

Declinazione del cronotopo bellico in Foglio di via di Franco Fortini

In uno scritto¹ del 1953, Fortini interpreta la poesia ungarettiana soffermandosi sull'immagine emblematica del corpo del soldato che riposa nell'uniforme paterna «come fosse la culla di suo padre».² In questa lettura sembra compiersi un simbolico passaggio di testimone dalle modalità di una lirica centrata in maniera diretta sul soggetto poetante, a una in cui la guerra diventa occasione e sintesi di una duplice prospettiva ermeneutica: quella del singolo, soldato e uomo strappato al 'sonno' dell'individualismo, e quella della collettività che lo trascende in una superiore comunità umana. Attraverso la figura chiave del poeta-soldato e della poesia-foglio di via, Fortini compone un cronotopo funzionale a una poesia giocata sulla dialettica tra presente della veglia e futuro della 'promessa', in una prospettiva messianica che ridecrive una temporalità discontinua e non cronologicamente ordinata, cui è coerente la macrostruttura testuale dell'opera stessa.

Secondo Mazzoni, tra ciò che distingue la lirica romantica dalle manifestazioni liriche premoderne di stile tragico vi è «il legame con la contingenza e l'individuazione: il discorso poetico fa riferimento a un luogo e un tempo precisi».³ Questa affermazione è senz'altro importante ai fini di ciò che questo intervento si propone, ossia una ricognizione e un tentativo di descrizione, all'interno dell'opera poetica di un autore moderno, delle scelte di declinare le due fondamentali categorie della scrittura, lo spazio e il tempo. Va detto tuttavia, come già Diaco, che Fortini forza tale impalcatura e procede in una direzione contraria a quella dell'assolutezza e dell'universalità della lirica e «tende [...] al non-io (il 'noi', l'«egli» o l'«essi»), al non-qui (piano della storia mondiale), al non-ora»,⁴ in una costante negazione e riaffermazione di quelle che sono le coordinate fondamentali della narratività. Per quanto riguarda la postura dell'io poetante e la relazione con la realtà di cui egli si fa portatore, ancora Diaco fa notare «la lontananza dall'idealtipo lirico»,⁵ fondata sulla presa di coscienza di un'insufficienza della conoscenza empirica, che il soggetto deve necessariamente integrare con la speculazione teorica. Ne deriva la necessità della contaminazione tra i generi, integrando la lirica con la componente «di antitesi (drammatica) e di oggettività (epica)».⁶ Tale posizionamento determina anche la presupposizione di una precisa «verità filosofica che il paesaggio contribuisce a mostrare»,⁷ di cui l'io è «un soggetto interpretante».⁸

Nella considerazione del trattamento della categoria di tempo in Fortini, sia nell'opera poetica che nella teorizzazione saggistica, rimane fondamentale la convergenza con il pensiero di Walter Benjamin, in particolare con quanto da quest'ultimo formulato in relazione all'idea di storia e di rivoluzione. Quello che emergeva dagli scritti del filosofo era una concezione del tempo e della storia lontana dall'idea classica di linearità, e basata su un processo di avanzamento discontinuo, costituito da momenti disomogenei. Tale visione, come sarà pure per Fortini, derivava da un'idea del mondo e da una prospettiva di analisi di tipo etico e messianico, piuttosto che positivista e razionale. Per entrambi, l'evento dirimente nella progressione diacronica della storia è la rivoluzione, concepita come azione volontaristica e realizzazione della progettualità dell'uomo. Essa sintetizza il potere dirompente della scelta e dell'agire umano e ridefinisce la stessa prospettiva con

¹ F. FORTINI, *Due letture di Ungaretti e Montale*, in ID., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, 25-36.

² Ivi, p. 26.

³ G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005, 179.

⁴ F. DIACO, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, 36-37.

⁵ Ivi, 39.

⁶ F. FORTINI, *Note per la ristampa del 1966*, in P. Éluard, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1969, 35.

⁷ G. MAZZONI, *Il presente di Fortini, in dieci inverni senza Fortini. 1994-2004. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa*, Macerata, Quodlibet, 2006, 109-110.

⁸ *Ibidem*.

la quale guardare agli eventi. Pertanto, in una descrizione del cronotopo fortiniano non è possibile non tenere in considerazione quelle che sono le componenti fondamentali della sua formazione filosofica, ribadendo come la categoria di tempo vada configurando una visione fluida e non uniforme degli eventi storici.

