

«Tra cotanto senno»: Fortini e i dantisti

Francesco Diaco

I.

Rivolgendosi agli studenti dell'Università di Siena nel 1983, Fortini riconosce alla *Commedia* dantesca una «decisività interrogativa» non tanto, o non solo, letteraria, bensì «politica e religiosa»; è a causa di questo suo fondamentale valore per il nostro immaginario e il nostro mondo che egli ha sempre risposto «un polemico “sì”»¹ alla domanda retorica posta da Croce in apertura del suo celebre volume del 1921, ossia se «c'è ragione alcuna per la quale la poesia di Dante debba essere letta e giudicata con metodo diverso da quello di ogni altra poesia».² D'altronde, Fortini riconosce nell'Alighieri – come in pochi altri, tra i quali Goethe e Proust – un «autore e maestro insuperabile».³

Durante quelle lezioni, egli rievoca brevemente il proprio incontro scolastico con Dante: in un liceo fiorentino degli anni Trenta si mescolavano, a suo dire, le influenze della recente critica idealistica (istituzionalizzate dal ministro Gentile) e quelle, ottocentesche, di De Sanctis, che aveva proposto un Dante «molto concreto» e realista, «scultoreo»⁴ come il suo Farinata. A temperare l'eredità romantica interveniva, nei primi anni di Università, il magistero di Attilio Momigliano (poi co-

¹ F. Fortini, *Tre studiosi di Dante: Auerbach, Singleton, Contini*, lezione introduttiva del corso di Storia della Critica letteraria, a.a. 1983-84, Archivio Franco Fortini dell'Università di Siena (infra AFF), F2g XLV, trascritto in L. Tommasini, *Le lezioni inedite di Franco Fortini. Studio e edizione*, tesi di dottorato, Université de Lausanne, 2020, p. 654.

² B. Croce, *La poesia di Dante*, Bari, Laterza, 1921, p. 9.

³ F. Fortini, P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere*, Firenze, Nardi, 1993, p. 35.

⁴ F. Fortini, *Le rose dell'abisso. Dialoghi sui classici italiani*, a cura di D. Santarone, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 20; d'ora in avanti *Rda*.

stretto ad abbandonare l'ateneo fiorentino in quanto ebreo), che nel '36/'37 stava tenendo proprio un corso – «piuttosto noioso»,⁵ almeno nei ricordi fortiniani – sul *Purgatorio*.

II.

Fortini, nel suo primo intervento dantesco, uscito su «Il Politecnico» nell'estate del 1946 col titolo *Come leggere i classici? A proposito delle «Rime» di Dante*, recensisce la fresca ripubblicazione per Einaudi delle *Rime* curate da Contini nel 1939, o meglio prende spunto da quel volume per sviluppare un discorso più ampio e «programmatico»,⁶ teso a dare un «senso» né «estetico» né prettamente «filologico»⁷ alla lettura di Dante. Gli obiettivi polemici sono, perciò, due, sebbene quegli approcci possano incontrarsi e mescolarsi, come emerge da un passaggio piuttosto duro verso un Contini post-crociano, ma non anti-crociano: «sotto la volta di questa cappella di seminario tardo-idealistico, ogni disperazione filologica sembra dolcemente placarsi» (*Clc*, p. 55). La «dottrina», riconducibile appunto a Croce e ai suoi discepoli, «che vuole la parola del poeta pura espressione [...], irripetibile e intraducibile», sarebbe fallace per almeno due motivi: da un lato, perché presuppone una «essenza umana» universale ed eterna; dall'altro, perché concepisce la riuscita estetica come un'armonica contestura di «modanature», inducendo a trascurare il valore dello «scheletro» (*Clc*, pp. 57 e 54), ossia degli elementi strutturali e «allogeni». Parallelamente, l'errore di certa filologia sarebbe quello di condividere l'«orgoglioso ottimismo» dello storicismo hegeliano: gli specialisti, ritenendosi posti nel punto più alto e avanzato del progresso, da cui dominerebbero l'intero corso dei secoli, si illudono che «tutto» rimanga sempre pienamente «comprensibile» (*Clc*, p. 54), che nulla del passato resti fuori dalle loro ricostruzioni. È forse il connubio di tali fattori a indurre Contini a «mettere l'accento positivo», nel cappello alla grande canzone dell'esilio (*Tre donne intorno al cor mi son venute*), «sulla semplicità ed evidenza nuove della sintassi, sullo spogliamento dello stile, fatto ignudo nelle più vive articolazioni».⁸ Fortini – lo sottolineo a correzione di quanto

⁵ F. Fortini, P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere* cit., p. 39.

⁶ A. Allegra, «Un vero veduto dalla mente». *La lettura dei classici italiani nel primo Fortini*, in «Le forme e la storia», n.s., 2, 2009, p. 1. Dato che di questo testo si occupa già, su questa rivista, Stefano Carrai, eviterò di ripercorrerlo nella sua interezza.

⁷ F. Fortini, *Come leggere i classici? A proposito delle «Rime» di Dante*, in «Il Politecnico», 31-32, luglio-agosto 1946, p. 58; d'ora in avanti *Clc*.

⁸ G. Contini, *Introduzione e commento*, in D. Alighieri, *Rime*, a sua cura, Torino, Einaudi, 1939, p. 140.

si vedrà in seguito – apprezza questo superamento dell’«esaltazione» biografica desanctisiana, ma non condivide i «motivi» della «lode» continiana, perché «l’arcaismo della lingua» dantesca è una «difficoltà» che «arresta» subito il lettore, tale per cui soltanto «un orecchio [...] lungamente esercitato sui testi dell’epoca» può cogliere (e nemmeno sempre) le escursioni di tono e registro, «il chiaroscuro» (*Clc*, p. 55) stilistico di quei versi. Se ogni impresa filologica è intrinsecamente «disperata», nel suo generoso e asintotico tentativo di «correre dietro ad un attimo che sempre più si allontana»,⁹ quella di Contini sulle *Rime* sarebbe «disperatissima», posto che voglia rivolgersi al pubblico degli studenti di liceo.¹⁰ Ma Contini sceglierebbe di raggiungere soltanto gli specialisti, coloro che – pur non essendo medievisti – sono in condizione di «intendere» i passaggi più ardui della sua prosa critica, che Fortini maliziosamente seleziona, dopo aver rammentato, in una parentetica rivelatrice, che la distinzione di tutte le «caste» e le «accademie» passa attraverso un preziosistico «ideale di eternità formale», che ne garantisca l’«autosufficienza linguistica» (*Clc*, p. 55).

Ad ogni modo, in virtù della sua formazione, Fortini non aderisce a una posizione totalmente avversa agli studi storico-filologici, pur stigmatizzandone gli eccessi, che si avrebbero quando quella «mediazione», comunque «necessaria», «supera certi limiti» (*Clc*, p. 55). Il fatto è che quell’alta tradizione universitaria, da cui Fortini impara molto, nei decenni precedenti aveva cercato di contrastare il culto retorico di un Dante nazionalista – proposto prima dall’Italia belligerante, poi da quella fascista –, pagando però il prezzo di «una ristretta comunicabilità»¹¹ delle proprie ricerche; nel 1946, il contesto politico-culturale è ormai del tutto cambiato. Inoltre, l’imprescindibilità della filologia è dovuta, per Fortini, alla necessità di tradurre «in un linguaggio comprensibile» (*Clc*, p. 54) per una certa comunità di lettori testi così lontani nel tempo e/o nello spazio. Anzi, è proprio questa «degradazione della parola», unita alla «pratica delle traduzioni» moderne – così diverse, nei loro esiti, a seconda che si tratti di «gracili» testi lirici o di lunghi romanzi russi –, a smentire tanto l’onnipotenza storicistica quanto gli assiomi idealistici. Detto diversamente, esistono opere così «complesse e articolate» che «la distruzione» dei loro «particolari», come per una statua mozza o un affresco scolorito, non ne comporta

⁹ Qui sembra quasi di affacciarsi su ben più tarde riflessioni di Gadamer.

¹⁰ Fortini, quindi, mostra già una certa sensibilità per le questioni dell’insegnamento e della scuola.

¹¹ C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 299.

«l'incomprensibilità dell'insieme» (*ibidem*). Mentre si perde la possibilità di un'affidabile valutazione dei tratti micro-stilistici, saranno ancora apprezzabili molti altri elementi: dalla «vicenda» all'«alternarsi» di «parti» e «voci», dalla costruzione dell'«intrigo» a quella del «fraseggio» (*ibidem*). Anche qui, mi pare che Fortini non opti per un mero contenutismo, sottolineando semmai l'esistenza di una pluralità di livelli di analisi, al di là della degustazione del «tocco» dell'artista, del suo peculiare idioletto. D'altronde, persino qualora rimanesse soltanto la vaghissima memoria di alcuni episodi e personaggi, «miti liberati dalle pagine» (*Clc*, p. 57), non accadrebbe nulla di diverso rispetto a ciò che si riscontra per figure quali Ulisse o Don Giovanni, la balena di Melville o lo scarafaggio di Kafka. La stessa *Commedia*, durante il Risorgimento, aveva goduto di una «popolarità» relativamente ampia – «privilegio diviso forse col solo Tasso, nella impopolare letteratura italiana» (*Clc*, p. 55)¹² –, indipendente dalla effettiva lettura del testo.

Tali considerazioni portano Fortini a riproporre «un punto, che fu veduto dall'estetica di primi romantici», secondo cui «l'opera d'arte individuale supera i limiti di se stessa, la propria *distinzione*, per essere anche mito religioso, corpo di conoscenze, [...] creazione collettiva» (*Clc*, pp. 57-58). Le conseguenze, a mio avviso, sono almeno tre. Anzitutto, per quanto il primato della *Commedia* sulla produzione coeva non sia in discussione, in quest'ottica, sensibile alla «circolazione delle "forme"» e all'«arte come riassunto di una generazione» (*Clc*, p. 58), il capolavoro dantesco deve necessariamente essere messo in dialogo con l'enciclopedia, le convenzioni e i generi del tempo. In secondo luogo, si potrebbe scorgere, in questa attenzione per la vocazione extramurale dei testi, un primo indizio della successiva inclinazione fortiniana allo studio dei fenomeni di ricezione, fortuna critica, riuso, intertestualità, adattamento, etc. Già adesso, peraltro, si suggerisce che buona parte della vitalità delle *Rime* consiste in ciò che è «passato in certo Petrarca o Leopardi o magari in Eliot, come in più intense e autentiche traduzioni» (*ibidem*). L'ultima, rilevante, ricaduta è che il «metodo di lettura che è valido per Mallarmé (per Leopardi) diventa sempre meno valido quanto più si complica e si culturalizza la traduzione» (*Clc*, p. 56). L'esempio della *Commedia* (preferita, proprio per questo, alle *Rime*) sarebbe più calzante del caso-limite della poesia giapponese, in quanto rompe la moderna equivalenza tra poesia e lirica, concepita come espressione rastremata ed essenzialmente soggettiva, circoscritta al privato, anzi all'intimo.¹³ Il po-

¹² Cfr. C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante* cit., p. 266.

¹³ Cfr. T. Perlini, *Tavola rotonda. Intellettuali e presente 1994-2004*, in *Dieci in-*

ema dantesco, invece, presenta tratti narrativi, didascalici, ragionativi, e soprattutto un'intensa, plastica «drammaticità», cioè l'«aprirsi di una voce in più voci, dialogo, obbiettivazione: *teatro*» (*Clc*, p. 58). Questa eco dell'interpretazione di De Sanctis (aggiornata, però, ai *dramatic monologues* anglosassoni) funge da alternativa al «sogno [...] candidissimo» e «verticale» degli anni precedenti; la letteratura non è solo coincidenza di intuizione ed «espressione», ma anche «comunicazione», cioè «poesia» frammista a «prosa» (*Clc*, pp. 57-58). A tal proposito – anche se, come vedremo, Fortini tenderà a schiacciare lo studioso piemontese sulle poetiche dei circoli fiorentini dell'*entre-deux-guerres* –, va segnalato che già Contini notava una certa «mancanza di “lirismo” nella lirica di Dante», che spesso mette in scena, «in luogo dei miti della coscienza, una piccolissima “sacra rappresentazione”». ¹⁴

Alla luce di quanto appena esposto, è significativo che un dantista poco più che trentenne abbia scelto, nel 2002, di mutuare il titolo di un suo importante saggio da quello di una sezione di *Questo muro*. Mi riferisco a *Versi a un destinatario*, in cui Giunta indaga il carattere «perorativo, ostensivo, orientato alla discussione e al ragionamento non alla confessione» ¹⁵ della poesia medievale. Nonostante nella modernità sia prevalsa la concezione lirica sopra accennata, nell'arte *engagée* di ispirazione marxista sarebbero riemerse istanze etico-politiche di natura sovraindividuale. Certo, il messaggio, nel Novecento, è mediato attraverso il prisma dell'estetico e dello stile, e il discorso rimane pur sempre lirico: la letteratura non può più essere parenetica e didascalica in modo «frontale», abbassandosi al rango di «sermone». ¹⁶ Eppure, si riscontra «un'identità di funzione»: tanto per Dante quanto per i poeti impegnati, la poesia non è menzogna e *divertissement*, bensì

verni senza Fortini. Atti delle giornate di studio nel decennale della scomparsa, Siena 14-16 ottobre 2004, Catania 9-10 dicembre 2004, a cura di L. Lenzini, E. Nencini e F. Rappazzo, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 271: per Fortini, «preferiscono Leopardi coloro che sono convinti che per conoscere il mondo [...] bisogna prima conoscere se stessi», mentre «dall'opera sterminata di Dante» emergerebbe «la convinzione [...] secondo cui bisogna conoscere il mondo per conoscere se stessi».

