

DAVIDE COLUSSI

Falso sonetto di Franco Fortini *

Falso sonetto

Debole spirito, alito tenace
ch'abiti dove più buia è la mente,
dove ogni grido scende nella pace
4 e i giorni chiusi, l'erbe e i visi spenti,

tu non lasciarmi ora che intendo quanti
saranno, e soli, gli anni dei miei giorni.
Parte di me già copre l'ombra; e sperde
8 il vero, se le mani tendo, in polvere.

Tu appena un fiato sei della mia polvere.
Come alle fronde ferme nelle notti
11 d'afa dall'aria sottili parole,

parole ancora dal fondo dei sonni
so che anzi l'alba mi rechi. Ma il giorno
14 non le ritrova e non le riconosco.

1951

tit. Falso sonetto] DG Sonetto

1 spirito,] DG spirito

4 spenti,] DG spenti

5 lasciarmi ora] BO lasciarmi, ora

6 saranno, e soli, gli anni dei miei giorni] BO DG PE₅₉ pochi anni ancora ormai andrò nel
giorno PE₆₉ PE pochi anni ancora andrò così nel giorno

8 il vero] BO DG PE₅₉ le cose

9 polvere.] BO polvere;

11 parole,] BO DG parole

13 so che anzi l'alba mi rechi. Ma il giorno] BO anzi l'alba ad ogni uomo levi eguali.

14 non le ritrova e non le riconosco] BO Non lasciarmi, remoto alito, solo DG non le ri-
trova, e non ti riconosco

* Le raccolte di Fortini si citano, salvo diversa indicazione, dalle edizioni seguenti e si abbrevia-
no così: DG = *I destini generali*, Roma-Caltanissetta, Sciascia, 1956; FV = *Foglio di via*, in *Una volta per
sempre. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 1-58, 357-62; PE = *Poesia e errore*, in *Una volta per
sempre cit.*, pp. 59-198, 363-66; QM = *Questo muro*, in *Una volta per sempre cit.*, pp. 271-352, 369-71;

1. *Falso sonetto* va a stampa con un pugno di altre poesie nel quarto quaderno di «Botteghe oscure», 1949; tuttavia resta poi escluso dalle *plaquettes* uscite alla macchia fra '53 e '55 (*Sei poesie per Ruth e una per me, Una facile allegoria e In una strada di Firenze*) per figurare nei *Destini generali* (1956)¹, più ampi e sotto questo aspetto prelusivi alla ricapitolazione di *Poesia ed errore*, dove in prima edizione '59 Fortini congloba tutto l'edito, compreso l'esordiale *Foglio di via*. Importa anche notare subito nella cornice del testo, non senza qualche sorpresa, due fatti che necessitano di interpretazione: il titolo si ribalta momentaneamente in *Sonetto* nei *Destini generali*; in *Poesia ed errore* e poi nelle ristampe l'anno indicato in calce secondo prassi della raccolta – 1951 – risulta in effetti posteriore alla sua prima comparsa in rivista (elemento nient'affatto secondario, se altrove l'autore ha sentito il bisogno di avvertire: «quando nel titolo di una composizione, o dopo la sua chiusa, si legge una data, tale indicazione è intenzionale e vorrebbe essere intesa insieme ai versi», PS 109). Forse questa rapida sequela di sillogi e date rivela già alcune prerogative del testo che qui si vuole mettere a fuoco. Si sa che Fortini persegue alla sua opera poetica, con crescente volontarismo, un tratto non di unitarietà ma sì di forte continuità, com'è palmare nel caso dei componimenti che, adagiati in fine di una raccolta, si riaffacciano identici nell'esergo della successiva, con aggancio per anadiplosi (*La gioia avvenire*, FV 58 e PE 61, *L'ordine e il disordine*, QM 352 e PS 3); e per questa via si giunge all'audace ripresa incipitaria del primo testo di *Foglio di via* nell'ultimo, appendici escluse, di *Composita solvantur* («E questo è il sonno...» *Come lo amavamo, il niente*, CS 62-63), congedo testamentario e insieme omaggio a una fedeltà, a un'identità nel mutamento, così che vengono a congiungersi alfa e omega del *liber* fortiniano. Posto che anche l'organamento interno delle raccolte in sezioni procede attraverso giochi di rimandi e opposizioni, spesso binarie², mette conto considerare preliminarmente la varia collocazione del testo nel corso della sua vicenda editoriale.

