

La critica dantesca di Fortini

Stefano Carrai

Quanto alla presenza di spunti danteschi nella poesia di Fortini poco o nulla, credo, si potrebbe aggiungere al saggio pubblicato alcuni anni fa da Francesco Diaco, il quale ha messo a fuoco la presenza pressoché costante di fraseologia e immagini dantesche nel linguaggio poetico fortiniano, con preferenza dapprima per il Dante lirico, poi, a partire grosso modo da *Una volta per sempre*, per quello comico e con focalizzazione da ultimo sul tema del dialogo con i defunti.¹ Qualche margine in più per nuove riflessioni offre forse il Fortini critico di Dante, anche in questo caso su un arco cronologico che copre quasi per intero l'arco della sua attività. La lunga attenzione per l'opera dantesca è racchiusa infatti tra due poli: il primo costituito dall'ampio saggio pubblicato sul «Politecnico» nell'estate del 1946, nato come recensione della seconda edizione delle *Rime* di Dante curate da Contini per Einaudi, e l'altro dallo studio sulla terzina dantesca uscito nel 1993 entro un volumetto di corredo all'edizione della *Commedia* commentata per Bompiani da Bianca Garavelli con la supervisione di Maria Corti.²

L'edizione di Contini era uscita, com'è noto, nel 1939, l'anno prima dell'entrata in guerra da parte dell'Italia fascista, e la tiratura era stata presto esaurita. A guerra finita, Einaudi riprese rapidamente il proprio programma editoriale e fra le altre collane volle rivitalizzare anche la

¹ F. Diaco, *Le funzioni dell'intertestualità dantesca nella poesia di Fortini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 193, 2016, pp. 245-279. Per il tema del colloquio con i trapassati ricordo anche il mio *La funzione Dante nel dialogo del poeta con i defunti*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, Pisa, ETS, 2015, pp. 109-120.

² F. Fortini, *La metrica della «Commedia»*, in *Guida alla Commedia*, a cura di B. Garavelli, Milano, Bompiani, 1993, pp. 55-70.

«Nuova raccolta di classici italiani annotati» avviata sotto la guida dal grande maestro torinese Santorre Debenedetti.³ La circostanza era propizia dunque per il necessario rilancio del prestigioso commento continiano, che fu ristampato nel maggio del 1946 dopo un'attenta revisione e qualche aggiunta.

È comprensibile che Contini rimanesse inizialmente sorpreso e considerasse addirittura bizzarra la discussione del proprio lavoro da parte di Fortini, con cui era in rapporto già da qualche anno.⁴ Il 18 febbraio del 1947 scriveva infatti a Massimo Mila: «comunicami se ti sono note altre recensioni, a parte il buffo scritto ('buffo' nel senso fiorentino) di Fortini nel *Politecnico*». ⁵ Il saggio di Fortini gli aveva fatto dunque l'effetto di un intervento stravagante, secondo l'accezione fiorentina della voce buffo che aveva suggerito il titolo dell'allora abbastanza recente *Palio dei buffi* di Palazzeschi (1937). Si capisce che il discorso di Fortini era radicalmente diverso da quello dei recensori della prima edizione del commento: fossero accademici come il medievista Francesco Maggini, il linguista Giuseppe Vidossi, il francesista Ferdinando Neri, il dantista Luigi Pietrobono, il filologo Theophil Spoerri, o critici militanti come Francesco Pastonchi e lo stesso Carlo Muscetta, che nel 1939 doveva muoversi ancora entro i limiti concessi dal regime.⁶ E l'indole critica di Fortini non poteva che risultare distante anche dalla recensione di Albert Henry, amico di Contini negli anni parigini, che avrebbe parlato della seconda edizione in una sede specialistica quale la «Revue belge de philologie et d'histoire» (XXV, 1946-47); come distante sarebbe inevitabilmente risultata dall'ampio scritto di un dantista di professione quale Siro Chimenz, di cui era in uscita in quel medesimo febbraio del 1947 una recensione sulla «Nuova antologia» che metteva a confronto il commento continiano e quello pure fresco di stampa di Daniele Mattalia, nonché distantissimo dalla recensione del grande filologo Ernst Robert Curtius, apparsa di lì a poco su «Romanische Forschungen» (60, 1947).

³ F. Trevisiol, *La «Nuova raccolta di classici italiani annotati»: «ricostruire il valore del testo»*, in *Libri e scrittori di via Biancamano. Casi editoriali in 75 anni di Einaudi*, a cura di R. Cicala e V. La Mendola, Milano, EDUCatt Università Cattolica, 2009, pp. 471-516.