È Fortini stesso a dichiarare di considerare il tempo come categoria fondamentale con cui è costretto a confrontarsi chi scrive poesia, e addirittura ne ritiene il trattamento uno dei parametri sulla base dei quali avviare una classificazione della lirica contemporanea. Soprattutto, e in ciò consisterebbe la sua proposta ermeneutica e tassonomica, sarebbe intorno al grande evento collettivo della Resistenza che «si struttura tutta la poesia del dopoguerra»;⁹ Resistenza vista come ‘occasione rivoluzionaria’, quindi con esplicito recupero di quella dimensione utopico-messianica condivisa con Benjamin, e nella sua dimensione sociale che non solo determina il salto dal singolare al plurale, dall’individuale al generale, ma anche l’ordinarsi del sentimento del tempo secondo una *ratio* che non era più quella banalmente cronologica e puramente evenemenziale. In Fortini l’evento resistenziale e il primo dopoguerra non partecipano alla definizione dello ‘spazio scenico’ in maniera riflessa, mimetica o addirittura realistica; tutt’altro che riconducibile al modello neorealista, lo scenario bellico di *Foglio di via* assume una configurazione peculiare, che molto della sua atmosfera onirica e surreale deve al modello della poesia resistenziale francese, cui direttamente si ispira, e certamente al surrealismo di Éluard.

In un’indagine sul trattamento del cronotopo¹⁰ bellico nell’opera di Fortini più direttamente legata alla guerra, ovvero nell’esordiale *Foglio di via*, vale la pena notare come esso tenda a ripresentarsi coerente anche nei lavori successivi. In particolare in *Composita solvantur*, ultima raccolta poetica dell’autore, oltre ad essere presente una sezione esplicitamente dedicata alla guerra che si combatteva all’alba degli anni Novanta,¹¹ il componimento posto in *explicit*, presentato nel corsivo caratteristico dei testi ‘soglia’, riporta tra virgolette – quindi connotandoli come citazione e rimando dichiarato – i primissimi versi di *Foglio di via*. Più volte è stata riconosciuta la circolarità che questa scelta andava conferendo all’opera, interpretandola come una precisa volontà di recupero con variazione dei versi giovanili e di un preciso *topos*, quello del sonno, che segnala però uno scarto patente, come afferma Lenzini,¹² rispetto al momento iniziale di apparizione. Non a caso i versi citati compaiono ‘incorniciati’ dal commento di altri versi, questi ultimi saldamente ancorati all’*hic et nunc* della scrittura, che quindi li connota come esplicito riferimento a un passato ormai percepito lontano e irrimediabilmente altro, eppure evidentemente indispensabile al compimento del percorso dell’autore. Pertanto la circolarità non è interpretabile come ritorno all’identico; il che sembrerebbe insensato. Piuttosto, come l’andare a riconsiderare qualcosa da cui si sono prese le distanze, un commento svolto a posteriori, attraverso differenti gradi di consapevolezza e altrettanto distinti livelli di scrittura, segnalati dall’alternarsi degli stili (corsivo e tondo, a seconda delle strofe). La maturazione del cronotopo appare, nell’ultima raccolta, conforme alla visione della realtà dell’autore in quegli anni di fine delle ideologie e ripiegamento forzato in un’individualità compromessa dalla

⁹ F. FORTINI, *Le poesie italiane di questi anni*, in ID., *Saggi italiani*, Bari, De Donato, 1974, 98.

¹⁰ Secondo la definizione di Bachtin, il cronotopo è «l’interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente» (cfr. M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, 231).

¹¹ Si allude qui alla sezione *Sette canzonette del Golfo*, del 1991.

