

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIV, n. 47, 2025

Oltre «le modanature»: palinsesti danteschi in due scritti di Fortini sul «Politecnico»

Beyond “le modanature”: Dantesque palimpsests in two of Fortini’s writings on “Politecnico”

ELISIANA FRATOCCHI

ABSTRACT

L’articolo analizza due scritti di Franco Fortini pubblicati sul «Politecnico» – Come leggere i classici? e Diario di un giovane borghese intellettuale – al fine di evidenziare le modalità attraverso cui l’autore rielabora il modello dantesco. La riflessione teorica sul riuso dei classici espressa nel primo saggio sembra trovare una concreta applicazione nel secondo articolo, che conferma la vitalità dell’opera dantesca sotto il profilo delle immagini, dei motivi e, aspetto più significativo, della sua funzione etico-civile. Per sostenere questa ipotesi, il contributo si concentra sull’analisi dei luoghi testuali in cui l’ipotesto dantesco appare più riconoscibile. Particolare attenzione viene riservata al Diario, ancora poco indagato dalla critica, di cui si propone un’interpretazione che tiene conto anche del dialogo con altri autori contemporanei cari a Fortini.

The article examines two works by Franco Fortini published in «Il Politecnico» – Come leggere i classici? and Diario di un giovane borghese intellettuale – to highlight the ways in which the author reworks Dante’s model. The theoretical reflection on the reuse of classics, articulated in the first essay, appears to find concrete application in the second article, confirming the enduring vitality of Dante’s work in terms of imagery, themes, and – most significantly – its ethical and civic function. To support this hypothesis, the study focuses on textual passages where Dante’s influence is most discernible. Particular attention is given to the Diary, which remains underexplored by critics, offering an interpretation that also considers Fortini’s dialogue with other contemporary authors he held in high esteem.

PAROLE CHIAVE: Fortini, Politecnico, Dante

KEYWORDS: Fortini, Politecnico, Dante

AUTORE

Elisiana Fratocchi, assegnista di ricerca all’Università Tor Vergata e docente a contratto all’università di Urbino. Si è formata alla Sapienza di Roma e nel 2022 è stata borsista all’International Society of History of Rhetoric (NY). Si occupa di Letteratura italiana del Novecento con interesse per lo studio degli archivi d’autore e delle scritture politiche. È autrice della monografia «Con l’esercizio costante». Tra le carte e l’opera di Ada Prospero Marchesini Gobetti (Loffredo, 2024) ha curato con Paolo Falzone Tra il corpo e la storia. Mito e realtà in Pasolini (Quodlibet, 2024).

elisiana.fratocchi@uniroma2.it

In occasione del centenario della morte di Dante gli studi dedicati alle intertestualità dantesche nel '900 si sono moltiplicati, con rinnovato interesse e nuove prospettive critiche. Del rinvigorismento di questo filone di studi hanno beneficiato diversi autori novecenteschi, il cui rapporto con l'opera di Dante chiedeva di essere ancora esaminato in qualche sua parte. È il caso di Franco Fortini e in special modo dei suoi scritti in prosa. I frutti del rinnovato interesse si sono condensati in *primis* nei contributi raccolti nella sezione dell'«Ospite ingrato» dedicata alla relazione tra il sommo poeta e Fortini,¹ che si aggiungono alle precedenti riflessioni, come quella imprescindibile di Francesco Diaco, incentrate principalmente sulla poesia.² L'idea di tornare sui palinsesti danteschi presenti nell'opera fortiniana nasce dalla lettura congiunta di due articoli pubblicati dall'autore sul «Politecnico»: *Come leggere i classici?*³ e *Diario di un giovane borghese intellettuale*,⁴ «visita in fabbrica»⁵ *sui generis* quest'ultima, di cui qui interessa soprattutto la prima giornata. Sono due scritti che, in fatto di ricezione dantesca, in qualche misura fanno sistema. Il primo, di impianto prettamente critico, pare infatti fornire una premessa teorica al secondo, che si caratterizza invece per un'impostazione più narrativa. Tuttavia, per poter afferrare appieno le modalità e la funzione della rielaborazione del modello conviene ripartire da quanto Diaco afferma in generale sulle riprese dantesche in Fortini, e cioè che l'intertestualità tra i due autori non si basa tanto su citazioni dirette, bensì su «isomorfismi etici»⁶ e affinità nella concezione dell'arte. Questo presupposto – che terrò presente prima di avviare l'analisi – comporta naturalmente un più elevato coefficiente di difficoltà nel rintracciare le intertestualità, nonché un margine più elevato

¹ AA.VV., *Fortini e Dante*, in «L'ospite ingrato» (sezione monografica a cura di F. Diaco), 10, 2021.

² F. DIACO, *Le funzioni dell'intertestualità dantesca nella poesia di Fortini*, «Giornale storico della letteratura italiana», 133, 2016, pp. 245-279; F. DIACO, *Tra cotanto senno: Fortini e i dantisti*, in «L'ospite ingrato», 10, 2021. Significativa ai fini di questo studio è anche la riflessione di Elisabetta Tonello: E. TONELLO, *La presenza di Dante negli scritti di Fortini*, in *Il secolo di Franco Fortini. Conversazioni nel centenario della nascita*, a cura di F. Della Corte, L. Masi, M. Ślarzyńska, Artemide, Roma 2019, pp. 187-195. Merita di essere inoltre menzionato il contributo di Niccolò Scaffai: N. SCAFFAI, *Fortini e Dante: tra critica e poesia*, in «Rivista di letteratura italiana», 40, 2022, pp. 43-52. Tra i contributi antecedenti si veda almeno: C. CALENDIA, *Di alcune incidenze dantesche in Franco Fortini*, in ID., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Bibliopolis, Napoli 1995, p. 145.

