

Versi di non-amore: Fortini e "La buona voglia"

di Gabriele Fichera

«Abbasso le diplomazie della pelle! Viva la brutalità
di una possessione violenta»

(F. T. Marinetti, *Abbasso il tango e Parsifal*)

Il testo poetico di Franco Fortini *La buona voglia* nasconde sotto l'apparente semplicità, e starei per dire bonomia, del dettato e della impostazione, una spiazzante varietà di dislivelli semantici e formali. Il lettore aduso alla poesia fortiniana si trova già disorientato al cospetto della tematica erotica, inconsueta nel mondo espressivo di questo autore. Ad una più approfondita lettura tale stupore dà luogo ad uno straniamento sempre crescente. Quanto più il testo vuole presentarsi come ingenua espressione dell'immediato – in questo caso il desiderio erotico del personaggio che dice «io» – tanto più esso rimane invischiato e implicato in una rete di contrasti e diffrazioni che ne smagliano progressivamente la superficiale, ed ingannevole, compattezza. Nell'accostarsi dunque a questi versi risulta quanto mai prezioso l'esatto suggerimento che lo stesso Fortini diede a proposito di un autore da lui molto amato, Giacomo Noventa: «Una poesia che, come ogni poesia non simbolista, esige, invece di un'analisi, un "commento", un'ermeneutica»¹. Questo saggio assume in pieno il senso di questo monito, anche se non vuole prescindere del tutto da un abbozzo di "analisi" che sia funzionale alla successiva interpretazione.

La buona voglia

Voglia mi prende d'una buona ragazza
Docile, che non faccia tante storie,
Di bianche cosce e di poppe tranquille.

Quando soffia la stufa e nel camino
Fa lume rosso il fuoco e fuori è sera
Sulla neve dei boschi e dei paesi
E piano piano filano i torrenti

Io guarderei le braccia tonde e i gomiti
Svincolando le sottovesti e oh bella
Con qualche riso la treccia che cade!

¹ Cfr. Franco Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 127.

Di me contenta, io contento di lei,
Mi direbbe con una voce saggia:
«Stai un po' buono» - e anche vorrei
Che parlasse senese o perugino.

Molte cose mi dimenticherei
Se avessi con me quella buona ragazza spogliata
Con le due braccia lisce sul cuscino
Un poco addormentata e un poco sveglia.

La buona voglia è stata scritta nel 1944, probabilmente “da lontano”, cioè durante l'esilio di Fortini in Svizzera; quindi è stata pubblicata nella prima edizione di *Foglio di via e altri versi* (1946). La posizione assunta all'interno del *corpus* è interessante: *La buona voglia* va infatti a collocarsi nella terza e ultima sezione del libro, intitolata appunto «Altri versi», a testimonianza del carattere spurio del testo rispetto al tono predominante di *Foglio di via*, raccolta in cui a risuonare con forza è il sofferto rovello interiore del poeta, fra eticità privata e azione politica, di fronte al magma storico della Resistenza italiana al nazifascismo. In questo quadro *La buona voglia* si presenta a tutta prima come estroso capriccio erotizzante o scherzo manieristico con cui si fa scopertamente il verso a certa poesia italiana due-trecentesca².

Il testo consta di diciotto versi divisi in cinque strofe: tre quartine e due terzine. Il verso prevalente è l'endecasillabo, con due eccezioni che però sono funzionali all'individuazione di una struttura, visto che si collocano significativamente ai limiti della poesia (primo e penultimo verso), e sono collegati tra loro anche dalla ripresa del sintagma «buona ragazza». Le rime non sono né frequenti né regolari, ma ciò non di meno vengono adoperate. Siamo di fronte ad una lampante esemplificazione di ciò che Mengaldo, a proposito di *La città nemica*, ha definito come sistema di rime «a reti larghe»³. Nel nostro caso è soprattutto nella seconda parte del componimento che affiorano alcune rime, prevalentemente interstrofiche: *perugino* (v. 14) – *cuscino* (v. 17) con ripresa del lontano *camino* (v. 4); e poi le rime facili, anche di tipo grammaticale/morfologico: *lei* (v. 11) – *vorrei* (v. 13) – *dimenticherei* (v. 15). Nel sistema metrico fortiniano complessivo, che per Mengaldo è caratterizzato, rispetto alla metrica classica, da un sapiente contrappunto di «abbandoni e compensi», tali rime, così come quelle identiche,

² Su questi contatti si può vedere Stefano Carrai, *Un souhait di Fortini: La buona voglia*, in «L'ospite ingrato. La traduzione», IV-V, 2001-02, pp. 357-362.