¹² L. LENZINI, *Un’antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, 126-27.

globalizzazione. Ma non è un tornare [...]su luoghi cruciali della propria biografia [...]: la cornice [...] è di ordine allegorico».¹³

In un passo di uno dei saggi raccolti in *Un'antica promessa*, Luca Lenzini, a proposito dei versi di *A un'operaia milanese*, così sintetizza il significato del percorso artistico e conoscitivo compiuto nel componimento, che può senz'altro essere esteso a tutta la raccolta:

Lo stesso concetto di 'liberazione' [...] va messo a fuoco. È naturale, viste le date, attribuirgli una risonanza direttamente storica; tuttavia – a parte il fatto che siamo nel '43 e non nel '45 – è necessario insistere che in questi versi [...] si organizza un percorso che solo attraverso una serie di tappe [...] condurrà alla Resistenza, qui ancora fuori dal campo visivo dell'io: il carattere individuale [...] attraverso il confronto con la realtà storica è un tratto specifico di *Foglio di via*, libro che [...] non è una cronaca o un rispecchiamento di eventi esterni alla coscienza [...]. [...] non vi si ha dunque un'epica popolare, ma un segmento di esperienza orientata decisamente in senso psicologico (e quasi, si potrebbe dire, psicanalitico; in tal senso, un'epica della soggettività): forse la parola più appropriata, allora, è *emancipazione*.¹⁴

In primo luogo viene segnalata la distanza, nonostante la matrice comune cui rimandare l'ispirazione o quantomeno l'ambientazione dello scenario rappresentato, da opere coeve di impianto e destinazione tipicamente mimetico-cronachistico, più genericamente riconducibili a una corrente artistica di matrice neorealistica; questo nei termini di un diverso trattamento della materia proposta, determinato da un uso dello strumento poetico allo stesso tempo più marcato in senso conoscitivo e pedagogico, nonché connotato dal punto di vista ideologico e politico.

È importante notare come si vada definendo un percorso scandito da tappe progressive, non necessariamente ordinate cronologicamente ma certo idealmente allineate a un modello etico ed educativo rispecchiante una *Bildung* che è insieme intellettuale e umana. Questa definizione *in progress* permette di svincolare il singolo momento dalla dipendenza dall'*hic et nunc*, spesso astruendo il dato materiale e paesaggistico non però alla maniera ermetica, che prevedeva una rarefazione spirituale e l'ambizione di un'impersonalità ecumenica, quanto seguendo l'approssimazione e l'ambivalenza del soggetto apprendente. Significativo il riferimento al «campo visivo dell'io», che ancora è inconsapevole della prospettiva storica e incapace di attribuire un senso collettivo agli eventi. Per questa maturazione successiva Lenzini parla di «emancipazione» – lo scarto è esistenziale e insieme gnoseologico – rispetto all'egocentrismo limitato e ottuso della voce che dice «io» – e che dirà «noi». Allo stesso modo Lenzini suggerisce, per la lettura dell'opera, una chiave interpretativa in termini di continuità/discontinuità tra i componimenti che la costituiscono, individuando un preciso nesso e un'unità superiore alla somma delle parti che acquista, in tutto e per tutto, la valenza di un percorso – quello cui allude il titolo stesso della raccolta.

Ravvisando, infine, la presenza di un'«epica della soggettività»,¹⁵ invece che di una popolare e di massa, come ci si aspetterebbe da un lavoro nato negli anni del conflitto, Lenzini individua una serie di riferimenti lessicali e tematici che, più che ricollegarsi direttamente a un'*imagery* bellica, sembrerebbero prospettare allegoricamente un percorso psicanalitico in cui sonno, sogno,¹⁶ riconoscimento e suggestioni varie configurano un preciso *itinerarium* e potrebbero richiedere un confronto con letture specialistiche. L'io, tuttavia, rimane sempre figura impersonale e allegorizzata

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ivi, 103.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Anche se il riferimento al sogno, nella poesia di Fortini, è sempre prefreudiano, come ci dice già P. CATALDI, *Il sonno e la veglia*, in *dieci inverni senza Fortini...*, 53-63.

ed è strumento di indagine e scoperta piuttosto che oggetto egli stesso di un'analisi profonda, come psicanalisi vorrebbe. L'epica di *Foglio di via* apre a una dimensione narrativa costruita intorno al *topos* del viaggio, motivo che implica necessariamente il configurarsi di una spazialità in evoluzione: lo svelamento della topografia percorsa dal soggetto avviene per successive e progressive definizioni, tra città e paesaggi a volte accennati per sineddoche attraverso gli elementi che li compongono, altre volte maggiormente definiti se non addirittura chiamati col loro nome proprio. Parallelamente il tempo è sottoposto a una rarefazione (ai limiti della contraffazione, nel momento in cui si procede alla ridefinizione del percorso, attribuendo date di composizioni studiate *ex post*) nonostante l'indicazione apparentemente dettagliata delle date di riferimento, che non svolgono una funzione reportistica e inverante ma risultano funzionali all'articolazione posticcia del profilo autoriale, fungendo da indicatori generici di una determinata realtà storica.