Nei *Destini generali*, *Falso sonetto* fa serie con le altre composizioni a titolo metrico, che costituiscono un filone breve ma facilmente riconoscibile entro la

LC = *Il ladro di ciliege e altre versioni di poesia*, Torino, Einaudi, 1982; PS = *Paesaggio con serpente. Versi 1973-1983*, Torino, Einaudi, 1984; OI = *L'ospite ingrato primo e secondo*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini e uno scritto di R. Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, pp. 857-1127; VPD = *Versi primi e distanti. 1937-1957*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1987; VS = *Versi scelti. 1939-1989*, Torino, Einaudi, 1990; CS = *Composita solvantur*, Torino, Einaudi, 1994; PI = *Poesie inedite*, a cura di P.V. Mengaldo, Torino, Einaudi, 1997. Altre sigle: BO = «Botteghe oscure», IV, 1949; PE₅₉ = *Poesia ed errore. 1937-1957*, Milano, Feltrinelli, 1959; PE₆₉ = *Poesia ed errore*, Milano, Mondadori, 1969. Il testo riprodotto rispecchia l'ultima redazione d'autore, quale compare in VS 69; in calce è disposto il breve ma non trascurabile apparato evolutivo che si ottiene dal raffronto con le precedenti edizioni del testo: BO 99-100, DG 43, PE₅₉ 149, PE₆₉ 99, PE 121 (non sono indicate le eventuali maiuscole di inizio verso; la data sottoscritta figura a partire da PE₅₉). Anticipo qui, per gentile concessione dei curatori, l'intervento letto al XXXII Convegno interuniversitario di Bressanone «*Contrafactum*». *Copia, imitazione, falso* (8-11 luglio 2004). Ringrazio la dott.ssa Elisabetta Nencini del Centro Studi Franco Fortini di Siena per la cortese consulenza, Andrea Afribo per i preziosi consigli; a Fabio Magro devo lo spunto stesso di questo lavoro.

misura non vasta della raccolta (nella prima sezione *Canzone e Distici*, adiacenti e seguite a rincalzo da *Metrica e biografia*; nella seconda, oltre al nostro testo, *Quartine*), e a queste mirerà dunque ad allinearle il forzoso ritocco normalizzante del titolo. Ma si osservi la sequenza iniziale della sezione II, entro cui *Falso sonetto* viene a ricoprire la terza posizione: è la medesima sequenza iniziale, fatta salva l'estromissione di *Lettera*, della sezione *Altri versi in Foglio di via* '46 (*Foglio di via, Lettera, La rosa sepolta, Sonetto*), dove, a dispetto della perfetta identità di titolo qui raggiunta, il rapporto di opposizione (su cui torneremo) che si intuisce intrattenga *Sonetto* di *Foglio di via* e *Falso sonetto* si esprime nel fatto che il secondo scappa, per dir così, dalla sua sede naturale il primo. Nella forma primitiva '59 di *Poesia ed errore*, organizzata secondo cogenti vincoli temporali (le sezioni si intitolano *1937-1940, 1941-1945* ecc. e non prevedono deroghe alla progressione cronologica), *Falso sonetto* si insedia in esordio della sezione *1951-1953*. Ma quanto cogenti questi vincoli, se la data che lo contrassegna discorda per posticipazione, come s'è detto, da quella forse di composizione e certo di prima stampa? Si potrebbe pensare, per economia d'ipotesi, che l'anno indicato sia quello di ultima rifinitura, date le varianti che intercorrono fra il testo pubblicato in «Botteghe oscure» e quello dei *Destini generali*; ma ciò disdice il fatto che altrove venga scrupolosamente indicata una doppia data (ad es. *Arte poetica*, PE 85, *Sestina a Firenze*, PE 109-10), nonché la serie di correzioni, pur minime, introdotte poi tra '56 e '59 (vd. sotto). L'eventualità di date erranee non è del resto esclusa dall'autore: «Le date sono quelle che avevo segnate al momento della redazione o che ho creduto di ricordare» (PE₅₉ 259); e qualche sondaggio casuale lascia supporre piuttosto che Fortini, già al momento di ordinare il larghissimo registro di presenze in *Poesia ed errore* '59, non si limiti ad annoverare neutralmente gli esiti della sua vena poetica, ma li solleciti a disporsi, almeno in taluni casi, secondo una parabola più netta e dotata di maggiore forza storica: così ad esempio *Per una raccolta di versi e Alla moglie*, editi nel '49 accanto a *Falso sonetto* sullo stesso quaderno di «Botteghe oscure». Il primo, allorché viene incluso su *Poesia ed errore* '59 col titolo mutato in *Prefazione* (PE₅₉ 126, ora VPD 67), reca in calce l'anno 1950, e si comprende che venga in tal modo a precedere l'affine *Per questa luce...* (PE₅₉ 127), aperta su uno scenario che è il medesimo della poesia antecedente: vie cittadine bagnate dal crepuscolo di un autunno prossimo all'inverno, ora osservate dai vetri di un interno domestico (persino: «In questa luce [...] finché sia giorno», *Prefazione*, vv. 7-9; «Per questa luce che rimane», *Per questa luce...*, v. 1). Analogamente *Alla moglie* trova spazio, una volta assegnato al 1950 e con titolo surrogato dall'incipit (*Dove sei...*, PE₅₉ 137), accanto a *Da poco mi sono...* (PE₅₉ 135-36), col quale condivide la dedicataria e la tecnica dialogica che alterna la voce del poeta a quella dell'amata; e si potrà anche scorgere in questo dittico la cellula germinale della sottosezione *Poesia per R.* di *Poesia e errore* '69, dove pure *Dove sei...* è tralasciato. Meno facile, a tutta prima, reperire nessi che stringano ai componimenti circostanti *Falso sonetto*, sicché è da credere che la postdatazione ne consenta soprattutto il distacco dalla produzione poetica cui temporalmente appartiene, ben rilevato dalla sede inaugurale di sezione che gli è assegnata.

