

Franco Fortini, *Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani con Donatello Santarone*, Bordeaux Edizioni, Roma 2024, 128 pp., Isbn 979-12-5963-225-8.

Qual è il senso profondo della funzione poetica? Si può prefigurare il futuro attraverso l'analisi dei testi cardine della letteratura italiana? Quanto le fratture del Novecento hanno influenzato la loro interpretazione? Sono questi alcuni dei quesiti ai quali Franco Fortini tentava di rispondere in un ciclo di conversazioni con Donatello Santarone<sup>1</sup>, registrate nel 1991 per Radio 3 attorno ai grandi classici della nostra letteratura (Dante, Tasso, Leopardi, Manzoni e Pascoli) e che recentemente sono state ristampate presso la casa editrice Bordeaux, arricchite delle importanti note introduttive dello stesso Santarone. Questi dialoghi ci restituiscono la figura di un lettore acuto, un intellettuale dallo sguardo ampio, capace di penetrare nelle profondità del testo letterario per rivelarne il carattere sostanzialmente dialettico. Dalle parole del critico marxista ciò che scaturisce è soprattutto un approccio allo studio della nostra tradizione letteraria, che è necessario riscoprire e applicare<sup>2</sup>.

Attraverso una panoramica delle interpretazioni più rilevanti, cercheremo quindi di individuare le peculiarità di tale metodo.

Anzitutto va sottolineato, richiamando ciò che lo stesso Santarone aveva scritto nella prima edizione dei dialoghi pubblicata nel 2000 da Bollati Boringhieri, che il lavoro critico del nostro, riscontrabile in questo breve contributo ma anche nella sua attività di traduttore, parte da una prospettiva interculturale: Fortini basa la sua analisi su quel comparativismo che nel dopoguerra contribuì a europeizzare la cultura italiana<sup>3</sup>. Già questo presupposto sembra marcare una netta contrapposizione col nostro tempo, un tempo in cui, a ben vedere, il confronto tra letterature appare pressoché abbandonato, o comunque messo in secondo piano, *in primis* nella didattica della letteratura, a favore di uno studio nazionale della storia letteraria, di gentiliana memoria.

Entrando nel dettaglio del volume, vediamo come l'approfondimento nella grande letteratura italiana inizi già con la scelta del titolo, che diviene al contempo una sorta di dichiarazione poetica oltre che il *fil rouge* tra le epoche e tra gli autori analizzati. Non è un caso che esso consista nella citazione dei versi di un poeta del Novecento, Saba: *O mio cuore dal nascere in due scisso,/quante pene durai per uno farne!/Quante rose a nascondere un abisso* (U. Saba, *Secondo congedo*, da *Preludio e fughe*, 1928-1929). In essi si può vedere espresso per l'autore di *Composita solvantur* il ruolo della poesia, la sua

---

<sup>1</sup> Docente di Letteratura Italiana e Didattica della Letteratura presso l'Università degli Studi di Roma Tre, membro del comitato scientifico del Centro Studi "Franco Fortini" e della rivista «L'ospite ingrato».

<sup>2</sup> Si legge all'inizio della prefazione di SANTARONE, *Fortini lettore dei classici*: «Una critica non accademica, ma che dell'accademia mantiene il rigore filologico e lo scrupolo documentario[...] Una lettura dei testi che fa continuamente stridere passato e presente tentando, attraverso gli autori presentati, di recuperare pezzi della tradizione letteraria, di servirsene per leggere il presente e per prefigurare il futuro» (p. 9).

<sup>3</sup> A tal proposito cfr: «Non esistono storie letterarie nazionali, in realtà. Come ci ha insegnato GOETHE esiste la *Weltliteratur*. Tenere presente che i fenomeni culturali si muovono sempre per incroci e scambi sovranazionali, non vuol dire perdere di vista la dimensione storica, vuol dire semmai perdere felicemente di vista la dimensione puramente nazionale della letteratura» (P. V. MENGALDO, *Mappamondi letterari*, intervista di MASSIMO RAFFAELLI, "il manifesto", 15 luglio 1999).

funzione da un lato consolatoria e dall'altro rivelatrice delle contraddizioni del presente. Del resto i dialoghi tra Fortini e Santarone non risultano essere dei didascalici profili complessivi sull'opera di un autore, ma, per usare un'espressione di Santarone stesso, ingrandimenti al microscopio, magari attraverso la lente di un solo verso, o finestre che rivelano il senso profondo di un testo al di fuori del suo significato letterale.

