ROBERTO TALAMO

Cantare Franco Fortini

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana, Atti del XXVII Congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti (Palermo, 12-14 settembre 2024), a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca, Roma, Adi editore, 2026

Panel «Rotte critiche nella letteratura italiana»
a cura di A. Carta, S. Giusti, T. Piras, L. Rodler
Gruppo di Ricerca AdI "La comunicazione letteraria"

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

ROBERTO TALAMO

Cantare Franco Fortini

Il saggio esplora la relazione tra letteratura e musica, concentrandosi sulla figura di Franco Fortini e sulla sua esperienza di scrittore per la musica. Viene analizzata la pratica della "lezione-concerto", una forma di divulgazione che unisce analisi letteraria e performance musicale, per coinvolgere il pubblico attraverso il canto e la musica. Il contributo di Fortini alla canzone d'autore, insieme alla sua riflessione sulla guerra e sulla politica, è utilizzato per costruire una forma innovativa di comunicazione letteraria, basata sui principi dell'interesse, della chiarezza, della sorpresa e della curiosità. La ricerca sottolinea l'importanza della performance nella didattica e nella divulgazione letteraria.

Divulgare, disseminare, comunicare la letteratura all'interno della complessa cultura mediale contemporanea si configura come una delle *rotte critiche* più importanti e avvincenti che attendono gli studi del nostro tempo. La ricerca, per non ridursi a sistema autotelico e irrilevante, deve essere in grado di riportare l'irrinunciabile specialismo a dialogare, per dirla con Fortini (che sarà oggetto di questo studio), con i *destini generali*.

Tra le infinite strade possibili di una comunicazione intermediale della letteratura, esploreremo in queste pagine la dimensione di quella che chiamo abitualmente *lezione-concerto*, una forma di comunicazione della letteratura, adatta sia alla dimensione didattica della scuola sia a quella più ampia della divulgazione per diversi pubblici, che coniuga rispetto scientifico della testualità, intreccio dialogico intermediale tra letteratura e musica, dimensione spettacolare e performativa.

In un articolo e in una monografia del 2023, Lucia Rodler ha tracciato con chiarezza ed efficacia gli aspetti propriamente testuali di una nuova comunicazione pubblica della letteratura.[1] In questa prospettiva la divulgazione si può configurare come *relazione*, *sineddoche* e *metonimia*. Rodler parla di *relazione* nel caso in cui un testo può giovarsi, ai fini della sua comunicazione a un pubblico più ampio, di una traduzione endolinguistica o intraculturale (da una lingua più antica verso la stessa lingua nell'uso corrente), come, ad esempio, l'edizione del *Principe* di Machiavelli con testo a fronte curata da Gabriele Pedullà e Carmine Donzelli nel 2013.[2] Obiettivo di queste pratiche non è quello di sostituire un testo moderno all'originale antico, ma di facilitare il contatto con il testo di partenza, rimuovendo quello smarrimento iniziale che un lettore non specialista può avvertire davanti a un lessico e a una sintassi distanti nel tempo.

La figura della *sineddoche* è presa in considerazione nei casi in cui un testo di difficile ricezione non è tradotto, ma raccontato. Si tratta di una possibilità non priva di rischi: «Non è facile rispettare l'autenticità di un testo scorciato, presentare un autore in modo semplice, ma non semplicistico».[3] Gli esempi presi in considerazione sono i racconti della *Commedia* dantesca pubblicati da Pasquini, Santagata e Giunta.[4]

Rodler propone infine, attraverso l'idea della *metonimia*, il caso del testo illustrato, l'adattamento transmediale che porta la parola letteraria a farsi intreccio di parola e immagine nel *graphic novel* (tra gli infiniti esempi possibili, la studiosa analizza l'adattamento di Milo Manara di *Il nome della rosa*).[5] In