Tanto più articolata e selettiva appare la sistemazione intrapresa nella seconda edizione '69³, dove il criterio di progressione cronologica non è assoluto ma media con quello – e anzi gli si subordina – d'ordine motivico o tematico, come da ammissione dello stesso autore in nota introduttiva: «L'ordine ora scelto vorrebbe mettere in evidenza alcuni aggregati di temi o motivi per entro una sequenza cronologica. Scritte tutte in dieci o dodici anni, tra 1946 e 1957, queste poesie chiedono di venir lette di seguito, come una storia. Di che, se lo dica il lettore» (PE 363). Vigge dunque tuttora un ordinamento legato alla data di composizione, ma solo a patto che si dia un'omogeneità o consequenzialità tematica di fondo. Qui ancora *Falso sonetto* è chiamato a principiare una sezione, la centrale – terza di cinque – *Una facile allegoria*. Poco, o così sembra, si ricava da un'analisi di costanti e nuclei tematici che faccia centro su questa sezione (molto meno, per abbozzare un facile confronto, che dalla precedente *In una strada di Firenze*, dove è l'unità di luogo esibita nel titolo, presente o memoriale che sia, a imbrigliare strettamente i testi che vi afferiscono e di cui perdura un'eco in *Ponte alla Badia*, PE 130, quasi una dispersa). Emergono in sintesi: 1) testi che presuppongono il contesto e l'esperienza collettiva della guerra, presente e pervasiva anche al di là della sua conclusione storica (*Fare e disfare*, *Non era ancora*, PE 122–23, *Sono morti ormai*, PE 126), come già si coglie nell'ultima parte di *Foglio di via* e qui specialmente nella prima sezione *Il ritorno*; 2) testi che si collocano su uno sfondo di città industriale, che sarà nello specifico Milano (*Misereor*, PE 131, *Piazza degli Affari*, *Via Verri*, PE 136–38). Ora si noti che i due filoni non si mescolano ma restano polarizzati, campeggiando grosso modo l'uno nella prima e l'altro nella seconda parte della sezione; e immediati risvolti di questa polarità si colgono nelle scelte di registro: lì il «noi» che è voce di una forza civile e politica («Non abbiamo saputo [...] saremo arsi», *Agro inverno*, PE 124, vv. 7–10; «li incontreremo [...] Non guarderemo [...] Siamo soldati», *Sono morti ormai*, PE 126, vv. 9–12), qui il frequente restringersi a un'esperienza individuale, che frattanto non schiva di nominare cose e parole del moderno, colto nelle sue reificazioni commerciali e tecnologiche (oltre a *Misereor* e *Piazza degli Affari* vd. anche *Science Fiction*, PE 139). In una raccolta come *Poesia e errore* insomma, che per tanti versi si colloca al displuvio fra il primo Fortini e quello della maturità poetica, la sezione significativamente centrale apparecchia entrambe le maniere, ma, lungi dal confonderle, le tratta secondo una logica di transizione dall'una all'altra che si riflette poi sulla scala maggiore dell'intera raccolta. Inoltre, e molto notevole: 3) testi in cui si annuncia il filone, portante nel Fortini a venire, del realismo allegorico (*Parabola*, PE 129, e certo il testo eponimo della sezione, PE 133–35). 4) Pur in un quadro così eterogeneo, si danno alcuni casi di connessione intertestuale che interessano *Falso sonetto*. *Congedo* (PE 144), in fine di sezione, condivide con l'altro testo liminare non solo il titolo metrico – o per dir meglio interpretabile anche in accezione metrica – ma pure alcune parole-chiave (*buio*, v. 7, *notte*, v. 1, *sonno*, v. 11: costellazione per la verità molto fortiniana). Fra l'uno e l'altro sonno, il secondo tanto meno contrassegnato del primo da elementi di conflitto e perdita, riemerge per due volte e si specifica in modi diversi il motivo del «de-

bole spirito» ma «tenace» invocato in *Falso sonetto*: col nome di «fede» e «speranza» in *Quartina* (PE 132), dove con più forza l'accento cade sulla qualità di resistenza («È un viso / esile, ma non cede», vv. 3-4), e in quanto presenza dei morti, vinti e sommersi dalla storia ma *revenants* notturni nel sonno, in *Piazza degli Affari* (PE 136-37: «i morti / i vinti che non hanno occhi né mente / gli esangui che il gorgo vinceva / lucido sempre più in giù / e di gemiti esili ora rigano / i sogni e qualche nostra voce», vv. 28-33). Il che, se per un verso conferma il rilievo conferito a questo testo dalla posizione esordiale, per un altro già ne fa intravedere un tratto caratteristico di maggiore indeterminazione e chiusura che può ricevere luce dalla lettura in serie.