¹⁴ G. Contini, *Introduzione alle «Rime»* cit., pp. 15-16. Inoltre, se per Fortini le *Rime* sono «degne» di essere lette quasi solo «con l'occhio rivolto alla *Commedia*», lo stesso Contini, nell'*explicit* dell'*Introduzione*, dimostrava come l'«ossessione della *Commedia*», nella sua esegesi, non fosse «un vano fantasma agitato dal principio d'autorità», poiché è proprio nel poema che si placano e realizzano compiutamente la sperimentazione formale, «il travaglio esplorativo» e «il furore dell'esercizio» danteschi (*Clc*, p. 58; G. Contini, *Introduzione alle «Rime»* cit., p. 22).

¹⁵ C. Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 64.

¹⁶ *Ivi*, p. 66.

«strumento di giudizio sulla realtà»¹⁷ ispirato da una fede. Nel 1946 (lo stesso anno di *Foglio di via*) Fortini scriveva appunto che ogni «ri-pensamento di Dante» ha il valore di un «esame di coscienza», anche «morale» e «politico» (*Clc*, p. 55), per l'Italia intera. Nell'immediato dopoguerra, quando gli eventi bellici appena conclusi non potevano non apparire infernali, anche Pavese auspicava un ritorno a Dante, e «certo non pensava alle *Rime*»,¹⁸ mentre un ex ermetico come Quasimodo si convertiva al Neorealismo: «ormai la poesia cammina sulla terra e non vaga più sul mare degli stilnovisti»; «il dramma e l'epica sono le aspirazioni che la nuova generazione piega verso il suo dolore».¹⁹

Un Fortini ormai maturo ci spiega che negli anni Trenta, viceversa, era stato il Dante stilnovista²⁰ a influenzare autori come Luzi o Montale, nel loro antifascismo cattolico, spirituale, o laico e alto-borghese (*Rda*, p. 20).²¹ Anzi, quella cultura fiorentina si sarebbe «quasi tutta» collocata «nel segno di [...] Cavalcanti, gnosi ed eresia»,²² di quel Guido che Contini aveva ritratto come un «gentiluomo un po' snob» affetto da «malinconia splenetica».²³ Ma già nel 1946 Fortini aveva acutamente registrato il rinato interesse verso Dante dei «giovani poeti», mentre in anni più lontani si era preferito «non porsi» affatto «quel nome» (*Clc*, p. 54) e le domande che ne derivano. Le sue impressioni non erano infondate, dato che pure secondo Dionisotti, con le *Rime* continiane del 1939, si sarebbe ristabilito, dopo molto silenzio e una lunga separazione, «un punto d'incontro fra la più esperta filologia universitaria e la corrente ermetica», allora «all'avanguardia della letteratura militante».²⁴ Ma cosa giustifica tali rilievi? Forse i passaggi in cui Contini mette in evidenza l'«associazione di concreto poetare» e «riflessione tecnica»; la perdita

¹⁷ *Ivi*, p. 70.

¹⁸ C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante* cit., p. 303.

¹⁹ S. Quasimodo, *Dante*, in Id., *Il poeta e il politico e altri saggi*, Milano, Mondadori, 1967, pp. 138 e 131.

²⁰ Gli Ermetici, comunque, guardavano anche al Dante della *Commedia* per la sua tensione ontologica e metafisica; anzi, lo spessore teologico del *Paradiso*, unito alla sua mistica ineffabilità, avrebbe fornito un modello alla loro poetica dell'assenza e al loro dettato speculativo.

²¹ Tuttavia, all'altezza del 1945 pure Luzi stigmatizza le «capitali e definitive rinunzie» dovute alla «filiatura» petrarchesca, che avrebbe rinchiuso la poesia italiana in un malinconico «limbo», privandola «dei contatti più freschi e magari più bruschi» con «le circostanze episodiche della vita» e con «l'inferno» (M. Luzi, *L'inferno e il limbo*, Milano, il Saggiatore, 1964, pp. 22-23).

²² F. Fortini, *Insistenze. Cinquanta scritti 1976-1984*, Milano, Garzanti, 1985, p. 250.

²³ G. Contini, *Introduzione alle «Rime»* cit., p. 11.

²⁴ C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante* cit., p. 303.

di «ogni attributo storico» e l'«assoluta separazione dal reale che si converte in amicizia»; l'«ispirazione movente da un principio trascendente» che porta a una pronuncia «oggettiva e assoluta», «spersonalizzata»,²⁵ inassimilabile al soggettivismo romantico. Alcuni di questi sintagmi non sono, in effetti, molto distanti dalle parole d'ordine del Simbolismo ereditate dagli Ermetici. Eppure, la chiosa secondo cui l'«esperienza» del poeta, «persa qualsiasi memoria delle *occasioni*, cristallizza immediatamente», può indurci a pensare soprattutto a Montale, così come il rimando al «correlativo oggettivo»²⁶ eliotiano. In altri termini, è possibile scorgere tra le righe di Contini – che, con Montale e Gadda, frequentava le «Giubbe rosse» – alcune riserve verso l'Ermetismo *stricto sensu*: «siamo remoti dal livellamento ascetico (e, come ogni asceti, rinunciatario) della *Vita Nuova*; e il nuovo senso del reale postula un tessuto più ricco». ²⁷ Anzi, vi si rilevava persino come il «risentimento» di Dante si tramutasse in «sdegno per la viltà della generazione presente», quando «le virtù diventano donne» abbandonate e «lacerate». ²⁸

III.

Nell'articolo del 1946 Fortini riteneva che un testo antico può continuare a vivere soltanto se riesce a circolare nei discorsi del presente, influenzandoli e arricchendoli. Nel 1949 si spinge oltre, asserendo che ogni opera d'arte «chiede l'incarnazione», cioè di disgregarsi, di morire in quanto tale, per trasformarsi in uomini e donne, in azioni e scelte «fra verità e errore». ²⁹ In questo senso, la «più profonda» richiesta del-

²⁵ G. Contini, *Introduzione alle «Rime»* cit., pp. 14-15.

²⁶ *Ibidem*, corsivo mio.

²⁷ *Ivi*, p. 20.

²⁸ In fondo, Contini promuoveva una visione seria dei fatti stilistici, da cui derivava un giudizio ambivalente sulle “petrose”. Nel 1946 Fortini – che pure scriverà due sestine, e inserirà nei propri versi numerosi rimandi intertestuali all'intero ciclo – considerava *Così nel mio parlar voglio essere aspro* «un divertimento [...] quasi scherzoso ma sfumato» come gli «antichi motti» del Novellino, con una sottovalutazione oggi non sottoscrivibile (*Clc*, p. 56; cfr. F. Diaco, *Le funzioni dell'intertestualità dantesca nella poesia di Fortini*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 193, 2016, pp. 259-263, e *Id.*, *Tra le poesie “scartate” di Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato online», 1, gennaio-giugno 2017, pp. 40-41, in cui è trascritta la *Seconda sestina*). Ma già Contini, pur legando quel *trobar clus* a un rapporto faticoso e non pacificato col reale, vi vedeva «una tesi troppo astratta e solitaria, che postuli di esser [...] “corretta”, in cui «il linguaggio» sembrava quasi «fine a se stesso. Siamo veramente al limite della possibilità lirica, oltre il quale vivrebbe un gioco di superiori *bouts rimés*» (G. Contini, *Commento alle «Rime»* cit., p. 135). Il rischio di tecnicismo e sterilità sarebbe, ancora una volta, superato soltanto nel vasto organismo del poema.

²⁹ F. Fortini, *Vergogna della poesia* [1949], in *Id.*, *Un giorno o l'altro*, a cura di M.

la *Commedia* «è quella di volere che la realtà» sia fatta «a sua immagine e somiglianza». ³⁰ Egli parte, di nuovo, dall'idealistica identificazione tra poesia e «sintesi», «intoccabile unità» espressiva, per oltrepassarla dialetticamente. Non propone, infatti, di trattare i versi danteschi «alla stregua di un qualsiasi trattato teologico o politico del suo tempo», ³¹ bensì di esaminare come la fusione di quelle idee con «un certo timbro (che chiamiamo dantesco)» le renda diverse da quelle degli scolastici e degli altri scrittori cristiani del Trecento, non tanto per la presenza di elementi biografici o *tic* psico-stilistici, quanto «per una qualità d'anima in cui si è danteschi anche senza essere Dante». ³²

Nel 1956, poi, recensendo *Mimesis*, Fortini sviluppa ulteriormente il ragionamento, ritenendo propria dei capolavori la capacità di «superarsi», ossia di misurarsi «col tempo e con la corruzione», così da non ammutolire e sparire in breve giro d'anni. In altri termini, «tutta l'arte che ancora ci parla è "figurale"» in senso auerbachiano, poiché è un «oggetto» che, oltrepassando i limiti del suo contesto di produzione, «esige il proprio deperimento in quanto oggetto, la propria metamorfosi in esseri umani viventi». ³³ Se testi così diversi da noi riescono a coinvolgerci e provocarci, non è tanto per la «conscia o inconscia "memoria"» di tutto il passato, di cui si è discorso in apertura, ma è perché «la loro irrisolta tensione seguita a fornire una forma alla nostra», ³⁴ proiettandosi sul presente, e persino sul futuro. ³⁵ Ma di Auerbach e della *figura* dovremo riparlare.

IV.

Ciò che colpisce, ripercorrendo gli scritti che Fortini ha dedicato a Dante, è l'assenza di qualsiasi intervento in occasione del centenario

Marrucci e V. Tinacci, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 60.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Parimenti, i *Canti* di Leopardi non saranno equiparabili agli scritti filosofici coevi (cfr. Id., *Il passaggio della gioia* [1967], in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 274-280).

³² F. Fortini, *Vergogna della poesia* cit., p. 60.

³³ F. Fortini, «*Mimesis*», in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., pp. 223-224.

³⁴ *Ivi*, p. 225.

³⁵ Sulla base di questa applicazione della logica figurale al terreno dell'estetica e della «fenomenologia della lettura» (*ibidem*), mi permetto di azzardare l'ipotesi che la *Commedia* – come esempio di opera-mondo non consolatoria né autoreferenziale, bensì eticamente risentita e aperta alla storia (umana e trascendente), così autorevole da imporsi alla tradizione e alla memoria popolare, così inesauribile da interrogarci e sfidarci ancor oggi – abbia reagito, in Fortini, con i saggi di Lukács e Adorno, facendolo infine pervenire alla teorizzazione sull'uso formale della vita come fine ultimo del comunismo.

del 1965, a differenza di molti altri autori contemporanei. Le ragioni potrebbero essere varie: forse, all'epoca, preferiva rifuggire il rischio di retorica museificazione insito nelle ricorrenze ufficiali; forse, in quegli anni di insegnamento negli istituti tecnici dell'*hinterland* milanese e di collaborazione con le riviste della nuova sinistra, era un intellettuale poco adatto, o poco richiesto, per questo tipo di celebrazioni; forse, tra la pubblicazione di *Verifica dei poteri* e l'allestimento di *Profezie e realtà*, la stesura di voci enciclopediche e l'avvio della traduzione del *Faust*, in quel momento era «in altre faccende affaccendato». Per trovare un nuovo articolo esplicitamente e interamente incentrato su Dante bisogna attendere addirittura il 1981, quando la stima per Maria Corti lo induce a recensire *Dante a un nuovo crocevia*, con particolare interesse per la dialettica (in certa misura fortiniana?) tra eterodossia, eresia, e ortodossia. Corti, dopo aver delineato la «posizione d'avanguardia del pensiero dantesco», con uno scavo sugli ambienti universitari di Bologna e Parigi, si concentra sull'episodio di Ulisse, mettendolo in relazione con l'aristotelismo radicale di docenti quali Boezio di Dacia e Sigieri di Brabante: tanto il naufragio della nave, quanto le lingue di fuoco (quindi mosse dal Maligno) rimanderebbero alla condanna di quei filosofi troppo curiosi e innovatori, che stavano superbamente allontanandosi dalla fede della Chiesa. Corti, inoltre, si riallaccia a Lotman, secondo cui «l'uso falso e astuto dei segni, la rottura del rapporto» fra le parole e le cose sono, in Dante, più gravi dell'omicidio, «in quanto tentano di uccidere la Verità». ³⁶ La colpa di Ulisse e degli averroisti sarebbe, dunque, la separazione della «coscienza scientifica da quella etica e religiosa», ³⁷ il che contribuiva ad aggravare la crisi dell'«ordine gerarchico dei valori» a cui Dante «titanicamente reagisce», ³⁸ avvertendo però il fascino di quegli spiriti sapienti, a cui si era avvicinato al tempo dell'amicizia con Cavalcanti.

