

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Il significato dei nomi e le macchinazioni delle macchine. Franco Fortini e l'industria

This is the author's manuscript

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/148994> since

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

DAVIDE DALMAS

IL SIGNIFICATO DEI NOMI E LE MACCHINAZIONI DELLE MACCHINE
FRANCO FORTINI E L'INDUSTRIA

Per iniziare, due eloquenti mosse d'orgoglio. Nel momento della rottura con Pasolini nel '68, dovuta non tanto alla famosa poesia sugli studenti e i poliziotti quanto all'accettazione di quello che Fortini considerava lo sfruttamento pubblicitario, la trasformazione in «volgare propaganda» di quello scritto, il testo destinato a consumare la "necessaria rottura" afferma:

Se come critico letterario o ideologo posso sbagliarmi, vent'anni di esperienza di copywriting, cioè di testi pubblicitari, m'assicurano che codesta del Pasolini, come advertising copy, è ottima. È una riuscita carta acchiappamosche. Le mosche sono venute. Ora bisogna buttar via le mosche e la carta.¹

Sette anni più tardi, all'uscita del libro di Gian Carlo Ferretti su «Officina»,² Fortini contesta chi sostiene che i letterati e i filosofi di sinistra, tra il 1955 e il 1960, non avessero previsto «l'imminente dilatarsi in Italia dell'universo neocapitalistico, dei consumi e dell'industria della cultura», sostenendo che quel genere di previsioni «tocasse prima di tutto agli economisti, ai sociologi, ai politici dei partiti del movimento operaio» (e quindi invita, più che a scandagliare quanto affermato dai poeti di «Officina», che diffondevano tra 300 e 500 copie, a rileggere cosa scrivevano riviste più diffuse e più ufficiali come «Passato e presente», «Società», «Mondo nuovo», «Il contemporaneo» o «Rinascita»). Ma intanto aggiunge:

c'era pur tra quelli [letterati e filosofi di sinistra] chi, come io che scrivo, non aveva davvero aspettato la moda di discorrere di industria e letteratura per sapere che cosa fosse l'ufficio studi di una industria, o un sistema di controllo dei tempi, o come funzionassero una commissione interna e una catena di montaggio (alcuni studiosi ragazzini credono oggi insegnarcelo, con fiera grinta antiletteraria).³

Quando scrive queste frasi, Fortini professionalmente è ormai un insegnante (prima nelle scuole superiori in Lombardia e, dal 1971, all'Università di Siena) ma la sicurezza provocatoria delle affermazioni polemiche appena citate discende da una prolungata personale esperienza di vicinanza con l'industria, che si intreccia con una riflessione altrettanto duratura, in particolare sul senso e sulle conseguenze dell'imporsi dell'industria culturale; e con i tentativi di elaborare una scrittura poetica in grado di nominare la realtà segnata dal mondo industriale, capace di descriverla ed interpretarla, di esprimerne passioni, ribellioni, ragionamenti, speranze ed angosce.

Nato e formato in una capitale letteraria tradizionale come Firenze, dopo l'esperienza decisiva della guerra, del rifugio in Svizzera, della Resistenza, Fortini compie la scelta di vivere ed agire a Milano, nel cuore della trasformazione dell'Italia in paese industriale. Una scelta precisa, che si

¹ F. Fortini, *È come una carta acchiappamosche*, in «L'Espresso», 23 giugno 1968, ora in Id., *Attraverso Pasolini*, Torino, Einaudi 1993, p. 44. Si può aggiungere che anche in un'interpretazione ammirata, e perfino commossa, del *Pianto della scavatrice* è chiaro a Fortini che per Pasolini l'industria è al massimo «l'edilizia, la più povera delle industrie moderne, la più carica di non-qualificati, la più attiva nelle più reazionarie "opere pubbliche"» (Id., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti 1987, p. 141).

² G. C. Ferretti, *«Officina». Cultura, letteratura e politica negli anni Cinquanta*, Torino, Einaudi 1975.

³ F. Fortini, *Su «Officina»* [1975], in Id., *Questioni di frontiera. Scritti di politica e di letteratura. 1965-1977*, Torino, Einaudi 1977, pp. 251-253, a p. 252.

«Levia Gravia», XIV (2012), pp. 00-00.

configura subito come un collocarsi critico, di duplice opposizione: Fortini non si costruisce un profilo puro di scrittore né accoglie forme di continuità offerte all'intellettuale di sinistra di formazione umanistica; ma d'altra parte non intende assumere entusiasticamente le novità culturali e sociali dell'Italia settentrionale tra ricostruzione e boom economico. Pubblicando nel 1957 il suo primo libro saggistico, *Dieci inverni*, attribuisce a sé e al gruppo di amici con i quali ha più operato negli anni precedenti l'intenzione di «operare perché si formasse un inizio, un frammento di società nuova». Il maggior merito che si riconosce retrospettivamente è quello di aver vissuto proprio dove si stavano maggiormente sviluppando le novità sociali e culturali del dopoguerra senza abbandonare quelli che considera i punti fondamentali del marxismo:

quello di cui rivendichiamo l'originalità e che ha dato, mi pare, un valore non vile alla nostra esperienza è che situati culturalmente, socialmente, persino geograficamente, all'incrocio di tutte le vie del riformismo, della socialdemocrazia e del socialliberalismo e del cattolicesimo di sinistra, di tutte le ideologie sociologiche, tecnocratiche, industriali, di tutte le mitologie dell'urbanistica, del disegno industriale, delle relazioni umane, insomma di tutto quello che i partiti marxisti, limitati allora dalla resistenza al clerico-fascismo, rozzamente ignoravano o respingevano, ciascuno di noi si sia mantenuto fedele al classismo marxista e alla nozione marxista di integrazione umana.⁴

In questa curvatura originale del marxismo, considerata eretica rispetto all'ortodossia dei partiti ufficiali della classe operaia negli anni Cinquanta e rivendicata invece come "classica", si sente l'importanza, in particolare, del giovane Marx dei *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, che rimarrà sempre operante al fondo della concezione fortiniana del comunismo come moto di umanizzazione radicale,⁵ del comunismo concepito «come soppressione *positiva* della *proprietà privata* intesa come *autoestraniazione dell'uomo*, e quindi come reale *appropriazione* dell'essenza dell'uomo mediante l'uomo e per l'uomo; perciò come ritorno dell'uomo per sé, dell'uomo come essere *sociale*, cioè umano, ritorno completo, fatto cosciente, maturato entro tutta la ricchezza dello svolgimento storico fino ad oggi».⁶

Il punto di partenza di ogni riflessione politica, in questa prospettiva, è dunque l'«autoestraniazione», la sottrazione di umanità da parte dell'umanità stessa, che deve essere rovesciata, e che diventa un luogo di tesa meditazione, impossibile da aggirare, un dovere di responsabilità, che si nutre anche dell'incontro diretto con le sue incarnazioni più evidenti.

1. Nel secondo dopoguerra Fortini è tra i primi scrittori italiani ad entrare in contatto diretto con l'esperimento di Adriano Olivetti, con i suoi tentativi di rispondere praticamente alla domanda che si pone come una chiamata: «Può l'industria darsi dei fini? Si trovano questi fini semplicemente nell'indice dei profitti? O non vi è al di là del ritmo apparente, qualcosa di più affascinante, una trama ideale, una destinazione, una vocazione anche nella vita di una fabbrica?».⁷ Fortini è assunto alla Olivetti nel settembre 1947 e si trasferisce a Ivrea con la moglie Ruth. L'anno precedente aveva pubblicato il suo primo libro, *Foglio di via ed altri versi*, e si era rivelato pienamente sulle pagine del «Politecnico».⁸ Sicuramente importante si rivela, anche a questo proposito, l'esperienza svizzera:

⁴ Id., *Dieci inverni. 1947-1957. Contributi ad un discorso socialista* [1957], Bari, De Donato 1974, p. 33.

⁵ Come mostra bene D. Balicco, *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico*, Roma, Manifestolibri 2006, pp. 74-75.

⁶ K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, a cura di N. Bobbio, Torino, Einaudi 1968, p. 111.

⁷ A. Olivetti, *Appunti per la storia di una fabbrica*, in *Olivetti 1908-1958*, a cura di R. Musatti, L. Bigiaretti, G. Soavi, Ivrea, Olivetti 1958, p. 16.

⁸ Per un'interpretazione del suo percorso intellettuale rimando al mio *La traiettoria di Franco Fortini nel campo letterario italiano (1945-1970)*, in corso di pubblicazione.

nel 1944 a Zurigo, nello stesso periodo in cui si iscriveva al partito socialista, in contatto con Ignazio Silone, aveva infatti incontrato Adriano Olivetti, già conosciuto a Milano nel 1938, che stava allora mettendo a punto *L'ordine politico delle comunità*, che sarà pubblicato nel 1945. A Ivrea Fortini inizialmente promuove «le iniziative culturali incentrate sulla biblioteca, lavora a contatto con i vari reparti dell'azienda, curando i testi per le pubblicazioni che ne illustrano le attività».⁹ Come vedremo, si occupa inoltre dell'onomastica dei prodotti: «*Lexicon*, Lettera 22 sono nomi dati da lui a modelli di famose macchine da scrivere, ma poiché di proposte ne fa sempre molte e Olivetti le tiene in considerazione, molti altri nomi, anche quando non sono subito utilizzati, battezzano macchine dell'azienda, talora a distanza di anni».¹⁰

A segnare il passaggio, pochi mesi dopo l'inizio del lavoro alla Olivetti, sull'ultimo numero del «Politecnico» compariva il suo *Diario di un giovane borghese intellettuale*.¹¹ Si tratta di cinque testi diseguali, cinque pagine di diario, appunto, che vanno dall'11 settembre al 4 ottobre; ma quella che qui interessa è soprattutto la prima, che fin dall'*incipit* segnala la distanza tra la vita intellettuale e quella di fabbrica: «Iersera leggevo la *Storia del regno di Napoli*; e questa mattina ho passato due ore nell'officina B. e F. Vergogna ad avere aspettato tanto per sapere che cosa sia il lavoro in una fabbrica. [...] Chi parla della bellezza del lavoro? Il lavoro alla macchina è mostruoso come uno sfregio».¹² Come i poeti e i pittori che compiranno negli anni Cinquanta le visite in fabbrica raccontate per «Civiltà delle Macchine», Fortini è costretto a partire dal riconoscimento di un'estraneità: è quasi inevitabile misurare subito la distanza tra la realtà dell'intellettuale e quella del lavoro in fabbrica. Eppure la pagina di diario di Fortini rientra con difficoltà nel "genere" della "visita in fabbrica", spesso accolto sulla rivista animata da Leonardo Sinisgalli, che invitava poeti, scrittori e artisti ad entrare nei luoghi di lavoro per descrivere le proprie reazioni: «un esperimento che spesso avviene in un'atmosfera onirica, sospesa tra la dimensione dantesca del *descensus ad inferos* [...] e l'ilare gita in un parco giochi».¹³ Questi resoconti di scrittori e artisti solitamente «non recano tracce socialmente dolorose. [...] Invece sono le macchine [...] ad attrarre gli sguardi di tutti».¹⁴ Lo sguardo di Fortini invece si piega a osservare «le schiene degli operai e delle operaie curve sotto i colpi delle presse» o i «duemila pezzi all'ora, tranciati, forati o piegati [che] passano fra le dita di un uomo o di una donna».¹⁵ Anche quando a sua volta collaborerà a «Civiltà delle Macchine», nel 1953, andrà nella direzione opposta alla diffusa attrazione per la macchina,

⁹ L. Lenzini, *Cronologia*, in F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di L. Lenzini, Milano, Mondadori 2003, p. xcvi.