La varietà della toponomastica restituisce l'idea di una spazialità attraversata e progressivamente definita per scorci, non tanto come risultante di descrizioni paesaggistiche diffuse – in quanto spesso queste appaiono funzionali alla determinazione di una condizione o di un preciso movimento esistenziale nonostante il paesaggio non consuoni e non faccia nemmeno da sfondo elegiaco alle meditazioni del personaggio – quanto emergente da una riflessione umanistica che non si serve dello spazio come sfondo scenografico ma lo rende funzionale ai movimenti descritti. Siamo di fronte a quello che Romano Luperini ha individuato come «cronotopo dell'incontro»,¹⁷ stratagemma narrativo di tipo tematico e strutturale che incrocia coordinate spaziali e temporali in relazione a uno specifico vettore evenemenziale, ossia quello della relazione tra personaggio e una qualsiasi alterità da quello distinta.

Vale la pena confrontare le due successive premesse dell'autore, poste a soglia delle rispettive edizioni del 1946 e del 1967. Nella prima, la breve *Nota* introduce il lettore ai versi specificando, appunto, motivazioni e criteri compositivi. Egli ci tiene a specificare la voluta esclusione di un ordine cronologico nella disposizione dei testi, i quali dovrebbero risultare vincolati, piuttosto, a un criterio di tipo tematico o situazionale o, tuttalpiù, stilistico. Eppure Fortini riconosce il fallimento di tale proposito, ammettendo l'inevitabile, e forse involontaria, corrispondenza della selezione a un più generale principio di varietà e diversità – la chiama drasticamente «divisione» – che sarebbe proprio di sé stesso e a cui egli si dichiara vincolato. Ric conducendo le composizioni «agli anni che le han generate», se ne mette in luce la comune diversità e divisione, e l'apparente mancanza di sistematicità, propria anche dell'esistenza nella sua condizione precedente all'assunzione di un preciso progetto di vita. Ciò contribuisce a proiettare sull'opera una prospettiva indefinita e perturbante che la avvicina alla dimensione onirica e che ne propone, come più idoneo paradigma di lettura, quello psicanalitico.

Nella *Prefazione* di vent'anni dopo Fortini appare più determinato; dichiara risolutamente quello che è il soggetto di *Foglio di via*, dunque «la relazione fra la propria individualità e grandi eventi collettivi». Nonostante una spia forte, rappresentata dall'uso dell'attributo «cosciente», ristabilisca subito una connessione col precedente quadro ermeneutico di matrice psicanalitica, tuttavia l'autore vira immediatamente verso quella che considera come sua più giusta chiave di lettura: una consapevolezza maturata in coscienza di classe, che impone di interpretare il percorso del personaggio-autore come passaggio dalla claustrofobica gabbia dell'io a una più ampia visione comunitaria.

¹⁷ R. LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 2017.

Il titolo del componimento esordiale, *E questo è il sonno, edera nera, nostra*, configura immediatamente una delle fondamentali isotopie della raccolta, ovvero quella relativa alla sfera onirica vissuta come allegoria di un preciso stato di inibizione e inconsapevolezza della coscienza individuale. Esso emerge nell'architettura complessiva, oltre che per la sua posizione incipitaria, anche per la forma tipografica corsiva, condivisa con altri due testi soglia, *Vice veris* e *La gioia avvenire*. La triplice scansione che ne deriva, unita al valore proemiale che può assumere il primo testo, strutturalmente e tematicamente introduttivo al percorso narrativo, richiama archetipicamente il modello dantesco della *Commedia*, richiamo peraltro echeggiato anche dal comune *topos* del sonno come situazione violenta di aggressione e trasposizione dell'individuo in una realtà altra. Il testo è aperto da una congiunzione coordinante che lega idealmente il presente della voce a un trascorso dato per compiuto; si determina in questo modo una condizione temporale quasi indistinta, fluente per inerzia al di là di una scansione cronologica determinata. Lenzini parla di continuità e di «tempo chiuso e intransitivo»,¹⁸ e tale indistinzione è corrispondente a quella spaziale tra esterno e interno; le distorsioni rispettive delle categorie fondamentali di spazio e tempo ripropongono, in effetti, le coordinate fondamentali del sogno.