Fortini, nella recensione, nota come l'attualità influenzi anche i medievisti: come il Contini delle *Rime*, trattando dello Stilnovo, teneva in mente le proprie frequentazioni fiorentine e il «codice di giovanile mistificazione che allora avviluppava» ³⁹ Luzi, Parronchi e Bigongiari, così la proposta di un *Dante avanguardista* mette inevitabilmente in risonanza armoniche primo- e secondo-novecentesche. D'altronde, Fortini stesso spinge le osservazioni di Lotman sui «fautori di Babele» verso

³⁶ M. Corti, *Tre versioni dell'aristotelismo radicale nella «Commedia»*, in Ead., *Scritti su Cavalcanti e Dante*, Torino, Einaudi, 2003, p. 343.

³⁷ *Ivi*, pp. 343-344.

³⁸ *Ivi*, p. 344.

³⁹ F. Fortini, *Dante «avanguardista»*, in «Il Messaggero», 14 luglio 1981, p. 3.

l'oggi: la *Commedia* «parla di noi e del domani» proprio perché tutta l'arte contemporanea testimonia la «ferita non chiusa», la «sofferenza ininterrotta» prodotta da quella fraudolenta «divaricazione fra significante e significato». ⁴⁰ Lo spunto più interessante, però, verte su uno stringente confronto tra *Inf.*, XXVI e l'incipit di *Par.*, II, sviluppato più a fondo rispetto a quanto solitamente segnalato dai commenti. Tale intertestualità interna confermerebbe la lettura lotmaniana di Dante come «anti-Ulisse», pellegrino in «viaggio di Ritorno alla Patria» piuttosto che esploratore diretto «verso l'Oltre». ⁴¹ Nella lode a «voialtri pochi che drizzaste il collo / per tempo al pan de li angeli», Fortini avverte l'«autocritica di chi», da giovane, ma comunque troppo a lungo, «si era mosso nella direzione di quello che ora giudica l'errore»; «metter potete ben per l'alto sale / vostro navigio» sembra ribaltare «misi me per l'alto mare aperto / sol con un legno», così come «l'acqua che ritorna eguale» in seguito al «passaggio della nave d'altura carica di verità» riecheggia per contrasto «infin che 'l mar fu sovra noi richiuso», ossia la «catastrofe» ⁴² del «folle volo», emblema del distacco di Dante dall'«aristotelismo di sinistra» (*Rda*, p. 22) del suo primo amico. A riprova di un duraturo interesse, Fortini ribadirà, nel 1991, la propria ammirazione per questa «sorprendente simmetria» (*ibidem*), sottolineando inoltre la presenza dell'immagine del naufrago fin da *Inf.* I; e si soffermerà, nel 1993, sul valore dei toponimi e della finale, cupa riduzione timbrica su -u- nel racconto di Ulisse. ⁴³

V.

In verità, sebbene tangenzialmente, Fortini si era già occupato di Dante a fine 1973, con l'articolo *Nell'ultimo girone c'è Capanna*, sollecitato dalle contestazioni universitarie milanesi. Vi si affronta, pur senza adoperare questa etichetta, il problema del canone (adombrato, nell'idea di selezione, già nel 1946): per Fortini, non esistono opere o argomenti di per sé «rivoluzionari o progressisti o democratici», contrapposti ad altri inequivocabilmente conservatori o reazionari; si tratta, semmai, di sviluppare «le possibilità contraddittorie», ⁴⁴ le letture critiche e conflittuali degli oggetti di studio promossi dalla tradizione

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ F. Fortini, *La metrica della «Commedia»*, in *Guida alla Commedia*, a cura di B. Garavelli, Milano, Bompiani, 1993, pp. 63-64; d'ora in avanti *Mdc*.

⁴⁴ F. Fortini, *Nell'ultimo girone c'è Capanna*, in «L'Espresso», 51, 23 dicembre 1973, p. 11.

accademica. Infatti, dato che tutto il sapere dell'epoca passa, a suo avviso, attraverso i «canali» e le «griglie» ermeneutiche della cultura egemone, il primo vero cambiamento consisterebbe nell'adottare assiologie e schemi interpretativi alternativi a quelli dominanti; da ciò discenderebbe, poi, una diversa scelta di testi e autori: «le rivoluzioni non possono che compiere dei tagli [...] nelle eredità, salvo poi recuperare quello che hanno dovuto distruggere o ignorare».⁴⁵ A suo avviso, insomma, la soluzione non consiste in un improvviso mutamento della bibliografia in programma: si può, certo, rinunciare anche subito a Dante, «a condizione di sapere che cosa questo significhi».⁴⁶ Il vero punto in questione, comunque, è un altro: ad aver distrutto il senso della tradizione, ad aver «sottratto» ai ragazzi della classe operaia e piccolo-borghese lombarda «il “loro Dante” (e cioè tutta una dimensione del loro passato)», non sono stati né «un processo rivoluzionario», né le proteste degli studenti, bensì l'«industria culturale di massa voluta dal potere capitalistico».⁴⁷ Siamo di fronte a un momento di svolta, colto bene da Carrai: «l'impegno dell'intellettuale»,⁴⁸ d'ora in poi, non consisterà tanto nella liberazione della cultura dal possesso esclusivo di raffinate élites, quanto nella salvaguardia di un suo uso contestatore rispetto al mercificante appiattimento causato dalla società dei consumi e dello spettacolo. Significativamente, Fortini nota come a Siena, almeno a quell'altezza cronologica, la continuità con la cultura umanistica e socialista del dopoguerra – possibile soltanto in regioni «relativamente preservate dall'urto» della civiltà «industriale»⁴⁹ – non abbia spinto a mettere in discussione il canone liceale. Nonostante insegni a Siena, egli abita però a Milano: per questo legge la *Commedia* «con lo sbalordimento e il terrore [...] che prova chi decide se una realtà debba essere perduta o salvata per sempre».⁵⁰

Il ragionamento prosegue dieci anni dopo, nella primavera del 1983. In questa e altre occasioni, Fortini non smette di ripetere che, mentre gli studi specialistici avanzano con rigore e serietà, i massimi autori del passato divengono sempre più lontani dalle nuove generazioni, a cui sembrano incapaci di proporsi come modelli validi. Certo, il connubio di attualità e inattualità è la cifra di ogni classico, della sua

⁴⁵ *Ivi*, p. 12.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ S. Carrai, *La critica dantesca di Fortini*, in «L'ospite ingrato online», 10, luglio-dicembre 2021, p..

⁴⁹ F. Fortini, *Nell'ultimo girone c'è Capanna* cit., p. 12.

⁵⁰ *Ibidem*.

straniante e duratura significazione. Tuttavia, stava allora scomparendo un certo tipo di rapporto col passato: la temporalità bidimensionale dei mezzi di comunicazione e del surrealismo di massa spunta le armi della «filologia» e della «storia, le due buone sorelle» che per statuto aspirano a una consapevole «riappropriazione di quel che di anno in anno ci diviene più remoto». ⁵¹ Quelle discipline, quella *forma mentis*, non possono più contare sul «sapere sociale circostante» che le sosteneva e completava, persino quando, con l'esaltazione idealistica del «gusto», ⁵² pareva contestarle. In altri termini, non esiste più quel ristretto ma influente «ceto pedagogico», ⁵³ nato nel Risorgimento e proseguito con Croce e Gentile, che caricava la propria professione, il proprio privilegio, di valori civili e politici. Se quel ceto, ormai, ha perso potere, prestigio e riconoscimento sociale – e se non ci si rassegna a trasformare la critica letteraria in una scienza umana tra le tante, a cui non siano consentiti giudizi di valore e ambizioni intellettuali –, allora «meglio una energica riduzione dell'insegnamento delle patrie lettere», una drastica «ecologia dell'immaginario». ⁵⁴ Fortini lancia, qui, un'allarmata, estremistica provocazione, che gli costerà – come vedremo subito – alcune incomprensioni:

Non so che cosa si aspetti a farla finita, ma sul serio, con Dante [...]. E di conseguenza con una buona metà della nostra tradizione letteraria. Sono a dirlo proprio io che considero l'opera di Dante essenziale; capitale, necessaria per il presente e più per l'avvenire; per quando, voglio dire, ne saremo degni. E non [...] perché vagheggi chi sa quale riserva [...] per gli spiriti eletti: ma perché il silenzio e l'ignoranza vera sono sempre preferibili alla pratica corrente del «tutto e male», ossia della ignoranza falsa. ⁵⁵

Nell'articolo *Come rileggere Dante dimenticando la scuola* del 1987, egli recensisce il primo volume della *Storia confidenziale della letteratura italiana* di Dossena, dovendosi appunto difendere dall'accusa di voler restringere la fruizione della *Commedia* ai soli specialisti, allontanandone il pubblico dei profani incompetenti, che la leggerebbe senz'altro male. Nella risposta, alludendo a Bloom (ma altrove anche a G. Steiner), Fortini esalta lo *strong misreading* (per esempio, il Virgilio

⁵¹ F. Fortini, *La scuola insegna male la letteratura italiana*, in «Corriere della Sera», 18 aprile 1983, p. 3, poi in Id., *Insistenze cit.*, col titolo *Scuola e letteratura*.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

medievale),⁵⁶ il «fraitendimento» forte, dovuto a «“errori” di lettura» arricchenti e «generosi»,⁵⁷ quali quelli che si succedono, nella “staffetta” esegetica dantesca, da Vico a Foscolo e Mazzini, fino a Eliot e Mandelštam. Tuttavia, per i limiti del sistema scolastico, ma soprattutto per la cesura di quel «filo» ininterrotto di feconde misletture, ossia per la summenzionata «frattura storica [...] nel processo di trasmissione della eredità culturale», si diffondono sempre più dei *weak misreadings*, che non «prendono sul serio»⁵⁸ Dante, Masaccio o Monteverdi, ormai relegati in un’antichità quasi indecifrabile.

Nonostante si tratti di un’impresa, dunque, molto ardua, Fortini ribadisce – riprendendo un *fil rouge* presente sin dal 1946 – che per leggere Dante oggi occorre tradurlo, ossia «trasferire in termini nostri (di filosofia, di visione dei massimi problemi [...]) l’immagine che degli uomini e della loro storia e meta il suo poema ci ha dato».⁵⁹ Precisa, però, che tentare una traduzione poetica della *Commedia* in italiano contemporaneo non dà buoni risultati; in accordo con i suoi convincenti traduttologici, propone invece due soluzioni opposte: da una parte la versione in prosa, umile ed «esplicativa», integrata da note e commento; dall’altra, il libero rifacimento, «la violenza» che non si cura affatto della «fedeltà» (*DvC*). In altre parole, Dante necessita di studio paziente, «fatica e solitudine»; oppure, al contrario, vuole «un dialogo d’osteria [...], una parodia, una versione in dialetto».⁶⁰ Il primo caso è esaminato nella recensione, intitolata non per niente *Parafrasi del divino*, a un’antologia dantesca curata da Luperini e Cataldi, in cui Fortini elogia queste operazioni di volgarizzazione/volgarizzamento come «correttivo» a quella «semprevirente alleanza di estetismo e di pedanteria»,⁶¹ già stigmatizzata nelle pagine del 1946. Tale «volgarità», ad ogni modo, è solo apparente, visto che si tratta, in realtà, di atti critici complessi, che denunciano la propria limitatezza rispetto all’infinita polisemia dei versi nel momento stesso in cui ne confutano ogni

⁵⁶ F. Fortini, P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere* cit., p. 79.

⁵⁷ F. Fortini, *Come rileggere Dante dimenticando la scuola*, in «Corriere della Sera», 29 dicembre 1987, p. 3.

⁵⁸ *Ibidem*; su Dante e Masaccio, cfr. F. Diaco, *Le funzioni dell’intertestualità dantesca* cit., pp. 253-259.

⁵⁹ F. Fortini, *Su due versioni della «Commedia»*, AFF, F2a XVIII, cart. 105 (5 cc.), 1987; d’ora in avanti *DvC*.

⁶⁰ F. Fortini, *Ma che differenza Dante alla radio!*, in «Corriere della Sera», 24 aprile 1988, p. 17.

⁶¹ F. Fortini, *Parafrasi del divino*, in «L’Indice dei libri del mese», 2, febbraio 1990, p. 25.

pretesa di «ineffabilità» e «intraducibilità».⁶² Il secondo caso, invece, emerge in un intervento inedito sulle traduzioni della *Commedia* preparato per una conferenza newyorkese del novembre 1987 (DvC).⁶³ Comparare le diverse versioni in francese di Dante (a cui si può aggiungere il riuso che ne fa Char) sarebbe utilissimo, secondo Fortini, per straniare la «secolare familiarità scolastica» a cui sono costretti gli italiani, «accompagnata» dall'inevitabile «noia» che ne obnubila gli «aspetti più sovversivi» e «ricchi di futuro» (*ibidem*).⁶⁴ Un esempio particolarmente rilevante è quello di *Vers l'amont Dante* di Jean-Charles Vegliante, in cui l'autore sembra assimilare i brani tradotti dalla *Commedia* a vaste citazioni incastonate in componimenti propri, «quasi dilatando» la consuetudine con cui i poeti italiani si servono di tessere intertestuali dantesche, ma soprattutto rilanciando il «costume» medievale di interpolare e nobilitare il proprio testo con prelievi da «autori anzi *auctoritates*» (*ibidem*).