Con questa premessa prende avvio l'analisi di un episodio celeberrimo della *Commedia*, ossia il canto di Ulisse, scandagliato per secoli dalla critica (basti citare la lettura canonica, desanctisiana, che vedeva nell'eroe la strenua volontà di andare verso l'avvenire, o la lettura di D'Arco Avalle che interpreta invece l'avventura di Ulisse come una sorte di *quête cavalleresca*<sup>4</sup>): Fortini anzitutto ricorda gli studi di Maria Corti<sup>5</sup> attorno all'«aristotelismo di sinistra», ossia l'ideologia sviluppatasi alla Sorbona, frequentata, forse attraverso Cavalcanti, da Dante prima di ritornare all'ortodossia filosofica e che vedrebbe nella figura di Ulisse un *alter ego* dell'autore, colui che naufraga perché si è allontanato dalla dottrina ufficiale. Da qui mette in relazione il XXVI canto dell'*Inferno* con il II del *Paradiso* (22)<sup>6</sup>, seguendo i rapporti di intertestualità voluti proprio da Dante.

Accanto all'intertestualità appare fondamentale nel metodo fortiniano l'interdisciplinarietà. Un esempio su tutti il parallelismo che il critico realizza tra Tasso, del quale inoltre il nostro mette in rilievo, potremmo dire poco canonicamente, le grandi abilità di narratore (41)<sup>7</sup>, e la tradizione musicale europea: attraverso un minuzioso esame di alcuni passi della *Gerusalemme liberata*, Fortini rileva in essi un effetto musicale che anticipa il moto dell'aria nell'opera italiana, nonché una tonalità flautata alla Wagner (43). Non mancano poi, in riferimento al poeta di Sorrento altrettanti spunti interpretativi che denotano ulteriormente la peculiarità della critica fortiniana: partendo da una suggestione di Santarone, che si dimostra l'abile e degno interlocutore del suo maestro, essa individua nei testi del Tasso la centralità del verbo *languire* (già da Fortini analizzata nel '68 in una voce dedicata proprio al poema tassiano in «Ventiquattro voci per un dizionario di lettere»), antitetica ma complementare all'altrettanto centrale *orrore*: *languire* nel Tasso è il Desiderio e nello stesso tempo la paura del Desiderio (*Ibidem*). Sempre in riferimento al poema tassiano, e in particolare alla scena tragica del re Solimano che osserva da una torre la *aspra tragedia de lo stato umano* (XX, 73, 6) il critico marxista dà una definizione di *tragedia* che risulta poco in linea con certe interpretazioni odierne, a volte eccessivamente «psicologizzanti»:

«la parola *tragedia* è venuta a significare nel nostro tempo un alcunché di collegato col fato, col destino. Invece, secondo me, in questo punto è proprio in un senso più propriamente di genere letterario che Tasso parla: *mirò quasi in teatro od in agone, l'aspra tragedia, de lo stato umano*. In teatro: cioè questa tragedia, come quella, per intendersi, aristotelica, quella che si componeva a volte

<sup>4</sup> Cfr. F. DE SANCTIS, *La Commedia di Dante*, Roma, Ecria 2017; S. AVALLE D'ARCO, *Modelli semilogici nella Commedia di Dante*, Bompiani, Milano 1975.

<sup>5</sup> Cfr. M. CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*, Sansoni, Firenze 1981; M. CORTI, *Percorsi dell'invenzione: il linguaggio poetico e Dante*, Einaudi, Torino 1993.

<sup>6</sup> L'immagine dell'acqua dei versi «*metter potete ben per l'alto sale/vostro navigio, servando mio solco / dinanzi a l'acqua che ritorna eguale*» è secondo Fortini la stessa di Ulisse, ma in un senso positivo.