³ F. FORTINI, *Come leggere i classici?*, in «Il politecnico», 31-32, novembre 1947, p. 55, ora in ID., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Mondadori, Milano 2003, pp. 1246-1259.

⁴ ID., *Diario di un giovane borghese intellettuale*, in «Il politecnico», 39, dicembre 1947, p. 9, una parte è stata ripresa col titolo *Il sabbatore (1947-1992)*, in «L'immaginazione», 95, 1992, pp. 2-3; poi in ID., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1260-1263.

⁵ In realtà, il *Diario*, con difficoltà può essere inserito nel genere della visita in fabbrica, sintomatico che nella antologia di Bigatti e Lupo il testo sia presente ma catalogato sotto il capitolo dedicato a *Ivrea e dintorni*: F. FORTINI, *Diario di un giovane borghese intellettuale*, in *Fabbrica di carta. I libri che raccontano l'Italia Industriale*, cit., p. 74.

⁶ F. DIACO, *Le funzioni dell'intertestualità*, cit., p. 264.

di imprecisione (motivo per il quale sembrerà opportuno consegnare soltanto come probabili alcune apparenti riprese). In ogni caso, lo stesso Diaco riesce a isolare alcuni passaggi in cui l'ipotesi emerge più chiaramente, operazione che ci permette di fare una valutazione tematica e di afferrare quali temi di Dante interessano maggiormente lo scrittore e quale funzione svolgano all'interno dell'ipertesto. Tra i testi segnati da scoperta influenza troviamo *La città nemica*,⁷ componimento posto in apertura della sezione *Gli anni di Foglio di via* sin dalla prima edizione della raccolta (1946). Qui Fortini riflettendo sulla condizione di ebreo convertito al cristianesimo a seguito dell'entrata in vigore delle leggi razziali del 1938, affida ai versi il proprio senso di estraneità rispetto a Firenze, città che da familiare diventa nemica. Sulla base di una comune condizione di *exules immeriti*, diverse sembrano le opere dantesche che possono aver fornito il modello: dall'invettiva contenuta nella nota epistola VI⁸ a quella successiva, dedicata a Arrigo VII esortato ad attaccare Firenze,⁹ o il canto IX dell'*Inferno*, laddove la Città di Dite costituiva un corrispettivo oltremontano di Firenze. Insomma, fin da questa altezza la ripresa dell'autore concittadino pare fornire un serbatoio di immagini, motivi, talvolta anche stilemi, legati principalmente a una funzione etica e civile assegnata alla poesia.¹⁰

1. Istruzioni teoriche: «Come leggere i classici»?

Come premesso la riflessione che si avvia è incentrata in particolare su due scritti dell'autore firmati per il «Politecnico», che possono, in modo differente, arricchire il discorso sull'intertestualità dantesca in Fortini. Il primo testo in questione,

⁷ Di seguito il testo fortiniano: «Quando ripeto le strade / Che mi videro confidente, / *Strade e mura* della città nemica // E il sole si distrugge / Lungo le torri della città nemica / Verso la notte d'ansia // Quando nei volti vili della città nemica / Leggo la morte seconda, / E tutto, anche ricordare, è invano // E «Tu chi sei?», mi dicono, / «Tutto è inutile sempre», / Tutte le pietre della città nemica, / Le pietre e il popolo della città nemica, / Fossi allora così dentro l'arca di sasso / D'una tua chiesa, in silenzio, / E non soffrire questa luce dura / Dove cammino con un pugnale nel cuore» (F. FORTINI, *Foglio di via e altri versi*, a cura di B. De Luca, Quodlibet, Macerata 2018, pp. 97-98). I richiami danteschi, soprattutto dal canto IX dell'*Inferno*, sono piuttosto evidenti: «Di poco era di me la carne nuda, / ch'ella mi fece intrar dentro a quel muro / per trarne un spirto del cerchio di Giuda» (*Inf.*, IX 24-26); «E altro disse, ma non l'ho a mente / però che l'occhio m'avea tutto tratto / ver' l'alta torre a la cima rovente» (*Inf.*, IX 34-36); «Quel color che viltà di fuor mi pinse» (*Inf.*, IX 1); «che la seconda morte ciascun grida» (*Inf.*, I 117). I riferimenti danteschi sono tratti dall'edizione di Giorgio Inglese (D. ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, a cura di G. Inglese, Carocci, Roma 2016, pp. 64, 135, 136, 137, 253, 254), miei i corsivi.

⁸ «Vos aututem divina iura et humana transgredientes, quos dira cupiditatis ingluvies paratosin omne nefas illexit, nonne terror secunde mortis exagitat [...]?» (D. ALIGHIERI, *Commedia. Opera completa*, a cura di G. Inglese, Carocci, Roma 2021, p. 133).

⁹ «Florentia, forte nescis?, dira hec pernicies nuncupatur. Hec est vipera versa in viscera genitricis; hec est languida pecus gregem domini sui sua contagione commaculans» (ivi, p. 160).