Infine, e in solo parziale contrasto col proprio *côté* divulgativo, Fortini ha un'opinione ambivalente sulle letture radiofoniche, e rifiuta sarcasticamente quelle televisive.⁶⁵ Un programma di argomento dantesco messo in onda su Rai 3 viene, infatti, criticato non solo per il format e la regia – sarebbe stato meglio, per esempio, prevedere un dialogo tra «dantisti e semplici lettori», in una scenografia rigorosamente contemporanea –, bensì *in primis* per i pericoli di spettacolarizzazione, distrazione e annacquamento insiti nel *medium* stesso: «come contributo alla abolizione dell'Alighieri dalla memoria degli italiani mi sembra una trasmissione riuscitissima [...]. Persino uno Shakespeare televisivo diventa minestrina d'ospedale».⁶⁶ Mentre, qui, egli sostiene che «per sua fortuna, Dante non "passa" alla declamazione»,⁶⁷ in un altro intervento giudica «bravissimo» Sermonti, reputandolo il «migliore, e di molto», fra gli «esecutori»⁶⁸ di Dante. In più, il commento dello stesso Sermonti, che si giovava della sapienza di Contini e Segre, realizzereb-

⁶² *Ibidem*.

⁶³ Alcune osservazioni sono confluite in F. Fortini, *Padre Dante superstar*, in «Corriere della Sera», 15 novembre 1987, p. 17.

⁶⁴ Per Fortini, tuttavia, lo *status* di classico presuppone proprio l'attenuazione della carica di innovazione e conflitto presente nei testi al momento della loro pubblicazione.

⁶⁵ Lui stesso, però, ha partecipato a emissioni radiofoniche (e forse anche a una puntata televisiva sull'*Inferno*).

⁶⁶ F. Fortini, *Ma che differenza Dante alla radio!* cit.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ F. Fortini, *Lumi affabili sul profeta Dante. La «Commedia» alla radio con Sermonti e Contini*, in «Corriere della Sera», 6 ottobre 1988, p. 3.

be appieno l'intento, ovviamente approvato da Fortini, di «demolire la mutria della noia scolastica e di rendere tutto leggibile senza corrività». ⁶⁹ Qualche riserva viene invece espressa sull'episodica emersione di un tono bonariamente paternalistico, causata, a suo dire, dall'alternanza tra colloquialità scherzosa, con le sue allusioni alla cronaca più recente, e «ammiccamenti culturali» piuttosto ricercati e selettivi, come «chi, cenando con piccola gente», passi dalle «ovvietà gergali a riferimenti che solo i pari suoi [...] possono apprezzare». ⁷⁰ Come condensato in una (leggera) stoccata d'autore: «Sermonti sta forse parodiando Contini»? ⁷¹

VI.

Non si è detto, però, a cosa potrebbe essere dovuta questa riemersione dell'interesse di Fortini verso Dante, così evidente nella sua produzione degli anni Ottanta-Novanta. Certo, la si può ricondurre anche alla sua amicizia con vari dantisti, a partire da Corti, Folena, Mengaldo; ⁷² a essere decisiva, però, è probabilmente la sua esperienza di docente all'Università di Siena. Nel 1973-74 tiene un corso su *Mimesis*; nel 1977-78 un seminario su *Un'idea di Dante*, ancora fresco di stampa; nel 1983-84 il corso «Tre studiosi di Dante: Auerbach, Singleton, Contini». La spiegazione fornita agli studenti riguardo la scelta di un argomento su cui non poteva vantare particolari titoli «scientifici» è duplice: da un lato, la conoscenza della *Commedia* è imprescindibile per chiunque voglia intraprendere una carriera da insegnante in Italia; dall'altro, a Siena mancavano da molti anni corsi monografici su Dante. A questo si può aggiungere che tali approfondimenti sui grandi classici della letteratura – specialmente su quelli che Fortini sentiva più vicini (Dante, Manzoni, Tasso, Leopardi) – intendevano, forse, contrastare quella diffusione di un nichilismo anti-storicista (il *Nietzsche di tutti*) di cui si è già discusso. Delle lezioni del 1983-84 non ci è rimasta quasi nessuna testimonianza; tuttavia, collegando citazioni e accenni sparsi, è possibile ricostruire almeno la loro intelaiatura di fondo.

Su Fortini e Auerbach è già stato scritto molto, ⁷³ ma si possono ag-

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² S. Carrai, *La critica dantesca di Fortini* cit.

⁷³ E. Zinato, *Fortini, Proust e la dialettica figurale*, in «l'immaginazione», 110, 1994, pp. 63-64; F. Menci, *Dialettica e concezione figurale in Fortini*, in «L'ospite ingrato», 2000, pp. 159-181; Ead., *Fortini tra Lukács e Benjamin*, in «Allegoria», 38, 2001, pp. 70-87; C. Mathieu, *Fortini lettore di «Mimesis»*, in «Mimesis». *L'eredità di Auerbach*. Atti

giungere alcune puntualizzazioni e integrazioni. Anzitutto, Fortini pone il filologo tedesco – «autore magnanimo» a cui torna sempre con «gioia»⁷⁴ – in una «discendenza ben precisa»,⁷⁵ quella hegeliana, che aveva agito, con esiti diversi, anche in De Sanctis e Croce. Secondo Hegel, la *Commedia* da un lato «abbraccia tutto il mondo divino», l'universale, dall'altro «rappresenta» gli «individui più diversi», cioè il particolare e l'umano: questi due poli, però, non «sono astrattamente posti in esteriorità reciproca», dato che nel cristianesimo il soggetto è concepito «come infinito fine in se stesso».⁷⁶ Nonostante Dante costruisca il suo poema sulla «grandezza assoluta del fine ultimo», persino quanto sulla terra «vi è di più caduco e transitorio se ne sta davanti a noi», ancorché «giudicato»⁷⁷ da quella prospettiva ultraterrena. I dannati, come erano stati nell'aldiquà, «nel loro fare e patire», così sono nell'aldilà, «per sempre, pietrificati come statue di bronzo»: in questo modo, il poema ingloba «la totalità della vita più oggettiva; [...] e su queste basi indistruttibili si muovono le figure del mondo reale, secondo il loro carattere particolare».⁷⁸ Se le idee del «giovane» Auerbach «lo rendono assai più vicino alla ripresa di Hegel compiuta proprio nel decennio 1920-30» da una certa area del pensiero europeo, da Lukács a Panofsky, non è certo a *Dante poeta del mondo terreno* che Fortini guarda con attenzione – vista la sua denuncia del «limite di ogni lettura "laica"»⁷⁹ del poema –, bensì a *Figura*. Quali sono i passaggi che potrebbero averlo colpito maggiormente? A mio avviso, la definizione della figura come «profezia reale»,⁸⁰ in cui un personaggio o un episodio «non significa

del 35° Convegno interuniversitario, Bressanone/Innsbruck, 5-8 luglio 2007, a cura di E. Gregori e I. Paccagnella, Padova, Esedra, 2009, pp. 509-515; A. Reccia, *Fortini e Auerbach. Tra simbolo e allegoria: la figura come metodo*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, a cura di R. Castellana, Roma, Artemide, 2009, pp. 197-205; F. Diaco, *Le funzioni dell'intertestualità dantesca* cit., pp. 263-271; Id., *Figura e allegoria*, in Id., *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2017, pp. 71-78; G. Fichera, «*Il discorso che è azione*». *Classico e figura in Fortini*, in *Fortini '17. Atti del convegno di studi di Padova, 11-12 dicembre 2017*, a cura di F. Grendene, F. Magro e G. Morbiato, Macerata, Quodlibet, 2020, pp. 287-301.

⁷⁴ F. Fortini, P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere* cit., p. 87.

⁷⁵ F. Fortini, *Tre studiosi di Dante* cit., p. 656.

⁷⁶ G.W.F. Hegel, *Estetica*, a cura di N. Merker, Torino, Einaudi, 1997, 2 voll., p. 1095.

⁷⁷ *Ivi*, p. 1235.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ F. Fortini, P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere* cit., p. 93.

⁸⁰ Cfr. F. Fortini, *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, Bari, Laterza, 1965.

soltanto se stesso», ma anche «l'altro»,⁸¹ quell'evento avvenire che lo comprenderà e adempierà. Tutto questo si oppone agli «eccessi» di «spiritualismo» del metodo allegorico, che è per sua natura circoscritto «a una cerchia relativamente piccola di persone colte e iniziate».⁸² La forza ermeneutica della figura, viceversa, consiste in «un'interpretazione unitaria e finalistica della storia universale», in cui «qualcosa di provvisorio e di incompiuto» rimanda a un futuro ancora inattuato, a un «accadimento pieno» e «definitivo».⁸³ Da ciò discendono una percezione temporale e un atteggiamento esistenziale diversi dallo storicismo moderno, che sistemava i fatti in maniera «progressiva e graduale sulla linea orizzontale», in un *continuum* privo di vuoti e interruzioni; qui, invece, la storia umana è truardata «dall'alto, verticalmente»,⁸⁴ con enormi salti cronologici, e secondo una logica inassimilabile al *post hoc ergo propter hoc*. Anzi, i due poli della prefigurazione e dell'adempimento sono indagati «in considerazione di un terzo fatto promesso»:⁸⁵ le vicende del popolo ebraico sono figura dell'incarnazione di Cristo, che a sua volta preannuncia l'avvento finale del regno di Dio. Gli episodi leggibili figuralmente, quindi, non sono che «la forma provvisoria di alcunché di eterno e sovratemporale».⁸⁶

Nelle pagine introduttive alla propria traduzione del *Faust*,⁸⁷ nel 1970, Fortini aveva evidenziato il fatto che Dante, nella *Commedia*, «vede tutto doppio», dato che ogni cosa è «compresente *di qui* e *di là*»; tale «doppia versione della realtà» è sinonimo di «Verità», nonché causa della «plenitudine fantastica» del poema.⁸⁸ Nel corso universitario del 1973-74, poi, si era interrogato sul senso della coppia realtà/verità in *Mimesis*, identificando il primo termine con la rappresentazione di «una pluralità apparente», il secondo con l'«unità» garantita da un fuoco prospettico, da «un punto [...] di fuga e di illuminazione»⁸⁹ coinci-

⁸¹ E. Auerbach, *Figura*, in Id., *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 209.

⁸² *Ivi*, pp. 191 e 211.

⁸³ *Ivi*, pp. 211-213.

⁸⁴ *Ivi*, p. 213.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Anche Croce, tra l'altro, aveva proposto vari confronti tra Goethe e Dante.

⁸⁸ F. Fortini, *Prefazione al «Faust»* [1970], in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1439. Cfr. E. Tonello, *La presenza di Dante negli scritti di Fortini*, in *Il secolo di Franco Fortini. Studi nel centenario della nascita*, a cura di F. Della Corte, L. Masi, M. Ślarzyńska, Roma, Artemide, 2019, pp. 187-195.

⁸⁹ F. Fortini, *Studio dell'opera di Erich Auerbach «Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale»*, corso di Storia della critica letteraria, a.a. 1973-74, AFF, F2g XXXIX, cart. 3, trascritto in L. Tommasini, *Le lezioni inedite di Fortini* cit., p. 424. Tra

dente, per esempio, con la fede religiosa. Ma è soprattutto negli interventi a cavallo tra anni Ottanta e Novanta che Fortini espone riflessioni originali su Auerbach, abbandonandosi ad accostamenti personalissimi e spiazzanti. Il suo ripensamento della figura si inserisce nell'ambito di un più vasto dialogo con la teologia cattolica, ormai preferita a quella riformata: il realismo tomista viene visto alla luce di quello marxiano, e si iniziano a comprendere appieno le frasi di Noventa, risalenti alla fine degli anni Trenta, sulla religione «di cui l'Alighieri è il poeta». ⁹⁰ Il Protestantesimo sarebbe, infatti, legato all'avvento della modernità borghese, con la sua «scissione tutta "mondana"» tra «cittadino» e «bourgeois» – ben esemplificata dalle «Zwei Seelen» che abitano nel «Brust» ⁹¹ di Faust –, oltre che alla sostituzione delle «interiorità al rito», dello «spirito» e della «religiosità» ⁹² all'istituzione collettiva. Inoltre, mentre per Calvino e Zwingli l'eucarestia è solo una commemorazione dell'Ultima cena, per i cattolici l'ostia diventa effettivamente corpo di Cristo: alla parola «Transustanziazione» Fortini è portato ad associare quella di «Incarnazione». ⁹³ Il mistero di un Dio che si fa uomo implica «l'esperienza gioiosa e paurosa dell'Agnizione»: come sulla strada di Emmaus, nel viandante «incontrato per caso» può rivelarsi «l'assoluto e il definitivo». ⁹⁴ Non per niente, nella *Commedia* – così come in Proust – sarebbe fondamentale il «riconoscimento di un *altro* nel *medesimo*»: ⁹⁵ si pensi all'importanza dei nomi propri, alle anime che il Dante-personaggio intervista nell'Aldilà dopo averle incontrate nell'aldiquà; ai festanti effetti ritmici con cui Piccarda si rivela al pellegrino (*MdC*, pp. 63 e 69-70); e soprattutto all'incorniciatura del poema tra due agnizioni (quella iniziale di Virgilio e quella del volto umano «nell'immagine divina» [*Rda*, p. 29] una e trina). Pertanto, l'«esistenza concreta, singola», trova la propria ragion d'essere «in un al-di-là di

l'altro, Corti aveva delineato la *forma mentis* dantesca come passaggio «da un'esperienza plurima delle cose del mondo», dove si mescolano in modo diseguale «ordine e disordine» (polarità ben fortiniane!), a una «quasi eroica *reductio ad unum* etico-metafisica» (M. Corti, *Tre versioni dell'aristotelismo radicale* cit., p. 329).