2. Procederò sfaccettando l'analisi secondo gli aspetti dell'elaborazione che sembrano più degni di interesse (varianti, registro linguistico, metrica), senza tentare un commento puntuale a un componimento che continua a serbare una quota non di oscurità ma di astrattezza, tutto giocato com'è sull'opposizione di un principio di resistenza vitale che combina in sé labilità e tenacia (*spirito* o *alito*, v. 1, *fiato*, v. 9) a uno stato di crisi progressiva che investe l'io (l'*ombra* del v. 7): alla forza negatrice di questa non è ancora dato di separare io e spirito, ma il rapporto, impossibile al lume della coscienza ormai disgregata (*polvere*, vv. 8-9, anche *alba* e *giorno*, v. 13), si residua solo in forme di inconsapevolezza (la *mente* dov'è «più buia», v. 2; il «fondo dei sonni», v. 12). Dell'opposizione di fondo che innerva il testo fa fede anche il traliccio argomentativo, che procede per doppia antitesi [A-B, A-B] sfasata rispetto alle partizioni metriche (preghiera allo spirito perché non abbandoni l'io, vv. 1-6 / denuncia della perdita progrediente di sé, vv. 7-8; sentimento di una presenza vitale 'notturna', inconscia, vv. 9-13 / ma – seconda e finale denuncia della negazione – sua irriconoscibilità, vv. 13-14). La breve parafrasi già suggerisce la forte contrazione metaforica degli elementi in gioco; cui si aggiunga che le metafore colpiscono altrettanto che i sostantivi il settore dell'aggettivazione (la *mente buia*, v. 2, «i giorni *chiusi*, l'erbe e i visi *spenti*», v. 4) e che a quelle si lega, potenziandole al quadrato, la similitudine dei vv. 10-13 («Come alle fronde ferme [...]»), che sfrutta il piano analogico delle metafore come trampolino per una nuova comparazione. E si possono notare altri aspetti di densità semantica: ad esempio, il valore ambiguo o meglio dialettico del tratto semantico [+oscuro], ora connotato negativamente (*ombra*), ora positivamente (*mente*, *notte*, *sonni*); oppure il fatto che nei due casi di rima identica la ripetizione del rimanente comporti sempre uno scarto semantico (al valore proprio, o quasi, di *polvere*, v. 8, e *giorno*, v. 13, corrispondono *polvere* biblicamente 'carne, corpo', in quanto sua materia e origine, v. 9, e *giorni* 'vita', v. 6).

Occorre affiancare alla lettura il controllo delle varianti apportate al componimento in diacronia: gli interventi si concentrano su pochi versi ma è interessante che almeno uno venga a diluirsi nell'intero arco delle ristampe, segno di un'attenzione puntuale che accompagna Fortini fino all'ultimo. Si ignorino pure i ritocchi della punteggiatura, che giunge a un minimo di segni

nella redazione dei *Destini generali* (cfr. vv. 1, 4, 11; ma vale la pena di ricordare come per Fortini l'assenza di interpunzione equivalga in termini di principio ad oggettività di pronuncia, asciugata di ogni falsa vitalità espressiva che si manifesta nei suggerimenti di tono, cfr. la *Poetica in nuce* di OI 962-63), per considerare in ordine di stratificazione i tre luoghi sottoposti a mutamenti di sostanza (vv. 6, 8, 13-14). La modifica più larga e decisiva corregge il tiro della clausola e cade già fra pubblicazione in rivista e prima inclusione in raccolta. Il rifacimento («parole ancora dal fondo dei sonni / anzi l'alba ad ogni uomo levi eguali. / Non lasciarmi, remoto alito, solo» → «parole ancora dal fondo dei sonni / so che anzi l'alba mi rechi. Ma il giorno / non le ritrova, e non ti riconosco») ottiene insieme di circoscrivere l'esperienza al soggetto, configurando sull'asse paradigmatico del componimento osservato in diacronia quel passaggio dalla collettività all'io che già si è notato sull'asse sintagmatico della sezione di raccolta, e di sostituire ai modi pateticamente mossi dell'allocuzione il piano referto di un esito negativo. Nella sintassi, che muta di conserva, vengono meno il sincronismo tra misura di verso e misura di frase e l'asindeto, si da annullare lo stacco, prima molto netto, della frase finale. Ma l'intervento incide anche sulla tenuta complessiva del testo, obliterando in seconda battuta ogni elemento ritornante che ne conferiva circolarità e marcatezza di chiusa: «Non lasciarmi», v. 14, replica enfatica di «tu non lasciarmi», v. 5; «remoto alito», v. 14, ad anello con l'iniziale «alito tenace», v. 1 (parziale compenso, torna nel gioco rimico al v. 13 *giorno* del v. 6, con rima identica poi attenuata). E così vale per l'assetto prosodico, dove a un endecasillabo scandito su quattro ictus, secondo figura costante del testo (in cinque tempi forse il v. 4), si avvicenda al v. 14 un endecasillabo giocato su due accenti forti di parola («non le ritróva e non le riconósco»; eventualmente promovibile a ictus il *non* di 6^a), con esito di brusca chiusura e slegatura da quanto precede (meno scoperte ma affini conseguenze si osservano anche sull'ordito delle rime, su cui più avanti). La ricerca di un simile effetto per il verso conclusivo sarà espressamente dichiarata da Fortini per la propria versione del *Lycidas* di Milton: «l'ultimo verso vorrebbe introdurre un mutamento atonale e una disarmonia senza nessuna eco» (LC IX); e qualcosa di simile si osserva nel precedente e per tanti versi antitetico *Sonetto* (FV 43), pur misto di alessandrini ed endecasillabi, che chiude su un «disarmonico» endecasillabo di 5^a: «enórme érra, tésta di cáne, ai trívi». Con ragioni di ulteriore asciuttezza espressiva si spiega la successiva rifinitura del v. 14 («ti riconosco» → «le riconosco»), che espunge infine l'unico residuo grammaticale dell'originario tono vocativo. Al v. 6 si ripara poi, tra prima e seconda edizione di *Poesia e errore*, alla *défaillance* dei due avverbi temporali in consecuzione ridondante («ancora ormai andrò nel giorno» → «ancora andrò così nel giorno»), ma più deciso è l'intervento per l'antologia, che consegue anch'esso effetti su vari piani. Quanto alla lettera del testo, si evita ogni possibilità di intendere in senso spicciamente cronachistico-biografico – in un testo scritto quarant'anni prima – la predizione dei «pochi» anni residui («ora che intendo quanti / pochi anni ancora andrò così nel giorno» → «ora che intendo quanti / saranno, e soli, gli anni dei miei giorni»), mentre si acquista al