¹⁰ *Ivi*, pp. xcvi-xcvii.

¹¹ F. Fortini, *Diario di un giovane borghese intellettuale*, in «Il Politecnico», (1947), 39, p. 34; una parte è stata ripresa col titolo *Il sabbiatore (1947-1992)*, in «L'immaginazione», (1992), 95, pp. 2-3; poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1260-1263. In Id., *Un giorno o l'altro*, a cura di M. Marrucci e V. Tinacci, introduzione di R. Luperini, Macerata, Quodlibet 2006 il testo del 1947 è accompagnato da una nota: «Non avevo ancora tradotto *La condizione operaia* di Simone Weil, scritta dieci anni innanzi. Vi avrei trovato, presso a poco, le medesime domande. Oggi, dopo cinquant'anni, so a quale prezzo una parte del lavoro ripetitivo è stato sostituito con un'altra specie di lavoro ripetitivo, in quale parte della materia grigia la società, ossia la storia che gli uomini fanno con se stessi, compie i suoi furti incessanti di realtà e vita. Mi pare di comprendere solo ora che cosa chiedesse *La ginestra*: quel poema ignorava o taceva quanta parte di quel furto fosse opera di uomini e lo riduceva o identificava a quello che il tempo esegue sulla totalità della materia. Una finalità esiste e non ho avuto motivo di dimenticarla o negarla: quella di ridurre al massimo la distruzione dell'uomo ad opera dell'uomo per poter intendere, affrontare, socialmente combattere ma anche accettare e – quando possibile – adorare quella distruzione che è opera della materia o natura» (p. 33).

¹² Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1260.

¹³ C. Lupo, *Introduzione. Il luogo delle "due culture"*, in *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in «Civiltà delle Macchine» (1953-1957)*, a cura di G. Lupo e G. Lacorazza, Roma, Avagliano 2008, pp. 5-11, a p. 6.

¹⁴ D. Tongiorgi, *Oltre la siepe: la "visita in fabbrica" degli scrittori*, in *Il guscio della chiocciola. Studi su Leonardo Sinisgalli*, a cura di S. Martelli e F. Vitelli con la collaborazione di G. Dell'Aquila e L. Pesola, Roma-New York, Edisud Salerno-Forum Italicum Publishing 2012, pp. 167-174, alle pp. 172-173.

¹⁵ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1260.

concentrando l'interesse esclusivamente sull'uomo (e quindi sui rapporti umani), sulla weiliana "condizione operaia":

Non mi stupisco più quando, chiedendo ad un operaio, che per otto ore al giorno è solo nel moto meccanico del suo braccio teso a nutrire la pressa o il trapano di identici pezzi, se non preferirebbe invece di quello un lavoro più impegnativo, capace di concentrare maggiormente la sua attenzione, mi sento rispondere di no; o quando certi amici miei, animati da ottime intenzioni, si dibattono contro le difficoltà insormontabili dell'attività culturale entro l'ambito delle fabbriche; e nemmeno quando m'avviene di udire, commentate dai melensi radiocronisti, le tristissime voci dell'operaio giubilato, o dell'operaia che da quarant'anni "serve l'azienda", dichiarare che la loro massima felicità sarebbe quella di poter continuare a lavorare come han sempre fatto e che la loro riconoscenza per i datori di lavoro cesserà solo con la morte. Come stupirsi, se è vero che la maggior vittoria è quella nel far adottare al vinto il proprio codice morale; se è vero che – ed è quanto testimonia la Weil nel suo libro – l'unica possibilità di fuga di fronte all'assurdo del lavoro non qualificato è nel non-pensiero, nella non-decisione, insomma nella minore, non nella maggiore, umanità?¹⁶

Non solo: il filo principale del discorso di Fortini è trasportato fuori dal luogo di lavoro, inseguendo operai e operaie sui tram, nei circoli, nella città, lontano dal loro contatto con le macchine, ma pur sempre, inesorabilmente, dentro il rapporto con esse; e ancor di più dentro i rapporti umani che dalla fabbrica si estendono a tutta la società. La verità del vecchio operaio che non è salito di grado, pertanto, non viene riconosciuta al lavoro, «nell'orgoglio un po' finto, un po' sincero, col quale mi mostra quel che la sua macchina sa fare», ma «nel tram della sera, le mani sul fagottino, tra il sonno che gli piega la nuca; o quando, al circolo, alla sezione, si alza a ripetere le sue goffe domande, che han senso ormai solo per lui, a cui risponde l'educata pedanteria dei funzionari sindacali, o di partito». La riflessione sulla condizione *operaia*, poi, si estende fino ad investire i limiti della condizione *umana*; l'operaio osservato da Fortini non è il giovane *homo faber*, esempio di forza lavoro in sé sana, volta all'avvenire, e spodestato esclusivamente dall'alienazione, dalla mancata proprietà dei mezzi di produzione, dallo sfruttamento capitalistico; è l'operaio vecchio, non più efficiente, come non lo è ancora il bambino, che si colloca all'altro estremo della condizione umana, l'infanzia. È la vecchiaia dell'operaio italiano che viene affrontata e messa a confronto con quella dell'omologo americano, descritta nella letteratura sociologica (cita un'inchiesta sui lavoratori americani in pensione, pubblicata su «Factory» nel maggio 1952; ma anche il numero 69 di «Temps Modernes» sulla sociologia americana), fino a diventare per Fortini «il luogo più definitivo e istruttivo d'una civiltà che da tante e opposte parti predica la giovinezza», una civiltà che ha dimenticato «l'onore dovuto al bimbo in sé e al vecchio in sé». Si riconosce qui uno dei tratti distintivi più importanti del Fortini saggista: l'attenzione, proprio da militante per il socialismo, per i "limiti oscuri" dell'umanità, per la malattia, la vecchiaia e l'infanzia, la morte. Un'attenzione e un'insistenza che proprio negli anni in cui scriveva il pezzo per «Civiltà delle Macchine» lo rendevano sospetto alle posizioni del marxismo ufficiale; non a caso anche a causa della vicinanza "fisica" alle prospettive olivettiane. Lo illustra la polemica innescata da un saggio di Fortini che, partendo da *L'homme et la mort dans l'histoire* di Edgar Morin, esortava a studiare il rapporto tra il socialismo e la morte, il ruolo dei cerimoniali, dei funerali, indispensabile «per chiarire l'atteggiamento del mondo socialista nei confronti di quelle condizioni umane che, per un motivo o per l'altro, si avvicinano alla morte, come la senescenza, la demenza,

¹⁶ Id., *La vecchiaia difficile*, in «Civiltà delle Macchine», (1953), 2, pp. 62-63; ora in *L'anima meccanica...*, cit., pp. 33-37. Nello stesso numero della rivista anche Geno Pampaloni parla della *Condizione operaia* di Simone Weil, tradotta da Fortini l'anno prima.

la sollecitazione al suicidio».¹⁷ Contro queste righe arrivava l'attacco deciso, anonimo, ma probabilmente del direttore Carlo Muscetta, nel *Tagliacarte* di «Società» che accusava:

Mentre nella società socialista si lotta per affermare una visione scientifica del mondo, Franco Fortini vi cerca invece i rimasugli dell'irrazionalismo. Dalle *Cronache della vita breve* che egli va scrivendo (e induce a scrivere anche coloro che diversamente da lui hanno il sospetto della non tragediabilità di certe prose) ci siamo limitati a cogliere un sol fioretto, espressione tipica della religiosità e socialità comunitaria, di cui Fortini è missionario infaticabile.¹⁸

Come si vede, l'attacco di «Società» coinvolge appieno la collaborazione di Fortini con «Comunità»: dovremo quindi tornarci brevemente più sotto. Rimanendo al pezzo per «Civiltà delle Macchine», la vecchiaia sembra a Fortini non solo importante in sé, condizione da non rimuovere, ombra comunque inseparabile dalla "luce" della pienezza umana, ma anzi si manifesta come «esemplare della condizione operaia», perché riesce ad evidenziare che l'«integrazione» vissuta nella fabbrica era solo «apparente» e quindi l'operaio, «se nella fabbrica, nel luogo di lavoro, trovava in luogo d'una fraternità e d'un riconoscimento almeno un cameratismo, e, se non uno spirito di classe quello almeno "di corpo", fuori di quello non però egli cessa di appartenere "al genere umano operaio" con i suoi tristi statuti non scritti». Nella vecchiaia, lontano dalla fabbrica si dichiara la realtà più profonda dell'espropriazione: finché lavorava, l'operaio aveva l'illusione d'una scelta, «ora scopre – o, piuttosto, ed è più triste, non scopre affatto ma solo subisce – d'essere un "minus habens"; nei figli, nei nipoti rivede il suo aspetto stesso. E se scende verso la città, più che sempre la città è degli altri». Anche nelle notevoli differenze che coglie attraverso gli studi sugli operai americani, Fortini riconosce insomma, in Europa come in America, la sostanziale realtà di fondo della contraddizione della grande industria moderna: «la sua impossibilità, per la grande maggioranza degli operai, di esser quel che il lavoro dev'essere, cioè creazione e amore, pena e dolore ma anche impegno ed espressione». Finché per la gran maggioranza della popolazione la vita sarà divisa tra la fatica giovanile e adulta e l'ozio o la miseria della vecchiaia, «l'uomo sarà scisso in se stesso, obiettivamente infelice d'una infelicità che non è gradino a nulla».

Allo stesso modo, la pagina di diario pubblicata sul «Politecnico» non descrive l'impatto con le macchine e la potenza dell'impianto produttivo ma è tutta volta a mettere in tensione gli incontri con le persone (i «molti operai» che preferiscono un lavoro meno qualificato e più automatico, oppure «un giovane operaio» che vuole perfezionarsi e passare tra i disegnatori) e le convinzioni generalizzanti e impegnative (a sé stesso: «tu esisti e tutta la tua classe esiste sulla inumanità loro»), fino all'incontro con il vero protagonista del brano, il sabbiatore, l'operaio dal lavoro assordante che lo estrania dall'umanità per nove ore al giorno ed è pagato come un manovale. L'innalzamento dall'incontro diretto alla considerazione generale sale qui persino oltre gli assetti politici, la denuncia dello sfruttamento e l'aspirazione a superarlo, toccando i più oscuri fondamenti sociali, nella riproduzione del mito del capro espiatorio, «un uomo da sacrificare per tutto il popolo».

Il riconoscimento rimane tragico, insanabile, non c'è svolta verso soluzioni utopiche: «anche in regime comunista ci dovrà essere una maggioranza dannata al lavoro più insignificante. Il ritorno all'artigianato è un sogno». Il Fortini dell'immediato dopoguerra, militante del Partito socialista, pur riconoscendo un fondo di oppressione che non potrà essere sanato del tutto in nessun assetto sociale auspicabile, non esprime nessuna nostalgia per l'epoca preindustriale: sempre nel 1947, ad esempio, sostiene sull'«Avanti!» che la maggior parte dei lavoratori,

¹⁷ F. Fortini, *La morte nella storia*, in «Nuovi Argomenti», (1954), 11, pp. 140-146; poi raccolto in *Dieci inverni*. Ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1312-1317.

¹⁸ «Società», IX (1955), 1, p. 194.

soprattutto nel sud, vive in una cultura cattolica, preborghese, ma ne parla come di «sopravvivenze di cui è bene affrettare al più presto la morte».¹⁹ Insomma, anche se in Italia è ancora visibile un “artigianato culturale” ed è appena agli inizi la diffusione di una cultura standardizzata, mentre sia in Unione sovietica sia negli Stati Uniti l’informazione e la cultura sono ormai potenti industrie che portano alle masse, trasformati in propaganda, i risultati di scienza, arti e gusto, è vano piangerne l’avanzata; bisogna anzi «correre incontro alla industrializzazione culturale. Correrci incontro, il più presto possibile, per vedere se sapremo resistere».