⁹⁰ G. Noventa, *I parol d'on linguagg*, in «La Riforma letteraria», 16-19, aprile-luglio 1938, pp. 5, 7, 54. Cfr. F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri, 2003, p. 563.

⁹¹ *Ivi*, p. 564.

⁹² F. Fortini, *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine*, Milano, Garzanti, 1990, p. 116.

⁹³ *Ibidem*. In realtà, la spiegazione data in quella sede sembra più aderente alla Consustanziazione.

⁹⁴ *Ivi*, p. 118.

⁹⁵ *Ibidem*.

essa», in una «identità che si deve compiere»,⁹⁶ al punto che – alludendo a Lacan – Fortini aveva parlato di una duplicazione speculare, «nel senso che gli analisti danno alla “esperienza dello specchio”»,⁹⁷ cioè a quello stadio in cui il bambino supera la frammentazione e costruisce la propria unità ravvisando sé stesso nell’*altro*, nel riflesso. La psicoanalisi, pur non frequentatissima da Fortini, fa spesso capolino nei suoi scritti danteschi: il doppio fondo dell’agnizione, allora, è anche quello dei sogni, coi processi di condensazione e spostamento, della metamorfosi onirica per cui, da una «forma» fino allora trascurata e «sconosciuta», appare di colpo «qualcosa che è decisivo» (*Rda*, p. 28). In più, per Matte Blanco, nella logica simmetrica dell’Inconscio non valgono i principi aristotelici di identità e non contraddizione, né le consuete categorie spazio-temporali, dividenti e diurne. Nonostante Fortini non attribuisse a tali spericolate giustapposizioni «nessuna coerenza particolare», in tutti i casi appena elencati (la figura, la Transustanziazione, l’agnizione ultramondana, l’Inconscio) $A = A$ e insieme $A = B$, grazie a una paradossale «compenetrazione» (non, si badi, «fusione») tra «qui» e «là».⁹⁸ Di conseguenza, già nel ’70 egli battezza «la via alla simultaneità di tempo e di non-tempo» come «via della *Commedia*»,⁹⁹ precisando però che tale strada si sarebbe potuta percorrere solamente al termine della faustiana storia borghese. Similmente, nel 1984 contrappone il romanzo moderno, che (secondo l’asse Hegel-Lukács) presuppone la «capitolazione» del protagonista alla società, all’*a priori* della *Commedia*, consistente nella complementarità di «storia e meta-storia».¹⁰⁰

⁹⁶ F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 563.

⁹⁷ F. Fortini, *Prefazione al «Faust»* cit., p. 1439.

⁹⁸ F. Fortini, P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere* cit., pp. 51 e 93.

⁹⁹ F. Fortini, *Prefazione al «Faust»* cit., p. 1440.

¹⁰⁰ F. Fortini, *Ma Dante ha «tempi» diversi*, in «Corriere della Sera», 11 aprile 1984, p. 15. A questo proposito, mi sembra suggestivo istituire un confronto (d’altronde non improbabile) con un testo più volte richiamato da Fortini, in cui Mandel’stam fornisce una descrizione del «metodo [...] anacronistico» di Dante, apparentandolo alla filosofia e alla fisica novecentesche. Per il poeta russo, la *Commedia* è un minerale impuro, «frutto dell’accumulo di milioni d’annate calamitose», che non conserva solo tracce del «passato», bensì «penetra l’oscurità geologica dei tempi a venire». Dante ha quindi «modificato la struttura del tempo storico», «congiungendo l’incongiungibile», mettendo in rapporto – diremmo figurale – «avvenimenti» e «nomi [...] lacerati dai secoli», ma uniti da «armoniche» e «glossolalie». Con una potente immagine, Mandel’stam paragona questo fenomeno a un’improvvisa animazione dei «quadri» dell’Ermitage: è come se, di colpo, «si staccassero» tutti insieme «dai chiodi, penetrassero l’uno nell’altro, si mischiassero fra loro». Il poema, allora, somiglia a un «organo» dalle mille canne, che «canta e muggia»; al suo interno, «come in una

Per Fortini, insomma, il meccanismo figurale diventa quasi sinonimo del processo dialettico, per la sua capacità di concepire la contraddittorietà. Tuttavia, a questa dimensione orizzontale si affianca un'istanza verticale ed extra-temporale, traducibile in una tensione utopica, nella «latenza» di «alcunché di futuro» che «dà ragione del presente e del passato», ponendosi a «fondamento di ogni dover essere, anche politico»,¹⁰¹ di ogni fede orientata a una meta. Auerbach, così, si avvicina nella mente fortiniana a Benjamin, Adorno e Bloch, pensatori in cui circola «il motivo del passato irredento», cioè la vocazione a non concentrarsi solamente su «ciò che è scomparso», ma anche su «ciò che è rimasto inattuato e ancora attende il suo adempimento»:¹⁰² le nostre stesse vite erano attese dalle generazioni passate, e saranno a loro volta inverate da quelle avvenire.¹⁰³ Il nesso figurale, dunque, permette sia di ritrarre lo scacco e i limiti dell'oggi, sia di indicare prospetticamente una totalità possibile, un dove che riorienta il dondare.¹⁰⁴

VII.

I rimandi a Singleton, nel materiale a nostra disposizione, sono molto meno ampi e numerosi. A mio parere, mentre rifletteva sulla figura, Fortini potrebbe essersi interessato alla distinzione del critico americano tra *Due specie di allegoria*. L'«allegoria dei teologi», anzi, è quasi una riformulazione, da un altro punto di vista, del concetto di figura: un «poeta della rettitudine»,¹⁰⁵ quale Dante, non può concepire il senso

casa dall'uscio socchiuso», hanno «trovato nascondiglio» antichissime figure bibliche, tra le quali «quella Rachele per il cui amore Giacobbe sostenne tante prove» (O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante*, a cura di R. Faccani, Genova, Il melangolo, 1994, pp. 143-147). È troppo azzardato ipotizzare che Fortini – che leggeva queste righe nella traduzione italiana del 1967, presente nella sua biblioteca – se ne sia ricordato nel quarto movimento di *Il falso vecchio*: «Ho portato con me sotto il primo sottoscala / le ceneri di Alessandro, il pianto di Rachele»? (F. Fortini, *Tutte le poesie*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 350; cfr. O. Mandel'stam, *La quarta prosa. Discorso su Dante. Sulla poesia. Viaggio in Armenia*, trad. it. di M. Olsoufieva, Bari, De Donato, 1967).

¹⁰¹ F. Fortini, *Extrema ratio* cit., p. 118.

¹⁰² T. Perlini, *Lukács, Fortini, Benjamin, l'arte oggi. Intervista con Tito Perlini*, a cura di P. Cataldi, R. Luperini e F. Petroni, in «Allegoria», 49, 2005, pp. 96-97.

¹⁰³ Vd. F. Fortini, P. Jachia, *Leggere e scrivere* cit., p. 50.

¹⁰⁴ Peraltro, lo stesso Auerbach, da un punto di vista metodologico-biografico, presenterebbe una lacerazione «altamente patetica» tra una «grande visione di "storia della spirito" [...] ereditata dalla filosofia classica tedesca» e la povertà coatta del «profugo che lavora su frammenti, [...] su momenti scampati o residuati» (F. Fortini, *Lezioni su «Mimesis»* cit., p. 451).

¹⁰⁵ Ch. Singleton, *Le due specie di allegoria*, in Id., *La poesia della «Divina Com-*

letterale come mera *fictio*, velo da lacerare. Nella *Commedia*, come nella Bibbia, il senso letterale è vero e storico, pur riflettendo un significato secondo: non «questa cosa per quella», bensì «“questa cosa e quella”, questo senso più quello».¹⁰⁶ La modalità allegorica utilizzata nella *Commedia*, perciò, è «fondata nel mistero dell’Incarnazione»; ne discende, in più, che «questo viaggio di un vivo nel mondo oltremondano» è presentato ai lettori «nel suo primo senso come letteralmente e storicamente vero».¹⁰⁷ Fortini insiste ripetutamente su quest’ultimo punto, cioè sulla realtà di un’esperienza così eccezionale, assimilabile al sogno o alla *visio*; nonostante appaia incredibile ai nostri occhi, essa sarebbe indirettamente confermata dall’«antropologia» e dalla «psicanalisi» (*DvC*) contemporanee.

Inoltre, questo grandioso, teleologico *Journey* a Beatrice e a Dio sarebbe «irresistibilmente allegorico» di ogni «conversione»,¹⁰⁸ di ogni movimento verso un ideale di giustizia. Pertanto, Fortini sottoscrive, «a costo di scandalizzarci tutti», la provocazione di Singleton, secondo cui sarebbe impossibile «capire Dante senza dividerne, in qualche modo, la visione del mondo»; per questo cita il commento di Benvenuto da Imola, che «con molta energia invitava i lettori a non dimenticare mai che Dante era e si voleva cattolico» (*DvC*). Quel lungo pellegrinaggio ascensionale si offre, allora, all’*imitatio* di tutti i credenti; l’*homo viator* che dice “io” («mi ritrovai») è anche ognuno di noi («nostra vita»), è *everyman* o, meglio, *whichever man*. Il nodo espresso da questa oscillazione pronominale¹⁰⁹ – su cui tornerà Contini, in apertura di *Dante come personaggio-poeta*, partendo dall’*io* della *Recherche* proustiana – mi pare faccia capolino in un articolo fortiniano del 1992 dedicato, però, ad Auerbach, e intitolato *Il mondo? È una figura*. La concezione figurale – appunto intrecciata, secondo me, all’*everyman* di Singleton – sarebbe fondamentale «per intendere l’identità di storia della specie» e «destino del singolo, la relazione fra il tempo esistenziale e l’itinerario che dal passato muove all’avvenire e viceversa. Come, con Dante e Proust [...], ci era pur stato insegnato».¹¹⁰ È quanto

media», Bologna, il Mulino, 1978, p. 125.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 121.

¹⁰⁷ *Ivi*, pp. 128-129.

¹⁰⁸ F. Fortini, *Ma Dante ha «tempi» diversi* cit.

¹⁰⁹ Cfr. G. Fichera, *Classico e figura* cit., pp. 296-297.

¹¹⁰ F. Fortini, *Il mondo? È una figura*, in «L’Espresso», 36, 13 settembre 1992, p. 81. Non per nulla, le «pagine di Proust» sono straordinariamente «piene di morti e vivi»; eppure, «Proust non ha salvato che se stesso. La *Ricerca* non salva nessuno» (Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 396, e Id., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura 1965-1977*, Torino, Einaudi, 1977, p. 294; cfr. G. Fichera, *Andando a*

implicato, a mio avviso, da una poesia dedicata a Rossana Rossanda, rimasta parzialmente inedita fino al 2017, in cui Fortini sintetizza il proprio comunismo nell'idea «che negli altri si crei / la nostra *figura* né mai se ne veda la fine»;¹¹¹ anche se ormai gli dei sono morti, la sua fede consiste in una prospettiva che oltrepassa le «nostre biologie terminali»,¹¹² per proiettarsi sui destini generali dell'intera umanità, su una catena di prefigurazioni e adempimenti che – a differenza di quanto previsto dal cristianesimo e dallo storicismo hegeliano – non prevede una «salvezza» paradisiaca «né una conclusione»:¹¹³

Questa la mia religione. Che tutto sia segno
e si converta in altro. La foglia si adempia
ma sia il bosco a parlare per ognuna
se al cielo vuoto di dèi vada il vento.¹¹⁴

VIII.