[1] L. RODLER, *Le sorprese della divulgazione*, «Comparatismi», VIII (2023), 8, 412-426; L. RODLER, *Con altre parole. La divulgazione umanistica*, Venezia, Marsilio, 2023.
[2] N. MACHIAVELLI, *Il Principe*, traduzione a fronte in italiano moderno di C. Donzelli, introduzione e commento di G. Pedullà, Roma, Donzelli, 2013.
[3] L. RODLER, *Le sorprese*…, 422.
[4] E. PASQUINI, *Il viaggio di Dante*, Roma, Carocci, 2015; M. SANTAGATA, *Il racconto della Commedia*, Milano, Mondadori, 2017; C. GIUNTA, *Inferno. La Commedia di Dante raccontata da Claudio Giunta*, Milano, Feltrinelli, 2023.
[5] M. MANARA, U. ECO, *Il nome della rosa*, 2 voll., Milano, Oblomov, 2023-2025.

questo caso la distanza dal testo si fa massima e la disseminazione umanistica ci chiede di accettare il principio per cui «le storie vengano raccontate in modo diverso rispetto al passato».[6]

A questi tre modelli, nella monografia già citata, la studiosa affianca la narrazione biografica (anche nella forma della narrazione di ricerca) e la struttura enumerativa, che «aiutano a presentare con successo argomenti "noiosi", "inattuali", "inutili", fuori dall'accademia»[7], attraverso i modelli già sperimentati dalla *Public History*, declinata più di recente nei termini della *Public Literature*.[8] Nell'alveo di quest'ultimo campo di sperimentazione si può collocare la pratica della lezione-concerto che intercetta le istanze di «riuso», di «transitività», di «co-creazione» dei testi «attraverso riscritture e adattamenti, anche intermediali, multimediali, crossmediali, transmediali».[9]

In particolare, una lezione-concerto si propone, a più livelli, di "fare qualcosa" con i testi, di manipolarne la fruizione, salvandone la lettera, intervenendo anche sulla tradizionale modalità di trasmissione "alto-basso", mettendola (almeno parzialmente) in discussione attraverso la dimensione della *performatività*.

Uno dei modi più attuali di proporre la comunicazione letteraria è infatti quello di pensare la letteratura *come esperienza*: mi rifaccio, adottando questa espressione, al pioneristico volume di Bacon e Breen del 1959, intitolato proprio *Literature as Experience*.[10] Nel libro, gli autori riflettono sulla possibilità di vedere nella letteratura un testo per *performance* legate principalmente alla voce (ma non soltanto), nella convinzione «che la lettura ad alta voce guidi gli studenti a una migliore comprensione della letteratura»:[11]

> Non è difficile immaginare che tutti gli scrittori creativi mettano alla prova le proprie opere scritte sulla propria lingua anche mentre scrivono e che ciò che sembra loro sgraziato sulle labbra sembrerà molto probabilmente sgraziato nella stampa. Parlare, come atto corporeo, è strettamente legato all'attività della mente e quando corpo e mente possono essere intimamente associati c'è la probabilità di un benessere spirituale. L'origine senso-motoria del parlare ha lasciato la sua segnatura sul linguaggio; anche se noi solitamente ci riferiamo al linguaggio in termini simbolici, in effetti c'è una considerevole dimensione mimetica nella sua espressione. La relazione del suono al senso nel linguaggio può essere dimostrata specialmente nei termini degli aspetti motori dell'articolazione […]. La lettura sottovoce a beneficio dell'orecchio interno è meglio della lettura silenziosa, ma la lettura ad alta voce per l'orecchio esterno ci darà una migliore garanzia di comprensione perché l'orecchio interno può ingannarci. […] È importante *ascoltare* la letteratura, sia se leggiamo ad alta voce per noi sia se ascoltiamo gli altri.[12]

I *Performance Studies* si fondano sul principio per cui la migliore metafora per definire il mondo non è quella del libro da leggere (in silenzio), ma quella della *performance* a cui prendere parte.[13] Esplorare le molteplici dimensioni performative di un testo porta con sé «un "ri-fare" che però non è mai "produrre un identico", e che negli scarti rispetto al preordinato libera le proprie potenzialità