Questo anticipo del tema centrale dell’industria culturale e della conseguente trasformazione del ruolo degli intellettuali apre una prima finestra sul senso di quella che sarà la principale attività lavorativa di Fortini nel mondo industriale, la pubblicità. Un interesse in questa direzione si riconosce già prima dell’esperienza diretta: tra i testi che illustrano il lato più didattico ed esortativo del «Politecnico» ritroviamo una interpretazione (non firmata ma scritta da Fortini) della pubblicità come «indice rivelatore delle aspirazioni palesi e segrete di un popolo, di una classe, di un’epoca». Il commento è puntualmente sviluppato a partire da tre immagini pubblicitarie americane, considerate espressione di ottimismo, di una «ostinata volontà di non voler vedere la morte, la sofferenza», di un erotismo perbene, di un sogno di aristocrazia. L’opposizione del commentatore è frontale:

non vogliamo che lo sforzo di miglioramento fisico e morale degli uomini sia diretto verso l’imitazione delle aristocrazie. Non vogliamo che l’operaio sogni le tendine borghesi, che il piccolo borghese sogni per sua moglie il cappellino di Parigi, che il medio borghese sogni l’abito e la doccia della borghesia inglese o americana. In fondo a tutto ciò non c’è che la stanza da bagno di Goering; e le camere a gas. Ossia, altra dev’essere l’aristocrazia: quella che si fa, in noi, giorno dopo giorno. Non uno schema estraneo.

Insomma, la pubblicità americana «è falsa come era falsa la guerra fotografata dai tedeschi, tutta eroismo e giovanili cavalcate di Stukas e Walkirie», ma la conclusione non insiste moralisticamente sulla falsità intrinseca del messaggio pubblicitario; al contrario, se ben analizzata, la pubblicità è in grado di far conoscere il mondo e le forme specifiche dell’illusione: «guardate le riviste inglesi, francesi, svizzere, sudamericane. In ognuna scoprirete un oppio particolare. Da noi, erano i fianchi prosperosi, facili e ghiotti delle donne di Boccasile, ideale della donna schiava-tiranna per il povero e per il ricco italiano, i muscoli e le grinte dei legionari che spezzavano le catene del Mare Nostro...».²⁰

In un’intervista del 1978, Fortini riconoscerà l’importanza del lavoro nel mondo un po’ “folle” (così l’intervistatore) della pubblicità, apparentemente inconciliabile con la sua formazione “calvinista”,²¹ soprattutto come possibilità di collegamento con il «mondo dell’industria», possibilità di

conoscere l’ambiente operaio, da un lato, la vita impiegatizia, e poi quello speciale ambiente che è collegato con la grafica e che contiene tutto un aspetto diciamo pure artigianale. Io non dimentico di avere per molti anni dipinto, fatto acqueforti, incisioni. Ma poi c’è un altro fatto. Questa attività io non la svolgevo nelle forme che essa ha assunto, soprattutto in Italia, negli ultimi quindici anni, ma lavoravo per la pubblicità Olivetti, cioè – vedi caso – per un industriale che era di formazione calvinista e che

¹⁹ F. Fortini, *Per la fine di un equivoco. Socialismo anche in casa*, in «L’Avanti!», 29 giugno 1947, ora in Id., *Un giorno o l’altro*, cit., pp. 25-28.

²⁰ *Pubblicità per conoscere il mondo: svegliati e sogna*, in «Il Politecnico», (1946), 21, p. 4.

²¹ Per il rapporto di Fortini con il protestantesimo rimando al mio *La protesta di Fortini*, Aosta, Stylos 2006.

metteva nella sua attività certi aspetti di una protesta religiosa e l'atteggiamento illuministico che erano allora assolutamente inconsueti.²²

Il rapporto professionale di Fortini con Olivetti non ebbe però uno sviluppo lineare. Le principali scansioni temporali successive sono così riassunte in uno studio del 1972 di Simonetta Piccone-Stella, che partiva con ogni probabilità da un dialogo con lo scrittore, e che possiamo quindi almeno in parte leggere come un'auto-interpretazione di questo percorso:

Una prima rottura con l'azienda ha luogo nel 1948, in seguito a un dissidio politico con Adriano Olivetti. Fortini esce dall'organico della ditta per cinque anni, ma resta collaboratore della rivista «Comunità», dove cura una rubrica letteraria. Nel 1953 è assunto nuovamente nell'ufficio pubblicità, allora sotto la direzione di Riccardo Musatti e vi rimane fino al 1963. Nel 1963 è di nuovo fuori, definitivamente, in parte per decisione personale in parte sotto la spinta dei ridimensionamenti interni. Solo due anni dopo, nel '65, gli viene rinnovato un contratto come collaboratore esterno dello stesso ufficio, che ha tuttora e per il quale elabora opuscoli e testi di presentazione per gli apparecchi elettronici. Fortini è ritornato libero professionista e insegnante: oltre a quello con l'Olivetti ha un rapporto di lavoro con la casa Mondadori come consulente per il settore della saggistica. Il cambiamento del 1963 è stato comunque duro: lo ricorda come un «declassamento pauroso»; per molto tempo ha lavorato saltuariamente e precariamente, prima di cominciare ad insegnare, una professione che non aveva mai preso prima in considerazione e della quale oggi è entusiasta. Il gusto per l'agile applicazione del linguaggio lirico agli oggetti del mondo tecnologico gli è rimasto: è collaboratore saltuario anche della rivista «Finsider».²³

Un «dissidio politico» con Adriano Olivetti mette dunque fine piuttosto rapidamente al periodo di vita a più diretto contatto con la fabbrica. Come accennato, ad Ivrea Fortini aveva partecipato attivamente ad alcuni snodi importanti dell'esperimento olivettiano; ad esempio contribuendo con Franco Momigliano alla stesura dello Statuto del Consiglio di Gestione dell'azienda,²⁴ che sarà ratificato nel novembre 1950 e «avocava a sé l'amministrazione dei servizi sociali d'azienda, sottraendola alla gestione unilaterale e inevitabilmente paternalistica che l'aveva contraddistinta» in precedenza, con lo scopo principale, inserito nello statuto, di «rendere i lavoratori coscientemente partecipi all'indirizzo generale dell'azienda».²⁵

Dopo l'attentato a Togliatti del 14 luglio 1948, però, la situazione di tensione pre-rivoluzionaria, si fa sentire anche a Ivrea. Fortini è tra chi sostiene una linea dura; gli viene attribuito il testo di un manifesto che incita la polizia a ribellarsi, e discorsi accesi agli operai. In quell'occasione, dirà in seguito, poté conoscere «la generosità, l'ampiezza di cuore e di intelligenza di Adriano Olivetti, perché qualsiasi altro industriale mi avrebbe cacciato su due piedi, per le noie che gli stavo procurando, e invece dopo un'intemerata telefonica piuttosto aspra Olivetti mi condannò – mi condannò, sì, ma facendomi un regalo straordinario, cioè trasferendomi a Milano, alla pubblicità».²⁶ L'episodio – con l'opposizione di caratteri tra il poeta trepidante tra paura e eccitazione, anche solo verbale, per la violenza e il padrone illuminato che lo protegge anche

²² A. Barberis, *Voci che contano*, Milano, Il Formichiere 1978; poi in F. Fortini, *Un dialogo ininterrotto. Interviste 1952-1994*, a cura di V. Abati, Torino, Bollati Boringhieri 2003, p. 241.

²³ S. Piccone-Stella, *Gli scrittori e la grande industria*, in Ead., *Intellettuali e capitale nella società italiana del dopoguerra*, Bari, De Donato, 1972.

²⁴ Cfr. M. Scotti, *Da sinistra. Intellettuali, Partito socialista italiano e organizzazione della cultura (1953-1960)*, Roma, Ediesse 2011, pp. 113-114.

²⁵ G. Berta, *L'Italia delle fabbriche. Genealogie ed esperienze dell'industrialismo nel Novecento*, Bologna, il Mulino 2001, pp. 95-96.

²⁶ Cit. da L. Lenzini, *Cronologia*, cit., p. XCVII.

contro i propri interessi – si colora facilmente di una luce poco favorevole a Fortini nella memorialistica legata a Olivetti.²⁷

Lo scontro non interrompe, però, il dialogo, se già alla fine di dicembre 1948, da una conversazione tra Olivetti e Fortini nasce la proposta di un «volume di saggi “sulle strutture della cultura italiana”», un progetto poi non realizzato che mostra nella sua articolazione le aspirazioni a un ripensamento generale dei saperi, che in modo diverso erano proprie di entrambi. Il libro avrebbe dovuto affrontare: «Strutture dell'educazione, Strutture giuridico-politiche, Stampa, Architettura e urbanistica, Arti e spettacoli» e tra i possibili collaboratori sono indicati «Giorgio Pasquali, Ranuccio Bianchi Bandinelli, Piero Calamandrei, Emilio Sereni, Arturo Carlo Jemolo, Giovanni Astengo, Ernesto Nathan Rogers, Gianandrea Gavazzeni, Massimo Mila».²⁸ E un *Pro-memoria* del 4 ottobre 1951, firmato personalmente dal presidente Adriano Olivetti, che modifica la struttura della Segreteria della Presidenza e dell'Ufficio Pubblicità e Sviluppo, mostra l'importanza che viene riconosciuta al ruolo di Fortini: «L'Ufficio Pubblicità viene distinto dall'Ufficio Pubblicità-Sviluppo. Il primo assumerà il nome di Direzione Propaganda e Stampa e viene affidato al dr. Ignazio Weiss; continuerà a dipendere direttamente dalla Presidenza. Esso avrà alle sue dipendenze: a) l'Ufficio Tecnico di Pubblicità; b) l'Ufficio Letterario (Dr. Fortini); c) l'Ufficio Amministrativo; d) la Tipografia; e) l'Ufficio Fotografi e Zincografi».²⁹

Il testo che meglio illustra l'inserimento del lavoro per Olivetti nel quadro complessivo di un'attività intellettuale multiforme è inserito in una lunga lettera del 4 gennaio 1958 a un corrispondente sovietico, Herman Osipovskij. Sono mesi molto difficili per Fortini: dopo aver lasciato il Partito socialista e dopo la chiusura di «Ragionamenti», è forte la sensazione di isolamento (il 9 gennaio scrive tra l'altro a Panzieri: «debbo ringraziare il cielo se Olivetti non mi taglia i viveri»). La lettera offre un bilancio-autoritratto complessivo («Considero chiusa un'epoca della mia vita»), che va dalla vita quotidiana alle posizioni politiche e intellettuali.

La salute va bene anche se l'inverno, qui, e soprattutto l'autunno, per me è pessimo. Non posso soffrire il clima di Milano, la nebbia, il fumo delle fabbriche, il rumore di questi appartamenti moderni dove si sentono i litigi del signore del piano di sopra e i gemiti del fantolino del piano di sotto. Mi auguro di poter trovare un appartamento sulle colline che sono a trenta o trentacinque chilometri da Milano, dove la nebbia è rara e si vedono un po' di alberi e di cielo. Ecco il mio lavoro: la mattina mi occupo dei testi pubblicitari della Olivetti, in un ufficio al centro della città dove arrivo con la mia piccola Seicento Fiat (ho imparato, con qualche difficoltà, a guidare...) e, il pomeriggio, resto a casa. Lavoro a un libro sulla poesia contemporanea italiana, per Einaudi. Per lo stesso editore traduco poesie di Brecht. Ho ricopiato 250 mie poesie, che forse saranno stampate l'anno prossimo. Leggo e talvolta, ma di rado, vedo amici. Qualche breve viaggio, a Bologna, a Firenze, dai miei vecchi, o a Roma.³⁰

Il lavoro olivettiano di Fortini, dunque, si svolge soprattutto a Milano, e si concretizza principalmente in testi pubblicitari e proposte per l'onomastica dei prodotti. Una serie di articoli pubblicati sulle riviste aziendali, non regolare e disseminata in un ampio arco di anni, offre qualche spunto di riflessione in più. Anche se si tratta di scritti occasionali si ritrovano spesso i movimenti tipici della prosa saggistica forgiata da Fortini nel laboratorio del «Politecnico», in particolare «i continui slittamenti di campo e di codice, l'inesausto lavoro di ricostruzione dei nessi

²⁷ Cfr. *Franco Fortini*, capitoletto nella sezione *Chi arrivò quasi subito*, in G. Soavi, *Adriano Olivetti. Una sorpresa italiana*, Milano, Rizzoli 2001, pp. 53-60 e V. Ochetto, *Adriano Olivetti. La biografia*, Roma-Ivrea, Edizioni di Comunità 2013, p. 151.