E Contini, da cui tutto era partito? Nell'88, Fortini dichiara che la lettura dei suoi eccezionali studi è sempre stato «un esercizio, se non di umiliazione, certo di umiltà», confessando una reazione ambivalente: se da un lato rimane «affascinato per l'amplissima dottrina, la capacità di intuire nessi di storia e ragione dove altri leggeva solo documenti o fantasticava vaghezze», dall'altro viene respinto dall'esigenza di distinguersi stilisticamente, di «marcarsi» in quella «“eletta” di spiriti del sapere filologico» che non dismettono mai i «fregi corporativi».¹¹⁵ Il Fortini docente e critico maturo mi pare particolarmente interessato a *Un'interpretazione di Dante*, in cui Contini rielabora le dicotomie crociane (e, prima, già desanctisiane) evitando, però, quelle «metafore suscettibili d'interpretazione meramente spaziale» che portavano a separare fisicamente poesia e struttura, nonostante la loro riconosciuta complementarità, preferendo invece «immagini matematiche»,¹¹⁶ fisiche o chimiche, quali le antitesi continuo/discreto e accelerazio-

capo con Proust. Fortini traduttore della «Fuggitiva», in «Per voci interposte». Fortini e la traduzione, a cura di F. Diaco ed E. Nencini, numero monografico dell'«Ospite ingrato», n.s. 5, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 37-48).

¹¹¹ F. Fortini, «Cara Rossana, ti ho vista iersera in TV», in F. Diaco, *Dialettica e speranza* cit., p. 76, corsivo mio.

¹¹² F. Fortini, *Extrema ratio* cit., p. 118.

¹¹³ F. Fortini, P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere* cit., p. 93.

¹¹⁴ F. Fortini, «Cara Rossana, ti ho vista iersera in TV» cit.

¹¹⁵ F. Fortini, *La «Commedia» alla radio con Sermoni e Contini* cit.

¹¹⁶ G. Contini, *Un'interpretazione di Dante* [1965], in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001, p. 72.

ne/rallentamento. L'«opposizione», perciò, non sarà tra diverse parti del testo, bensì «tra modo e modo di leggere», tra differenti «stati della poesia, come si dice stato solido o liquido della materia».¹¹⁷ Il «movimento “allegro” delle terzine, nello scorrimento lubrificato [...] dell'avventura escatologica», riesce a sciogliere e distendere «le parole lapidarie, incise da secoli nella memoria nazionale»; d'altro canto, anche per il lettore che «indugi, e di fatto ritorni alla tecnica dello strappo», il libretto «tiene» ancora, persino «troppo, come un filo che si smaltisce ma non si assimila».¹¹⁸ Sarebbe la terzina a consentire «il passaggio agevole dall'una all'altra velocità, dall'uno all'altro stato, l'eterno, permanente e universale, il momentaneo, imprevedibile ed estroso».¹¹⁹ Se nel metro c'è anche un'istanza narrativa, se c'è un elemento di sorpresa nello scoprire chi è stato assegnato a ciascuno dei regni oltremondani, tuttavia la *Commedia* è anzitutto «una profezia» in cui non si dà *suspence* romanzesca, dato che «la certezza della salute definitiva è salda e costante», inscritta nella stessa «cornice generale dell'opera».¹²⁰ Dante, quindi, è un «profeta», ma è anche un «classico»,¹²¹ entrato nella memoria di intere generazioni di italiani¹²² a causa dell'«oggettiva memorabilità» della sua pronuncia, data dall'«autorevolezza» e dal «piglio legislativo» del suo dettato, che rallenta il «ritmo fino alla fissità», alla «sillabazione lapidaria», producendo perciò «*auctoritas*», ossia massime citabili, sentenze perentorie in cui «si deposita la sapienza umana».¹²³ In più, Contini dimostra la presenza di «echi di Dante entro Dante»,¹²⁴ ossia l'iterazione, anche a distanza, di *patterns* e schemi ritmici sovrapponibili.

Il più importante contributo dantesco di Fortini, in cui emerge con chiarezza il suo debito verso Contini, è sicuramente *La metrica della*

¹¹⁷ *Ibidem*. Già Mandel'stam parlava di «molteplici stati della materia poetica» (O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante* cit., p. 69).

¹¹⁸ G. Contini, *Un'interpretazione di Dante* cit., pp. 69-70.

¹¹⁹ *Ivi*, p. 106.

¹²⁰ *Ivi*, pp. 105-106.

¹²¹ *Ivi*, p. 77.

¹²² Per quanto simili rilievi siano corroborati da analisi testuali di grande finezza, gli assunti da cui Contini prende le mosse sono, in fondo, vicini alle convinzioni fortiniane: «la grandezza di un poeta» consiste nella sua «traducibilità [...] da un sistema culturale in un altro»; «la vera sede della *Commedia*» sta «nella memoria e non nel libro» (*ivi*, pp. 72-73). Chissà che la «buffa», «stravagante» recensione del 1946 (cfr. S. Carrai, *La critica dantesca di Fortini* cit.) non avesse, seppur minimamente e tra mille altre sollecitazioni, lasciato qualche traccia nell'intelligenza del filologo piemontese?

¹²³ *Ivi*, pp. 74-77. Anche per questi rilievi Contini «attraversa» Croce.

¹²⁴ *Ivi*, pp. 80 e 93.

«*Commedia*», del 1993; tuttavia, come si è detto, gli studenti senesi erano stati invitati a dibattere su *Un'idea di Dante* già nel 1977. La prima attestazione di un interesse specifico per la struttura della terzina risale invece all'aprile del 1984, con *Ma Dante ha «tempi» diversi*, nato in risposta a *La «Commedia» letta tutta d'un fiato*, provocatorio articolo di Manganelli uscito sul «Corriere» due settimane prima. Manganelli riferiva di aver ripercorso l'intero poema, dal primo all'ultimo verso, «senza soluzioni di continuità», «tutto di fila»,¹²⁵ anzi badando a non far coincidere il termine della sessione di lettura con la fine di una cantica. La «sensazione inedita» provocata da questo esperimento – che supererebbe il vizio della «lettura parcellare», in tre libri distinti, «imposta dalla scuola» – è paragonabile all'«ascolto integrale di una lunga sinfonia» come «processo ininterrotto». ¹²⁶ Manganelli si diverte, poi, ad associare i vari «movimenti» della *Commedia* a brani musicali:¹²⁷ nell'*Inferno* la partitura prevede un'ampia «orchestra alla Mahler», con «grande uso di percussioni» e molto melodramma verdiano; il *Purgatorio* è un «Adagio» mozartiano e schubertiano, con un organico più ridotto; nel *Paradiso*, infine, si ha una «nudità» strumentale «vertiginosa», una serie di «inafferrabili modelli astratti», come in un quartetto di Beethoven o nel «perfetto Fugato»¹²⁸ di una composizione bachiana.¹²⁹ Nella sua replica, Fortini indica subito in Contini colui che ha spiegato «perché non si debba leggere»¹³⁰ la *Commedia* tutta di seguito. Infatti, se è vero che qualunque «versificazione» implica delle «procedure di rallentamento», nel caso del poema persino il «libretto», la trama della vicenda, è «quanto di più remoto dalla narrazione» si possa immaginare, avendo un andamento «cerimoniale», da «pageantry», da «trionfo» o da incoronazione»,¹³¹ simile alla solenne processione allegorica

¹²⁵ G. Manganelli, *La «Commedia» letta tutta d'un fiato*, in «Corriere della Sera», 27 marzo 1984, p. 3.

¹²⁶ *Ibidem*.

¹²⁷ Si spiega anche così, forse, il frequente ricorso che Fortini farà, nel 1993, al lessico musicale («orchestrazione», «basso continuo», etc.).

¹²⁸ G. Manganelli, *La «Commedia» letta tutta d'un fiato* cit.

¹²⁹ Cfr. O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante* cit., p. 64: «molto tempo prima di Bach [...] l'Alighieri costruì, entro lo spazio verbale, un organo di una potenza smisurata». Al di là di qualche colpo a effetto, è interessante che Manganelli suggerisca obliquamente la modernità dell'ultima cantica: se i primi due tempi erano scritti in modo tonale, qui Dante «cerca suoni improbabili e impossibili», si misura «con angosciosi stridori atonali, di una solitudine intollerabile», sfiorando «la vitrea trasparenza del silenzio» (G. Manganelli, *La «Commedia» letta tutta d'un fiato* cit.).

¹³⁰ F. Fortini, *Ma Dante ha «tempi» diversi* cit.

¹³¹ *Ibidem*.

allestita negli ultimi canti del *Purgatorio*. Insomma – e si noti, nuovamente, lo sconfinamento nell’ambito psicologico¹³² – «non è possibile accelerare la lettura della Commedia più di quanto non sia possibile accelerare una “analisi” freudiana». ¹³³

Anche se nel 1993 Fortini svilupperà, affinandoli, gli spunti già presenti nel 1984, una delle migliori formulazioni delle sue tesi di matrice continiana si trova nel già citato inedito del 1987, in margine all’analisi della traduzione, «*absolument moderne*» (DvC), di Jacqueline Risset. Fortini, difatti, intrecciando filologia ed estetica della ricezione, pone delle obiezioni a quella, pur notevolissima, versione francese – che puntava sulla «*rapidité étonnante*», sulla «*vitesse du texte*»¹³⁴ –, interrogandosi sul rapporto tra la nostra temporalità e il «“tempo”», tanto «di lettura» quanto «sociale», dell’«età e dell’intento di Dante» (DvC). Ecco il cuore della questione:

Verissimo che una concitazione febbrile percorre l’incatenatura delle terzine, un vero e proprio parossismo di caduta inarrestabile [...]. Ma [...] la scrittura dantesca mette in opera tutta una strategia *de retardement* che non si affida soltanto alla [...] metrica e alle rime ma anche alla concentrazione degli episodi, alla articolazione ardua dei concetti, al sistema metaforico e allegorico, al plurilinguismo, alla pluralità dei riferimenti culturali [...]. Mi chiedo se la dilacerazione, l’*écartèlement*, indotto da questo doppio moto [...] (quasi un residuo, in Dante, del dualismo eretico col quale dovette avere a che fare in giovinezza), non ponga una sfida a tutta la nostra modernità. (DvC)

Non è una coincidenza, forse, che Fortini, nella stessa *tourné* nordamericana per cui ha preparato questa *lecture*, tenga una conferenza sulla dialettica tra prosa (etimologicamente: ciò che va avanti) e verso (ciò che torna su sé stesso); tra lettura servile, sintagmatica, e lettura signorile, paradigmatica; tra *suspense*, processualità narrativa unidirezionale, e «controtendenza» verso «la ripetizione, [...] la circolarità, l’immobilità», fino all’«ecolalia» e all’«estasi»¹³⁵ atemporale. Fortini,

¹³² Cfr. *Nella selva con Dante*, numero monografico di «Il piccolo Hans», 45, gennaio/marzo 1985 (sintomatico un titolo come *Dante e il ritrovamento dello specchio nel luogo della fobia*; tra gli interventi, si segnalano quelli di Corti, Frasca e Prete).

¹³³ F. Fortini, *Ma Dante ha «tempi» diversi* cit.

¹³⁴ J. Risset, *Traduire Dante*, in D. Alighieri, *La divine comédie. L’Enfer*, trad. di J. Risset, Paris, Flammarion, 1985, p. 19.

¹³⁵ F. Fortini, *Opus servile*, in «Allegoria», 1, 1989, pp. 10-12. Cfr. O. Mandel’shtam, *Conversazione su Dante* cit., pp. 43-44: «Il cinema, oggi, con la sua metamorfosi della pellicola-tenia, si rivela una scadentissima parodia degli strumenti propri al discorso poetico, dal momento che i fotogrammi scorrono via, nel cinema, senza che

comunque, precisa che la «tensione» dantesca non è tanto tra «lirica e struttura» (come voleva Croce), «canto e narrazione», bensì (come insegna appunto Contini) fra «due modulazioni» cronologiche: una incline alla «pietrificazione» da «enciclopedia portatile», alla celebrazione «di una liturgia perpetua e sottratta alla corruzione»; l'altra invece «incalzante» come «la *flèche* di cui parla la Risset» e «precipitosa» come una «fuga [...] onirica» (*DvC*) che non concede requie. Anche dal punto di vista metrico, insomma, Dante tenterebbe la sintesi «dolerosa e gioiosa di due forze, l'una del tempo che come *la via lunga ne sospigne* (*Inf.*, IV 22), l'altra dell'eterno che *tutto circunscrive* (*Par.*, XIV 30), composte all'infinito nell'adempimento della mente *fissa, immobile* (*Par.*, XXXIII 98; *MdC*, p. 59)». ¹³⁶ Si tratta, quindi, di una posizione abbastanza aderente all'esegesi di Contini, che aveva esaltato questo «incontro e frizione di piani», aggiungendo tra l'altro che l'esigenza crociana di una «conquista di Dante alla liricità» era avvertita come «meno attuale», dato che negli anni Sessanta si stava semmai sperimentando la «fusione di lirica e narrativa». ¹³⁷ Mentre Sanguineti, fin dalla sua tesi di laurea torinese, uscita nel 1961 come *Interpretazione di Malebolge*, aveva rovesciato l'invito crociano, schierandosi a favore di una «lettura narrativa» ¹³⁸ del poema, Pasolini aveva precocemente recepito la lezione continiana, forzandola però in una serie di dicotomie un po' meccaniche: «è il punto di vista teologico, in quanto funzionale, che dà al poema i ritmi veloci, l'escatologia impietosa e contenutistica; mentre è il punto di vista terreno, coi suoi interessi umani immediati, [...] quello che fa soffermare lo sguardo [...], che incide gli endecasillabi del "registro lento" [...], nella fisica fissità dell'eternità poetica». ¹³⁹ In Contini e Fortini, invece, le sovrapposizioni sono più sfrangiate; anzi, in quest'ultimo si intravede semmai la propensione, antitetica rispetto a Pasolini, a legare il rallentamento alla dimensione extra-temporale e ultramondana.