⁴ Vedi la lettera di Contini a Fortini datata 27-30 giugno 1944 (Archivio Franco Fortini dell'Università di Siena, scatola III, cartella 6).

⁵ *Lettere per una nuova cultura. Gianfranco Contini e la casa editrice Einaudi (1937-1989)*, a cura di M. Villano, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2019, p. 40.

⁶ Cfr. C. Ciociola, *La lava sotto la crosta. Per una storia delle Rime del '39*, in «Annali della Scuola Normale Superiore», Classe di Lettere e Filosofia, 5, 2013, II, pp. 469-569.

Evoco il quadro delle recensioni non per pedanteria né per sfoggio d'informazione, ma per mettere a fuoco lo straordinario tempismo dell'intervento di Fortini. L'edizione del commento continuiano reca il finito di stampare in data 15 maggio 1946; lo scritto di Fortini esce sul «Politecnico» nel numero doppio del luglio-agosto, più o meno contemporaneamente con la recensione a firma Augusto Levi che appare in «Poeti» nel luglio di quell'anno, ma in netto anticipo su ogni altro recensore. Non si comprende a fondo, a mio avviso, tanta tempestività se non si tiene conto che «Il politecnico», oltre ad essere stata la rivista di Vittorini che contribuì a rifondare la coscienza civile dell'Italia ancora piena di macerie, ebbe anche lo scopo, marginale quanto si vuole ma indiscutibile, di reclamizzare e promuovere la produzione libraria della casa editrice Einaudi appena tornata nella Torino liberata. Non so insomma se Fortini avrebbe affrontato quel testo qualora fosse apparso presso un qualsiasi altro editore. Sta di fatto, comunque, che egli non solo prese di petto il libro, ma vide in esso l'occasione per cimentarsi a fondo con i problemi, diciamo così, di sociologia della lettura che esso poneva. A differenza dei recensori or ora ricordati, che valutavano il lavoro di Contini sul piano tecnico e nel quadro della critica dantesca, Fortini vi scorgeva soprattutto un pretesto per richiamare l'attenzione sulla necessità di porgere al pubblico i classici in maniera non asettica ma partecipata, sì da raggiungere un più vasto numero di lettori. Generalmente non si è fatto caso in effetti che il vero titolo dell'intervento fortiniano non era *A proposito delle Rime di Dante*, che nella pagina della rivista costituisce l'occhiello, bensì *Come leggere i classici?* (nell'indice del fascicolo addirittura *Bisogna leggere i classici?*).⁷ E pure in genere trascurato, se non dimenticato, è il riassunto in grassetto – certo dovuto anch'esso all'autore, il quale nella fattispecie era anche redattore della rivista – che immediatamente sotto il titolo espone il contenuto dell'articolo. Vale la pena di ripartire da questa sintesi essenziale del pensiero fortiniano sull'argomento:

Per non vivere in mezzo a cimiteri e a lapidi indecifrabili occorre una scelta: contro l'idea di una pura lettura di testi lirici, si ripropongono le tesi romantiche sulle origini non individualistiche della poesia, su di un'epica e una drammatica che resistano, con le loro strutture, alle erosioni dei tempi e alle traduzioni della filologia; e sulla partecipazione, perché certe opere vivano realmente in noi, alla civiltà che esse affermano. È possibile dunque, oggi, intendere

⁷ Cfr. F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, p. 1791.

il Dante delle Rime? Che cosa significa per noi, leggere la *COMEDIA* come si visita Santa Croce, per contemplare gli affreschi senza voler credere né alla religione delle tombe né a quella degli altari?⁸

Bastano queste brevi righe a chiarire che Fortini nella fattispecie intendeva avversare l'idea di una monumentalizzazione e conseguente museificazione di Dante, per propugnare una lettura più aperta che valesse a rivitalizzarne la lezione. Da qui anche la tendenza a sminuire la portata del Dante lirico per rivalutare, di contro, lo spirito non individualistico della *Commedia*. Colpisce peraltro l'immagine che connota l'operazione critica di Contini, assimilando implicitamente quella che chiamava «traduzione filologica» ad un «vivere in mezzo a cimiteri e a lapidi indecifrabili». Tale immaginario era in singolare coincidenza con quello di Sartre, quando in *Qu'est-ce que la littérature?* stigmatizza la critica che tratta come cosa morta i testi degli scrittori del passato:

Il faut se rappeler que la plupart des critiques sont des hommes qui n'ont pas eu beaucoup de chance et qui, au moment où ils allaient désespérer, ont trouvé une petite place tranquille de gardien de cimetière. Dieu sait si les cimetières sont paisibles: il n'en est pas de plus riant qu'une bibliothèque.⁹

Come si vede, se Fortini vedeva nel commento per iniziati un'attitudine a mantenere il testo remoto, in un passato distante, configurando così la lettura come una passeggiata al cimitero, Sartre in questo brano considerava i critici degli scrittori frustrati che avevano ripiegato sul più acquietante mestiere di necrofori per celebrare i loro riti in quei ridenti cimiteri che sono le biblioteche. Il saggio sartriano sarebbe uscito su «*Les Temps Modernes*» fra il febbraio e il luglio del 1947 e poi subito stampato in volume da Gallimard. Ora, proprio nel luglio del 1946 Fortini incontrò ripetutamente di persona a Milano, in casa di Vittorini, il filosofo e Simone de Beauvoir e li intervistò sulla questione religiosa per lo stesso numero doppio del «*Politecnico*» in cui sarebbe apparso il saggio dantesco. In quei giorni insieme progettaronο anche il numero speciale di «*Les Temps Modernes*» dedicato all'Italia, che sarebbe apparso nel numero di agosto-settembre 1947 della rivista. Non è impossibile dunque che durante quegli incontri Fortini e Sartre abbiano parlato anche degli argomenti di critica letteraria che stavano loro a cuore e che li occupavano in quelle stesse settimane.

⁸ F. Fortini, *Come leggere i classici?*, in «*Il politecnico*», 31-32, luglio-agosto 1946, p. 54.

⁹ J.P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1948, p. 33.

A parte questo, la caratterizzazione tombale della critica accademica che Fortini, comunque sia, condivideva evidentemente con Sartre contribuisce a chiarire il senso dell'apparentemente divagante recensione fortiniana. Nell'articolo egli sviluppava così l'immagine funeraria:

quello che distingue una cultura attiva e viva da una cultura di decadenza è appunto l'attitudine a non abitare tra i monumenti della propria letteratura nazionale (o delle altrui) come tra vaghi miti di una religione defunta, a quel modo che fanno i *fellah* tra le statue dei Faraoni o i Patagoni fra i colossi dell'Isola di Pasqua; ma a scegliere invece di render parlanti alcuni di quei monumenti ed abitabili alcune di quelle necropoli o chiese o città; e abbattere il resto.¹⁰

Può darsi che le *Rime* richiamassero alla memoria di Fortini anche l'inclinazione dantesca di quel cenacolo fiorentino delle Giubbe Rosse in cui Contini era di casa e rispetto al quale lui invece si era sentito estraneo – a riguardo sono eloquenti alcune pagine di diario¹¹ – avvicinandosi piuttosto, com'è noto, al gruppo dei giovani che si riunivano intorno a Noventa e alla sua «Riforma letteraria». In ogni caso non solo di risentimento si trattava, ma del rifiuto di una logica aristocratica e iniziatica della confezione dei classici, presagio in certo modo di quella avversione per lo specialismo che sarà una costante del lavoro critico di Fortini.¹²

Sul senso di quel primo approccio all'opera dantesca Fortini sarebbe tornato parecchio tempo dopo dialogando con Donatello Santarone. Rispondendo a una sollecitazione di quest'ultimo circa l'importanza di Dante nella Firenze dei suoi anni liceali, egli si richiamava esplicitamente al commento continiano:

Dante negli anni Trenta non è particolarmente letto come l'autore dell'*Inferno*, che risulta essere, come dire, un po' volgare, ma è piuttosto il Dante delle *Rime*. In un certo senso il Dante delle «Giubbe rosse», a cui fai riferimento, è il Dante stilnovista, il Dante della *Vita nova*, il Dante delle *Rime*, appunto, edite splendidamente da Contini nel '39, e che hanno avuto tanta importanza non solo per Montale, ma anche per poeti come Luzi, per esempio.¹³

¹⁰ F. Fortini, *Come leggere i classici?* cit., p. 54.

¹¹ F. Fortini, *La guerra a Milano. Estate 1943*, a cura di A. la Monica, Pisa, Pacini, 2017, p. 68. Cfr. L. Daino, *Fortini nella città nemica. L'apprendistato intellettuale di Franco Fortini a Firenze*, Milano, Unicopli, 2013.

¹² Su questo vedi P.V. Mengaldo, *Appunti su Fortini critico*, in Id., *I chiusi inchiostrati. Scritti su Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 77-83.