²⁸ L. Lenzini, *Cronologia*, cit., pp. XCVIII-XCIX.

²⁹ Archivio Storico Olivetti, Ivrea, Fondo Disposizioni Organizzative - Sala F.

³⁰ F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, cit., p. 213.

occultati di una totalità da disvelare»,³¹ che si manifesta con collegamenti improvvisi tra il particolare e il generale, lampi repentini che intendono illuminare reciprocamente il letterario e il politico.

Il primo di questi scritti, *Preghiera di pubblicazione*, del 1949, sembra risentire ancora direttamente dell'esperienza di redattore di una rivista come il «Politecnico»: è un piccolo ritratto di chi riceve una gran quantità di manoscritti e dattiloscritti in cerca di pubblicazione; con grande attenzione prestata agli involucri, alla carta, ai modi della scrittura. Si afferma che la preferenza di questo tipo di lettore professionale – ossia di Fortini stesso – va istintivamente verso ciò che è scritto a macchina: «Vi crede ravvisare, in quell'uso del mezzo meccanico quasi una prima garanzia; se non artistica, culturale almeno. Vogliamo dire che solo un grande scrittore può avere la discutibile civetteria di copiare a mano i propri testi, ma a un grande scrittore (o a un piccolo scrittore in un grande momento) si può concedere anche, come faceva a Pietroburgo Alexander Bloch, di scrivere poemi sui muri col carbone».³²

L'anno seguente (1950), Fortini invia al «Giornale di fabbrica Olivetti», delle «Riflessioni» originate dalla pubblicazione su quelle pagine di un brano dei *Miserabili* di Victor Hugo. Per Fortini il successo straordinario e costante del libro in Italia è motivato dall'assenza storica di una rivoluzione borghese che continua a rendere l'opera più attuale che in Francia; ma c'è ormai il rischio che nell'«Italia nord-industriale» sia letto come uno stanco romanzo storico:

è dei *Misteri d'Italia* come ci furono quelli di Parigi, che avrebbe bisogno la più giovane classe operaia. Perché nulla è veramente venuto per essa dopo Zola e Gorki; e i *Promessi sposi* furono il capolavoro di un risorgimento cattolico che non poteva avere le parole e le speranze di un librone francese. Nulla, ci pare, fino a quell'episodio dei *Miserabili* che è *Ladri di biciclette*. O forse neppure questo è vero; e chi di noi legge o rilegge *I Miserabili* lo fa solo per nostalgia: quella del tempo in cui le barricate erano ancora possibili e in cui la parola «libertà» aveva, o credeva di avere, un solo significato.³³

Nell'Archivio storico Olivetti di Ivrea si conservano alcuni fogli dattiloscritti non datati, con l'aggiunta a mano: «dr. Fortini», che illuminano aspetti più concreti del lavoro. Sono intitolati *Come è stata lanciata la Lexicon* e *L'organizzazione Olivetti-La Olivetti & la Lexicon elettrica*.³⁴ Il più interessante è il primo testo, dove si presentano organicamente l'obiettivo e le difficoltà tecniche della presentazione pubblicitaria: «inserire una necessaria novità in una tradizione stilistica ormai universalmente conosciuta; e creare, in una fase di mercato non favorevolissima, il bisogno della sostituzione del tipo vecchio col nuovo, senza tuttavia allarmare eccessivamente coll'annuncio di una rumorosa novità». Si presta poi una precisa attenzione alle caratteristiche tecniche della macchina, compresa la forma e il colore: la linea

era stata un atto di previdenza del gusto, e nasceva da una persuasione culturale, dall'amore per gli oggetti funzionali e naturali; la leva interlinea aveva le curve d'usura degli scalmi veneziani e la carrozzeria pareva discendere dalla scultura di un Brancusi di Arp o di Moore. Ora, questo gusto, il dopoguerra lo aveva già in parte introdotto; di modo che la forma e il colore della LEXICON (il suo sapore asciutto, per il valore verticale della parola sdrucchiola) trovarono un pubblico inconsciamente preparato; ciò non toglie che furono un gesto di coraggio.

³¹ D. Balicco, *Non parlo a tutti*, cit., p. 61.

³² F. Fortini, *Preghiera di pubblicazione*, in «Rivista Olivetti», (1949), 3, p. 40.

³³ Id., *Rileggendo 'I Miserabili'*, in «Giornale di fabbrica Olivetti», (1950), 12, p. 3. Su *Ladri di biciclette* Fortini aveva scritto un sentito articolo sull'«Avanti!», 30 gennaio 1949, poi raccolto in *Dieci inverni*; ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, cit., pp. 1280-1284.

³⁴ Archivio Storico Olivetti, Ivrea; DCUS, Primo Versamento, fasc. 559 e 562.

Seguono le conseguenze sul tipo di azione pubblicitaria: più una “presentazione” che una “campagna”: quattro annunci per la stampa. «E siccome la macchina si inseriva ovviamente in un generale moto di rinnovamento del dopoguerra, fu questo concetto a comandare lo slogan – (“scriverà le parole del vostro avvenire”) – dove il doppio valore della parola *avvenire*, aggiungeva al senso di *futuro* quello, commerciale e industriale, di *carriera* e di *successo*». Il lancio era avvenuto nel mese natalizio, con effetto moltiplicato «dal rinnovo delle centotrenta vetrine Olivetti, in un momento di particolare attenzione del pubblico a vetrine e negozi». Conclude una scheda tecnica sul nome scelto, dal greco ‘dire’ e ‘raccolgiere’: «è il nome con il quale si indicano i vocabolari, repertori, enciclopedie» e quindi può diventare, per analogia, il nome della macchina per scrivere che «contiene *tutte le parole in tutte le lingue*». Il nome è più usato e noto all’estero che in Italia ed è stato scelto «non solo per questo suo significato classico, per il suo ritmo forte, ma perché in tutte le lingue del mondo si pronuncia nello stesso modo».

In questa attenzione al “significato dei nomi” convergono l’attenzione al gusto, alla forma, allo stile (sono gli anni di una frequentazione con grafici e *designer* tanto intensa da spingerlo a scrivere nel 1961: «Da quindici anni vivo a contatto di artisti, grafici, e di problemi di grafica pubblicitaria. È un po’ il mio mestiere; primo o terzo, non so»),³⁵ l’attitudine pedagogica “politecnica”, e la ricerca delle connessioni improvvise tra singole parole o immagini e interi mondi sociali tipica del saggismo di Fortini; oltre alla sua ricerca poetica e alla meno pubblica ma duratura attività artistica. In diversi casi l’esplorazione del significato dei nomi si manifesta anche nell’auscultazione intensa della forma delle singole parole, del suono, del grafismo, o del materiale della scrittura, in evidente affinità con la natura specifica dell’industria per cui Fortini lavora, che unisce il materiale e lo spirituale, le macchine con le parole e i numeri. Dovrebbe essere sua, allora, la pagina siglata F. F. sulla «calcolatrice scrivente» Tetractys, che offre un piccolo catalogo del significato dei nomi dei prodotti olivettiani, compresa l’appena incontrata *Lexicon*:

Il nome d’una macchina o di un prodotto deve avere un valore evocativo, deve poter suggerire una associazione, un’immagine. *Lexicon* è il nome dei dizionari, dove si raccolgono tutte le parole che la macchina per scrivere, in potenza, contiene; *Synthesis* è il nome greco di quell’arte della mente che riunisce gli elementi dell’analisi ed è quindi adatto a quei sussidi del lavoro burocratico che schedano e classificano; *Refert* (cioè: riferisce) è parola di sapore araldico per uno strumento che ripete e riporta suoni e parole. Ebbene, la *Tetractys* è una gloriosa parola della cultura greca. [...] Il numero quaternario formato dalla somma dei primi quattro numeri ed equivalente a dieci fu detto dunque da Pitagora *Tetractys* (dal greco “tètra” che significa quattro).³⁶

In questa luce, risultano non soltanto occasionali e celebrativi scritti come quello dedicato alle «iniziali miniate» che «vengono da un manoscritto membranaceo conservato a Ivrea, che è noto come il codice del Beato Warmondo»,³⁷ un documento del X secolo.

Per intendere questi intrecci, convolvoli e masticazioni di mostri si direbbe che non tanto si debba fare attenzione alle ipotesi della storia comparata e alle teorie della diffusione stilistica quanto dare ascolto ad un etnologo e a uno psicanalista. Non riesco a togliermi

³⁵ F. Fortini, *Un ometto vestito di blu*, in «l’Avanti!», 18 giugno 1961; poi in Id., *Disegni Incisioni Dipinti*, Macerata, Quodlibet 2001, pp. LXVI-LXVIII. In questo senso sarebbe interessante approfondire la collaborazione con «Linea Grafica», rivista di studi di arte grafica diretta da Attilio Rossi e edita da l’Ufficio Moderno; Fortini vi scrive di Picasso, di Herbert Bayer, recensisce *l’Enciclopedia poligrafica*; presso le edizioni della rivista pubblica anche la piccola raccolta *In una strada di Firenze*, Milano, Edizioni Linea Grafica 1955, uno dei sottili ponti poetici che collegano l’esordio *Foglio di via* del 1946 con *Poesia ed errore* di tredici anni successiva.

³⁶ Id., *Il significato di un nome*, in «Notizie Olivetti», (1956), 35, p. 4.

³⁷ Id., *A Ivrea caratteri di mille anni fa*, in «Notizie Olivetti», XIV (1966), 86, pp. 28-33.

dalla mente che queste geometrie ritorte non debbano essere accostate ai grafismi che si tracciano telefonando, e lette con lo stesso metodo. [...] L'arte dei nostri decenni ci ha restituito, anzi, diciamo meglio, ci ha dato un senso dei valori grafici e una capacità di valutare le scritture e i caratteri, a mano e a stampa, che nel nostro occidente erano da secoli quasi esclusivo privilegio di artisti, di tipografi e di amatori.

La coscienza del valore formale del tratto, la riscoperta, attraverso il percorso dell'arte moderna, dell'«azione grafica», del «gusto dell'emblema», dei «valori elementari connessi con le procedure geometriche e logiche della scrittura» rimane attiva anche oltre il momento principale del lavoro per Olivetti. Ad esempio in due pagine introduttive, non numerate, di un opuscolo del 1971 della Direzione Relazioni Culturali, Disegno Industriale, Pubblicità: «Quando una parola si concreta in un carattere a stampa e si fanno inseparabili segno, significato e supporto grafico, allora non si ha più una semplice parola, ma una parola oggetto, anzi una parola persona, l'espressione di una identità».³⁸ L'esplorazione di ogni tipo di «significato dei nomi» raggiunge qui il territorio del logo:

I logotipi che la pubblicità ci mette sotto gli occhi tutto il giorno e tutti i giorni sono anche la riscoperta degli ideogrammi di scritture millenarie, l'egizia, la maya, la cinese. Per un verso sono un aspetto della simbolica – medievale o barocca – che comprende immagini, motti, rebus, sigle, sigilli e che oggi è rinata nella emblematica industriale e negli slogan. Per un altro verso hanno a che fare con l'uso stilistico ed enfatico della tipografia. È un uso che accompagna la storia della stampa, soprattutto negli ultimi sessant'anni, di calligrammi in futurismi, di Bauhaus in neoavanguardie. Ma perché un vero logotipo esista e «funzioni», non basta una strettissima associazione fra significato del segno grafico e significato della parola; ci vogliono la costanza, la ripetizione di quel nesso e il suo isolamento da ogni altro discorso scritto.