<sup>7</sup> «Mentre per un altro verso (Tasso) è un potentissimo narratore, procede veramente con un flusso narrativo, discorsivo, al limite prosastico, quale ad esempio è in certa misura assente da Ariosto».

in Italia, quella che Tasso conosceva bene e che aveva praticato, appunto, nel *Torrismondo*, per esempio, è quella della condizione umana. Non vuol dire che la vita umana è tragica, vuol dire che la vita umana gli si presenta nella forma di uno spettacolo» (53).

Analisi anticonvenzionali, a volte non assimilate dal “canone”, sono riscontrabili anche nel dialogo che Fortini e Santarone intrattengono attorno a Leopardi. Anzitutto appare interessante la lettura anti-sublime, in un certo senso “anti-romantica” del celeberrimo *L'infinito*: il nostro rifugge i giochi di rimandi interni che tanto hanno alimentato la critica del XIX e del XX secolo e attribuisce all'ultimo verso del componimento un valore di clausola melodica, di petrarchesca memoria, che lega Leopardi molto di più al secolo che aveva alle spalle che a quello che aveva davanti (71). Del poeta recanatese l'autore de *L'ospite ingrato*, non dimentico dei fondamentali contributi di Sebastiano Timpanaro<sup>8</sup>, sottolinea altresì la centralità del suo pensiero filosofico, complementare e contemporaneamente divergente alla grandezza della sua poesia:

«Quello che mi sembra essere un punto sul quale insistere è che mettere in evidenza l'esistenza in Leopardi di un grandissimo poeta non significa affatto, in nessun caso e in nessun modo, diminuire la grandezza del filosofo e del pensatore. [...]E tuttavia devo tener fermo che la poesia dice altro da quello che dice la prosa, cioè contiene in sé un elemento, una situazione di contraddizione senza della quale non sarebbe poesia (72-73)».

Quindi di nuovo l'idea che la contraddizione sia insita nel testo poetico. D'altronde, come Fortini ricorda, i *Canti* leopardiani risultano ricolmi di poesie tra loro contrapposte, quantomeno da un punto di vista stilistico, basti pensare alla verticalità riscontrabile in *Amore e morte* o alla predominanza di recitativi delle *Ricordanze*. Risulta, di conseguenza, quantomai appropriata la definizione che Fortini fornisce di quello che a ben vedere è il massimo poeta dell'Ottocento italiano: «Leopardi è questo miracolo, cioè la composizione di cose contraddittorie (78)»<sup>9</sup>.

Se per Leopardi Fortini fornisce una chiave di lettura dialettica, di Alessandro Manzoni, piuttosto sorprendentemente, ricorda i contributi lirici, il Manzoni degli *Inni sacri*,

---

<sup>8</sup> Riguardo agli studi leopardiani del grande filologo (1923-2000), ricordiamo S. TIMPANARO, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Nistri Lischi, Pisa 1965; S. TIMPANARO, *La filologia di Giacomo Leopardi*, Le Monnier, Firenze 1955; G. LEOPARDI, *Scritti filologici (1817- 1832)* a cura di G. PACELLA e S. TIMPANARO, Le Monnier, Firenze 1969; C. PESTELLI, *L'universo leopardiano di Sebastiano Timpanaro e altri saggi su Leopardi e sulla famiglia*, Polistampa, Firenze 2013; il recente S. TIMPANARO, *Leopardi e altre voci*, Giometti e Antonello, Macerata 2023.

<sup>9</sup> Queste parole possono essere messe a confronto con quelle di S. TIMPANARO: «Talvolta il pessimismo, pur non mai rinnegato, è espresso in forma più pacata, come nel *Sabato del villaggio* e nella *Quiete dopo la tempesta*, che tuttavia non devono minimamente essere fraintesi (come pure è accaduto), quasi si trattasse di “quadretti di genere”: nel *Sabato* è sempre presente il motivo della pietà per la disillusione che è riserbata a tutti gli esseri umani, nella ricorrente vita quotidiana come nel passaggio dalla fanciullezza alla maturità; e nella *Quiete* c'è un voluto contrasto fra la rappresentazione pacata delle prime strofe e il prorompere dell'invettiva contro la sorte [...]. Su uno sfondo cosmico il pessimismo è proiettato nel *Canto notturno*, una reiterata e disperata domanda sul perché dell'infelicità di tutto il genere umano, anzi di tutti gli esseri viventi; meno ancora che gli altri, questo grande canto si può far rientrare nella denominazione di “nuovi idilli” o “grandi idilli”» (TIMPANARO 2023, p. 29).