³ Cfr. Pier Vincenzo Mengaldo, Un aspetto della metrica di Fortini, in *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 281.

assumono dunque il ruolo compensativo di «iperequivalenze»⁴. Nelle terzine si osserva invece come un movimento di introversione per cui dalle rime si passa alle assonanze (*ragazza : faccia*, vv. 1-2), oppure al pudore di un richiamo interno, nascosto al centro dei versi, per di più in rima imperfetta, ancorché ricca (*braccia : treccia*, vv. 8-10). Suggella la poesia l'allitterazione finale fra *spoGLIAta* (v. 16) e *sveGLIA* (v. 18), con cui si riprende la parola centrale del testo *voGLIA*. Globalmente ci troviamo all'interno di quella che Mengaldo ha definito «allusione» alla metrica classica, poiché dei «tre fattori» principali di cui essa si compone Fortini ne manterrebbe uno e mezzo⁵. Ed infatti l'isostrofismo è di certo pronunciato, ma già la simmetria versale è quasi perfetta, e le rime decisamente lasche. È evidente infine che l'impaginazione strofica, con l'alternanza di terzine e quartine, indica una parentela con la veneranda forma-sonetto. La quartina finale, con cui si eccede la misura dei tradizionali quattordici versi, ha infatti un carattere sostanzialmente riassuntivo.

Dal punto di vista dello svolgimento tematico del testo si possono distinguere tre momenti principali. Il primo è contenuto nella terzina d'apertura. Qui viene enunciato a chiare lettere il prorompente desiderio del poeta di possedere una ragazza «buona» e accondiscendente, che appunto «non faccia tante storie» (v. 2). Da questa premessa così schiettamente brutale si passa, con un brusco salto stilistico e tematico al secondo momento del testo, articolato in undici versi decisivi (vv. 4-14). In questo ampio spazio lirico si dispiegano le volute della *revêrie* e dell'idillio accarezzato quasi in sogno. Ma giungono infine le parole della ragazza a spezzare questo mondo fantasticato e la quartina finale chiude la poesia con una sommaria ricapitolazione dei temi principali. Questo trapasso dalla realtà all'immaginazione, e viceversa, è accompagnato da scelte formali precise. Posto che l'intera poesia si attesta su un registro colloquiale e tendenzialmente prosastico, si può notare come il lessico della terzina iniziale sia di tipo decisamente basso, quasi comico-realistico. In particolare sono degni d'attenzione i crudi riferimenti al corpo della donna desiderata che, andando ben oltre i noti divieti petrarcheschi, si succedono in un tripudio di *cosce* e *poppe*, appena nobilitato dalla disposizione a chiasmo (v. 3). Nella parte successiva i livelli linguistici si inarcano leggermente, anche se l'aspetto metaforico rimane castigatissimo, se non completamente bandito. È invece la dialettica fra sfera del possibile e reale a continuare a percorrere tutto il testo, traducendosi in diversi contrasti formali. Si osservi l'uso insistito dei modi verbali, di prevalenza ottativi – congiuntivo e condizionale – in contrasto con l'impellenza gridata dell'*incipit* all'indicativo («Voglia mi prende»). Oppure si faccia attenzione alla contrapposizione ritmica che prende corpo nella prima quartina, tra l'andamento percussivo e spavaldo del verso 5, giambicamente scandito da cinque accenti, e la pacata distensione dell'anapestico nei versi che gli stanno immediatamente vicini (ad esempio il dolcissimo adagio di «Sulla neve dei boschi e dei paesi», che tanto riecheggia l'incanto ritmico del leopardiano «alla luce del vespro e della luna», variante questa del *Sabato*

⁴ Ivi, p. 289.