Dal discorso generale si scende al caso concreto della Olivetti: l'osservatore deve avvertire nello stesso tempo «il messaggio contenuto nel nome dell'industria (con tutte le sue consonanze di qualità tecnica, di dimensione internazionale su radice italiana, di ricerca in tutti i campi dell'informazione e della comunicazione) e il messaggio del grafismo, fatto di solidità, cordialità, immediatezza, durata».

L'altro polo di interesse di questi testi, come si vedeva già nell'intervento sui *Miserabili*, è volto soprattutto alla ricerca delle connessioni – a volte inattese – tra mondo industriale e letteratura, sempre cercando di sottrarsi all'implicita offerta di facile scivolamento nell'arte come decorazione o fornitrice di prestigio intellettuale, particolarmente utile per una industria «intellettuale», che produce macchine per scrivere e per calcolare. Le «Notizie Olivetti», ad esempio, sono pronte a riprendere articoli come quello di André Paris, critico teatrale del quotidiano belga «Le Soir», intitolato *Jean Cocteau et la machine à écrire*. Fortini interviene notando subito che a Cocteau piace la parola «macchina», eredità del surrealismo «e della prima età delle macchine, il Settecento di un Lamettrie (*L'uomo macchina*) e delle «macchinazioni», gli intrighi psicologici che funzionano da trappola, come quello celebre delle *Amicizie pericolose* di Choderlos de Laclos».³⁹ Si sta parlando della commedia di Cocteau intitolata proprio *La Machine à écrire*, messa in scena per la prima volta a Parigi nel 1941 «e recentemente ripresa a Bruxelles, con la partecipazione della nostra *Lexicon*; una macchinazione fabbricata a colpi di lettere anonime che portano lo sgomento, la disperazione e il suicidio in una città della provincia francese». Il palese intento pubblicitario che ha attirato l'attenzione sulla *pièce* non impedisce però di formulare un netto giudizio critico negativo, che si

³⁸ *Carattere e identità*, Ivrea, Ing. C. Olivetti & C. S.p.A., 1971. Cfr. anche *Introduzione all'uso grafico di un nome*, Wertheim. Coordinamento: Unidesign, Milano. Art Director: Walter Ballmer, Copywriter: Franco Fortini, foto: Walter Ballmer, Cliché: Stampa: grafiche A. Nava, Milano, 1974.

³⁹ F. Fortini, *Le macchinazioni della macchina*, in «Notizie Olivetti», (1956), 36, p. 20.

estende anzi anche al piano della comunicazione commerciale: «si comprende male come la nostra lucida *Lexikon* abbia potuto prestarsi a recitare la parte dello strumento colpevole, quando la provincia francese che si vuole rappresentare non può esser fornita che di vetuste macchine per scrivere monumentali e polverose». E ancora: «come non pensare che invece di una *Lexikon*, la gentile signora non si sia servita di una *Lettera 22?*» Non solo per la scarsa verosimiglianza dell'oggettistica della messa in scena, comunque, la commedia è considerata debole; e Fortini la può salvare soltanto con una forzatura interpretativa, facendo della macchina per scrivere e della lettera anonima una allegoria dell'attività letteraria e poetica, «che realmente invia "lettere anonime", rivelazioni sconcertanti e sconvolgenti, agli uomini, e messaggi insostenibili di denuncia e di verità». Con questa interpretazione, e col finale *wit* che tiene insieme la forma dei nomi e le macchinazioni delle macchine, anche la macchina per scrivere «si riabilita» e «invece di presentarsi come un'arma abietta, finisce col somigliare all'arma, implacabile sì ma lucida, che ha il nome medesimo d'un antico strumento di scrittura e di una qualità della scrittura stessa e dell'animo: lo stile».

Quantitativamente, l'impegno principale tra i testi scritti per la Olivetti è quello per due volumi celebrativi, per i cinquant'anni dell'azienda e per i venticinque anni della filiale spagnola.⁴⁰ Nel volume italiano Libero Bigiaretti scrive le biografie del fondatore *Camillo Olivetti* e dello storico collaboratore *Domenico Burzio*, mentre a Fortini sono affidate le introduzioni ai capitoli e le didascalie delle molte immagini. I capitoli sono dedicati a *Le fabbriche*, con cenni alla dimensione ampiamente internazionale della produzione, seguono *I servizi sociali*, *L'organizzazione commerciale*, *Il disegno industriale e la pubblicità*. È uno degli esempi più notevoli di scrittura "chiara" di un autore spesso accusato di eccesso di oscurità: una chiarezza scarna, funzionale, ben lontana dai più retorici brani biografici firmati da Bigiaretti. La conclusione del capitolo sui *Servizi sociali*, nella sua secchezza, potrebbe perfino sembrare la risposta olivettiana a *La vecchiaia difficile*:

Il momento dell'attività produttiva viene dunque ad essere considerato come una parte della complessa vita di comunità umana, l'arco di un cerchio più vasto. Un momento che si vuole quanto più è possibile integrato e integratore; non una forza diretta a portare davanti alle macchine e ai tavoli uomini e donne da restituire la sera ad un'esistenza impoverita e parziale, ma una creazione collettiva volta ad assumere quelle responsabilità morali e civili che la sua stessa realtà economica, in misura sempre crescente, le è venuta conferendo.⁴¹

Importante è naturalmente tutto il capitolo sul *design* e la pubblicità, dove torna la parola «stile», che abbiamo visto quali risonanze può accendere in Fortini; ed infatti è associata ad un'altra parola-chiave, responsabilità.

Nel volume spagnolo, invece, raggiunge il suo apice l'attenzione per le lettere, per la storia della grafia, dagli antichi miti cinesi o greci fino alla scrittura meccanica, attraverso citazioni di Mallarmé (*Prose pour Des Esseintes*). L'idea di fondo è che la particolare disposizione delle parole nello spazio implica una decisione, una scelta, uno stile; e quindi i caratteri tipografici attuali sono un caso di arte industriale, che solleva gli stessi problemi critici della ceramica attica o della riproduzioni artistiche a colori. In conclusione, Fortini ricorda come buon augurio che nello stesso anno della scoperta dell'America, a Salamanca fu stampata un'opera di Nebrija che porta lo stesso nome della macchina con cui sta scrivendo (la *Lexikon*, ancora una volta!); e invita "l'uomo d'oggi" a provare una pietà storica per tutto ciò che i secoli remoti ci hanno trasmesso nei segni

⁴⁰ *Olivetti 1908-1958*, a cura di R. Musatti, L. Bigiaretti, G. Soavi, Ivrea, Olivetti 1958; *25 años Hispano Olivetti 1929-1954*.

⁴¹ *Ivi*, p. 102.

dell'alfabeto e un rispetto per tali simboli, che sono eminentemente razionali e umani, chiudendo in greco con l'antico detto: "il miglior inizio della vita sono le lettere".⁴²

Al di là della scrittura tutto sommato occasionale per i giornali di fabbrica e oltre la stesura di testi per volumi celebrativi, la collaborazione principale di Fortini alla stampa legata alla Olivetti è con la rivista «Comunità». Si tratta però di una collaborazione principalmente letteraria, che non incrocia direttamente i percorsi dell'industria (anche se nelle lettere inviate nel 1949-50 al redattore capo della rivista, Giorgio Soavi, emerge tra grandi elenchi di libri da recensire qualche puntuale spia delle condizioni lavorative).⁴³ È una collaborazione importante: Fortini recensisce numerose e importanti novità editoriali, di poesia e di narrativa, a volte anche straniera, nella rubrica *Bibliografia letteraria*, e alcuni interventi saranno poi ripresi in *Saggi italiani*. Una sua replica a Giampiero Carocci sulla presenza di un'autentica cultura comunista in Italia è pubblicata sulla rivista già nel novembre 1947; e la collaborazione arriverà fino al 1962, con una recensione del *Giardino dei Finzi Contini* di Bassani, ma si tratta di due interventi isolati: il nucleo forte della partecipazione di Fortini a «Comunità», legato appunto principalmente alla *Bibliografia letteraria*, è tutto concentrato nella prima metà degli anni Cinquanta, dal numero 7 (marzo-aprile 1950) al numero 31 (giugno 1955) della terza serie della rivista.⁴⁴ Dalla seconda metà del 1955 il centro dell'impegno pubblicistico di Fortini si sposterà lontano dall'orbita olivettiana: inizia l'avventura di «Ragionamenti» e la collaborazione con «Officina». Il percorso intellettuale-politico e l'impegno principale nell'attività collettiva delle riviste va cercato quindi in altra direzione, però il periodo di progettualità diffusa dei primi anni Cinquanta si lega anche ai suoi contatti olivettiani. Fortini è coinvolto, ad esempio, nel tentativo di Carlo Doglio che «tra l'ottobre 1949 e l'aprile 1950, progettò a Ivrea una rivista che raccogliesse le forze disperse dalla diaspora del "Politecnico" coinvolgendole in un lavoro comune». ⁴⁵ La mobilità e l'ampiezza del *network* di contatti è ben fotografata da un testo del 1952 che, partendo dal «fallimento storico delle sinistre italiane in questo dopoguerra»⁴⁶ ma senza abbandonare la lotta di classe e la rivoluzione come salto qualitativo contro il riformismo ma anche contro l'estremismo, propone una revisione, collettiva e generale, di tutti i quadri di riferimento della politica di sinistra, dal concetto di partito a quelli di classe, di stato e di rivoluzione. È uno dei molti tentativi di quegli anni di fare gruppo, di attivarsi per non disperdere le energie:

Prendo ad esempio alcuni casi di mia conoscenza: un gruppo di conversazioni fra Ivrea e Torino, comprendenti socialisti indipendenti come Franco Momigliano e Franco Ferrarotti già prossimo ad una pubblicazione di modesto formato e di estremo rigore; il gruppo della ex «Cittadella» e del foglietto di «Discussioni» (Guiducci, Parigi, Solmi, Insolera, Preti...); una rivista bimestrale o trimestrale di carattere filosofico-letterario intorno a Cantoni; queste sono evidentemente solo alcune delle iniziative che stanno per concretarsi. È assolutamente e urgentemente necessario che questi vari gruppi prendano contatto tra di loro e, dovunque sia possibile senza danno, si federino o si uniscano.⁴⁷

Commentando a posteriori, Fortini sarà molto critico e si accuserà di ingenuità: col senno di poi suonerà velleitario credere di poter fare un «Les temps modernes» italiano e illusorio pensare che il Pci avrebbe permesso una vera, autonoma critica del leninismo e dei primi trentacinque anni dei comunismi.

⁴² F. Fortini, *Letras humanas*, in *25 años Hispano Olivetti*, cit., pp. 3-15.

⁴³ Le lettere sono conservate nell'Archivio storico Olivetti, fondo DCUS, Secondo versamento, fasc. 917.

⁴⁴ Per un inquadramento generale, cfr. B. de' Liguori Carino, *Adriano Olivetti e le Edizioni di Comunità (1946-1960)*, Roma, Fondazione Adriano Olivetti 2008.