---

[6] L. RODLER, *Le sorprese*…, 423.
[7] L. RODLER, *Con altre*…, 94. «La narrazione di una ricerca è molto più efficace rispetto alla descrizione conclusiva dei risultati, perché coinvolge il lettore in una "inchiesta" tra le "false piste" e le ipotesi fallimentari che caratterizzano ogni studioso appassionato» (ivi, 100).
[8] A. CARTA-S. GIUSTI-T. PIRAS-L. RODLER, *Manifesto della Public Literature*, https://www.italianisti.it/gruppi-di-lavoro/comunicazione-letteraria/manifesto-della-public-literature (ultimo accesso: 28/11/2025).
[9] *Ibidem*.
[10] W.A. BACON, R.S. BREEN, *Literature as Experience*, New York-Toronto-London, McGraw-Hill, 1959.
[11] Ivi, 275 (trad. mia).
[12] Ivi, 291-292.
[13] F. DE GIOVANNI, L. PERRONE CAPANO, *Il performativo: alcune questioni preliminari*, «Testi e linguaggi», IX (2015), 9, 13-20: 15.

trasformative».[14] In questo orizzonte, "leggere" un testo non vuol dire più soltanto interpretare o decodificare una totalità chiusa, ma attribuirgli natura di *evento*, «che si esprime attraverso elementi come la voce, il ritmo, il movimento, il corpo, la messa in scena».[15]

La dimensione performativa specifica di una lezione-concerto vive della duplice ragione musicale della letteratura in senso generale e di quella propriamente teatrale. Come ricorda Zumthor, a proposito del testo poetico vocalizzato, alle origini della tradizione occidentale «il testo non esiste se non in virtù delle armonie della voce […]. Dove passa […] il confine fra canto e non canto? Confine mobile, che ha poca importanza delimitare».[16] Rispetto allo specifico della letteratura teatrale, fa eco Fischer-Lichte:

> La sonorità, nel teatro europeo, non viene prodotta esclusivamente, e nemmeno prevalentemente, attraverso voci che parlano, cioè attraverso un linguaggio composto di parole. Il teatro, come spazio acustico, si produce piuttosto anche attraverso la musica, le voci – che parlano, cantano, ridono, singhiozzano e gridano – e i diversi tipi di rumori, elementi che hanno un peso differente a seconda del genere delle epoche.[17]

Quando utilizzo il termine lezione-concerto, in relazione alla divulgazione letteraria, intendo infatti una lezione, con il principale intento comunicativo, in cui parte della componente testuale è affidata non alla sola lettura, ma alla musica e al canto, in un insieme inscindibile di analisi letteraria (lezione) e intonazione (concerto). L'interpretazione dei testi e la loro esecuzione musicale possono essere realizzate dalla stessa persona o da più persone, con diverse competenze, come nel caso, ad esempio, delle lezioni in musica *Decameron. Canzoni e storie* (2016) e *Boccaccio e Petrarca in musica* (2025) eseguite da David Riondino insieme al filologo Maurizio Fiorilla (nel secondo caso anche con la collaborazione musicale di Eleonora Cardellini).

Quando si riflette sulle forme performative della divulgazione ogni teorizzazione non può prescindere da una specifica messa in scena e trasposizione in *evento*: ho sperimentato la forma della lezione-concerto in prima persona in diverse occasioni, proponendo riflessioni in musica su temi quali: *Tradurre in musica. I poeti nei versi dei cantautori* (2010); *Una biblioteca che canta. Storia letteraria per canzoni* (2012); *Bulat Okudzhava, bardo e poeta* (2016); *Canti Furiosi. Calvino e Fenoglio nello specchio di Ariosto* (2016); *Dario Fo cantautore* (2016); *Definizione di un genere letterario. La canzone d'autore* (2018); *Poesia per musica. Il '68 dei cantautori* (2018); *Dante e la musica profana* (2021); *La "discoteca" di Elsa Morante* (2024).

In questo percorso di ricerca, sperimentazione e divulgazione, un ruolo centrale lo ha avuto la realizzazione di diverse lezioni-concerto (a partire dal 2007) dedicate a Franco Fortini. Nel caso di Dante o di Morante, una lezione-concerto può affrontare la sfida interpretativa di entrare, per così dire, nelle "orecchie" di uno scrittore al fine di cercare echi musicali che hanno avuto un significato importante per una pratica di scrittura o, in altri casi, provare a dare un'intonazione a versi nati per la sola lettura. Parlando (e cantando) di Fortini, invece, bisogna tener presente anche ciò che lo stesso autore ha scritto direttamente per la musica. È ben nota e studiata infatti la sua intensa