¹⁰ Concordiamo con Tonello, che pure riconoscere una funzione etica alla ripresa della *Commedia* da parte di Fortini: E. TONELLO, *La presenza di Dante negli scritti di Fortini*, cit., p. 193.

come si diceva, è di carattere critico ed appare sulle colonne del «Politecnico» lo stesso anno della pubblicazione di *Foglio di via*, con il titolo *Come leggere i classici?*, e con occhiello esplicativo *A proposito delle Rime di Dante*.¹¹ In realtà, a dispetto dell'occhiello, e pur prendendo l'abbrivio da una riflessione sulle *Rime*, l'articolo si estende a considerare la ricezione attuale della *Commedia* e del classico in generale. L'occasione per scrivere l'articolo era offerta dalla riedizione delle *Rime* curata da Gianfranco Contini,¹² seguita a una prima del 1939. Il «bellissimo volume delle *Rime* di Dante, curato da Contini»,¹³ secondo il poeta, è soltanto una delle numerose prove di un culto dantesco estremamente vivo di cui Fortini, con il suo saggio, propone però «un ripensamento», e quindi una via esegetica alternativa rispetto a quella solcata da Contini e da tutti coloro che ritengono che per comprendere Dante sia necessario un intervento massiccio della «filologia» (intesa qui come commento all'opera e non come ricostruzione testuale). La mediazione filologica non sempre favoriva, a giudizio di Fortini, il reale avvicinamento del testo, ma spesso implicava un'ulteriore complicazione, sovraccaricando una parola, una lingua, di per sé datate e già complesse da decifrare per il lettore novecentesco che non fosse uno specialista. Il corredo critico, secondo l'autore, poteva risultare persino più complesso del testo stesso rischiando di rendere un'opera già lontana nel tempo definitivamente respingente. In particolare, a rimanere escluse dalla possibilità di fruire della poesia dantesca sarebbero le «masse sempre più imponenti», ed estromettere dalla lettura di un testo, lontano nel tempo che sia, è un'operazione con ricadute sul piano culturale e a livello di sociologia della letteratura. Negare la poesia alle masse equivale per Fortini a negare «la vita (la vitalità) di un'opera di poesia»:

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 il Dante delle *Rime*? Che cosa significa per noi, leggere la COMMEDIA come si visita Santa Croce, per contemplare gli affreschi senza voler credere né alla religione delle tombe né a quella degli altari?¹⁴

¹¹ Su questo vedi anche S. CARRAI, *La critica dantesca di Fortini*, in «L'ospite ingrato», cit. p. 7.

¹² D. ALIGHIERI, *Rime. Seconda edizione riveduta e ampliata*, a cura di G. Contini, Einaudi, Torino 1946.

¹³ F. FORTINI, *A proposito delle Rime di Dante*, cit., p. 55. Alla stessa pagina risalgono anche le citazioni seguenti.

¹⁴ Ivi, p. 54.

Il massiccio dispiegamento di mezzi filologici volto a tamponare le erosioni del tempo sui testi equivale per lo scrittore a un disperato e fallimentare recupero di un'era inesorabilmente conclusa, rendendo la lettura, di fatto, soltanto un'occasione per contemplare l'opera. Secondo Fortini, l'«erosione» del tempo agisce *in primis* su quanto è più mutevole –vale a dire, sulla lingua – motivo per il quale essa avrà maggiori ricadute sulle opere poetiche che sulle combinazioni formali e linguistiche si fondano: «Il monumento più perenne del bronzo» – sintetizza l'autore – «è in realtà fragilissimo quanto più vive nelle sue “modanature”». ¹⁵ Ma le trasformazioni non implicano una perdita di fruibilità e bellezza, minacciate piuttosto dall'eccesso dell'intervento critico:

Come da un affresco dilavato o da una statua corrosa è pur possibile ricevere una impressione d'arte malgrado si sia perduta la più preziosa singolarità e inconfondibilità dell'opera, che era nei colori, nei chiaroscuri o nel modellato, così vi sono opere complesse e articolate per le quali la distruzione dei particolari non significa l'incomprensibilità d'insieme. ¹⁶

Per Fortini resta quindi più proficua una lettura spoglia di commenti articolati e al tempo stesso riduttivi, tendenti cioè a restituire un valore che soltanto un «orecchio ed una cultura lungamente esercitata sui testi dell'epoca» ¹⁷ potrebbero cogliere. L'autore si concentra allora sulla *Canzone dell'esilio* per procedere alla dimostrazione che quanto resiste al tempo è di altra natura ma è anch'esso poetico, ovvero che i motivi profondi dei componimenti sono essi stessi «opera di poeta, e di poesia». ¹⁸ Tale argomentazione porta prevedibilmente a riconoscere la massima vitalità alla *Commedia*, che non vive necessariamente nelle sue «modanature» ma si perpetua soprattutto in forza delle sue immagini:

Degne sono dunque queste *Rime* d'essere lette, come quasi sempre lo furono, con l'occhio rivolto alla *Commedia*; o di non essere lette affatto, di rinunciare ad esse ed alle loro traduzioni filologiche per leggere quel che di vivo d'esse è passato in certo Petrarca o Leopardi o magari in Eliot, come in più intense e autentiche traduzioni. [...] Restano pur sempre i colossei e le versaglie e le Sante Croci deserte o popolate solo i giorni di festa e di ipocrisia nazionale [...]. Una cattedrale abbandonata è un giudizio pronunciato su di un popolo. ¹⁹

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.* Nella scelta della *Canzone dell'esilio* non sfuggerà da parte di Fortini la conferma della predilezione tematica già segnalata in precedenza.