contempo altra densità e astrazione al dettato («gli anni dei miei giorni», a canocchiale rovesciato: 'gli anni della mia vita', *agudeza* che non disconviene alla maniera del tardo Fortini)⁴. Quanto alla compaginazione metrica, si indebolisce la rima identica, attestata a partire dai *Destini generali*, che allaccia a distanza i vv. 6 e 13 (*giorno* → *giorni: giorno*) e si mette la sordina sull'*enjambement* dei vv. 5-6, che da sirrematico («quanti / pochi giorni») diventa – a seguire le categorie di Menichetti – blandamente sintattico («quanti / saranno» ecc.). L'intervento locale del v. 8, ancora fra '59 e '69, intende ovviare alla facile indeterminazione della lezione primitiva, con netto rialzo tonale («le cose» → «il vero»), ma snuda anche un'opposizione fondamentale del testo, che si tende adesso fra titolo e variante.

È facile notare che la qualità di astrazione del testo sta in stretto rapporto con la natura classica e per certi versi antisperimentale della lingua fortiniana. Ma questa classicità, sempre notata dalla critica, varrà più che mai per il *Falso sonetto*, che saldamente si installa nel solco della tradizione poetica maggiore, desumendone lessemi, sintagmi, giaciture ritmico-sintattiche. L'allocuzione incipitaria allo «spirito», ad esempio, è formalmente assimilabile a quella topica della tradizione petrarchistica, dalla canzone allo «spirto gentil» (*Rvf* 53) in giù; e con maggiore pertinenza si potrebbe forse rimandare al sonetto petrarchesco *Spirto felice che si dolcemente* (*Rvf* 352), nel quale, come qui, lo spirito reca parole all'io («et formavi i sospiri et le parole, / vive ch'anchor mi sonan ne la mente», vv. 7-8, con parole-rima, ma sarà un caso, condivise dal nostro testo, vv. 2 e 11). Topico è pure, fra Orazio e Petrarca, l'accostamento di *polvere* e *ombra*, vv. 7-8, benché qui fra le due si scavi una frattura (l'ombra essendo causa efficiente della polverizzazione), laddove invece sarà appena il caso di notare che l'altra opposizione fra *giorno* e *ombra*, vv. 6-7, si instaura fin dall'incipit della sestina dantesca (*Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, *Rime* CI). La quale sestina predispone fra i rimanti anche *erba* (qui *erbe*, v. 4), lemma certo frequentissimo in Fortini, ma armonico in questa fase soprattutto alla coeva *Sestina a Firenze*, vertice dell'archeologismo metrico fortiniano, in cui compare ancora in rima insieme ad altro di dantesco⁵. E «visi spenti», v. 4, sembra discendere antifrasticamente dall'attacco di *Par.* XXVI («Mentr'io dubbiava per lo viso spento [...]»), dove la perdita di vista è procurata dall'eccesso di luce. Quanto al petrarchismo grave del pieno Cinquecento, molto amato già dal giovane Fortini, si può avanzare il dubbio che il passo ai vv. 5-6, almeno in prima lezione («tu non lasciarmi ora che intendo quanti / pochi anni»), risenta di suggestioni specificamente dellacassiane, fra tema della *brevitas vitae*, inarcatura di verso in verso, e modalità sintattica del disvelamento (si veda ad esempio l'avvio di *Rime* LXII: «Già lessi, e or conosco in me, sì come», con analogo riflusso al verso seguente).

