupe, la curva
dove la melma di creta si asciuga.
Che cos'è che si volge, si torce, volume
liquefatto, assesta faccette di luce,
5 le acceca e affonda siluro nei bruni?»

Come risultato di una ricerca fonica e timbrica «tutta chiusa», la rima è qui continuamente cercata e fuggita.

6.

Pur tenendo conto della loro natura, questi appunti sembrano con evidenza confermare l'ipotesi da cui si era partiti. Da un punto di vista soprattutto metrico, ma certo non solo, *Paesaggio con serpente* si pone in un rapporto insieme di contiguità (per la ricerca di un avvicinamento alla prosa, per l'indebolimento dell'endecasillabo, per il peso dei versi lunghi non formalizzati ecc.) e di distanza (per la ripresa di forme chiuse e per il recupero di una funzione anche strutturante della rima) rispetto alla raccolta precedente. Gli elementi di distanza da *Questo muro* sono da rubricare tra quelli che più avvicinano l'assetto formale di *Paesaggio con serpente* alla maniera di *Composita solvantur*, l'ultima raccolta poetica licenziata da Fortini.

La parabola tracciata dalla scrittura dell'ultimo Fortini non conosce salti ma si sviluppa secondo una serie di spostamenti coerenti nel tempo. Se per *Questo muro* «nel complesso l'allusione metrica sostituisce bene spesso l'evidenza metrica»,²⁶ il percorso che attraverso *Paesaggio con serpente* conduce a *Composita solvantur* comporta proprio un recupero della centralità della metrica. La raccolta di mezzo dunque evidenzia bene questa fase di passaggio contemperando senza troppe fratture tanto le ragioni dell'allusione quanto quelle dell'evidenza metrica.

Franco Fortini,
*Paesaggio
con serpente*

26 Mengaldo, «Questo muro» di Franco Fortini, cit., p. 300.