¹⁹ *Ibid.*

L'obiettivo dev'essere dunque quello di «smettere di sognare Dante e i suoi tempi per guardare Dante e i suoi tempi»,²⁰ all'insegna di una lettura attiva e non contemplativa. Se colleghiamo questa proposta di lettura alle tematiche dantesche che più interessano l'autore, confermiamo, sulla scorta di Stefano Carrai, che Fortini voglia incoraggiare un approccio a un Dante «più utile alla causa civile», non mediato da «sostituzioni appannaggio di pochi intellettuali». ²¹

Negli anni precedenti alla guerra il Dante delle *Rime* era stato comunque motivo di ispirazione per molti scrittori italiani, e in particolare per la cerchia dei poeti vicini agli ambienti dell'ermetismo fiorentino, come Fortini ricorda in un intervento radiofonico di molti anni successivo all'articolo sul «Politecnico», oggi incluso nel postumo *Le rose dell'abisso*,²² in cui l'autore legge e commenta il canto XXVI dell'*Inferno*.²³ Nella trasmissione radiofonica, alla domanda «cosa rappresentava Dante per un giovane letterato fiorentino degli anni Trenta?», l'autore risponde:

Ora, nell'ambiente a cui ti riferisci, le cose stavano diversamente. Dante, negli anni '30 non è particolarmente letto come l'autore dell'*Inferno* che risulta essere volgare, ma è piuttosto il Dante delle *Rime*. In un certo senso è il Dante stilnovista, il Dante della *Vita nuova*, il Dante delle *Rime* edite splendidamente da Contini nel '39 e che hanno avuto tanta importanza non solo per Montale ma anche per poeti come Luzi. Prima che si abbia una sorta di acquisizione di Dante [...] è il Dante delle *Rime* quello che è più importante. Di modo che quando poi si scavalca – per dir così – l'inferno della guerra viene fatto di domandarci, per esempio è cosa che io mi chiesi allora, se veramente quel Dante era il solo che avevamo di fronte. [...] a questo punto mi si è posto non solo a me questa domanda: «è possibile che Dante parli di noi e non soltanto del suo tempo?». ²⁴

Una salda continuità si stabilisce tra queste e le idee espresse nell'articolo di molti anni prima sul «Politecnico», con riflessioni che sembrano reciprocamente chiarirsi. Lo scrittore fa riferimento ad alcune interpretazioni a lui coeve del canto di Ulisse sul quale sceglie di appuntare l'attenzione proprio a partire dai molteplici e variegati percorsi esegetici cui questo si dispone. A tal proposito, Fortini commenta la nota lettura svolta da Lotman,²⁵ che individuava in Ulisse un doppio di

²⁰ Ivi, p. 58.

²¹ S. CARRAI, *La critica dantesca in Fortini*, Quodlibet, Macerata 2021, p. 249.

²² F. FORTINI, *Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani*, a cura di D. Santarone, Bollati-Boringhieri, Torino 2000.

²³ L'intervento andò in onda su Radio Tre nel 1991, inaugurando la trasmissione *Il senso e il suono*.

²⁴ Ivi, p. 20.

²⁵ J. LOTMAN, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Roma-Bari 1980.

Dante optando per «un'interpretazione di tipo psicologico», e riconosce un particolare valore alle osservazioni di Maria Corti riservate allo stesso canto.²⁶ L'ipotesi sostenuta dalla filologa era che il naufragio di Ulisse potesse essere considerato una sorta di naufragio intellettuale nel quale lo stesso Dante rischiò di incappare nelle sue giovanili passioni per averroisti, aristotelici radicali e ricercatori avidi di conoscenza. «La figura di Ulisse» – scrive Fortini accogliendo in parte la prospettiva di Corti – «è la figura di colui che naufraga secondo le parole di Sant'Agostino che ha usato l'immagine del naufragio per coloro che si avventurano al di fuori dell'ortodossia e tentano nuove strade – quella di Dante è l'immagine di un Ulisse che naufraga perché esce dall'ortodossia».²⁷ Insomma, anche in questo caso, l'autore dimostra che alcuni elementi dell'opera antica si risultano inossidabili a una lettura che ne sappia riattivare l'eloquenza.

2. Una prova poetica

Come si può vedere anche da quest'ultimo intervento, l'interesse fortiniano ruota per lo più attorno alla *Commedia*. Come lo stesso poeta ricorda nella trasmissione radiofonica: se le *Rime* avevano dato linfa alla poesia degli anni '20 e '30, la guerra aveva segnato uno spartiacque anche nella ricezione dantesca e il modello più ricorrente diverrà infatti quello infernale, grande serbatoio di metafore soprattutto per la nuova letteratura industriale.²⁸

Risale al 1947 l'altro scritto fortiniano sul «Politecnico», *Diario di un giovane borghese intellettuale*,²⁹ una sorta di inchiesta di fabbrica articolata in cinque paragrafi, ciascuno introdotto – secondo la consuetudine del genere diaristico –, dalla data corrispondente alla giornata di visita (11 settembre, 12 settembre, 13 settembre, 2 ottobre, 4 ottobre 1947).³⁰ Lo scritto rappresenta un buon osservatorio per verificare come Fortini dia seguito poetico ai propositi espressi circa la ricezione

²⁶ M. CORTI, *Dante a un nuovo crocevia*, Sansoni, Firenze 1981.

²⁷ F. FORTINI, *Il senso e il suono*, Radio 3, Giugno 1991.