L'analisi metrica rileva come istituzionali della forma scansione tipografica in strofe e ometria endecasillabica, ortodossa anche nel profilo ritmico (con le avvertenze viste sopra per il v. 14). Restando alla prosodia, si noterà semmai l'attacco tutto in levare per addensamento di parole sdruciole («*Débole spirito, álito tenace / ch'ábiti* [...]»), serrate anche nella trama fonica (cfr. la serie atona *-ito, -ito, -iti*). Il modulo è qui sfruttato a fondo, quasi a esibire dimostrativa-

mente, con il suo tendenziale coincidere di ‘piede’ dattilico e parola, il persistere di un principio ritmico anche in un componimento vincolato nel metro come *Falso sonetto*, secondo la tensione fra «metricità» e «ritmicità» intrinseca a ogni testo poetico su cui ha insistito il critico⁶: è troppo supporre nell’insistenza del *pattern* ritmico una figura del principio vitale invocato, tenace nella sua fleibilità? Tra i vocaboli sdrucchioli poi soltanto la doppia occorrenza, ma in punta di verso, di *polvere*, vv. 8-9: già sotto questo piano si disegna una linea di mutamento e sviluppo progressivo del testo. Le astuzie formali del componimento si riversano però in massima parte nel settore delle rime⁷. Prima quartina ABAB (con B imperfetta di un niente); seconda quartina più sfrangiata: v. 5 consonante con B (*enti: quanti*), poi solo deboli assonanze (scalena *giorni: polvere*, vv. 6-8; piena *mente: SPERde*, vv. 2-7, che allittera per compenso, a monte della rima, con *SPEnti* del v. 4). Più nulla di regolare nelle terzine, che le assonanze (e consonanze) tuttavia consentono di ricomporre nella formula elisabettiana CDCDEE: *polvere: parole*, vv. 9-11, ancora scalena ma allitterante, *notti: sonni*, vv. 10-12, *giorno: riconosco*, vv. 13-14 (in prima battuta *eguali: solo*, riconducibili per via di consonanza o qualcosa di più a C: ancora il distico finale viene distaccandosi dai versi precedenti). Però notiamo anche le contropunte della retorica: la rima identica *polvere* a cerniera tra i vv. 8-9, che mima l’istituto, obbligatorio nel sonetto delle origini, di connettere strutturalmente mediante ripetizione fronte e sirma; l’anadiplosi su *parole* al tornante fra prima e seconda terzina, che similmente demarca lo spigolo e insieme fluidifica il passaggio (e seconda quartina e prima terzina cominciano con *tu*); l’altra rima identica o quasi (per introduzione della variante) *giorni: giorno*, vv. 6-13, per cui - è stato osservato - anche in questo testo agirà il modello della sestina, molto potente nella metrica fortiniana.

3. Perché «falso» dunque il sonetto che abbiamo sotto gli occhi? Almeno per due ordini di ragioni. La prima, di natura formale, è del tutto evidente: la distribuzione dei versi in quartine e in terzine basta a evocare nel lettore quello che Fortini ha chiamato in un importante saggio metrico lo «spettro» del sonetto. Ora questo spettro sembra materializzarsi nella prima quartina ma perde poi progressivamente di consistenza con lo sfaldarsi del profilo rimico. Quel che si credeva essere un ‘vero’ sonetto si rivela per ‘falso’, e il poeta, complicando il gioco di attese e tradimenti, ne dà argutamente avviso nel titolo. Di per sé niente di strano, e niente di più novecentesco, se è vero, come ha osservato ancora il Fortini critico riguardo ai falsi endecasillabi di Luzi, che l’infrazione serve a sottolineare il carattere «‘stilistico’ e, perciò appunto, allusivo» dell’omaggio alla servitù metrica: come quelli anche *Falso sonetto* è un *faux exprès*⁸. Del resto la procedura stessa seguita dal sonetto, con l’allentarsi progressivo dell’armatura rimica, non è nuova, e attraversa tutto il secolo passato, da Govoni e Campana a Bandini e Raboni, anche nella variante estrema che prevede non sfaldamento ma interruzione stessa del componimento, come nella *Prova per un sonetto* di Zanzotto ma ad esempio già in Gatto (e forse anche le due quartine

a rime incrociate di *Ascoltando un intervento sull'Alfieri*, OI 1009, sono da interpretarsi come la fronte di un sonetto inconcluso, visto il fitto intreccio di rimandi parodici alle rime alfieriane⁹. Il titolo con indicazione metrica si associa poi a tanti altri novecenteschi, talora con identica funzione attenuativa come quello zanzottiano e già di Bertolucci (*Prova di sonetto*, peraltro posteriore a Fortini e perfettamente regolare anche nelle rime).