[14] *Ibidem*.
[15] L. BOSCO, *Lettura come performance*, «Bollettino dell'Associazione italiana di Germanistica», IV (2011), 4, 15-24: 15.
[16] P. ZUMTHOR, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987 (trad. it. di M. Liborio, *La lettera e la voce*, Bologna, il Mulino, 1990, 247-248).
[17] E. FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004 (trad. it. di T. Gusman-S. Paparelli, *Estetica del performativo*, Roma, Carocci, 2014, 214).

collaborazione con l'esperienza del collettivo *Cantacronache* e la successiva, più sporadica, con singoli interpreti, che ha portato alla scrittura di circa una ventina di testi per canzone.[18]

Cantare Fortini vuol dire quindi, in prima istanza, interpretare nel canto e commentare i testi che lo stesso poeta ha composto per la musica; penso, a solo titolo di esempio, ai due brani che potrebbero essere considerati i più riusciti: *Quella cosa in Lombardia* (con musica di Fiorenzo Carpi, interpretata da Laura Betti nel 1960), legata alla tematica d'amore e sociale, e *Sull'aria dell'Internazionale* (riscrittura del canto di Eugène Pottier e Pierre de Geyter, interpretata da Ivan Della Mea nel 1997), capolavoro di tema politico.[19]

Il gusto per la forma metrica e l'istanza manieristica di Fortini spingono, però, chi pratica la divulgazione attraverso le forme della lezione-concerto a una sfida spostata più in là: provare a musicare poesie non nate immediatamente, nell'intenzione d'autore, per la musica, per costruire un discorso in grado di far conoscere a un pubblico potenzialmente più vasto margini più ampi della produzione poetica fortiniana. In questi casi, dal punto di vista performativo, musicare un testo poetico è cercare di far agire un potenziale di azione vocale che appare iscritto in un testo pensato per la sola lettura: una *cerca* in cui si rischia sempre, e questa è la dimensione di sfida, di perdere la rotta, di trasformare un desiderato omaggio in un banale *oltraggio* (e gli esempi, in quest'ultimo senso, non mancherebbero, ma ci limitiamo al peccato e tacciamo dei peccatori, di cui potremmo sempre far parte).

Rollo nota giustamente che in Fortini, una volta conclusa l'esperienza con il *Cantacronache*, il desiderio di intervento attraverso la canzone in musica si affievolisce:

> Fortini […] arriva con un certo entusiasmo alla canzone, ma alla canzone presto si sottrae (il contributo al Nuovo Canzoniere Italiano è d'altro tenore, direi di sostegno intellettuale) – un po' perché, dice, a chi scrive testi servirebbe la costante prossimità di un musicista; un po' perché riconosce che la dimensione performativa è soverchiante rispetto a quella creativa, e non a caso gli esempi più felici sono di musicisti che sono anche scrittori di testi. Ammira la coppia Roversi/Dalla, offre ad Angelo Branduardi i versi di *Il funerale* [tratti dalla poesia *La sera si fa sera*] e concede a Francesco Guccini la riuscita importazione nella musica italiana della forma ballata, squisitamente americana. Ma è come se restasse, e volesse restare, al di qua di quel mondo che aveva appena bordeggiato.[20]

Eppure, dopo questa presunta "sottrazione", dedica, tra i primi in assoluto, una profonda riflessione alla canzone d'autore nel suo manuale universitario *I poeti del Novecento* (1977)[21], lavora per tanti anni (1968, 1971, 1990, fino alla versione definitiva del 1994, che coincide con l'anno della morte) ai versi di *Sull'aria dell'Internazionale* e, in modo rilevante per il discorso che svolgeremo a

---

[18] Per una ricostruzione accurata della produzione di testi per canzone di Fortini, si vedano: S. FERRARI, *La letteratura incontra la canzone. Testi per musica di Italo Calvino e Franco Fortini per il collettivo Cantacronache*, «Incontri», XXVI (2011), 1, 40-59; A. ROLLO, *En ce temps-là. Quando Fortini scriveva canzoni*, in G. Turchetta, E. Esposito (a cura di), *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, Milano, Ledizioni, 2020, 81-91; G. TRAINA, *Ancora sulle poesie per musica di Fortini*, «L'Ospite ingrato», NS (2016), 4, 233-241. Su Fortini, la canzone e la musica in generale, si vedano i numeri monografici delle seguenti riviste: «Il De Martino», IV (1995), 4; «L'Ospite ingrato», NS (2016), 4.