²⁸ Giorgio Bàrberi Squarotti e Carlo Ossola pongono il loro volume dedicato al rapporto tra letteratura e industria proprio sotto l'insegna dantesca, riportando in epigrafe tre terzine prelevate dal XXI canto, ambientato nella quinta bolgia del cerchio ottavo, dove sono puniti i barattieri. Giunto sul punto più alto del ponte che sovrasta la bolgia, Dante affacciandosi vede il fondo nero di pece che gli ricorda quella usata nell'arsenale dei veneziani per riparare le navi durante l'inverno, quando non possono navigare. Il paesaggio industriale serve a Dante il metaforizzante per rendere il paesaggio infernale, inaugurando così la connessione figurale tra i due mondi. Nella letteratura industriale la relazione tra metaforizzante e metaforizzato naturalmente sarà rovesciata (*Letteratura e Industria*. Atti del XV Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Torino, 15-19 Maggio 1994), a cura di G. Bàrberi Squarotti, C. Ossola, voll. I-II, Olschki, Firenze 1997).

²⁹ F. FORTINI, *Diario di un giovane borghese intellettuale*, in «Il Politecnico», 39, 1947, pp. 9-10.

³⁰ Il periodo, come è indicato anche dall'antologia di Bigatti e Lupo, è riferibile al tempo in cui Fortini lavorava per Olivetti: si veda anche D. DALMAS, *Il significato dei nomi e le macchinazioni delle macchine. Franco Fortini e l'industria*, in «Levia Gravia», 14, 2014, pp. 209-246.

dantesca, in particolare all'interno del saggio sulle *Rime*. Come da premessa, non è immediato ascrivere il *Diario* all'anagrafe della "visita in fabbrica",³¹ considerata innanzitutto la differente posizione che assume Fortini rispetto agli autori delle "visite" che in qualche modo subiscono l'attrazione della macchina e spesso su di essa incentrano i loro resoconti. Come ha notato Dalmas, Fortini riserva, invece, costantemente la sua attenzione intellettuale all'uomo e alla sua condizione.³² Ne consegue una visione piuttosto cupa del lavoro di fabbrica che si esplicita fin dalle prime righe di questo *Diario*:

Per nove ore al giorno quegli uomini e quelle donne non esistevano, mani deformi, corpi mutilati. Chi parla della bellezza del lavoro? Il lavoro alla macchina è mostruoso come uno sfregio. Duemila pezzi all'ora, tranciati, forati o piegati passano nelle dita di un uomo o di una donna, astratti, inconcreti, propriamente inesistenti.³³

Che il *Diario* di Fortini, come molta parte della letteratura industriale, sia impostato secondo il modello del *descensus ad inferos* è un dato manifesto e in quanto tale non è sfuggito alla critica.³⁴ Conviene, tuttavia, soffermarsi su alcuni dettagli per stabilire dei confronti più serrati. Fin dal titolo l'autore presenta il suo racconto come il diario di un «giovane borghese intellettuale», annunciando perciò la narrazione di un viaggio in un mondo totalmente alieno rispetto al suo. L'idea di estraneità, che parte da un fattore di classe, si rafforza con l'ammissione di colpa che legiamo in posizione incipitaria:

Iersera leggevo la «Storia del Regno di Napoli»; e questa mattina ho passato due ore nell'officina di B. e F. Vergogna ad aver aspettato tanto per sapere che cosa sia il lavoro in fabbrica. So che queste osservazioni potrebbero apparire ingenui; non m'importa.³⁵

Distogliendosi dall'attività intellettuale, l'autore intraprende allora la sua discesa secondo uno schema narrativo piuttosto analogo a quello dantesco: oltre alla presenza di una guida (non meglio identificata) si noterà la modalità di interazione con i lavoratori, che interrompono momentaneamente la loro attività per parlare

³¹ Sul genere si veda D. TONGIORGI, *Oltre la siepe: la "visita in fabbrica" degli scrittori*, in *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di S. Martelli, F. Vitelli, Edisud Salerno-Forum Italicum Publishing, Roma-New York 2012, pp. 167-174.

³² D. DALMAS, *Il significato dei nomi e le macchinazioni delle macchine*, cit., p. 212.

³³ *Ibid.*

³⁴ D. FORLINO, *Descensus ad Inferos: Man and Machine in the Postwar Industrial Landscape of Vittorini's Politecnico*, in «Status Quaestionis. Language, Text and culture», 16, 2019, p. 114.

³⁵ F. FORTINI, *Diario di un giovane*, cit., p. 9. Su questa distanza si veda anche D. DALMAS, *Il significato dei nomi e le macchinazioni delle macchine*, cit., p. 212.

con i due visitatori e poi riprendono le loro mansioni svolte solitamente senza tregua alcuna. I primi reparti cui giunge lo scrittore sono quelli degli operai specializzati che lavorano in condizioni ancora relativamente umane; la sua attenzione si sofferma allora sulla figura di un giovane che sta guardando dentro una lente, il quale, interrogato, si professa soddisfatto della sua situazione lavorativa e alla domanda sul suo credo politico risponde definendosi democristiano, poiché «ci deve essere un padrone e ci deve essere chi ubbidisce ed è assurdo che chi lavora voglia controllare o sostituirsi a chi comanda. Naturalmente» – specifica Fortini – «per lui non ha senso la lotta di classe».³⁶ L'autore esprime invece la sua contrarietà, sottolineata dalla ripresa anaforica dell'avverbio che finisce per mettere in risalto lo scarto di opinione:

Naturalmente, la degradazione dell'uomo è obbiettiva; la maggior parte degli operai non l'avverte e si piegano ad essa come una pianta si piega a seguire il fil di ferro e il disegno del giardiniere. [...].³⁷

Come si vede, la similitudine, figura retorica largamente impiegata nella *Commedia*,³⁸ ricorre con frequenza anche nel testo fortiniano, dove svolge, come già in Dante, la funzione di imprimere concretezza a concetti che le parole faticano a riferire, assicurando a un tempo maggiore realismo all'idea e il superamento di una rappresentazione puramente mimetica. Come osserva Bice Mortara Garavelli, la similitudine è una figura che stabilisce tra due termini un rapporto di irreversibilità,³⁹ definizione che ben si presta a inquadrare la trasformazione che interessa i lavoratori nel *Diario*, che appare – almeno in un primo momento – immutabile esattamente come quella dei dannati. Sulla reversibilità della condanna dei lavoratori di fabbrica torneremo in seguito, prestiamo ora attenzione al secondo termine della similitudine: l'operaio agli occhi dello scrittore è una pianta piegata che segue il filo di ferro, immagine che potrebbe rievocare il noto passaggio di Dante nella selva dei suicidi

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Sull'incidenza della similitudine nella *Commedia* si potrebbero numerosi studi, si vedano almeno i principali: E. AUERBACH, *Dante poeta nel mondo terreno*, in ID., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 2002, pp. 139-140; A. PAGLIARO, *Similitudine*, in *Enciclopedia dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1970-78, vol. V, pp. 253-259.

³⁹ «A differenza della comparazione, la similitudine è un paragone non reversibile. Scambiando di posto i termini di una similitudine si ottiene, infatti, almeno un raddoppio del carico figurale: "Questo rimorso pesa come un macigno / Questo macigno pesa come un rimorso"» (cfr. B. MORTARA GARAVELLI, *Il parlar figurato*, Laterza, Bari 2010, p. 65).

(«uomini fummo or siam fatti sterpi»,⁴⁰ rivela Pier delle Vigne); inoltre, proseguendo con la visita, si registra da un reparto all'altro un graduale peggioramento delle condizioni lavorative di uomini che perdono via via i caratteri umani. Nel cuore della fabbrica si raggiunge l'acme di pena e di orrore di cui conviene riportare la citazione quasi per intero:

Quando passi attraverso certi reparti dove i vapori chimici o la polvere delle mole ammazzano lentamente diecine d'uomini, costoro non ti guardano con odio e neppure con curiosità; accettano [...]. Nel cuore della fabbrica, fra i tubi degli aspiratori c'è una piccola stanza dove si entra per una porta a vetri opachi. Per meglio dire, non vi si entra perché un fremito e un fragore feroce te ne respingono. Lì dentro, in una mezza luce, c'è un uomo, mostruoso per uno scafandro da palombaro che gli copre la testa e per una mantella d'incerato che gli scende sulle spalle fin quasi ai guantoni. È il sabbiatore; e scaraventa il getto compresso di sabbia, rumoroso come una perforatrice lungo i pezzi che si accatastano sul banco. La sabbia copre tutto, l'impiantito, il soffitto, la persona, penetra le vesti dell'uomo e i suoi polmoni. Così lavora, per nove ore al giorno, volontariamente, da anni; ed è pagato come un manovale, più qualche supplemento. E un litro di latte al giorno. Quando ci vede, interrompe il lavoro, il serpe impazzito del sabbiatore si affloscia ronzando e si toglie dal capo lo scafandro. Non so dire quel che c'era nel volto di quell'uomo, segnato di nero; uno sguardo ebete, ma che era stato, una volta, intelligente. Una deformazione ossea o forse una malattia lo costringeva a tenere il collo inclinato da una parte; e sotto la cotenna c'era una grossa escrescenza, come un tumore. Disse qualche parola, ma era ancora astratto, ancora nel regno fragoroso dello strumento, nella realtà di quelle pareti oscure.⁴¹

L'autore si inoltra, così, in reparti densi di vapori per poi giungere a una porta che immette in uno spazio angusto in cui la luce diminuisce ulteriormente, alla maniera di Dante che dalla porta infernale perviene al luogo «d'ogne luce muto».⁴² La figura più inquietante che si trova nel cuore dell'officina (e in fondo al racconto) è il sabbiatore «mostruoso», investito dal getto di sabbia che «copre tutto» e che lo penetra fin nei polmoni. Nella discesa fortiniana si configura una sequenza di immagini in cui si susseguono piante, vapori e sabbia suggestivamente analoga al paesaggio dei canti XII al XVII dell'*Inferno*, dove, oltre alla selva dei suicidi, sono presenti i vapori del Flegetonte e del suo canale e infine un sabbione («una rena arida e

⁴⁰ *Inf.*, XIII, v. 37 (ALIGHIERI, *Inferno*, cit., p. 175). Molto da vicino la descrizione ricorda anche il più antico modello virgiliano: «le belle membra, e rovesciato il collo / qual reciso dal vomero languisce / purpureo fiore, o di rugiada pregno / papavero ch'a terra il capo inchina» (*Aen.*, IX, vv. 670-673).

⁴¹ F. FORTINI, *Diario di un giovane*, cit., p. 9.