⁴⁵ M. Scotti, *Da sinistra*, cit., p. 117.

⁴⁶ F. Fortini, *Cari amici*, in Id., *Un giorno o l'altro*, cit., p. 129.

⁴⁷ *Ivi*, p. 130.

In ogni caso, furono tentativi senza successo e Fortini attivò una collaborazione, come abbiamo visto, di tipo letterario con «Comunità» e, come traduttore, per l'omonima casa editrice: oltre a *Statura umana* di Ramuz (1947) e *Timore e tremore* di Kierkegaard (1948), portano la sua firma le prime traduzioni italiane di Simone Weil.⁴⁸

La presa di distanza dalla rivista, nel 1955, si può forse collegare anche ad un motivo politico, alla già ricordata polemica con «Società» che coinvolse Fortini in quell'anno. Nel numero successivo a quello prima citato della rivista comunista compariva infatti *Una lettera di Franco Fortini* che chiedeva una rettifica: «dovrebbe esser noto a voi, se non ai lettori: sono un militante del Partito socialista italiano e non sono né sono mai stato affiliato al Movimento di Comunità, non ne condivido le concezioni religiose o sociali, né la mia collaborazione, come critico letterario, alla rivista omonima può autorizzare alcuno a ritenermi, di quelle concezioni, "missionario infaticabile"». Fortini aveva scritto, oltre che pubblicamente alla direzione della rivista, privatamente a Alicata e Muscetta (oltre che a Panzieri). Nella lettera ad Alicata del 2 marzo 1955 si esplicita ancora più chiaramente l'imbarazzo di trovarsi definito «"missionario infaticabile della religiosità e socialità comunitaria" nel momento in cui A. Olivetti "lancia" il suo sindacato padronale!».⁴⁹ Nel 1955 era infatti nato il sindacato comunitario, Comunità di Fabbrica, che si presentava alle elezioni col nome Autonomia Aziendale: «A Ivrea non c'era mai stato nessun episodio di repressione da parte della direzione aziendale ai danni della Fiom e dei comunisti, e tuttavia l'apparizione di un nuovo soggetto delle relazioni industriali organicamente legato al vertice dell'impresa sembrava alterare la regolarità della vita sindacale». ⁵⁰ Momigliano «rigettò la legittimità della nuova lista sindacale, escludendola dalla competizione elettorale»; Olivetti si appellò direttamente a Giuseppe Di Vittorio e ottenne una forma di legittimazione; ma quello scontro sindacale siglò

una lacerazione nella storia della Olivetti: dei legami di collaborazione si interrompono, dei rapporti – anche personali – si incrinano e talora si chiudono. [...] Attorno a Olivetti restano soprattutto gli intellettuali disposti a condividere le sue idee e la sua prospettiva comunitaria: è iniziata l'epoca in cui a influire di più sono uomini come Franco Ferrarotti e Geno Pampaloni.⁵¹

Collegata ad Olivetti, infine, è anche la stesura di testi introduttivi per eleganti riproduzioni artistiche («non dimentichiamo che il calendario Olivetti è, possiamo dire, un avvenimento culturale che, in Italia e all'estero, interessa come una vera e propria pubblicazione d'arte ed è aspettato e valutato da un pubblico molto vasto e non di rado molto qualificato»),⁵² dedicate a Rousseau il doganiere (1951), Carpaccio (1953), i mosaici di Ravenna (1957), Manet (1965).⁵³

È interessante qui richiamare alcune osservazioni sulla figura di Rousseau, considerato non «un frutto patologico, un meteorite storico, un relitto giunto a noi da secoli passati, un primitivo», ma paradossalmente più moderno dei pittori "colti" suoi contemporanei: «Il suo carattere specifico, semmai è questo: che in lui, più evidentemente che in altri, il rispetto verso il modo tradizionale di costruire il quadro, e di dipingerlo, convive paradossalmente col rifiuto di alcune conquiste

⁴⁸ I libri di Simone Weil tradotti da Fortini sono: *L'ombra e la grazia*, introduzione di G. Thibon, Milano, Edizioni di Comunità 1951; *La condizione operaia*, introduzione di A. Thévenon, Milano, Edizioni di Comunità 1952; *La prima radice. Preludio ad una dichiarazione dei doveri verso la creatura umana*, Milano, Edizioni di Comunità 1954.

⁴⁹ Ora in F. Fortini, *Un giorno o l'altro*, cit., pp. 153-154. Su tutta la questione, cfr. M. Scotti, *Da sinistra*, cit., pp. 141-143.

⁵⁰ G. Berta, *L'Italia delle fabbriche*, cit., p. 114.

⁵¹ *Ivi*, pp. 114-115.

⁵² F. Fortini, *Ambrogio Lorenzetti il pittore del "Buongoverno"*, in «Notizie Olivetti», (1953), 12, p. 1.

⁵³ Per un discorso più ampio sugli scritti dedicati all'arte da Fortini, cfr. C. Piersimoni, *Appunti su Fortini e l'arte contemporanea*, in F. Fortini, *Disegni Incisioni Dipinti*, cit., pp. XLII-LI, e L. Lenzini, *L'educazione*, in Id., *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni 1999, pp. 19-48.

storiche della pittura, con quella apparente negazione del passato (e dei nostri doveri verso di esso) che è uno dei modi coi quali l'uomo moderno protesta contro il proprio destino». Se l'impressionismo e il divisionismo non avevano alterato la prospettiva, «faticoso frutto dell'arte occidentale» è invece «il mondo dell'industria moderna» che, «offrendo a sempre nuove e incerte masse mere informazioni, schemi, precetti, moralità e idee "ricevute", crea quell'appiattimento e sfaldamento degli elementi culturali che alcuni artisti, fra cui Rousseau, esprimeranno con tanta patetica forza». I suoi quadri sono allora «nostalgie di un ordine e di una civiltà, che sono incommensurabili con i quadri, i paesaggi, i ritratti dei pittori "seri", eppure tentano, con la loro apparente umiltà, di imitarli, come l'arte industriale di quei decenni imita l'arte "pura"». La sua illusione di entrare a far parte dell'arte "vera" viene ricollegata da Fortini alla condizione radicale dell'uomo moderno: «questo suo esser stato respinto dall'organismo della città, dalla vita integrata con la vita altrui, verso l'informe dell'urbanesimo, delle barriere, delle periferie industriali, verso il provvisorio di quei terreni fabbricativi dove passano tristi viadotti e viandanti (e che in Francia si chiamano, con molta esattezza, *terrains vagues*) e dove solo per i ragazzi e per i vecchi i fossati di una campagna che sta inurbandosi possono parere natura selvaggia, giungla, avventura».

Non a caso siamo nel 1951. L'anno precedente aveva pubblicato *Arti e proposta umana*, dove affermava che una società socialista, nel senso da lui e dai suoi compagni auspicata, dovrebbe poter vantare molti pittori della domenica e nessuna mostra, biennale o monografia.

2. La multiforme attività di riflessione e di scrittura direttamente connessa al lavoro per l'industria – e non si è qui parlato della scrittura per gli audiovisivi –⁵⁴ si incrocia, con reciproco vantaggio, con la riflessione più "autonoma" di Fortini sull'industria e in particolare sul tema letteratura-industria.

Il saggio appena citato su *Arti e proposta umana*, del 1950, si inserisce in un ragionamento che è molto vivo nei primi anni Cinquanta e si condensa soprattutto, ma non esclusivamente, in alcuni scritti raccolti in *Dieci inverni*. Fortini rifiuta le soluzioni troppo automatiche in merito alla funzione politica delle arti figurative. Anche accettando un'analisi politica dell'opera d'arte, quindi dell'immagine dell'uomo che propone, non è sufficiente riconoscere che un artista si ponga come fine la propaganda della lotta liberatrice del socialismo. Uno dei compiti del pensiero politico è infatti «precisare il significato *economico* dell'opera d'arte», lavorare per eliminare le figure dei mercanti, del mecenatismo privato, dell'«artista servo-padrone, ribelle e conformista ecc.».⁵⁵ Si tratta di un compito che è principalmente degli artisti stessi, e rientra nel grande problema dell'«organizzazione della cultura». Invece di cedere al "quadro storico", alla "celebrazione", con la scusa che sono imposti dal livello delle masse, per Fortini è «molto più importante che gli artisti

⁵⁴ I testi per film sono stati oggetto del convegno *Franco Fortini: storia di cinema tra lavoro e impresa*, tenuto a Torino il 16-17 Novembre 2010, e sono in corso di stampa. Tra di essi è opportuno segnalare il precoce *Incontro con la Olivetti*, cortometraggio del 1950. Nel 1969 Fortini scrive il testo per *Progetto n. 128*, documentario di presentazione della Fiat 128, girato da Valentino Orsini (cfr. O. Camerana, *Fortini, poeta a trazione anteriore*, in «La Stampa», 16 novembre 2010, pp. 42-43, con uno stralcio del testo di Fortini). *L'automobile e il computer*, in «Film special», (1969), 2, pp. 61-64, numero speciale dedicato a *Il cinema e l'automobile*, parla di *Le regole del gioco*, un film prodotto dalla Olivetti, con testo di Fortini e regia di Massimo Magri: ha vinto alla Rassegna di Como «grazie al commento lucido e penetrante di Franco Fortini ed alla suggestiva corrispondenza delle immagini, riesce a riportare nella logica corrente quella che è stata fino ad oggi la vita misteriosa dei computers». Il film «racconta che cos'è il software, la sua importanza, il suo ruolo attraverso l'esperienza di un tecnico». E ancora si può citare *Auctor: meccanica a comando elettronico*, produzione Olivetti, con testo di Fortini, fotografia di Carlo Ventimiglia, commento sonoro di Enrico Lini e regia di Aristide Bosio: «Il documentario presenta la nuova serie di macchine utensili a comando elettronico "Auctor", ideate e prodotte dalla Divisione Controllo Numerico della Società Olivetti. Con l'ausilio di cartoni animati il film ne illustra le caratteristiche principali» (cartoncino di presentazione, non datato, conservato nell'Archivio Storico Olivetti).