Altro *topos* caratteristico della raccolta – e della produzione fortiniana in generale – è legato al ciclo delle stagioni,¹⁹ il cui succedersi non è tanto subordinato a una precisa determinazione temporale, quanto a una specifica simbologia che rimanda al «momento di mediazione nella dialettica tra natura e cultura». ²⁰ La ciclicità stagionale, inoltre, contribuisce a richiamare un ordine la cui misura temporale, allo stesso tempo vaga e però precisamente scandita, è fondata sulla ripetizione più che sulla progressione cronologica (il tempo del ricordo e del ritorno, più che quello della progressione narrativa). Di una «dimensione della ripetizione»²¹ parla anche Lenzini, facendo notare come il valore del «quando» qui ripetuto sia appunto iterativo, contribuendo a stabilire un presente storico tipicamente narrativo, rafforzato semanticamente dal verbo alla prima persona «ripeto» e sostenuto dalla gabbia metrica della terzina. Oltre al riferimento metrico, è di ascendenza dantesca anche l'allegorizzazione dello spazio, quasi prosopopea della medesima città da cui entrambi i poeti sono stati allontanati. Di tale estraneità è restituita l'immagine attraverso la descrizione di un paesaggio ostile e duro, di cui è metafora la 'pietra', o la variante del 'sasso', che compare nella strofa finale in riferimento a un'arca in cui il poeta si augura di 'stare dentro'.

La prima e la terza parte della raccolta sviluppano direttamente la tematica bellica e resistenziale, come si può notare dai rilievi presentati a seguire. In *La città nemica* al tema fa *pendant* lo scenario ostile e pietrificante di Firenze, scandito nella poesia omonima dalla ripetizione del «quando» in anafora e da quella del sintagma eponimo della poesia che funge da sintagma-rima martellante. L'allusione è, naturalmente, oltre che alla città natale anche alla guerra, chiamata in causa dall'inequivocabilità dell'aggettivo concordato. Il cronotopo è, a questo punto, già perfettamente definito: spazio, tempo e situazione sono connaturati al quadro descritto, seppur vagamente, dalle coordinate qui offerte. Si tratta di un quadro chiaramente espressionistico, animato da tratti

¹⁸ L. LENZINI, *Un'antica promessa...*, 83.

¹⁹ Si tratta di una delle isotopie fondamentali della raccolta, come riconosciuto da C. DI GIROLAMO, *Ritratti critici di contemporanei. Franco Fortini*, in «Belfago», XXXII (2007), 3, 298-311 e ribadito da Bernardo De Luca in F. FORTINI, *Foglio di via e altri versi*, edizione critica e commentata a cura di Bernardo De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018, 91.

²⁰ F. FORTINI, *Foglio di via e altri versi...*, 92.

²¹ L. LENZINI, *Un'antica promessa...*, 88.

esasperati e solenni, ispirati non solo ai dipinti di cui Fortini aveva subito la suggestione nelle chiese fiorentine, ma anche a quelli immaginati ascoltando e leggendo le sacre scritture.

Anche il componimento successivo, *Quando*, presenta l'avverbio temporale in anafora, istituendo una connessione col precedente, col quale si pone in continuità ma da cui si distingue anche in virtù di un diverso uso dei tempi verbali. Infatti al presente storico si sostituisce qui il futuro dell'attesa, introducendo la prospettiva di una presa di coscienza collettiva che è intraprendenza e passaggio all'azione concreta: la luce si contrappone all'oscurità del sonno, da cui è vagheggiato un risveglio e una realizzazione effettiva del «passo» sognato. A creare un'atmosfera di sospensione partecipa la mancanza di una proposizione principale. Intorno a una dialettica di luce/ombra si struttura la contrapposizione con la lirica seguente, il cui titolo, *Oscuramento*, allude a un campo semantico specificamente bellico. Entrambe le poesie propongono una coppia di distici e in entrambe prende forma quel soggetto plurale che rappresenta il traguardo evolutivo dell'io lirico e politico. Tuttavia in quest'ultimo componimento il noi appare come coppia, connotata positivamente in virtù di una contrapposizione dialettica con la folla di schiavi, alla quale si oppone per un atteggiamento altero («fronte alta»); figurativamente il distacco è reso attraverso la coppia di contrari 'sotto'/'alta', rispettivamente in apertura e in chiusura, a rappresentare nello spazio un distanziamento che ha valore morale, e contribuendo a caratterizzare il cronotopo.