⁴² *Inf.*, V, v. 27 (D. ALIGHIERI, *Inferno*, cit., p. 99).

spessa»)⁴³ infuocato («Sovra tutto 'l sabbion, d'un cader lento / piovean di foco dilatate falde / come di neve in alpe senza vento»: *Inf.*, XIV 28-30).⁴⁴ Nello specifico, l'immagine del sabbiatore è costruita da una rete terminologica che rievoca la visione di Gerione, la creatura mostruosa apparsa a Dante e Virgilio tra il canto XVI e il XVII, «sull'orlo ch'è di pietra e 'l sabbion serra» (*Inf.*, XVII 24). La fiera infernale, similmente al palombaro cui veniva paragonato il sabbiatore, arriva «per l'aere grosso e scuro / venir notando» ed è definita dal poeta «maravigliosa ad ogni cor sicuro» (*Inf.*, XVI 130-132), ovvero, capace stupore anche negli animi più saldi. Allo stesso modo, la vista del sabbiatore genera uno scompenso nella guida dello scrittore, nonostante, come ci viene riferito, essa sia piuttosto avvezza alla realtà di fabbrica. Peraltro, si noti che il sabbiatore si mostra con il suo tubo flessibile – «il serpe del sabbiatore» – che potrebbe richiamare alla mente la descrizione serpentina di Gerione con faccia umana, «d'uom giusto», e «d'un serpente tutto l'altro fusto» (*Inf.*, XVII 12). Dal lato dantesco ci troviamo nei canti dedicati ai violenti contro il prossimo, contro sé stessi, contro Dio, natura e arte. Ora, a voler prostrarre il parallelismo per comprenderne il significato, potremmo osservare che all'interno dei reparti visitati da Fortini vigono delle leggi autonome, distanti da quelle di natura, come rimarca anche l'uso insistito e antifrastico dell'avverbio «naturalmente». La natura nella fabbrica è alterata e sconvolta, in una distorsione che pare oggettivarsi in quella «deformazione ossea [...] che lo [il sabbiatore] costringeva a tenere il collo inclinato da una parte» e quindi in quella «grossa escrescenza» che pare «un tumore».⁴⁵ A questo punto è opportuno mettere bene a fuoco gli artefici della violenza. In prima istanza saremmo portati a pensare che essa venga inferta da coloro che si trovano al vertice di tale meccanismo produttivo; ma a ben guardare anche gli operai stessi risultano in qualche modo complici della loro pena: dal lavoratore democristiano, soddisfatto della sua posizione e persuaso dell'esattezza di un meccanismo servo-padrone, al sabbiatore che «per nove ore al giorno» lavora così «volontariamente». Tornerò in seguito sull'origine di questa complicità per soffermarmi ora sul parallelismo che pare generarsi tra la fabbrica e il mondo dei violenti contro sé stessi e contro natura, che mi farebbe escludere che le precise corrispondenze testuali – benché confermate anche da recuperi di carattere lessicale e retorico⁴⁶ – siano frutto soltanto di pure coincidenze. Non va tralasciato, del resto, il fatto che articoli come questo rappresentavano per gli autori anche degli esercizi di stile e ciò consentirebbe di inquadrare ancor meglio le finalità di una riscrittura.

⁴³ *Inf.*, XIV, v. 16 (ivi, p. 185)

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ F. FORTINI, *Diario di un giovane*, cit., p. 9.

⁴⁶ Oltre all'ampio utilizzo di similitudini, si sarà notato anche l'impiego del *topos* dell'ineffabilità («Non so dire quel che c'era nel volto di quell'uomo»).

3. Tra dannazione eterna e l'utopia del riscatto socialista

Al di là delle singole occorrenze, resta piuttosto sicura all'interno del *Diario* una complessiva ripresa del *descensus ad inferos*⁴⁷, tanto che l'assimilazione *apertis verbis* tra la condizione dei lavoratori e quella dei condannati pare stabilita sul finale:

Non è possibile immaginare nessuna società occidentale che non riproduca questo mito del capro espiatorio [...]. Non si tratta soltanto dell'istinto di difesa che crea le prigioni e i bagni; ma di qualcosa di più profondo e generale, difesa non solo di una classe di fronte ad un'altra, ma di tutta una società di fronte alle potenze incontrollate. «Un uomo da sacrificare per tutto il popolo». Il nazismo aveva compreso questa esigenza profonda. E anche i santi, in generale, l'hanno compreso, con la differenza che pongono se stessi come animale sacro a imitazione di Cristo. Ora, il sabbiatore, intorno a cui ruota tutta la fabbrica e la società della fabbrica, non è né l'animale sacro, né il criminale che magnetizza su di sé le condanne celesti, né il santo; esso può essere uno di questi tre esseri soltanto per una civiltà che oggettivizzi all'estremo, per una civiltà ancora mitica. È chiaro che il «martirio obiettivo» non fa il santo. Per questo, l'accostamento del sabbiatore e della vittima sacra è un accostamento letterario e falso; più semplicemente, il sabbiatore è un uomo che un certo ordine di cose condanna all'orrore e alla morte. Il sabbiatore è un uomo che un certo ordine di cose condanna all'orrore e alla morte lenta. È veramente possibile che non ci siano più simili condanne? Non è forse in ciascuno di noi una parte di noi «condannata» (nel senso in cui i francesi parlano di una porta, una finestra **condamnée**)? Cioè irrimediabilmente destinata a non aver riscatto?⁴⁸