⁵⁵ F. Fortini, *Arti e proposta umana*, in Id., *Dieci inverni*, cit., p. 130.

studino il disegno e il colore delle banconote, delle scatole di fiammiferi e dei quadri murali per scuole elementari piuttosto che dipingere un quadrone zeppo di ricordi di tutte le accademie che raffiguri gli operai uccisi a Modena».⁵⁶ Trasferendo il discorso sul piano letterario (cosa che non stupisce dopo aver letto i testi scritti per la *Lexicon*): «È molto più carico di avvenire lo scrupolo linguistico e sintattico posto nel redigere il testo di uno stampato amministrativo o un titolo di giornale che non un romanzo social-veristico sui minatori e sui contadini».⁵⁷ L'auspicata eliminazione dell'artista sacerdote dovrà allora essere condotta in nome di un'educazione alla bellezza delle cose, aprendo allo «sterminato campo dell'arredamento, degli oggetti d'uso quotidiano, la pubblicità, la grafica in tutte le forme...».⁵⁸

Il problema è ripreso e precisato due anni dopo, in *Quale arte? Quale comunismo?*, risposta a un'inchiesta di «Nuovi Argomenti», in cui Fortini ripropone la necessità di una ampia "educazione estetica" contro la separatezza di una casta artistica e allo stesso tempo in nome di una concezione alta e rigorosa dell'arte e della letteratura, senza populismi di sorta. Il punto di partenza per una riflessione sul rapporto tra arte (letteratura) e industria è riconoscere la reciproca implicazione tra l'illusione di autonomia per i pochi e i «sottoprodotti e i rifiuti della produzione intellettuale e artistica delle classi dirigenti»⁵⁹ per le masse; la risposta, ancora relativamente ottimista, sta proprio nell'educazione estetica come parte di una lotta perpetua per cambiare le condizioni sociali che creano questa divisione dell'umanità: «Non ci vengano a raccontare che vogliono portar l'arte al popolo: l'arte non si porta, si fa o si sente, è cosa grave, seria; e rara. Quel che si può e si deve fare è modificare la realtà sociale sì che sia possibile una più ampia, profonda, democratica, educazione estetica».⁶⁰ Tra i compiti degli artisti e dei critici rientra quindi l'impegno a far sì che «in tutti gli ordini pedagogici si insegni, invece dell'ammirazione per "l'arte", la sensibilità alle forme, ai materiali, ai colori, alle luci, ai suoni, al pensiero esatto, alla espressione precisa; perché, nella produzione industriale, la forma sia studiata con quel rigore che oggi non si richiede all'esecuzione di un quadro, realistico o astratto che sia; perché l'egualitarismo delle condizioni di vita si traduca o si anticipi nell'alta qualità delle produzioni di massa».⁶¹ In questa fase Fortini crede ancora possibile «la resistenza di minoranze intellettualmente preparate (penso ad alcuni architetti, ad alcuni *industrial designers*, ma anche a qualche critico e scrittore, ecc.) di fronte alla massificazione e insieme alla pseudo-aristocrazia artistica».⁶²

Il discorso culmina nel saggio sul *Disegno industriale*, del 1954, «uno dei primi sull'argomento»,⁶³ con l'inevitabile, parziale revisione delle affermazioni precedenti: «In tempi non lontanissimi, ho creduto non già che i *designers* fossero gli strumenti della rivoluzione, ma che il controllo degli artisti sulle forme industriali fosse il compito per eccellenza "artistico" del nostro tempo».⁶⁴ Qui si trovano già chiaramente espressi i punti di dissenso rispetto alle posizioni di Vittorini nei numeri 4 e 5 del «Menabò» (1961-1962) dedicati a letteratura e industria: per Fortini l'arte è in relazione «con i rapporti e non già con gli strumenti di produzione»;⁶⁵ i due aspetti sono in forte legame tra loro, ovviamente, ma conta come l'arte e la letteratura riescono ad esprimere, a problematizzare, ad affrontare non tanto gli aggiornamenti tecnici, le nuove cose, le nuove macchine dell'industria ma i rapporti umani che ne derivano e che li determinano.

⁵⁶ *Ivi*, p. 131.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ivi*, p. 132.

⁵⁹ *Ivi*, p. 138.

⁶⁰ *Ivi*, p. 145.

⁶¹ *Ivi*, pp. 145-146.

⁶² *Ivi*, p. 149.

⁶³ R. Pagnanelli, *Fortini*, Ancona, Transeuropa 1988, p. 56.

⁶⁴ F. Fortini, *Dieci inverni*, cit., p. 149.

⁶⁵ *Ibid.*

L'operaio è "prodotto" dalla relazione che egli ha con la sua fresa, dal complesso di movimenti, pause, sforzi, tempi, orari che lo legano a quella macchina; e dal luogo che egli occupa nell'officina, dall'inserirsi dei pezzi che egli fabbrica nel prodotto compiuto; e su questo particolare rapporto si fondano i rapporti che corrono poi tra l'operaio ed il suo compagno, fra questi e il caposala, il tecnico, i dirigenti, la vita fuori della fabbrica... Tuttavia la macchina e il suo esser-lì non sono un dato, un meteorite; quella macchina è stata costruita da altri uomini e per un determinato fine; è storia e cultura, e prima ancora di entrare in rapporto con essa l'operaio è storia e cultura, e cioè uomo. [...] il mondo della produzione industriale (macchine, forme, orari, tecniche) è letteralmente intriso di rapporti di produzione, cioè di rapporti "umani".⁶⁶

L'attenzione di Fortini continua a rivolgersi all'arte "invisibile", che è disseminata nella quotidianità della città industriale, e che pertanto sta occupando parte sempre più grande della vita in modo più evidente nella "piccola America" di Milano che a Roma. Gli oggetti disegnati dagli *industrial designers*, le forme e i colori delle macchine con cui lavorano gli operai, ma anche delle bottiglie, dei pacchetti di sigarette, dei biglietti del tram, delle sedie del cinema o degli *scooter* sono aspetti di una "concezione del mondo", potenziali «strumenti pedagogici»:

I nuovi prodotti sintetici, quelli plastici, i sistemi di illuminazione, le cose insomma che ci circondano trasmettono una ben precisa "proposta" di vita, non diversamente della "cultura di massa" industrializzata (rotocalco radio-televisione ecc.); e questa "proposta" di vita che ci avviluppa ha un potere formativo altrettanto forte quanto la lettura di un buon romanzo o la contemplazione della *Scuola di Atene*; essa è né più né meno che la cattedrale del comune gotico, o il ritmo dei colori stagionali per il contadino.⁶⁷

E laddove queste "proposte" siano trovate in contrasto «con l'idea e con la speranza che ci facciamo dell'uomo» non bisogna ripiegare su idee nobili, preindustriali dell'arte e della letteratura, ma proporre un'altra arte che sia altrettanto "industriale": «opporre architettura ad architettura, forchette a forchette, profili di macchine da caffè ad altri profili di macchine da caffè, movimenti, ritmi, orari di lavoro dell'operaio ad altri movimenti, ritmi e orari; accento ad accento, lingua a lingua».⁶⁸

L'evidente contatto col mondo industriale, non solo con i grafici e i *designer*, ma con le forme dell'organizzazione, è rilevabile anche in un altro saggio di *Dieci inverni*, «dove Fortini (anticipando i racconti di Bianciardi, Parise e Volponi) descrive con impeccabile acume le forme in cui nelle nuove grandi aziende viene riscoperto ed esaltato l'intuito come fonte inafferrabile del potere, come rovescio esoterico della pianificazione».⁶⁹ Si intitola *Industria e cristianesimo*, è del 1955, ed ha il solito inizio folgorante: «Dove si premette l'intuito e il fiuto, s'ha da sospettare subito la tirannia. È caratteristico della attuale fase industriale "progressista" il tentativo di riabilitare, con l'arte del rapporto umano *unformal*, l'illuminazione, l'intuito, la sensibilità del dirigente: esattamente l'inverso del rapporto "umano"».⁷⁰ Qui Fortini indaga maggiormente le pieghe della psicologia del potere, riconoscendo il latente sadismo nascosto per alcuni nell'esercizio del potere, reso più sottile, nella «società produttiva contemporanea» rispetto al «nudo potere militare, dove la costrizione è evidente»,⁷¹ dall'offerta di piaceri che un tempo erano dei sovrani e oggi sono passati «in esclusiva ai detentori del vero potere, quello economico-produttivo». Questo piacere è

⁶⁶ *Ivi*, p. 150.

⁶⁷ *Ivi*, p. 151.

⁶⁸ *Ivi*, p. 152.

⁶⁹ M. Marchesini, *Dialettica e pazienza (sui 'Dieci inverni' di Franco Fortini)*, in Id., *Soli e civili. Savinio, Noventa, Fortini, Bianciardi, Bellocchio*, Roma, Edizioni dell'Asino 2012, pp. 27-60, a p. 36.

⁷⁰ F. Fortini, *Dieci inverni*, p. 235.

⁷¹ *Ibid.*

autentico se sostenuto «da una concezione tragica della vita», che trova conferma «nella inevitabile bassezza degli uomini e continui brividi nella simultanea coscienza della loro cristiana dignità». Si nega allora la comunicazione orizzontale, il giudizio è perentorio e fondato su una gerarchia invisibile o astratta. Eppure la grande industria (e ormai anche molte cosiddette medie industrie) vive «di previsioni, pianificazioni, conseguenze, insomma di organizzazione, che è necessariamente discorsiva, razionale, scientifica»,⁷² perciò «l'intuizione di comando» è mistificazione, come mostra l'esempio estremo di Hitler che mimava l'intuizione napoleonica o cesarea ma in realtà operava in un mondo di produzione ben fondato sui piani industriali ed economici dei tecnici della Ruhr.

Negli anni Sessanta questo interesse, che si intuisce continuamente rinnovato nel confronto con la discussione internazionale, per la pianificazione e l'organizzazione, per ciò che l'industria è, per ciò che implica ma anche per ciò che può essere, si risconterà in particolare nella costruzione dell'ambiziosa antologia laterziana *Profezie e realtà del nostro secolo* (1965). Qui torna a manifestarsi l'interesse critico per la sociologia americana (sono raccolti testi come *Industrialism and the industrial Man* di Clark Kerr, John T. Dunlop, Frederick H. Harbison e Gustavus Myers, oppure *Un operaio americano* di James Boggs); e prosegue la necessità di indagare i "limiti oscuri", grazie a *Sulla demenza* di Foucault o a *Come si invecchia* di Menie Grégoire: «per riconoscere ed accettare la vecchiaia bisogna avere della vita e della morte degli individui una nozione che è assolutamente inconciliabile con quella indotta dalla produzione e dal consumo».⁷³

Alla luce del percorso attraverso gli anni Cinquanta e delle letture che porteranno alla realizzazione di *Profezie e realtà*, non stupisce che Fortini rifiuti i termini in cui Vittorini impostava, sul numero 4 del «Menabò», la discussione su *Industria e letteratura*: «vedere a qual punto le "cose nuove" tra cui oggi viviamo, direttamente o indirettamente, per opera dell'ultima rivoluzione industriale abbiano un riscontro di "novità" nell'immaginazione umana».⁷⁴ Secondo Vittorini, fino a quel momento anche i racconti di fabbrica rimanevano «entro dei limiti letterariamente "preindustriali"». A suo avviso gli scrittori erano arrivati a nominare le cose industriali ma facendolo come se si trattasse di oggetti naturali; le cose nuove entravano in via subordinata nel discorso: «è innegabile che la letteratura, in confronto alla trasformazione grandiosa e terribile che avviene nella realtà intorno a noi e in ogni nostro rapporto con essa, risulta nel suo complesso storicamente più arretrata non solo della sociologia neomarxista o di alcune tecnologie (e della loro incipiente filosofia della tecnica) ma anche di attività artistiche come la pittura o come la musica che almeno si sono lasciata dietro le spalle, e a cominciare da tempi in cui l'"industria" era alle prime avvisaglie, la loro dimensione melodica di vecchie complici della "natura"».⁷⁵ L'esempio "positivo" era allora la francese *École du regard*, che sembrava ignorare l'esistenza delle fabbriche come contenuto, ma era molto più "industriale" della letteratura che prende le fabbriche per argomento, perché «concentra sul piano del linguaggio tutto intero il peso delle proprie responsabilità verso le cose».

⁷² *Ivi*, pp. 236-237.

⁷³ *Profezie e realtà del nostro secolo. Testi e documenti per la storia di domani*, a cura di F. Fortini, Bari, Laterza 1965, p. 572.

⁷⁴ E. Vittorini, *Letteratura arte società. II. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Torino, Einaudi 2008, p. 955. Ancora un decennio più tardi, Fortini riterrà importante prendere le distanze dalla rivista: «"Il Menabò" è stato, per quanto mi riguarda, una pubblicazione alla quale mi sono sentito sempre estraneo o avverso. Questo derivava, credo, da alcune difficoltà personali nei rapporti con Vittorini, da divergenze politiche e ideologiche con lui e con Calvino, da un modo radicalmente diverso di sentire la relazione con lo sviluppo sociale circostante [...]. *Astuti come colombe*, con i suoi accenti fortemente polemici, fu accolto grazie alla grande onestà di Vittorini; ma fu abbastanza scandaloso. Voglio sottolineare che, allora, ero assolutamente solo a sostenere quella posizione, a negare quel modo di parlare dell'industria e della letteratura» (*Il Menabò (1959-1967)*, a cura di D. Fiaccarini Marchi, presentazione di I. Calvino, Roma, Edizioni dell'Ateneo 1973, p. 39; la citazione è da una lettera del 18 settembre 1972 di Fortini alla curatrice del volume).