Anche *Se sperando* istituisce subito una dimensione collettiva, un riferimento a una pluralità prima identificata dalla coppia («con te») e poi dal gruppo, moralmente descritto come «noi giusti» e anche politicamente marcato dal «compagni» dell'ultimo verso. Inoltre anche qui la sintassi è sospesa, e la sospensione dell'ipotetica iniziale (a cui manca l'apodosi) e della successiva introdotta dal 'quando' sono rinforzate graficamente dai puntini finali. A definire ulteriormente le coordinate temporali c'è il trapasso dalle «sere d'aprile» alle «estati fedeli», in direzione di un'aumentata solarità – astratto di derivazione montaliana e richiamato in più occasioni da un riferimento al sole e alla luce diurna; anche in questo caso c'è un «sole sui volti profondo» che, direttissimo a illuminare le figure, ne cancella le ombre, contribuendo a creare un'atmosfera surreale.

Nel dittico costituito da *Italia 1942* e *A un'operaia milanese* il primo componimento porta un titolo iperdeterminato, con un rimando preciso alla storia contemporanea attraverso la specificazione di data e luogo. Tuttavia il richiamo è, per stessa dichiarazione dell'autore,²² al bombardamento di Genova del 1942, e precisamente alla visione che ebbe il poeta della città distrutta, che gli suscitò un'immagine di devastazione e rinascita in parte ispirata al dipinto *Il pagamento del tributo* di Masaccio. La costruzione è giocata su una polarità ben distinta tra un 'ora' e un 'prima', e tra una enumerazione di cause dette al negativo a cui è contrapposta la scansione di quelle reali. I rispettivi elenchi sono racchiusi dai versi iniziali e finali, che creano una cornice dalla forte referenza pragmatica, nella quale è detta l'elocuzione presente. Quest'ultima ribalta nel finale tutto il senso che si va progressivamente costruendo nei versi precedenti, in quanto smentisce la possibilità di una sufficienza del sentimento d'amore per il proprio paese, istituendo una dialettica amore/morte rifunzionalizzata in negativo. Formalizzando la struttura del testo, si ottiene uno schema chiasmico di questo tipo:

+X
-Y
+Y
-X

²² F. FORTINI, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, 707.

dove la chiave di lettura è rappresentata proprio dall'alternanza di polarità negativa e positiva, venendo questa a determinare un disvelamento finale e una riassegnazione di senso agli elementi precedenti. L'allocuzione all'Italia e la successiva rinnovata prosopopea delle «città/ rigate come visi umani» rinforzano l'identificazione dei luoghi con l'elemento umano, entrambi oggetti di devastazione.

Dopo che il primo ha riecheggiato «la città nemica» d'ascendenza dantesca già cantata in apertura, *A un'operaia milanese* stabilisce invece un'antitesi tra quella e la città di Milano, caricata di significati allegorici legati a una possibilità di palingenesi futura. L'entusiasmo dell'appropriazione di un preciso mito di rinascita e ricostruzione collettiva emerge dall'uso insistito dell'aggettivo «tutta», volto a definire in maniera quasi impulsiva e viscerale la città, della quale vengono messi in luce una serie di aspetti contraddittori: distruzione e ricostruzione, vecchio e nuovo, appartenenza ed estraneità, fino a definirne inequivocabilmente il possesso da parte della collettività: «tutta nostra». La reiterazione del 'tutta' anticipa foneticamente il «tu» successivo e crea una sorta di cassa di risonanza all'allocuzione. La caratterizzazione in negativo rispetto al prototipo fiorentino è confermata dal sintagma «lacerate le pietre senza pietà», che va a definire un paesaggio tutt'altro che petroso e respingente. L'antinomia è poi ribadita da una serie di valori contrastanti: il «risorta» rispetto al «sepolta», l'«essere» rispetto al «non essere»,... Vale la pena notare che anche qui la seconda strofa – come un perfetto movimento di antitesi – è riservata alla presentazione dell'elemento negativo o della *pars destruens*, riprendendo addirittura l'iniziale «madre inesistente» di *E questo è il sonno*, qui definita «tremante» e ancora associata alla sepoltura (Firenze come tomba, non-luogo o luogo di morte per antonomasia; pietra come sepolcro). Infine, il trapasso al polo positivo, rappresentato da Milano come città della possibilità, è segnato dal ritorno del motivo del risveglio, qui attribuito a tutto «il mio popolo» e sintetizzato dalla figura della sirena.