⁵ Ivi, pp. 288-289.

del villaggio, scartata dal poeta, ma da Fortini addirittura prediletta⁶). Tornando al verso 5 – «Fa lume rosso il fuoco e fuori è sera» – è quasi ovvio rilevare che qui senso e ritmo vengono chiamati a collaborare. E che l'immagine del fuoco che arde, soffia e si accende, trasparente allegoria del desiderio erotico, trova nel martellamento ritmico un alleato espressivo davvero prezioso. Per non parlare dell'insistita allitterazione di sapore addirittura fonosimbolico che lega, per i flessuosi sentieri della fricativa, il verso citato a quello che con soffusa mollezza lo precede: «Quando so *FF*ia la *stuFa* e nel camino / *Fa* lume rosso il *Fuoco* e *Fuori* e sera». Meravigliosa saldatura fra crepitio di una fiamma tutta mentale e fragorosa amplificazione fantastica del desiderio. Questa quartina sembra contenere in sé qualcosa di aurorale, se è vero che riesce a far lievitare anche la sintassi verso gli spazi aperti e indefiniti del desiderio e dell'immaginazione. Si pensi all'uso rilevato che vi si fa del polisindeto, così strettamente implicato con la sensazione "leopardiana" dell'infinito nell'omonima poesia. E ancora alla sospensione della subordinata temporale che occupa con le sue coordinate l'intera quartina, ma non poggia su nessuna frase principale: sfocato gesto lirico, dalla perspicua trasparenza semantica, che inaugura in figura di sintassi il momento di una trasognata *revêrie*⁷.

Ma la domanda che il lettore deve porsi a questo punto è se, al di là delle apparenze, siamo di fronte ad un vero idillio. E quindi se è corretto circoscrivere all'interno di questo tipo di affinità liriche il midollo del leone di Fortini poeta. Dobbiamo sempre ricordare a tal proposito un passaggio capitale di Mengaldo: «E dal punto di vista formale proprio l'allegoria (che deve essere sciolta razionalmente e non si incista nel significante ma lo sovrasta) garantisce quella tensione – non identificazione alla moderna – fra suono e senso cui Fortini con Brecht tiene tanto»⁸. Ecco dunque che anche in *La buona voglia*, che si presenta apparentemente come conciliato e bonario idillio, affiorano delle discrasie, che testimoniano di un rapporto decisamente inquieto fra senso e suono, e di uno smottamento psicologico che innerva l'intero testo. Un primo *specimen* formale. Nella parte conclusiva si può ritrovare ancora una volta l'uso dell'allitterazione, che questa volta è basata sulla sibilante: «Che parlaSSE SeneSE o perugino. / Molte coSE mi dimenticherei / SE avESSi con me...» (vv. 14-16). La disseminazione fonica, ossessivamente reiterata fino ai limiti dell'ecolalia, rinvia ancora una volta al nesso fra pulsione poetica all'identità di suoni e principio di piacere. Ricordiamo che per Jakobson la funzione poetica prende corpo nel punto in cui ripetizione e identità si proiettano dall'asse paradigmatico della selezione a quello sintagmatico della combinazione. Un principio ben noto a Fortini, se è vero che su di esso ha costruito l'originalissimo discorso critico di un saggio cruciale come *Opus servile*⁹. Ora però qui succede qualcosa

⁶ Cfr. Franco Fortini, *Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani*, a cura di Donatello Santarone, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 69.

⁷ Nell'edizione del 1946 di *Foglio di via* non c'è nessun segno di interpunzione alla fine della seconda quartina. È nell'edizione del 1967 che invece si ha addirittura un punto che isola con una netta frattura la seconda quartina dalla terzina che segue, e quindi la subordinata temporale dal resto del periodo.

⁸ Pier Vincenzo Mengaldo, *Questo muro di Franco Fortini*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Le opere, IV. Il Novecento, II. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, p. 940.

⁹ Cfr. Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp.