approfondito grazie al gruppo di “Officina” (91)<sup>10</sup>. Prendendo le mosse da un suo precedente saggio<sup>11</sup>, il nostro autore elabora una comparazione tra la versione definitiva della *Pentecoste* e la prima, del 1819, nella quale vi erano due strofe enigmatiche, fitte di allusioni politiche: mentre la Polonia, privata della propria indipendenza nazionale, era divisa tra Prussia, Russia e Austria, mentre l’Irlanda veniva affamata dalla rivolta contro gli inglesi e vi era stata l’insurrezione degli haitiani<sup>12</sup>, il cattolico Manzoni accostava lo Spirito Santo allo spirito della libertà nazionale, secondo la lezione dell’abate Grégoire, uno degli intellettuali parigini che maggiormente aveva sostenuto la causa della liberazione dei neri nelle isole Antille (cfr. 92-94). In seguito, però, quando l’autore de *I promessi sposi* riprende il testo, tre anni dopo, Bonaparte è morto e i moti del ‘21 non sono andati a buon fine, lui ormai ha in mente il progetto del romanzo e dell’afflato politico della *Pentecoste* originaria rimane soltanto un vago riferimento nell’espressione *irta Haiti*. Attraverso questa lucida e puntuale indagine, Fortini sembra fornirci altri due moniti, che potrebbero essere considerati delle banalità se la destoricizzazione non permeasse la critica odierna: per comprendere appieno il significato di un testo letterario è necessario studiarne lo sviluppo, filologicamente e non si può mai prescindere dall’analisi del contesto storico in cui il testo si dipana (lezione, questa, che ci viene dallo stesso Manzoni, basti citare *Storia della colonna infame*).

Correlazioni tra l’opera dell’autore e il contesto culturale internazionale, emergono anche nell’intervista su Pascoli, del quale vengono messi in luce il respiro decadente, le peculiarità stilistiche, nonché il debito enorme che la poesia italiana ha nei suoi confronti. Inoltre, Santarone e Fortini sottolineano la capacità del poeta romagnolo, soprattutto nei testi successivi a *Myricae*, di evocare, accanto al particolare, l’universale, come emerge ne *Il ciocco* (da *Canti di Castelvechio*) e ne *La morte del papa* (da *Nuovi poemetti*), dove una vecchia donna, nata nello stesso giorno del papa, alla notizia che il papa sta male, pensa di essere destinata anch’essa alla morte (114-115). Fortini non manca poi di citare i fondamentali contributi sul Pascoli di Pasolini e non senza risparmiargli critiche<sup>13</sup>.

Ciò ci conduce ad un elemento che risulta essere, a ben vedere, una costante nell’intera opera, ossia il continuo dialogo con la critica e la letteratura del Novecento. A tal

<sup>10</sup> «Verso la metà degli anni Cinquanta ho cominciato a capire, o credere di capire, qualcosa del grande Manzoni lirico. Direi che mi ha accompagnato in questo, ha accompagnato me e anche Giudici, un critico e un amico come Angelo Romanò che faceva parte del gruppo di “Officina”».

<sup>11</sup> F. FORTINI, *Il contadino di Santo Domingo*, in *I saggi italiani. Nuovi saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987.

<sup>12</sup> Nel testo manzoniano si legge: *Te dio di tutti il bellico/Coltivator d'haiti, /fido degli eterni riti/Canta, disciolto il piè*.