¹³ F. Fortini, *Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani*, a cura di D. Santarone

Sembra inequivocabile anche in queste parole che la squisitezza delle rime dantesche fosse tutt'uno, nel ricordo di Fortini, con il gusto proprio di quella oligarchia poetica. E non c'è dubbio che egli vedesse altresì in un commento come quello di Contini una sorta di imbalsamazione a beneficio di pochi eletti. In realtà per molti aspetti, si sa, quel lavoro geniale veniva a rinnovare radicalmente la concezione stessa del commento, con l'adozione di un cappello introduttivo che forniva informazioni generali su ciascun componimento e le note a piè di pagina che si appuntavano su questioni di dettaglio, esplicative o intertestuali; ma lo faceva con un linguaggio indubbiamente elitario e non scevro da tecnicismi per il quale Fortini non poteva nutrire grande simpatia. D'altra parte Fortini nemmeno poteva sottovalutare la perizia e l'eleganza del commento, tanto che definiva «bellissimo» il volume einaudiano, ma al tempo stesso esso dovette sembrargli quasi un reliquiario. «Ma che accade – proseguiva – quando la necessaria mediazione filologica supera certi limiti? Il testo diviene sempre meno accessibile e l'“adeguata preparazione” o è una convenzione approssimativa e scolastica o si restringe a un numero sempre minore di intenditori». ¹⁴ Il rigore metodologico correva il rischio, agli occhi di Fortini, di divenire uno schermo che occludeva la visuale del lettore comune e gli rendeva ostico il testo, col risultato di fare un pessimo servizio perché:

è evidente che la vita (la vitalità) di un'opera di poesia è data soprattutto dal numero e dalla qualità, insomma dalla vitalità, dei suoi lettori; perché essa sia viva bisogna che sia letta, cioè si confrontino continuamente quegli antichi segni di lingua ai modi correnti, si rinnovi quindi continuamente il rapporto fra testo e lettori; che le forme di quel linguaggio vivano nella circolazione dei parlanti e degli scriventi, i quali saranno perciò arricchiti da quella voce. ¹⁵

Come si vede, ciò che Fortini metteva in discussione era la funzione, diciamo, pedagogica del lavoro di Contini, che non si poneva il problema di mettere il verbo dantesco alla portata di un numero vasto di lettori, il fatto che l'edizione non assolveva, insomma, a un vero compito di mediazione sociale. Per contro, questa idea che il classico dovesse essere avvicinato ai lettori, si trattasse pure di «fare violenza» al testo (come dice il finale dell'articolo), non poteva che suscitare il sorriso di Contini. Per di più il punto di vista marxista da cui Fortini tra-

ne, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 20.

¹⁴ F. Fortini, *Come leggere i classici?* cit., p. 55.

¹⁵ *Ibidem.*

guardava quella edizione induceva il recensore a procedere oltre, prospettando un confronto fra il Dante lirico e quello comico quali letture diversamente proficue. Il linguaggio delle rime dantesche gli appariva inesorabilmente astruso ed elitario, oltre che lontano dalla sensibilità moderna, mentre la *Commedia* ancora era in grado di toccare a fondo i cuori e le coscienze:

Ha pur dunque un senso ed una ragione il fatto che, indipendentemente dalla difficoltà e incomprensibilità di ogni autentica opera di poesia, la distanza tra la lingua della cultura media italiana (ad esempio) e quella della *Commedia* sia tanto grande; ma più grande ancora, a nostro avviso, è quella che passa fra quella e il testo delle *Rime*, che qui son prese a pretesto in luogo di quelle di un altro suo contemporaneo, solo perché il nome dell'Alighieri continua ad avere pur sempre una certa fama pubblica e un valore scandaloso.¹⁶

Si noterà che questo passaggio includeva un giudizio di valore, dal momento che le rime di Dante non solo hanno per Fortini uno stile meno abbordabile per il lettore moderno, ma anche si differenziano poco da quelle degli altri rimatori del tempo di Dante; da cui consegue che la *Commedia* ha un linguaggio più attuale e più originale. Anche nelle conversazioni con Santarone del resto, alla menzione da parte di quest'ultimo della recensione all'edizione continiana, Fortini reagiva spostando il discorso proprio sulla poesia della *Commedia*:

La lettura di Auerbach confermava, in parte, l'impostazione desanctisiana, ma in parte già la correggeva e apriva su altro. Per esempio, per me un elemento decisivo è stato quella che si chiama l'interpretazione figurale in Auerbach. Allora a questo punto mi si è posta – non solo a me – questa domanda: è possibile che Dante parli di noi e non soltanto del suo tempo?¹⁷

Il Dante non solo più seduttivo, ma anche quello più utile alla causa civile perché più immediatamente riconducibile agli archetipi socioculturali validi anche per l'oggi, era ancora quello del poema: non sofisticherie appannaggio di pochi intellettuali, bensì poesia dotata di un forte afflato etico, capace di parlare a tutti. In questo senso un passo estremamente significativo di come Fortini intendeva la lettura della *Commedia* è nell'articolo *Vergogna della poesia*, uscito sulla «Fiera letteraria» del gennaio del 1949, dove si dice che il poema dantesco impone ai let-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ F. Fortini, *Le rose dell'abisso* cit., p. 21.

tori di condividere il mondo interiore di Dante: in altre parole che «la più profonda esigenza della poesia della *Commedia* è quella di volere che la realtà di tutti gli uomini sia quella della *Commedia* fatta a sua immagine e somiglianza». ¹⁸ A margine di queste pagine Elisabetta Tonello ha chiosato opportunamente: «Come a dire che la *Commedia* è il testo per elezione in grado di diventare un riferimento etico, attraverso il suo sistema che è sì cristiano e medievale, ma anche assoluto e universale». ¹⁹

Per inciso, il saggio fortiniano avrebbe avuto un seguito immediato nel numero doppio successivo del «Politecnico», del settembre-dicembre 1946, in cui Fortini si occupava dell'analogo problema di come strappare la poesia di Leopardi alla critica idealistica e psicologica per farne invece un messaggio capace di incidere concretamente e positivamente sulle trasformazioni allora in atto nella società: intervento, questo, che avrebbe provocato da un lato la solidarietà di Pavese ²⁰ e, dall'altro, una fugace polemica con Geno Pampaloni, affidata al fascicolo del novembre 1947 del «Politecnico», dove questi rimproverava all'amico di ridurre la poesia a strumento della politica trascurandone lo specifico artistico.

Potrebbe sembrare paradossale che di una certa propensione per le rime di Dante anche Fortini avesse dato prova riecheggiando il celebre sonetto *Guido, i' vorrei* nella propria *La buona voglia*; ²¹ e anche che da quella impegnata prova recensoria egli traesse spunto per comporre la sua *Sestina a Firenze*, datata 1948-57, che molto deve alla sestina dantesca *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*. ²² Ma era forse quello, per il poeta, un modo di regolare i conti, più che con Dante, con l'ermetismo e con la propria formazione fiorentina, anche pittorica tanto più che la *Sestina* si legherà poi inscindibilmente all'amicizia con Rosai. ²³

¹⁸ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1278. Cfr. Id., *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 60.

¹⁹ E. Tonello, *La presenza di Dante negli scritti di Fortini*, in *Il secolo di Franco Fortini. Studi nel centenario della nascita*, a cura di F. Della Corte, L. Masi, M. Ślarzyńska, Roma, Artemide, 2019, p. 193.

²⁰ Cfr. E. Arnone, *Lettere con Casa Einaudi: Franco Fortini e Cesare Pavese*, in *Dall'altra riva. Fortini e Sereni*, a cura di F. Diaco e N. Scaffai, Pisa, ETS, 2018, p. 141.

²¹ Cfr. S. Carrai, *Un souhait di Fortini: «La buona voglia»*, in «L'Ospite ingrato», IV-V, 2002, pp. 357-362; e F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018, p. 271.

²² Cfr. C. Calenda, *Di alcune incidenze dantesche in Franco Fortini*, in Id., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Napoli, Bibliopolis, 1995, p. 147; e F. Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 142-145.

²³ Cfr. L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, pp. 33-34.

Rispetto all'onda lunga dell'eco dantesca nel Fortini poeta, Dante nella scrittura del critico rimane in seguito tutto sommato sullo sfondo. Tornerà in primo piano solo con il bel saggio del 1993. Chiaro che si tratta di un Fortini ben diverso e non solo per età né per il fatto di essere divenuto da tempo un accademico lui stesso. Fortini rimaneva Fortini, ma il quadro sociale e politico era radicalmente mutato e suscitava ormai furori di altro genere. L'impegno dell'intellettuale consisteva piuttosto nel sottrarre la cultura alla massificazione che nello strapparla alle *élites*. Il contesto scolastico del volumetto in cui appare quello scritto dimostra che l'intento pedagogico non implicava un abbassamento del livello di complessità, ma un'attitudine mentale improntata alla schematicità e alla linearità.