Nel saggio del 1993, oltre che a Contini, Fortini deve molti esempi e osservazioni a Fubini: in particolare, l'idea secondo cui le rime tra primo e terzo verso «tendono a serrare tutto il pensiero in una sola terzina», mentre dal secondo verso ne «rampolla» una nuova: di conse-

ci sia lotta, sostituendosi semplicemente uno all'altro».

¹³⁶ Si presti attenzione alla scelta di un termine figurale quale «adempimento».

¹³⁷ G. Contini, *Un'interpretazione di Dante* cit., p. 71.

¹³⁸ M. Guglielminetti, *Con Dante attraverso il Novecento*, in Id., *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa e altri saggi di letteratura italiana*, Bari, Adriatica, 1969, p. 327.

¹³⁹ P.P. Pasolini, *La volontà di Dante a essere poeta*, in Id., *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, vol. 1, p. 1386.

guenza, il metro dantesco «chiude e apre nello stesso tempo», fluisce, nel suo incessante «urgere»,¹⁴⁰ e si arresta. Da Fubini derivano anche il confronto tra la terzina e l'ottava epico-cavalleresca e il riscontro di un progressivo miglioramento nella padronanza dantesca del nuovo metro, fino al raggiungimento di una straordinaria varietà formale; ne discende, come già in Contini, un Dante non solamente titanico «poeta» (alla De Sanctis), bensì sapientissimo «artista».¹⁴¹ In più, Fortini, quando esalta il primato stilistico del *Paradiso*, ricorrendo a una serie di formulazioni ossimoriche («terzine di cristallo incandescente», «gelo bruciante»),¹⁴² si immette in un lungo filone novecentesco di rivalutazione della terza cantica, riconducibile a una «maggiore disponibilità all'apprezzamento dell'invenzione linguistica».¹⁴³ Per esempio, quando parla di «luminosissima scena, geometrica e cristallina» (*Rda*, p. 33),¹⁴⁴ si inserisce nel solco tracciato da Mandel'stam, con le sue suggestive definizioni del poema come «unità di luce, suono e materia», «cristallo di rocca sottoposto alle più variopinte casualità», mostruoso «poliedro dalle tredicimila facce».¹⁴⁵ Ed è proprio nel *Paradiso*, appunto, che Mandel'stam scorge un modernissimo «balletto cinetico», in cui si dispiegano «tutte le sorte possibili di figure e danze luminose».¹⁴⁶

Tornando alle considerazioni sulla terzina, bisogna aggiungere che per Fortini, sulla scorta di Pasquini, è comunque l'istanza di chiusura a

¹⁴⁰ M. Fubini, *Il metro della «Divina Commedia»*, in Id., *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane*, vol. 1, *Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1962, pp. 202-203 e 213. Già Hegel aveva riflettuto sulla struttura della terzina, interpretandola come metro epico, che procede «uniforme nei suoi intrecci, senza conchiudersi in strofe», come invece accade nella lirica (anche dantesca), «a causa della sua interiorità e del suo esprimersi soggettivi», in cui il «linguaggio viene [...] reso musica del sentimento e simmetria melodica». Lo stesso Hegel, comunque, avvertiva nella *Commedia* «la lentezza dello svolgersi del procedere epico», pur attribuendola ad altri fattori (G.W.F. Hegel, *Estetica* cit., pp. 1153 e 1216).

¹⁴¹ G. Contini, *Un'interpretazione di Dante* cit., p. 87.

¹⁴² F. Fortini, *Ma che differenza Dante alla radio!* cit., e *MdC*, p. 56.

¹⁴³ L. Blasucci, *Presenze dantesche nella poesia del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, in «Bollettino della Società letteraria di Verona», V-VI, 1982, pp. 43-57: p. 44.

¹⁴⁴ Fortini ricorda, però, che persino qui permane un «elemento di concretezza» (*ibidem*) e tenerezza, dato che i beati, al pensiero della resurrezione dei corpi, gioiscono «forse non pur per lor, ma per le mamme, / per li padri e per li altri che fuor cari». E proprio questi versi di *Par.*, XIV saranno posti da G. Giudici in epigrafe a *Quanto spera di campare Giovanni*, Milano, Garzanti, 1993.

¹⁴⁵ O. Mandel'stam, *Conversazione su Dante* cit., pp. 50, 94, 70.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 133. Il russo fa addirittura il nome di Rimbaud.

prevalere.¹⁴⁷ Ciò fa sistema, in lui, con la speciale attenzione (almeno in parte dettata dalle predilezioni del poeta in proprio) per ostacoli e pause, per lo staccato che – diversamente dalla fusione petrarchesca – prevale sul legato. Per questo si sofferma su fenomeni di blocco e spezzatura, quali cesure, *enjambements*, monosillabi e parole tronche, scontri d'arsi percussivi come «un colpo di timpano» (*MdC*, p. 69). Non per niente, rileva puntigliosamente come l'ottimo Sermonetti si conceda «il sorvolo di qualche dieresi e qualche discutibile omissione di cesura»; similmente (ma con ironia più tagliente), Albertazzi «fa quel che può, un po' con gli occhiali, un po' senza; ma deve correre, magari glissando sulle dieresi, perché, se Dante ha con sé l'eternità, la Tv ha sempre i tempi stretti».¹⁴⁸ Ancora da Fubini, poi, discende l'ipotesi sulla parentela tra il sillogismo e la terzina, descritta come un metro che «accentua i nessi del periodo e tende verso la fine del verso imprimendosi nell'ultima parola».¹⁴⁹ La «tessitura intellettuale» che enfatizza gli snodi sintattici e dialogico-ragionativi si interseca, quindi, al forte «spicco» delle rime (soprattutto quella finale, che pone «un suggello a tutto il canto»),¹⁵⁰ in cui si rapprenderebbe l'amore dantesco per la concretezza fenomenica dell'esistenza (antroponimi, toponimi, etc.). Sebbene si rischi la forzatura, sono convinto che questa acuta sensibilità per i connettivi, i trapassi logico-dimostrativi e testuali della *Commedia*, oltre che per le sue sentenze memorabili, non nasca in Fortini solo dai suoi studi specialistici, bensì anche dalla sua esperienza poetica, dal suo amore per il Brecht sapienziale, dai suoi rilievi critici sulle massime gnomiche e l'eloquenza saggistica di Proust o Baudelaire. Ciò non significa, però, che Fortini isoli tali «epigrammi naturali»¹⁵¹ dal loro contesto, né che ceda facilmente a letture inconsapevolmente antistoriche. Un esempio lampante è una splendida terzina paradisiaca («Quelle ne' plenilunii sereni / Trivia ride tra le ninfe etterne / che dipingon lo ciel per tutti i seni»), spesso «gustata nello spirito tardo romantico o decadente» (*MdC*, p. 66; *Par.*, XXIII, 25-27) o estetico. Croce, difatti, vi aveva visto il «sogno di una bellezza misteriosa e sacra», staccato dal resto della similitudine, che viceversa «non parla all'anima».¹⁵² Già Contini, però, aveva specificato che Dante è alieno dalla «scevra

¹⁴⁷ Vd. D. Alighieri, *La Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, Milano, Garzanti, 1989, p. CXLI.

¹⁴⁸ F. Fortini, *Ma che differenza Dante alla radio!* cit.

¹⁴⁹ M. Fubini, *Il metro della «Divina Commedia»* cit., p. 220.

¹⁵⁰ *Ivi*, pp. 214-215 e 220.

¹⁵¹ G. Contini, *Un'interpretazione di Dante* cit., p. 96.

¹⁵² B. Croce, *La poesia di Dante* cit., p. 145.

e interiettiva contemplazione lirica», e che tali «incantesimi» sono in verità «sottomessi» a un «discorso», legati tra loro in una coerente rete allegorica, «ciò che [...] li esonera dall'estetismo frammentario».¹⁵³ Avendone assimilato la lezione, Fortini dimostra perciò che quei versi non sono fruibili come se appartenessero a un autore tardo-ottocentesco; qualcosa di simile gli era accaduto a proposito di una citazione («sbagliata») da Petrarca, che gli appariva incredibilmente moderna, addirittura pre-pascoliana, proprio perché la memoria fallace aveva obliterato il «rigorosissimo sistema di metafore»¹⁵⁴ in cui era inclusa.

Al di là dei debiti sopra individuati verso Contini, Fubini¹⁵⁵ e altri dantisti, cosa contraddistingue gli interventi fortiniani degli anni Ottanta-Novanta, e nello specifico quello del 1993? Anzitutto, un taglio metodologico che non disgiunge l'analisi stilistica più dettagliata – parcamente supportata da alcuni dati statistici – da un'interpretazione complessiva dell'opera, nemmeno quando ci si occupa di elementi con minore carica semantica, quali i profili accentuali: «queste suggestioni di suono sono suggestioni di senso. Il simbolismo dei suoni certamente esiste ma va sempre rapportato ai significati» (*MdC*, p. 66). Cionondimeno, Fortini registra volentieri gli effetti timbrici e fonosimbolici della *Commedia*, appoggiandosi – per quanto concerne le autocitazioni prosodiche – anche al Beccaria dell'*Autonomia del significante*. Inoltre, non isola la pronuncia dantesca dalla storia e dal sapere del Trecento: i suoi «aforismi» in clausola vanno riportati a un «gusto» molto diffuso nell'epoca «gotica» e letti come «periodico rinvio al sapere comune»; la sua «mente metrica» non è solo il frutto di moventi personali, bensì la «forma» di un'intera «età della cultura occidentale» (*MdC*, pp. 64 e 70). Sebbene alcuni rilievi siano tuttora illuminanti, occorre però ammettere che – di fronte all'opzione, oggi prevalente, a favore di una scansione più naturale – alcune esemplificazioni fortiniane non risultano più condivisibili, sia per la ricerca ossessiva della cesura, sia per l'accentuazione forzata di parti del discorso deboli o proclitiche, quali avverbi e preposizioni articolate.

In generale, si avverte l'orecchio allenato del critico, del metricologo e del poeta contemporaneo: se è sicura l'allusione a Saba, quando si precisa che le rime facili come «cuore»:«amore» sono «logore [...] ma

¹⁵³ G. Contini, *Un'interpretazione di Dante* cit., pp. 101 e 72-73.

¹⁵⁴ F. Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo* [1985], in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1102.

¹⁵⁵ Da Fubini potrebbe essere mutuato anche lo schema, ad ogni modo piuttosto scolastico, che passa dalla relazione fra metro e sintassi alle rime, concludendo sul ritmo.

possono, proprio per questo, effondere il profumo della loro povertà», non è improbabile quella al Sereni dantizzante e dialogico, quando si rimarca la resa, nella *Commedia*, delle varie «intonazioni del discorso parlato» (*MdC*, pp. 61 e 58). È invece precipuamente fortiniana l'attenzione per gli endecasillabi dattilici di 4^a-7^a, adoperati nelle sue prime sillogi come «spie dell'affanno»,¹⁵⁶ e diffusi, a suo dire, in Dante (ma molto meno da Petrarca in poi) «per suggerire [...] azione veloce, caduta, rumori, grida» (*MdC*, p. 68). Sono molti, comunque, gli apporti di Fortini in qualche modo legati al suo immaginario e alle sue esperienze pregresse. Per esempio, se il confronto tra l'edificio del poema e le cattedrali gotiche è tradizionale (da Ozanam a Croce fino a Singleton), è forse solo l'autore di *Asia maggiore* a evocare i templi «dell'Estremo Oriente, dove la ripetizione, spinta quasi alla identità, è condizione stessa della varietà e della individuazione» (*ibidem*). Così come è il poeta di *La linea del fuoco* a enfatizzare lo scontro tra principi formali antitetici attraverso l'insistito ricorso al lessico della guerra e della violenza: «urto», «conflitto», «campo di battaglia», «vere e proprie colluttazioni», «vie di fatto»; «presa implacabile», «*dispietati artigli*»,¹⁵⁷ «sera fra le sue ganasce» (*MdC*, pp. 57, 59, 69);¹⁵⁸ «farsi malmenare tra le spinte e le contospinte». ¹⁵⁹ A questo si aggiungono tanto il campo semantico della meccanica («un ingranaggio che non si arresta, una ruota dentata, una “trasmissione”»), quanto – ancora una volta – termini e concetti presi in prestito dalla psicoanalisi: «adempimenti» e «frustrazioni» (*MdC*, p. 59); «tendono a ritardare, a fare diga, a innalzare così [...] il livello libidico»;¹⁶⁰ «moto contraddittorio e [...] sadomasochistico» (*DvC*). Mentre non sorprende la pur efficace inserzione di citazioni della *Commedia* per suffragare e arricchire retoricamente le proprie dimostrazioni, a colpire il lettore sono sicuramente le icastiche immagini iniziali, memorabili come i versi danteschi che metaforizzano: «un moto a scatti da orologio, un andirivieni da belva in gabbia o il cozzo di notturni vagoni ferroviari manovrati “a spinta”» (*MdC*, p. 55).