[19] Il primo brano si può ascoltare qui: https://youtu.be/RbdGJFz6UQc?si=nCMvSkbu5NDqF-Wp; il secondo, nella versione definitiva di Fortini: https://youtu.be/vsvQsBjUC0s?si=BBnFY2F_9B9JMPYB. Per l'analisi dei testi, rispettivamente cfr.: G. Traina, *Ancora*…, 235-236; M.V. DE FILIPPIS, *Un'altra umanità*, «Il De Martino»…, 83-95.

[20] A. ROLLO, *En ce*…, 91.

[21] Cfr. F. FORTINI, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, 209-210.

breve, come ha messo in luce Marianna Marrucci, dimostra ancora interesse per la possibilità che suoi versi siano messi in musica, scrivendo in data 29 settembre 1991 all'amico Maurizio Maggiani:

> Caro Maurizio, sempre nella serie "Rincoglionimento", eccoti, in partenza, una canzonetta (perché non la musichi?). Si può intitolare *L'esca*, che è il nome della metaldèide Montecatini contro chiocciole e limacce. Ciao. Tuo Franco Fortini.[22]

Fortini fa riferimento qui all'ultima delle *Sette Canzonette del Golfo*, che, nella raccolta *Composita solvantur*, prenderà il titolo di *Se mai laida…* (dal primo verso).[23] L'esplicita richiesta dell'autore, seppure indirizzata ad altri, mi ha spinto a cercare una musica e un canto nei versi delle *Sette Canzonette*, in un percorso parallelo a uno studio accademico del significato di quei versi che lo stesso Fortini definiva, in modo straniante, «rime bizzarre».[24] Scrive Fortini, a rimarcare, al contrario, l'importanza di questa sezione della sua ultima raccolta:

> Le *Canzonette del Golfo* sono del 1991. In quell'anno, oggi quasi fatta dimenticare, un'operazione di "polizia" tra il Golfo Persico e Bagdad ammazzò centinaia di migliaia di persone, aprendo una nuova èra nelle relazioni internazionali.[25]

Marrucci e Polacco mi hanno fornito un'ulteriore occasione di "ascolto" della voce di quei testi: la prima riporta la definizione di «manierismo del Golfo», che Fortini utilizza per definire le *Canzonette* in una lettera del 1993, conservata presso l'Archivio Franco Fortini, a Ernesto Franco;[26] la seconda riflette sul senso generale di questo manierismo e sulla complessa trama intertestuale che soggiace alle sette poesie (da Metastasio a Manzoni, da Foscolo a Pascoli).[27]

Intenzione di canto e manierismo sono state le linee guida che mi hanno condotto nel lavoro di costruzione di una performatività vocale per questi testi, traducendo il manierismo letterario in un manierismo musicale, che portasse i versi di Fortini, all'interno delle "maniere" riconoscibili di diversi generi musicali legati alla canzone, dalla tradizionale canzone d'autore al rock, dal beat al tango, dal folk al progressive.[28]

Per completare la lezione-concerto, oltre alle *Canzonette*, ho musicato (o in alcuni casi ri-musicato, rispetto ai tentativi di altri musicisti) altre cinque poesie: *Out of print* (da *L'ospite ingrato secondo*), *Piccolo zoo, La lampadina fulminata, Per Rossana R., Le nostre risposte* (da *Poesie inedite*).[29]

---

[22] Il testo della lettera è citato in: M. MARRUCCI, *Canzonette del Golfo. Varianti e inediti*, «L'Ospite ingrato», VI (2003), 2, 237-247: 241.

[23] F. FORTINI, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2014, 533.

[24] FORTINI, *Considero errore…*, in Id., *Tutte…*, 573. Gli elementi propriamente "accademici" della mia riflessione sono affidati al seguente articolo: R. TALAMO, *Per una lettura delle "Sette canzonette del Golfo" di Fortini*, «L'Ospite ingrato», 16 giugno 2009, https://www.ospiteingrato.unisi.it/per-una-lettura-delle-sette-canzonette-del-golfo-di-franco-fortini (ultimo accesso: 28/11/2025).