Cimentandosi con una questione squisitamente tecnica, Fortini mette mano in effetti a uno degli scritti più belli e più efficaci che esistano sul tema della terzina dantesca. Egli fa tesoro degli studi di Contini stesso, di Mario Fubini, di Emilio Pasquini, di Gian Luigi Beccaria, ma molto aggiunge di suo nell'illustrare lo stretto rapporto fra metro e ritmo, le implicazioni foniche della rima, la prosodia dell'endecasillabo. Si capisce che veniva qui in taglio la sua lunga esperienza didattica, compresa quella, da non molto conclusa, di docente all'Università di Siena. Con la critica dantesca (e non) di Contini egli si era familiarizzato da tempo, ma certo vi si era immerso ancor più a fondo nell'anno accademico 1983-84, quando aveva tenuto il corso di Storia della critica su «Tre studiosi di Dante: Auerbach, Singleton, Contini».²⁴ Aggiungerei che contava anche l'amicizia con la stessa Maria Corti, la quale nella circostanza sovrintendeva al lavoro di Bianca Garavelli, e poi l'intenso rapporto con Gianfranco Folena e i suoi allievi, specie Enzo Mengaldo.

Ora, si sa che di norma «il discorso critico fortiniano non è disteso e srotolato ma stretto a pugno e percussivo».²⁵ Ebbene per una volta non è così. Pur non cedendo mai ad uno stile banale, l'esercizio critico concepito in servizio della scuola è attento a limitare all'indispensabile il ricorso al lessico tecnico della metrica e della retorica. Il ragionamento sorretto da una esemplificazione piana sortisce l'effetto di una chiarezza cristallina. La divulgazione s'ispira così ad una umiltà di fondo che tuttavia non preclude l'esito di osservazioni originali ed efficaci. Farei, per tutti, l'esempio della peculiare sensibilità musicale che corrobora la descrizione delle caratteristiche metrico-ritmiche della terzina:

²⁴ Cfr. V. Tinacci, *Inverni di guarnigione. Franco Fortini professore in Fieravecchia*, Siena, Fondazione Monte dei Paschi, 2011, p. 140.

²⁵ P.V. Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 62.

La catena delle rime procede per scatti successivi fino alla fine del canto e induce nel lettore una attesa contraddittoria: quella del moto avanzato e quella delle pause che le rime ribadiscono. Il senso di quel moto sarebbe dunque una alternanza costante di adempimenti e di frustrazioni. Una costanza che induce solennità e gravità, correggendo anche le parti più concitate e fluide, che talvolta il poeta subisce come un metronomo, e ricerca altre volte per effetti di fasto e simmetria. Ma, mentre la impiega, la oltrepassa e contesta. La mobilità della melodia, sottile o immensa, non si separa da un accompagnamento; non un «pedale» ma una armonizzazione, da «basso continuo»: quello della forma-terzina.²⁶

Il corpo a corpo del poeta col suo metro non potrebbe essere rappresentato meglio. Ed è da notare ancora almeno il fine rilievo dei particolari effetti gnomici che Dante ricerca in chiusa di terza: «la ricerca della memorabilità è legata d'altronde al gusto dell'età gotica per gli aforismi e le sentenze; queste hanno spesso come loro luogo il terzo verso della terza, a suggello e a periodico rinvio al sapere comune di una larga udienza di ascoltatori e lettori».²⁷ Nel farsi metricologo peraltro, l'autore dei versi di *Metrica e biografia*, non mostrava particolare interesse per la vexata quaestio della genesi della terza incatenata, sostanzialmente lasciata da parte. Ciononostante egli coglieva meglio di altri, a mio avviso, il nesso fondativo fra l'invenzione dantesca e il modello classico della sequenza di esametri latini nel poema epico di Virgilio, di Stazio, di Lucano, quando scriveva che Dante ha escogitato il meccanismo della terza anche «perché voleva (l'aveva scritto nel *Convivio*) che la poesia in volgare avesse una consistenza altrettanto forte di quella in latino».²⁸ La sua intelligenza del meccanismo metrico della *Commedia* non avrebbe potuto essere più profonda e il suo congedo da Dante non avrebbe potuto lasciare orma migliore né più nitida di questa.

²⁶ F. Fortini, *La metrica della «Commedia»* cit., p. 59.

²⁷ *Ivi*, p. 64.

²⁸ *Ivi*, pp. 55-56.