Alla luce di quanto esaminato negli ultimi tre paragrafi, credo si possano avanzare alcune ipotesi plausibili sulle idee-cardine del corso universitario del 1983-84, pur in assenza di testimonianze archi-

¹⁵⁶ S. Monti, *Le “spie dell'affanno”: l'endecasillabo dattilico tra «Foglio di via» e «Poesia ed errore» di Franco Fortini*, in «Italianistica», XLVII, 1, gennaio-aprile 2018, pp. 213-224.

¹⁵⁷ Citazione di *Inf.*, XXX, 9, qui applicata alla mente dantesca.

¹⁵⁸ Cfr. Id., *Padre Dante superstar* cit.

¹⁵⁹ F. Fortini, *Ma Dante ha «tempi» diversi* cit.

¹⁶⁰ F. Fortini, *Padre Dante superstar* cit.

vistiche. Le due velocità, i due “stati” delineati da Contini sembrano intersecarsi tanto al nesso auerbachiano tra figura e adempimento – che congiunge dimensioni cronologiche e ontologiche differenti, fino all’agnizione dell’altro nel medesimo –, quanto alla sovrapposizione di Singleton tra il Dante-personaggio e l’intera umanità, chiamata a un pellegrinaggio di radicale conversione. Non a caso, in *Ma Dante ha «tempi» diversi*, risalente proprio al 1984, tali osservazioni sono intercalate e mescolate:

il cozzo fra la «rapina» delle terzine e l’immobilità dei singoli versi, fra l’inarcarsi di un canto sull’altro e gli stretti nodi delle figure, retoriche e allegoriche, fra quella «via lunga» che «ne sospigne» e l’ostinazione, quasi recalcitrante, a lasciarsi «inebriare» [...] dalle soste e stazioni e agnizioni, va [...] accettato, perché quelle due forze in campo, la orizzontale-temporale e la verticale-extratemporale, «sono» la Commedia, non diversamente da quel che un non inutile luogo comune ci rammenta, ossia che Dante è tanto colui che dice «io» quanto «Everyman».¹⁶¹

IX.

Si è già visto come Fortini reagisca, attraverso la polemica e l’insegnamento, alla temperie politico-culturale degli ultimi decenni della sua vita. Tuttavia, egli mostra, talvolta, un atteggiamento paradossalmente aperto al Postmodernismo. Per esempio, a dispetto della propria disapprovazione di fondo, sottoscrive la suggestione secondo cui il rimescolamento di linguaggi, ideologie e culture di quegli anni¹⁶² (ovvero la Babele per cui era stato condannato Ulisse) avrebbe potuto predisporre l’*humus* «per l’apparizione di una impresa smisurata e misuratrice»,¹⁶³ di una *Commedia* contemporanea. A posteriori, però, si è tentati di concordare maggiormente con l’immediata problematizzazione di quella previsione: anzitutto, «l’Italia è il paese dove [...] ci sono sempre, ma soltanto, le condizioni»;¹⁶⁴ in più, per l’emergere di un nuovo Dante sarebbero stati necessari requisiti ulteriori, quali «un pensiero sufficientemente forte, strutturato, e tendenzialmente egemone» e una padronanza «non gaddiana»¹⁶⁵ di polifonia e pluristilismo – ma erano, semmai, gli anni del pensiero debole e del *pastiche*.

¹⁶¹ F. Fortini, *Ma Dante ha «tempi» diversi* cit.

¹⁶² Ma Montale parlava di «nuovo medioevo» già nel ’65 (E. Montale, *Esposizione sopra Dante*, in Id., *Il secondo mestiere*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, vol. 2, p. 2670).

¹⁶³ F. Fortini, *Breve secondo Novecento*, in Id., *Saggi ed epigrammi* cit., p. 1195.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto* cit., p. 495. In questa *correctio* si avverte una presa di distanza da una certa fortuna della lignée espressionista continiana.

A prevalere, perciò, è una visione piuttosto negativa, basata sulla percezione della fragilità che ci spinge a chiedere «a questo padre qualcosa che non sappiamo dare e dire da soli» (*DvC*). Tale smarrimento di certezze, certo, è un tratto precipuo dell'intero Novecento: nel '65 Montale misurava la distanza tra l'universo «concentrico» di Dante e quello einsteiniano, «in perenne espansione»,¹⁶⁶ del proprio secolo; e un poeta pur credente come Luzi distingueva gli «universali asseverativi» del Medioevo dal proprio tempo di dubbi e «ipotesi [...] angosciose». ¹⁶⁷ Fortini si pone, perciò, in questo solco quando sostiene che la cordiale sobrietà di Sermonti – e, aggiungerei, l'agnostico *understatement* di certe sue chiose – non deriva soltanto dall'intenzione di «farla finita col “mostro sacro” e con l'enfasi seriosa», ma anche dalla nostra incapacità di «prendere sul serio» Dante, «credendo o miscredendo al suo livello». ¹⁶⁸ Similmente, nell'inedito dell'87, pur stigmatizzando il medievalismo «restauratorio» e conservatore di Eliot, riconosce al «dantismo “di destra” degli anni Venti» un vantaggio rispetto a quello di fine Novecento (dettato soprattutto da una «mal guarita nausea» verso l'Umanesimo), nella misura in cui quella prospettiva aspirava a recuperare una visione del mondo salda, «gerarchica» e «cristocentrica» (*DvC*). Lo stesso esempio, sopra ricordato, di *Vers l'amont Dante* di Vegliante dimostrerebbe che «il nostro rapporto con i miti e le fedi del passato» non è sicuro e stabile, bensì «intermittente, frammentario, fantasmatico» (eppure, proprio come «i sogni», «ricco di significati potenziali»; *ibidem*).

Se, dunque, questo tratto di inquietudine e crisi epistemologica riguarda l'intero XX secolo, dopo la metà degli anni Settanta si sarebbe verificata un'ulteriore cesura. Nel 1993, difatti, Fortini dichiara di avvertire un parziale oscuramento di quel «processo» di «totalizzazione» che aveva sempre riassunto sotto il nome di Dante: «la *Commedia* si vela». ¹⁶⁹ Se prima poteva leggere nel poema «un immenso mito della condizione e del dover essere umano», ciò era dovuto alla «certezza della speranza», intesa come attesa e «terrestre realtà di moto ad un “meglio”». ¹⁷⁰ Nemmeno da anziano l'«Ulteriore come intervento di rie-

¹⁶⁶ E. Montale, *Esposizione sopra Dante* cit., p. 2689.

¹⁶⁷ M. Luzi, *Dante, scienza e innocenza*, in «Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura», 190, dicembre 1965, pp. 37-48: p. 45.

¹⁶⁸ F. Fortini, *La «Commedia» alla radio con Sermonti e Contini* cit. Si noti il riemergere di un sintagma utilizzato in vari articoli del secondo dopoguerra (per es. *Prendere sul serio i poeti?*, del 1947).

¹⁶⁹ F. Fortini, P. Jachia, *Fortini. Leggere e scrivere* cit., p. 93.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

quilibrio» è definitivamente smarrito; quell'«occhio di Dio», quella trascendenza come garanzia di senso, ancora «scorge»,¹⁷¹ ossia osserva e orienta, l'intellettuale fiorentino. Eppure, a trionfare in quel periodo sarebbe il «taoismo» postmoderno, con «la sua maschera della formalizzazione ossia del nulla».¹⁷² È significativo, allora, che già nel 1975 egli avesse tenuto a smarcarsi dalla «via ferrarese al taoismo», cioè dall'amore per l'*Orlando furioso* tipico, a suo dire, «dei razionalisti e dei vecchi», in quanto «edonisti».¹⁷³ Ariosto, come loro, avrebbe infatti provato una «vivissima repugnanza per il *terminus ad quem*» (*ibidem*), per quella consapevolezza cristiana della morte e dell'apocalissi su cui Fortini – ora corroborato dalla lezione di Kermode – insisteva fin dal 1946.¹⁷⁴ A causa di questa quasi pagana pienezza, Ariosto adopererebbe l'intertestualità dantesca soprattutto per sottolineare l'enorme «distanza» che lo separa dal Trecento.¹⁷⁵ Non è casuale, quindi, che Fortini, scrivendo nel 1982 sul Sereni di *Stella variabile*, alluda al «buddismo e al taoismo o alle antroposofie».¹⁷⁶ D'altronde, già in Leopardi vi sarebbero gli «incunaboli» del nichilismo contemporaneo, così che Dante sarebbe «il vero antagonista irreconciliabile» (*DvC*) non tanto di Petrarca, quanto del recanatese.

Non ci sorprenderà, a questo punto, constatare che l'ultimo intervento su Dante, dell'aprile 1994, è marcatamente disforico, seppure non del tutto rassegnato. Con perfetta circolarità, Fortini prende spunto dalla *Rime* edite da Contini per concentrarsi su *Se vedi li occhi miei di pianger vaghi*, sonetto che ha «carattere di invettiva» (*Rda*, p. 26) e tema politico. Di fronte alla sconfitta della propria causa, alla «distruzione della partecipazione e del giudizio», egli opta per uno «strumento» nascosto, di contrabbando, «votato ad una inefficienza molto prolungata».¹⁷⁷ A colpirlo, di quel testo, è soprattutto la rappresentazione «feroce» del «silenzio come conseguenza della impotenza»,¹⁷⁸ unito a un allegorico freddo, in linea con le isotopie invernali fortiniane: «messo ha tanto gelo / nel cor de' tuo' fedei, che ciascun tace». Ai versi in cui Dante denuncia l'uccisione della giustizia segue, in chiusa, una

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ivi*, pp. 94-95.

¹⁷³ F. Fortini, *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1987, p. 14.

¹⁷⁴ *Clc*, p. 54: «Tutte le cose vostre hanno lor morte – siccome voi».

¹⁷⁵ A tal proposito, Fortini rimanda *en passant* a Blasucci (cioè, forse, a L. Blasucci, *Ancora sulla «Commedia» come fonte linguistica e stilistica del «Furioso»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 145, 1968, pp. 188-231).

¹⁷⁶ F. Fortini, *Nuovi saggi italiani cit.*, p. 176.

¹⁷⁷ F. Fortini, *Quel feroce silenzio*, in «L'Espresso», 14, 29 aprile 1994, p. 191.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

preghiera, introdotta da un «ma» carico di potente *vis* gestuale («ma tu, foco d'amor, lume del cielo, questa virtù che nuda e fredda giace / levala su vestita del tuo velo»); nell'articolo, invece, tenuto conto del «rapporto odierno fra le parole e il silenzio», Fortini invita a una difficoltosa «capacità d'ascolto e distinzione».¹⁷⁹

Il tono, certo, è mutato rispetto al lontano 1946, quando ci si chiedeva cosa significasse riproporre agli italiani un poema «che è, anche, un teatro, un mito, una fede», nella convinzione urgentemente combattiva che, «come al regno dei cieli, anche ai testi si debba fare violenza» (*Clc*, p. 58).¹⁸⁰ E ancora nel 1949, sebbene si ammettesse la possibilità di «passare accanto» a un capolavoro con distrazione o indifferenza, «senza avvertirne il significato di giudizio terribile», si asseriva che la grande «poesia pretende la dittatura»,¹⁸¹ cioè l'incarnazione nel mondo. Negli anni 1980-90, invece, aumentano la pazienza, le mediazioni, persino le sordine: Dante, come il guardiano kafkiano di *Davanti alla legge*, «sta sulla soglia. Puoi entrare o non entrare».¹⁸² La prospettiva temporale diventa quella, lunghissima, dei classici: la *Commedia* non ha fretta, «non chiede nulla», anzi «ci lascia andare», limitandosi «a guardarci da lontano»; «aspetta» senza dire «alcuna cosa [...] / a guisa di leon quando si posa» (*MdC*, p. 70; *Purg.*, VI, 64-66). Ma il leone, si sa, è sempre pronto a riafferrarci tra i suoi *dispietati artigli*: allora, se si sceglie di leggere ancora oggi il «sacrato poema», bisogna essere consapevoli che la sua «*auctoritas* imperativa» (*ibidem*) esige che ciascuno di noi, e l'intera umanità, si rimetta completamente in gioco: «se entri, dovrai rifare tutto il [...] viaggio».¹⁸³ La sua forma, la sua proposta, «può diventare quella della nostra vita, ma a nostro rischio e pericolo. Metti una mano nella sua ruota e ti prende cuore e cervello» (*MdC*, p. 70). A settecento anni dalla morte di Dante, a noi la scelta.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ Cfr. Id., *Parafrasi del divino* cit., p. 24, corsivo mio: «Spesso, ma non sempre, i violenti conquistano il regno dei cieli».

¹⁸¹ F. Fortini, *Vergogna della poesia* cit., p. 60.

¹⁸² F. Fortini, *Padre Dante superstar* cit.

¹⁸³ *Ibidem*.