[25] FORTINI, *Tutte…*, 581.

[26] M. MARRUCCI, *Canzonette…*, 239.

[27] M. POLACCO, *Fortini e i destini generali. Lirica e "grande politica" fino a Composita Solvantur*, «Allegoria», n.s. VIII (1996), 21/22, 42-61. Si veda anche: M. POLACCO, *L'intertestualità*, Roma-Bari, Laterza, 1998. Ai rimandi suggeriti da Polacco, Lenzini aggiunge giustamente anche quello ai versi di Noventa: cfr. L. LENZINI, *Il poeta di nome Fortini*, Lecce, Manni, 1999, 222.

[28] Solo a titolo di esempio, propongo l'ascolto di due registrazioni (non professionali) di questi miei tentativi, prima e sesta delle *Canzonette*: *Ah, letizia…* (https://soundcloud.com/tari-bari-music/ah-letizia) e *Aprile torna…* (https://soundcloud.com/tari-bari-music/aprile-torna). L'ascolto non necessita dell'iscrizione alla piattaforma in cui i brani sono caricati. Per i testi, cfr. FORTINI, *Tutte…*, 527 e 532.

[29] Per i testi, cfr.: F. FORTINI, *L'Ospite ingrato secondo*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, 1061; F. FORTINI, *Poesie inedite*, in Id., *Tutte…*, 804-805, 808, 821 e 823. La lezione-concerto comprendeva anche tre

Una lezione-concerto così strutturata segue i principi messi in luce da Rodler (a partire da Grice, Bucchi e Trench)[30]: *cattura l'attenzione dei non specialisti*, non solo attraverso la "seduzione" musicale e del canto, ma per l'interesse legato al tema trattato nelle *Sette Canzonette*, che non è semplicemente quello della guerra ma, come scrive Andrea Inglese, la modalità attuale attraverso cui siamo abituati a conoscere e venire in contatto con questi eventi, che è quella mediatico-televisiva, per cui la guerra è sempre più un fatto mediatico (che attraversa le nostre esistenze individuali) e sempre meno "politico": «la televisione ci avvicina alla guerra e nello stesso tempo ci separa irrimediabilmente da essa».[31] La Prima guerra del Golfo, oggetto delle *Canzonette*, per molte persone è stato il primo conflitto vissuto interamente come evento mediatico spettacolarizzato dai mezzi di comunicazione (all'epoca principalmente la televisione). Come scriveva Fortini, quel conflitto ha aperto una nuova era nelle relazioni internazionali, ma anche nei modi della rappresentazione mediatica dei conflitti. I principi di *chiarezza*, *sorpresa* e *curiosità*, su cui deve basarsi una divulgazione efficace,[32] sono favoriti dalla semplicità di questi *light verses* fortiniani che, appartenendo al genere umile della canzonetta, si adeguano sintatticamente e lessicalmente a uno stile facile e comunicativo, particolarmente adatto a essere musicato (la canzone per musica non "regge" una sintassi poetica troppo complessa). Basti l'esempio della seconda *Canzonetta*, intitolata *Lontano lontano*…:

> Lontano lontano si fanno la guerra.
> Il sangue degli altri si sparge per terra.
>
> Io questa mattina mi sono ferito
> a un gambo di rosa, pungendomi un dito.
>
> Succhiando quel dito, pensavo alla guerra.
> Oh povera gente, che triste è la terra!
>
> Non posso giovare, non posso parlare,
> non posso partire per cielo e per mare.
>
> E se anche potessi, o genti indifese,
> ho l'arabo nullo! Ho scarso l'inglese!
>
> Potrei sotto il capo dei corpi riversi
> posare un mio fitto volume di versi?
>
> Non credo. Cessiamo la mesta ironia.
> Mettiamo una maglia, che il sole va via.[33]

L'elemento della *sorpresa* si lega al manierismo ricercato a livello musicale, per cui ogni poesia in musica spiazza le aspettative del pubblico con un cambio nel genere musicale (così come Fortini cambia riferimenti intertestuali da una canzonetta all'altra). La *curiosità*, infine, può essere garantita da un altro elemento chiave nella divulgazione, il riferimento alla biografia del poeta:[34] la narrazione biografica, nella parte propriamente didattico-espositiva di questa lezione-concerto, può

testi che il poeta aveva scritto per la musica: i già ricordati *Quella cosa in Lombardia* e *Sull'aria dell'Internazionale*, e *Tutti gli amori* (1958, F. Fortini/S. Liberovici), canzone originariamente interpretata da Michele Straniero.