Lenzini parla di «dramma», riconoscendo quindi la narratività implicita dei versi. Dal punto di vista della presa di coscienza politica, un'altra spia della volontà di caratterizzazione transindividuale è data dalla mancanza quasi assoluta, nella rappresentazione delle scenografie, di ambienti interni o riconducibili alla quotidianità borghese: «quando è *dentro*, Fortini guarda *fuori*», ci ricorda ancora Lenzini. Concordiamo con la critica²³ che fa notare come «le rovine descritte [...] vadano lette [...] non come semplice descrizione realistica» ma come allegoria e simbolo in virtù di una concezione figurale di tipo religioso, sempre cara a Fortini. Tutto ciò ha ricadute significative nella declinazione specifica del cronotopo bellico: il contesto storico emerge per proiezione sghemba, in virtù di una continuità testuale e di un'intertestualità interna all'opera costruita a posteriori, non certo per mimesi o riflesso immediato di vicende e situazioni.

La coppia di componimenti *Varsavia 1939* e *Varsavia 1944*, attraverso l'esplicito riferimento spazio-temporale, sembrerebbe rimandare ad un preciso contesto storico e geografico, identificando una contingenza determinata in maniera iperrealistica. L'autore li presenta come «traduzioni da un inesistente polacco», che però alluderebbe a una volontà, da parte sua, di restituire un possibile soggetto storico. Ipotizzandone un ipotesto di provenienza, Fortini immagina anche un preciso stile di traduzione che ne renderebbe il corrispettivo in italiano, rafforzando quel personale neorealismo verso cui aspira anche «la tendenza paratattica e discorsiva delle liriche corali [...] risultante di un complesso rapporto tra testo ed eventi reali».²⁴ I rispettivi *incipit* dei due componimenti sono piuttosto rappresentativi di peculiarità di questa raccolta poetica: il primo

²³ Vedi F. FORTINI, *Foglio di via e altri versi...*, 330.

²⁴ Ivi, 124.

mette in evidenza la presa in carico di un'istanza collettiva e condivisa, peraltro istituendo, attraverso l'allocuzione diretta a un'altra pluralità definita, quella dialettica amici/nemici caratteristica del pensiero fortiniano; il secondo, introdotto da una congiunzione coordinante, definisce immediatamente una continuità tematica col testo precedente. La stessa continuità è ribadita, in progressione, dai titoli, che rimandano a un identico luogo presentato in momenti distinti.

Le ultime liriche di questa prima sezione tematizzano tutte, fin dal titolo, eventi e situazione legate alla guerra e alla Resistenza. In *Valdossola 16 ottobre 1944* luogo e data ripropongono le coordinate spazio-temporali dell'assalto dei fascisti ai partigiani che in Val d'Ossola avevano tentato l'esperimento repubblicano. *Per un compagno ucciso* suggerisce un'ennesima situazione tipica della lirica di guerra, inaugurata da Ungaretti e riproposta da Sereni, col quale certamente condivide qui anche la situazione del tentato incontro col morto. In *Canto degli ultimi partigiani*, nelle prime due strofe l'autore ci presenta, con tecnica quasi cinematografica di carrellata e avvicinamento, quattro particolari macabri e di immediata associazione a una medesima scena di compiuta strage. La situazione è come bloccata da queste istantanee di guerra e lo stile, fortemente espressionistico, è nominale, caratterizzato dall'assenza di verbi di movimento.

Dal punto di vista narrativo la seconda sezione rappresenta un'analessi, portando in scena situazioni e temi del periodo fiorentino precedente alla guerra. Ciò implica un cambiamento radicale nel trattamento dello spazio, e il tempo rappresentato si contrae e si ripiega su di sé, assecondando il moto della riflessione soggettiva che il poeta coltiva a discapito dell'estroversione e del confronto col mondo. In una serie di cinque testi, fin dal titolo è esplicitata la focalizzazione diretta su precisi luoghi geografici. Tale prassi è un'evidenza di una differente modalità di trattamento e resa del cronotopo, in corrispondenza di una maggiore indeterminatezza e di un'astoricità tipica del tempo elegiaco.