È fondamentale recuperare questo passaggio per comprendere il gioco delle parti in questo sistema distorto, e quindi per afferrare in che misura i condannati appaiano dannati nel senso dantesco-cristiano, ovvero responsabili della pena. Fortini nega al sabbiatore l'estetica della vittima, ricordando che «l'accostamento del sabbiatore alla vittima sacra è un accostamento letterario e falso»⁴⁹ in una società come quella capitalista, e quindi non più «mitica». L'operaio, infatti, benché martire non è santo, anzi, egli sembra destinato alla condanna non scevra di una colpa che origina dall'accettazione passiva del sistema. Sull'origine di questa accettazione potrebbe l'autore avanza l'ipotesi di un'atavica predisposizione (più metastorica che storica) di una

⁴⁷ Anche Lorenzo Tommassini ravvisa «qualche reminiscenza letteraria da cui i brani citati non sono esenti» (L. TOMMASSINI, *Educazione e Utopia. Franco Fortini docente a scuola e all'università*, Quodlibet, Macerata 2023, p. 19).

⁴⁸ F. FORTINI, *Diario di un giovane*, cit., p. 9 (grassetto d'autore).

⁴⁹ *Ibid.* Quasi superfluo rilevare i debiti del lessico fortiniano verso il lessico di Simone Weil, di cui l'autore come si sa è traduttore. Weil aveva riflettuto in varie sedi sulla figura del capro espiatorio, *Figura Christi* che assume su di sé, a un tempo, l'innocenza e la colpa, tanto da diventare oggetto prediletto dello stigma e della persecuzione generali.

parte dell'uomo ad accogliere la «condanna», ossia l'asservimento. A lumeggiare il ragionamento potrebbe contribuire anche la lettura di un altro articolo firmato da Fortini sullo stesso numero del «Politecnico»:

Su questo punto i risultati dell'economia marxista, della psicologia e della psicanalisi concordano: l'uomo è stato ed è tuttora preda di un assurdo delirio di grandezza, nel sogno di una superiorità che può sussistere solo a prezzo di schiavitù, violenza e di oppressioni. Queste conclusioni si avvicinano a quelle classiche del pensiero cristiano ed orientale e se ne differenziano però in un punto essenziale: la persuasione cioè della possibilità di una azione terrestre destinata a far muovere l'uomo verso un'idea più alta dell'uomo stesso, dove si annullino le individuali "politiche di prestigio" e si distruggano a un tempo le consolazioni nevrotiche e le umiliazioni». ⁵⁰

Il brano non solo concorre a chiarire l'origine della colpa dell'asservito, ma può giovare a spiegare il repentino cambio di posizione che si prospetta sul finale dell'articolo, dove l'autore rovesciava la condizione operaia, inizialmente inscritta in un quadro di completa dannazione, per aprirla alla possibilità del riscatto:

Non potrebbe allora la lotta rivoluzionaria per il socialismo, che rimane (nonostante tutto) l'unica strada da percorrere e l'unica avventura degna dell'uomo, essere considerata come l'esplicitazione storica di quello che i religiosi intendono con la salvezza dell'anima? Al di là dunque delle «opere» rivoluzionarie, continuamente corrose al di là del progresso relativo cui corrispondono relativi regressi, non esisterà dunque una fede nel riscatto sociale (senza la quale le opere sono morte o moriture) che è della medesima natura di quella fede individuale, della quale (è scritto) l'uomo giusto vivrà e per la quale crediamo alla possibilità (assurda) di riscatto, di riapertura di tutta questa parte di noi che quotidianamente viene condannata a morte e suggellata? ⁵¹

I dannati – in un sistema che si allontana dalla visione cristiana ma si avvicina alla filosofia marxista o psicanalitica – possono accedere a un riscatto empirico a patto di tentare l'idea utopica della rivoluzione.

Così si chiude la prima giornata del *Diario*, che nel segno di una *renovatio* socialista sovverte la semantica della dannazione per cui l'autore aveva attinto al topos del *descensus ad inferos*. Tuttavia, al di là dei significati, è bene riflettere ora sulla funzione più generale del recupero. Se si riprendono le teorie fortiniane contenute nel

⁵⁰ F. FORTINI, *Rivoluzione e conversione*, in «Il Politecnico», 39, 1947, p. 21.

⁵¹ *Ibid.*

saggio sulle *Rime*, si ricorderà quanto l'autore abbia insistito sulla validità di una lettura incentrata su temi e motivi ancora eloquenti opposta a un'esegesi culturalmente mediata che finisce per risultare incomprensibile alle masse. Alla luce dell'analisi di questo secondo articolo è possibile constatare innanzitutto come Fortini, anche in fase poetica, prediliga la forza immaginifica di Dante che si dispone, infatti, a una ripresa intertestuale ancora a distanza di secoli; ma allargando lo sguardo, e quindi recuperando le forme dell'intertestualità rilevate anche precedentemente a questo studio,⁵² si noterà che la ripresa dantesca da parte di Fortini si gioca per lo più su temi civili e politici, configurando una forma di riuso più profonda che oltrepassa il piano testuale per radicarsi nella funzione attribuita all'opera: non è solo l'allegoresi ma è il senso anagogico a imprimersi nella scrittura. In questo orizzonte Dante – con «la sua opera di persuasione concreta e pratica in vista di un risultato morale» –⁵³ si conferma allora per gli autori del dopoguerra soprattutto una «garanzia di ispirazione ideologica».⁵⁴

⁵² Cfr. *Infra*.

⁵³ A BATTISTINI, *La retorica della salvezza. Studi danteschi*, Il Mulino, Bologna 2016, p. 7.

⁵⁴ P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti, S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, p. 1383.