[30] Cfr. L. RODLER, *Le sorprese*…, 414-415.

[31] A. INGLESE, *Scrivere di guerra: Fortini e Buffoni*, «Qui. Appunti del presente», V (2004), 9, 41-49: 42.

[32] Cfr. L. RODLER, *Le sorprese*…, 415.

[33] FORTINI, *Tutte*…, 528.

[34] Sull'importanza delle biografie per la divulgazione, cfr. L. RODLER, *Con altre*…, 35-48.

accompagnare le canzoni e gli anni legati all'esperienza del *Cantacronache* (*Quella cosa in Lombardia*, *Tutti gli amori*), il racconto delle amicizie del poeta (*Per Rossana R.*), la passione politica (*Sull'aria dell'Internazionale*), gli ultimi anni, la malattia e la morte del poeta (*Sette Canzonette del Golfo*, in particolare l'ultima: *Se mai laida*…, in cui compare il personaggio che Fortini chiama «il vecchietto»). La conclusione di un percorso di vita, poetico e musicale si condensa negli ultimi versi dell'ultima canzonetta:

> Lento a dèi crudeli e ignoti
> va il mio bruno ultimo fiele…
> Dove volgi, ansia fedele?
> A che vomito mi voti,
> cara meta che non so?[35]

Aggiungo una nota finale a conclusione del mio discorso, soffermandomi sui confini tra divulgazione e didattica della letteratura: ciò che può funzionare a livello di comunicazione letteraria, può, a buon diritto, rientrare, con le dovute accortezze, anche in quelle pratiche innovative di didattica letteraria pensate per la scuola. La modalità della lezione-concerto mi sembra una delle più adatte per coinvolgere gli studenti. Come scrive Simone Giusti:

> La canzone, il concerto, l'evento dell'ascolto ci insegna – Zumthor ci dà anche degli strumenti che, affiancati alla stilistica, potrebbero aiutarci a decifrare ed analizzare le canzoni. Mi piacerebbe che però gli insegnanti recitassero un poco più consapevolmente il ruolo di attori-cantanti e mi piacerebbe che più che dalla canzone apprendessero dal cantare. *Io preferirei affidare mio figlio a un insegnante che canta piuttosto che a un insegnante che non canta.* […] È facile portare l'*inventio*, portare la creazione dentro la scuola a partire dalla canzone.[36]

La lezione del cantare può essere importante di certo per gli insegnanti, ma forse ancor di più per gli studenti: quasi mai gli studenti sanno recitare bene, ma molto spesso sanno cantare (almeno in modo sufficientemente intonato). L'avvicinamento e la memorizzazione di un testo letterario, che poi può agire profondamente nella memoria, possono essere certamente facilitati dalla melodia associata. La musica, del resto, da un lato ha una certa facilità naturale a "visitare" le altre arti e, dall'altro, ci accompagna in tutti i momenti della nostra vita.[37]

---

[35] FORTINI, *Tutte*…, 533.

[36] S. GIUSTI, *Poesia e canzone d'autore nella scuola (tavola rotonda)*, in AA. VV., *Il suono e l'inchiostro*, a cura del Centro Studi Fabrizio De Andrè, Milano, Chiarelettere, 2009, 380 (corsivo mio).

[37] «La musica entra in tutte le arti perché è un secondo linguaggio. Perché la nostra anima ha bisogno di due modi di ricevere e la musica è come un controcanto a quello che succede. È un controcanto alle parole quando va sulla poesia, è un controcanto alla vita quando va nelle cerimonie ufficiali: nello sport, nei matrimoni, nei funerali, cosa che nella *polis* esisteva sempre. Non si vive senza musica» (R. VECCHIONI, *Poesia e canzone d'autore nella scuola (tavola rotonda)*, in AA. VV., *Il suono*…, 365).