<sup>13</sup> P.P. PASOLINI aveva scritto: «Nel Pascoli coesistono, con apparente contraddizione di termini, una ossessione, tendente patologicamente, a mantenerlo sempre identico a se stesso, immobile, monotono, e uno sperimentalismo che, quasi a compenso di quella ipotesi psicologica, tende a variarlo e rinnovarlo incessantemente» (*Pascoli*, “Officina”, n° 1, anno I, maggio 1955). FORTINI di rimando afferma: «Egli (Pasolini) rappresenta questo Pascoli come un ossesso diviso tra una sorta di ostinazione psicologica e una volontà di tendenza. In questo mi sembra che Pasolini raffiguri in parte se stesso. [...] Io credo che un aspetto che Pasolini non ha sufficientemente messo in evidenza è quello del grande decadentismo dei *Conviviali*, dei *Poemi conviviali*, ossia di quella parte del Pascoli che ha un carattere, potremmo dire, europeo, internazionale, che non ha nulla da invidiare ai grandi artisti del decadentismo europeo» (p. 120).

proposito valga citare il *Monologo del Tasso a Sant'Anna*, poesia facente parte della raccolta *Paesaggio con serpente*<sup>14</sup>, che apre la dissertazione tra Santarone e Fortini, a suggerire le corrispondenze che intercorrono tra l'autore cinquecentesco e quello novecentesco. In seguito, incalzato dall'illustre allievo che lo definisce un Torquato Tasso che non è riuscito a impazzire, Fortini afferma: «fin dai primi anni, diciamo, dei miei anni fiorentini ho avuto un grande interesse e passione per Tasso. Quello che è abbastanza curioso, abbastanza interessante, è che negli anni Trenta Tasso viene avvicinato, non solo da me, ma anche dall'ambiente letterario di allora, piuttosto per il suo aspetto lirico che non per il suo aspetto epico (38)».

L'interazione tra Fortini e i grandi classici, d'altronde, riecheggia non solo nella produzione poetica fortiniana, ma, ovviamente, anche in molti dei suoi contributi critici, come il saggio, ricordato da Santarone sulle *Sepolcrali* leopardiane<sup>15</sup>, talvolta considerate una produzione minoritaria rispetto al resto dei *Canti*, ma che dal punto di vista di Fortini costituiscono una sorta di recognizione della salma di Aspasia (81). In definitiva: intertestualità, comparativismo, interdisciplinarietà, spunti interpretativi basati sulla consapevolezza della contraddizione insita nella poesia, e più in generale nel testo letterario, connessione tra realtà storica e letteratura: sono questi i principi che sottendono ai brillanti e coinvolgenti dialoghi tra Fortini e Santarone. Ma quanto di questi è rimasto nella critica e più in generale nella concezione letteraria odierna, anche tra gli addetti ai lavori? Abbiamo già evidenziato come il raffronto tra letterature subisca un isolamento, in particolar modo in ambiente scolastico, così come la critica letteraria, "demonizzata", al pari della storicizzazione di un testo, in molti manuali.

Nel mondo accademico e della cultura in generale, si riscontra altresì la tendenza alla "separazione dei saperi", alla settorialità della conoscenza, allo specialismo, in linea con le ragioni di mercato. Eppure, alla luce delle contraddizioni del presente, sembra quantomai necessario riscoprire un importante insegnamento: conoscere le corrispondenze tra letterature, tra discipline, tra culture, non solo permette di carpire il significato profondo di un testo ma di comprendere le sfaccettature di una realtà multipolare.

È questo il messaggio che Fortini sembra restituirci dopo più di trent'anni, ne *Le rose dell'abisso*, insieme alla necessità di provocare, marxianamente, cortocircuiti intellettuali in grado di mettere in evidenza, per usare le parole di Fortini stesso che chiudono l'introduzione di Santarone, le possibilità contraddittorie di interpretazioni che sono contenute negli oggetti medesimi del sapere dominante<sup>16</sup>.

Auspichiamo dunque che questa ripubblicazione segni l'inizio di una controtendenza da parte di certa critica, affinché si smetta di concepire tale insegnamento come un anacronistico retaggio novecentesco e si comprenda come esso costituisca un paradigma di vera conoscenza, in antitesi a certa, seppur elevata, mera erudizione.

*Alessia Balducci*

---

<sup>14</sup> F. FORTINI, *Paesaggio con serpente: versi 1973-1983*.

<sup>15</sup> In F. FORTINI, *Saggi italiani*, Milano, Garzanti 1987.

<sup>16</sup> F. FORTINI, *Nell'ultimo girone c'è Capanna*, "L'Espresso", 23 dicembre 1973.