di veramente diverso. La modulazione timbrica della sibilante, che parrebbe mimare, dato il contesto specifico, sensualità ed erotismo, vira bruscamente verso la congiunzione «se», tipico segnale sintattico del ragionamento problematico. Il tanto agognato “sì” che chi parla sogna di ricevere da parte della donna progredisce, quasi in virtù di un'anamorfosi sonora, verso il “se” razionale e diurno del dilemma; e la tensione fra suono e senso finisce per piegare le ragioni del “melodico” a quelle del logico argomentare. Di tali discrasie o faglie testuali se ne possono annoverare ancora altre. Si è già detto sia dei due versi ipermetri (v. 1, v. 16), che scompaginano la simmetria degli endecasillabi, sia della quartina finale riassuntiva che nega, ed afferma, il rapporto con la forma-sonetto. Ma si ponga mente alla divaricazione più che accennata fra lessico prosastico e «allusione» ad una metrica nobile, fortemente connotata in senso “classico”. O, restringendo il campo di focalizzazione, all'improvvisa sfasatura apportata dalla parola «io» in seno al centralissimo verso 11. In questa sede il chiasmo *di me : contenta = contento : di lei*, così teatralmente soddisfatto della propria specularità, viene in realtà spiazzato dalla ridondanza del pronome di prima persona, che guasta ogni simmetria: «Di me contenta, *io* contento di lei». Abbandonato in questo scomodo crinale l'io della lirica sembra lacerarsi sotto la spinta di forze psicologiche contrastanti. Quali sono queste forze e qual è la loro reale portata semantica? Il primo elemento su cui soffermarsi è la contrapposizione fra il personaggio che dice «io» e la ragazza a cui si rivolge. Se il primo si caratterizza per immoderazione, la seconda lo fa per saggezza. Se il poeta esprime la sua «voglia» in termini immediati e finanche brutali – vuole una ragazza «che non faccia tante storie» (v. 2) – la ragazza sembra collocarsi in spazi morali sicuramente più semplici, ma comunque più sobri e al limite riflessivi. Ad essa viene associato per ben due volte l'aggettivo «buona», la sua voce è definita «saggia», le parole che rivolge al poeta sono un invito a moderare l'intemperanza («Stai un po' buono», v. 13), la lingua che adopera si distende su un registro “medio”, non essendo connotata in senso dialettale. La ragazza è un vero monumento eretto all'*aurea mediocritas*, e ci saluta con questa immagine finale, ancora una volta indecisa e sfumata, in cui è sorpresa «un poco addormentata e un poco sveglia» (v. 18). E l'uomo invece? La parola che gli si può associare con pienezza inequivocabile è quella centrale del testo: «voglia». La troviamo all'inizio della poesia. E ovviamente nel titolo, in cui si lega all'aggettivo «buona». Ma possiamo essere sicuri che quest'ultima attribuzione sia corrispondente al reale pensiero di Fortini? A ben guardare nel testo l'immediatezza del desiderio erotico non viene mai caratterizzata in senso positivo, semmai abbiamo visto che è la ragazza ad essere buona e saggia, specie quando cerca di calmare le intemperanze maschili cui sembra essere soggetta. È davvero possibile definire dunque «buona» questa voglia? L'approssimazione ad un testo poetico di Noventa, che fu particolarmente caro a Fortini, potrebbe corroborare questa sorta di dubbi. Nella sua antologia *I poeti italiani del Novecento* (1977) Fortini inserisce con sincero entusiasmo i bei versi di *Gh'è nei to grandi – oci de ebraa*. Si tratta di un testo di Noventa scritto in Germania – dunque ancora “da lontano” – nei primi anni trenta.

Sicuramente il giovane Fortini potè conoscerlo presto, dato il rapporto fortissimo che lo legò per molto tempo, e negli anni Quaranta in particolare, a colui che riteneva un vero e proprio maestro¹⁰. La poesia di Noventa mette in scena i dubbi angosciosi di un uomo a proposito dell'amore che prova verso una donna particolarmente remissiva e servizievole. Il fatto che la donna si adegui in modo servile al desiderio erotico del poeta fa nascere in quest'ultimo un sospetto di sopraffazione: «Mi me credevo – un òmo libero / e sento nascer – in me el paròn» (Io mi credevo un uomo libero / e sento nascere in me il padrone). È guardando negli occhi di questa donna ebrea che Noventa comprende la natura dispotica del suo rapporto amoroso. Ora è risaputo come questi versi vengano ripresi da Fortini, o meglio quasi trascritti, in *A un'operaia milanese*, poesia del 1943, pubblicata in *Poesia e errore* (1959): «E te guardando in noi si umilia un tristo / Schiavo tiranno»¹¹. Ma l'influenza di *Gh'è nei to grandi...* a mio parere si sedimenta così profondamente da riaffiorare ancora. Scrive infatti Noventa a proposito di questa donna, rincarando la dose: «A le me vogie – tì ti rispondi, / Come le vogie – mie fusse amor» (Alle mie *voglie* tu rispondi / come le *voglie* mie fossero amore; corsivi miei). Queste «voglie» non sono, manzonianamente, né «diete» e né «sante», ma al contrario tolte dall'amore; esse dunque trasmigrano, col loro carico problematico, nel testo di Fortini in questione, che con una negazione viene ad intitolarsi, come per lampante antifrasi, *La buona voglia*. Qui ovviamente nulla si vuole concedere ad un davvero improbabile moralismo ermeneutico. Ciò che si vuole sostenere non è tanto che la «voglia» fortiniana sia cattiva quanto piuttosto come essa sia, al di là di ogni concessione all'ironia, irrimediabilmente falsa. Le varie discrasie formali da cui il testo è punteggiato lo avevano già fatto sospettare. Ma c'è un punto in cui la falsa coscienza del personaggio che dice «io» si rivela chiaramente – e stavolta ci collochiamo al livello patente del contenuto. E cioè quando si enuncia il desiderio che la ragazza parli il dialetto «senese o perugino», e quindi, se ne deve dedurre, che provenga da un ambiente provinciale e socialmente inferiore. Si cade dunque in quella medesima classista «illusione faustiana» che Fortini addebiterà, almeno in parte, proprio a Noventa. L'illusione cioè di poter magnanimamente «scendere fra il popolo e dimenticare momentaneamente chi si è»¹². I versi su cui Fortini si soffermerà sono quelli in cui l'autore, riprendendo dei motivi di Goethe, sogna di dimenticare per un attimo se stesso e quindi di farsi piccolo «co' tuti i picoli» (in *Mì no' so ben parché*). Ma con questo noventiano *desmentegar* siamo davvero molto vicini a ciò che dice il poeta a conclusione di *La buona voglia*, quando quasi ad eco, afferma: «Molte cose mi *dimenticherei* / Se avessi con me quella buona ragazza spogliata» (vv. 15-16; il corsivo è mio) – verso in cui fra l'altro è da notare come l'aggettivo «buona» acquisti una certa ambiguità semantica, tra riferimento caratteriale alla bontà e allusione alla semplicità, anche sociale, della ragazza alla buona, che