Ma c'è un secondo ordine di ragioni, di natura non formale ma ideologica, cui si può tentare di avvicinarsi ancora per via formale, allargando lo sguardo alla vicenda complessiva dei sonetti nell'opera di Fortini e rilevando a quale altezza si collochi il nostro testo. Dei quattro sonetti o para-sonetti giovanili contenuti nella prima versione di *Foglio di via*, i due rifiutati si situano a due estremi: di rime e misure regolarissime è *Mesi per bambini* (PE₅₉ 14), che con forte stravaganza tonale si snocciola in filastrocca, mentre *Dedicando poesie future* (PE₅₉ 9, ora VPD 12) combina in discordanza apparente con le partizioni strofiche endecasillabi e settenari, legati da una rima e da qualche assonanza¹⁰. I due restanti si pongono come immediato e necessario termine di confronto al *Falso sonetto*. *Vice veris* (FV 36) esplora la possibilità di camuffare il metro compattando quattordici endecasillabi in un blocco fuso, anche sintatticamente, alla Montale di *Finisterre*: qualche accenno di rima su uno sfondo di irrelati nei primi otto versi, tre coppie di rime perfette o quasi negli ultimi sei, quindi con andamento rovesciato. Più importante è *Sonetto* (FV 43), antitetico al nostro fin dal titolo, che alterna equamente endecasillabi e alessandrini, ma rima compiutamente in tutte le sedi e volge il metro venerando all'urgente tema dello sterminio ebraico. E dopo il *Falso sonetto*? Il gioco è molto meno scoperto in *American Renaissance* (PE 153), che non solo cancella parzialmente il disegno rimitico ma incrocia e scherma le forme del sonetto, sollecitato dal tema di compianto funebre, con quelle della saffica, abbreviando l'ultimo verso di ciascuna strofa. Poi il metro tace nelle raccolte della maturità, *Una volta per sempre* e *Questo muro*, e si riaffaccia, trent'anni dopo e mutato nel profondo, solo in *Paesaggio con serpente* e tra gli epigrammi dell'*Ospite ingrato secondo*. Domina la scena qui il manierista che lavora «di seconda intenzione» (secondo la formula dell'autore), *d'après* Góngora, Shakespeare, il petrarchismo ecc. (*Al pensiero della morte e dell'inferno*, *Da Shakespeare, Sonetto del ragno*, ps 75-78; *Traduzione immaginaria da Mallarmé, Sonetto dell'alloro*, OI 1066 e 1069), e intraprende una corrispondenza in versi con il campione dell'*Ipersonetto*, Zanzotto (*Per l'ultimo dell'anno 1975 ad Andrea Zanzotto*, ps 39; *Due sonetti per A.Z. 1977*, OI 1071-72; *Dell'agosto*, pi 32)¹¹. E quando, in *Composita solvantur*, vengono esercitati ancora, a tanta distanza, i metri della tradizione, compreso il sonetto (*Gli imperatori... , Aprile torna... , CS 34 e 36*), sui temi della storia presente nelle *Canzonette del Golfo*, questi sono modulati ormai nella chiave del puro virtuosismo metrico e del sarcasmo. È significativa anche un'assenza: *Storia* (VPD 84), datato '54, cioè di poco successivo al *Falso sonetto*, come quello promuove a tema scacco e perdita dell'io, ma la riuscita delle rime è perfetta; Fortini lo disperde.

Nella storia fortiniana della forma *Falso sonetto* sembra dunque attestarsi nei pressi di un punto di crisi e svolta; d'altro canto si è visto quanto improprio sa-

rebbe sostenere che il grado di infrazione formale crescente che si manifesta nel componimento segni il progressivo svincolamento del poeta dagli obblighi tradizionali della forma, che di fatto non conoscerà più le operazioni di sottile mascheratura e occultamento osservate nelle prime raccolte. Né tantomeno può venire in discussione l'ammissibilità teorica per Fortini di una forma che reagisca e tenda all'estremo la propria dialettica col contenuto: è su una tale posizione di principio che si fondano prove come *Sonetto* e ancora le *Canzonette del Golfo*. Il metro in quanto istituto estrinseco tutela l'oggettività, che si potrà anche declinare, a norma del Fortini critico, in termini di socialità, come «forma» di una «presenza collettiva»¹². Tuttavia questo non procede nei fatti senza pervenire a un'impasse, che viene espressamente tematizzata nel tardo *Considero errore...* di *Composita solvantur*, in versi lunghi non rimati, che veramente del sonetto conserva solo lo «spettro» cioè la partizione strofica: lì l'autore fa palinodia dei sonetti satirici che si leggono poche pagine prima («Ho guastato quei mesi a limare sonetti, / a cercare rime bizzarre. Ma la verità non perdona», CS 74, vv. 5-6). La seconda stagione del sonetto fortiniano si chiude su una posizione di irrisolutezza: la limatura, l'accurata resa della forma non incontra la verità. In *Falso sonetto*, dove si rappresenta una soggettività irrelata, una «psicologia» – per usare un'antitesi cara a Fortini – che non sa trasfondersi in «storia», è la crisi psicologica posta a tema, con quanto di oscurità e di regresso vi è implicato, a trovare il suo opposto dialettico nel vincolo metrico. Ma il *surplus* di classicismo formale (si pensi alla densa intertestualità che abbiamo notato) consente d'altra parte alle forme consegnate dalla tradizione lirica per la sonda introspettiva dell'io di rivelare il loro carattere non funzionale, la loro separatezza e 'falsità'. L'oggettività della forma si fa qui figura della realtà chiusa, di ombra e polvere, in cui è costretto il soggetto, e se quel che distingue il nostro testo da altre prove fortiniane è l'evidenza conferita alla pur blanda infrazione del metro, che occhieggia dai luoghi marcati del titolo e dello schema rimico, allora il 'falso' formale, per negazione della negazione, custodisce una «debole» ma «tenace» possibilità di verità. Col che si spiegherà meglio anche l'esatta collocazione – insieme riepilogativa e inaugurale – di *Falso sonetto* nel *continuum* storico di *Poesia e errore*.

NOTE

¹ Cfr. C. Fini, L. Lenzini, P. Mondelli, *Indici per Fortini*, con due contributi di F. Fortini, Firenze, Le Monnier, 1989, p. 31.

² In particolare sono stati studiati gli aspetti di strutturazione di *Questo muro*: cfr. G. Gronda, *Il «Falso vecchio». Connessioni intertestuali in una sezione di «Questo muro»*, in *Per Franco Fortini. Contributi e testimonianze sulla sua poesia*, a cura di C. Fini, Padova, Liviana, 1980, pp. 87-112; E. Testa, *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*, Genova, Il Melangolo, 1983, pp. 134-39 (che ne nega peraltro i caratteri propri del macrotesto); P.V. Mengaldo, «Questo muro» di Franco Fortini [1996], in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 291-96.

³ Sul passaggio da *Poesia ed errore* '59 a *Poesia e errore* '69 si vedano: G. Raboni, *Ipotesi su una ristampa* [1969], in Id., *Poesia degli anni sessanta*, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 175-78; A. Be-

rardinelli, *Franco Fortini*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, p. 64; P. Sabbatino, *Gli inverni di Fortini. Il rischio dell'errore nella cultura e nella poesia*, Foggia, Bastogi, 1982, pp. 143-86.

⁴ Non è impossibile che sulla variante agisca direttamente il ricordo di Góngora, *De la brevedad engañosa de la vida*, sonetto ben intonato al fortiniano e con analoga contrapposizione: «Mal te perdonarán a ti las horas, / las horas que limando están los días, / los días que royendo están los años», vv. 12-14.

⁵ Cfr. C. Calenda, *Di alcune incidenze dantesche in Franco Fortini* [1984], in Id., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Napoli, Bibliopolis, 1995, p. 147; sul dantismo di Fortini vd. anche S. Carrai, *Un «souhait» di Fortini: «La buona voglia», «L'ospite ingrato»*, IV-V, 2001-2, pp. 357-62.

⁶ Cfr. F. Fortini, *Metrica e libertà* [1957], in Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 332-33. Ma il ricorso a due o più proparossitoni in un verso è tipico del primo Fortini, sia pure in forme meno accese: «Un fiore d'erba / d'aliti cauti anima le pietre» (*Sestina a Firenze*, PE 109, vv. 5-6), «gli esangui che il gorgo vinceva / lucido sempre più in giù / e di gemiti esili ora rigano / i sogni e qualche nostra voce [...]» (*Piazza degli Affari*, PE 137, vv. 30-33), «ai voli esili e ripidi dei rami» (*Metrica e biografia*, PE 173, v. 2), «canali, aliti d'auto, voli e fulmini» (*Cisalpina*, PE 179, v. 9); dove si vede come la figura si ripresenti in un contesto già notato per la sua parentela tematica con *Falso sonetto* e nel congegno metrico della sestina (ed ecco, molti anni dopo, nella versione *Da Shakespeare*, pseudosonetto elisabettiano a schema 14 + 2: «*animo di rivolgersi e resistere*», ps 77, v. 14). Sullo stilema sembra verosimile l'influsso di Montale, su cui P.V. Mengaldo, *Da D'Annunzio a Montale* [1966], in Id., *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 70-71.

⁷ Riprendo e integro qua e là le osservazioni sullo schema di *Falso sonetto* già svolte da P.V. Mengaldo, *Un aspetto della metrica di Fortini* [1996], in Id., *La tradizione del Novecento. Quarta serie cit.*, p. 275.

⁸ F. Fortini, *Verso libero e metrica nuova* [1958], in Id., *Saggi italiani cit.*, p. 342.

⁹ Cfr. di Govoni *Dialogo delle rondini tornate col poeta* (finale del poeta) in *Fuochi d'artificio* (ABAB CDCD E"FE" FXX; in corsivo assonanze e consonanze), di Campana *Poesia facile* in *Quaderno* (ABBA CDDC AXE FEF), di Bandini *Mure San Michele* in *In modo lampante* (ABABCD CDXX XEEX), di Raboni *Da qualche anno cerco di invecchiare* in *Quare tristis* (ABBA CDDC EFFE X"X"); per gli interrotti cfr. di Gatto *Il giogo* in *Isola* (ABAB CDCD EFE), *Naufragio* in *Morto ai paesi* (ABAB CDCD EFF), di Zanzotto *Prova per un sonetto* in *IX Ecloghe* (ABAB C). Ricavo le schede dal *Repertorio metrico del sonetto novecentesco* di prossima pubblicazione, a cura di E. Benzi, P. Benzoni, F. Magro, C.E. Rognia, F. Romanini e di chi scrive.

¹⁰ Cfr. ancora, qui e avanti, Mengaldo, *Un aspetto della metrica cit.*, pp. 274-76.

¹¹ Altri sonetti epistolari potranno eventualmente emergere dalle corrispondenze private dell'autore: uno indirizzato a Giovanna Gronda è pubblicato ora ne «L'ospite ingrato», III, 2000, p. 343; un altro caso è osservato da N. Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, ETS, 2000, p. 21 (e vd. le pp. 18-19).

¹² Fortini, *Metrica e libertà cit.*, p. 334.