¹⁰ Fortini si occuperà abbastanza distesamente di questo testo in «*A una ebrea*», di Noventa (1980), *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, pp. 150-163. Appare degno di nota, perché indicativo di un *relais* ben formato, che in questo saggio Fortini metta in relazione l'ebrea di Noventa con la «fanciulla ebrea» degli *Inni sacri* manzoniani.

¹¹ Franco Fortini, *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi, 1967, p. 15.

¹² Franco Fortini, *Noventa politico* (1970), in *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987; poi compreso in *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 769

appuntamento non fa tante storie.

Dunque né «liete» né «sante» le voglie della maschera che parla nel nostro testo¹³. Ed invece anti-manzoniane, semmai. Il desiderio di sentire parlare in dialetto la ragazza, gustando per un attimo la piacevole esoticità linguistica, sociale e culturale dell'altro, potrebbe rappresentare un inequivocabile ed ironico rovesciamento del miracolo pentecostale. Mentre in Manzoni, in virtù di una tensione universalistica all'uguaglianza degli umili, la parola dello Spirito Santo viene come simultaneamente tradotta, per cui possono udirla, ciascuno nella propria lingua, «l'Arabo, il Parto, il Siro», nella voce che ci parla in *La buona voglia* prevarrebbe al contrario il senso della distinzione, assieme ad uno sguardo di tipo signorile che si volge da *paròn* verso il sottoposto. Qui, montalianamente, vale il principio per cui «ognuno riconosce i suoi». È nota la grande importanza che avranno in seguito i versi della *Pentecoste* per Fortini. Ad essi dedicherà nel 1973 uno dei suoi saggi più sorprendenti e acuminati¹⁴. E ancora ad essi tornerà in modo quasi esplicito in un testo poetico memorabile come *L'animale*. Di nuovo si rivela dunque come sia di tipo eminentemente conflittuale l'approssimarsi fortiniano alla vitalità ancora inesausta di certi classici. Da Manzoni a Noventa, un unico urticante tocco di medusa. Un'unica smorfia di salutare, dolorosa ingratitudine.

¹³ Andrea Zanzotto, in un'intervista del 1973, ironizzerà sul represso erotismo manzoniano che traspare, nel finale della *Pentecoste*, dalla sintomatica scelta della parola «voglie» («Adorna la canizie / di liete voglie sante», vv. 141-142). Fortini è al corrente di questa interpretazione, almeno a quanto si desume da un passaggio della conversazione radiofonica avuta con Donatello Santarone a proposito di Manzoni. Cfr. Franco Fortini, *Le rose dell'abisso*, cit., p. 97.

¹⁴ Cfr. Franco Fortini, *Il contadino di San Domingo* (1973), in *Nuovi saggi italiani*, cit., pp. 26-35.