⁷⁵ *Ivi*, p. 958.

Anche per Fortini il discorso su letteratura e industria non deve essere posto come necessità di nuovi contenuti, nuovi temi che la letteratura deve affrontare, ma nemmeno come la ricerca di un adeguamento ai tempi che la letteratura deve conquistare con i propri mezzi, sul piano del linguaggio. Da una parte, tramite il lavoro pubblicitario e la riflessione sull'arte nella società contemporanea, aveva già spostato le questioni in un ambito più ampio della tradizionale attività letteraria: rientrano pienamente nel discorso non solo un nuovo tipo di romanzi o una rinnovata questione della lingua, ma la forma che le parole assumono sui cartelloni delle città, i comunicati stampa, la testualità diffusa. Dall'altra parte, nel corso degli anni Sessanta vede cadere le residue illusioni sulla possibile resistenza di piccoli gruppi autonomi; la mediazione intellettuale è ormai assunta in sé dall'industria neocapitalistica. Parlare di letteratura e industria significa quindi anche affrontare la questione dal punto di vista del soggetto scrivente, ossia riconoscere l'avvenuta industrializzazione della letteratura (visto che alla «motorizzazione la società letteraria ha resistito anche meno dei nostri storici centri urbani», ma fino a ieri – 1960 – «molti critici militanti credevano ancora di correre con la maglia del marxismo e dello spiritualismo cattolico e non sapevano di aver già stampato, sulla schiena, il nome di una ditta di tubolari della cultura o di dentifrici letterari»),⁷⁶ la riduzione dell'intellettuale a forza-lavoro salariata dall'industria culturale:

Per un discorso su industria-e-letteratura sarebbe interessante un ragionamento, magari statistico, sui mutamenti (che credo grandi) intervenuti nello status economico e sociale degli scrittori entro la società italiana dell'ultimo ventennio e decennio. [...] Cinema, radio Tv, grande editoria periodica, uffici stampa e centri studi delle industrie: lo scrittore non dipende più oggi, insegnante o funzionario, dallo Stato come rappresentante della collettività, che interveniva con la cattedra, l'incarico, l'erogazione; né dal reddito agrario, col suo carattere di aristocratica eternità; e neppure dalla lotta pubblicistica delle militanze politiche: ma direttamente dall'industria culturale provata o di Stato.⁷⁷

L'intervento di Fortini nel dibattito del «Menabò», che con ribaltamento di un famoso passo evangelico (Matteo 10, 16) si intitola *Astuti come colombe*, diventerà poi uno dei brani più importanti di *Verifica dei poteri*, entrando in dialogo col saggio eponimo (1960), e con molti altri, a partire da *Istituzioni letterarie e progresso del regime* (1964), ma anche *Lukács in Italia*, *Due avanguardie*, *Mandato degli scrittori e fine dell'antifascismo* (1964-65); in una articolata lotta alla mistificazione ideologica che nasconde il cambiamento del lavoro intellettuale, il passaggio «da gruppo sociale detentore del monopolio pubblico della legittimazione simbolica a semplice forza-lavoro salariata».⁷⁸ In questo modo, in *Verifica dei poteri* «una certa lettura dello sviluppo neocapitalistico (Panzieri, Tronti, Mandel, Baran e Sweezy) si salda con un'interpretazione dell'industria culturale (Horkheimer, Adorno, Marcuse) come autogestione capitalistica dell'egemonia, non più affidata al ceto mediatore degli intellettuali, ma direttamente *incorporata* nella produzione industriale della cultura».⁷⁹

La distanza con Vittorini non ha alle spalle soltanto l'elaborazione degli anni Cinquanta e un'immersione molto più diretta nel dibattito politico che sta portando alla costituzione della «nuova sinistra»: si può far risalire ancora più indietro, ad una presa di distanza rimasta implicita, durante gli anni del «Politecnico». Ragionando intorno all'editoriale di Vittorini per il primo numero, nel 1945 Fortini aveva infatti redatto un dattiloscritto non pubblicato, un «mancato editoriale», nel quale si pronunciava contro la separazione tra cultura «intellettuale» e «materiale», affermando che non c'è «possibilità di presa sulla realtà per gli intellettuali della cosiddetta cultura

⁷⁶ F. Fortini, *Verifica dei poteri*, in Id., *Verifica dei poteri* [1965], Torino, Einaudi 1989, pp. 11-12.

⁷⁷ Id., *Astuti come colombe*, *ivi*, p. 38.

⁷⁸ D. Balicco, *Non parlo a tutti*, cit., p. 159.

⁷⁹ *Ivi*, p. 126.

se non nella *relazione*, nel flusso e nel riflusso, nello scambio fra i modi e le forme della produzione intellettuale (la Cultura con la C maiuscola) e i modi e le forme della produzione tecnica (agricola, industriale)». ⁸⁰ Pertanto, «agire per una *nuova* cultura intellettuale – vale a dire per una nuova filosofia e per una nuova sociologia ed economia e arte e teatro e scuola – equivale a lottare *per una nuova società* e quindi anche per la modificazione della sua struttura economica, premessa di ogni altra», ⁸¹ e quindi «alla meta della nostra opera sta anzitutto il superamento del dualismo, generato dalle classi, fra cultura intellettuale e cultura della produzione o tecnica che dir si voglia». ⁸²

L'intervento di Fortini sul numero 5 del «Menabò» prende l'avvio principalmente dal testo introduttivo di Vittorini, ma tiene conto di tutto il numero 4, in particolare degli interventi di Scalia e di Calvino. Per Fortini il problema non è l'uomo circondato da merci, ma la riduzione dell'uomo a merce.

Nel vecchio film di Chaplin, tragicomica non è la catena di montaggio, né l'anarchica e ovvia reazione di Charlot, ma la serietà degli altri operai, il loro interesse al buon andamento produttivo, la persuasione di stare adempiendo un dovere. Perché non sono alienati dalle macchine, ma dai padroni delle macchine. (È uno dei punti di contatto, fra molti, di Chaplin e Brecht). / Che l'industria non produce soltanto oggetti ma rapporti umani e "idee" vogliamo rammentarlo?⁸³

Fortini rifiutava innanzi tutto la costruzione di un'opposizione tra nuovo e vecchio che Vittorini operava con l'insistenza su "cose nuove", "novità", "nuovo mondo", "novità di sguardo", "nuova materia", "nuovo livello dell'insieme della realtà umana", eccetera. Non necessariamente ciò che è più avanzato sul piano delle forze produttive lo è anche sul piano dei rapporti umani. Questa opposizione al «Progressismo Generalizzato e Riformista» porta il Fortini dei primi anni Sessanta – in parziale contrasto con alcune prese di posizione del decennio precedente – ad alludere a possibilità di «recupero, in una società comunista, dei valori della società preindustriale», con esplicito legame – tramite il pensiero di Frantz Fanon – alle lotte dei popoli del Terzo Mondo. Visto che, come scriveva nel 1961 nella quinta delle tesi su *Industria della coscienza e preindustria*, la "classe salariata" non può essere classe rivoluzionaria «se non in quanto include anche il "salariato indiretto" ossia la forma più visibile e rude della negazione: *i sottosviluppati e i preindustriali*» e pertanto l'intellettuale «non può tramutarsi in intellettuale *della* classe salariata, cioè della rivoluzione, se non si fa *anche* intellettuale dei sottosviluppati e preindustriali». ⁸⁴

Per Vittorini la «verità industriale» risiedeva «nella catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto», quindi lo scrittore potrà essere «a livello industriale» anche non trattando della vita di fabbrica, ma «solo nella misura in cui il suo sguardo e il suo giudizio si siano compenetrati di questa verità e delle istanze (istanze di appropriazione, istanze di trasformazione ulteriore) ch'essa contiene». ⁸⁵ Fortini mantiene certo l'invito a non separare forme, modi e tempi della produzione industriale dalla vita sociale nel suo complesso, ma nel discorso dei direttori e dei redattori del «Menabò» sente mancare una «ovvia premessa marxista»: il modo di produzione non produce solo oggetti, ma anche relazioni umane e l'ideologia che le cela; le strutture economiche diventano quindi «né più né meno che l'inconscio sociale, cioè il vero inconscio, il mistero dei misteri». ⁸⁶ Da questa assenza deriva una riduzione del discorso sull'industria al «complesso delle operazioni produttive, con particolare riguardo al lavoro operaio e al rapporto fra macchina e

⁸⁰ F. Fortini, *Saggi ed epigrammi*, cit., p. 1234.

⁸¹ *Ivi*, p. 1236.

⁸² *Ivi*, p. 1237.

⁸³ F. Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 35.

⁸⁴ *Id.*, *L'ospite ingrato primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985, p. 69.

⁸⁵ E. Vittorini, *Letteratura arte società*, cit., p. 961.

⁸⁶ F. Fortini, *Verifica dei poteri*, cit., p. 44.

operaio o a quello fra prodotto e consumatore»,⁸⁷ e l'esclusione invece dei «caratteri *economici* di quella industria stessa»; deriva insomma l'accettazione, da parte di Vittorini e Calvino, del "divieto" a scendere fino al piano delle scelte di fondo:

È essenziale che in un discorso autorevole, su di una rivista di alta qualità letteraria, si discorra di industria moderna e dei suoi rapporti con l'espressione letteraria parlando bensì di alienazione, reificazione, "tristezza operaia", democraticità a tutti i livelli e trans-industria, ma *non* di criteri capitalistici di produzione, di acquisto della forza lavoro, di plusvalore, di pianificazione capitalistica, di rapporto fra investimenti e azione sindacale, eccetera.⁸⁸

Questo tipo di omissioni, per Fortini, è il prodotto oggettivo dell'ideologia che l'«attuale fase di sviluppo dell'industria neocapitalistica induce nella società italiana»; è la conseguenza del processo di integrazione nel comando capitalista anche di temi del pensiero socialista, come la pianificazione, della fine della mediazione rappresentata dai partiti politici, sostituita dalla mediazione «industriale-aziendale dell'editoria». In questo contesto, lo scrittore che mostra di volersi porre «a livello industriale», come diceva Vittorini, attento alla sociologia industriale e alla richiesta di rivolgersi alle "cose" dell'industria, senza chiedersi se nel modo di produrre e nella struttura della proprietà dei mezzi di produzione «si annidi ancora o no la più profonda causa della divisione degli uomini tra loro e delle parti di ogni uomo in se stesso»,⁸⁹ risponde semplicemente alle necessità del «progressismo neoriformistico e neoindustriale». Nasce qui allora l'esigenza di costruire una poetica intrattabile, non impiegabile, scivolosa: «Mi chiedo se non si debba cercare di preservare le residue capacità rivoluzionarie del linguaggio in una nuova estraniamento, diversa da quella brechtiana, ma su quella orientata. Le poetiche dell'occulto e dell'ermetico potrebbero essere paradossalmente, e fra scoppi di risa, riabilitate. Farsi candidi come volpi e astuti come colombe. Confondere le piste, le identità. Avvelenare i pozzi».⁹⁰

Anche in seguito l'industrializzazione del lavoro intellettuale sarà presente in primo piano nella riflessione di Fortini, senza essere confinata in un unico libro o sezione: l'«apparente frammentarietà deriva semplicemente da una presenza continua, da un continuo tornare sul tema».⁹¹ Oltre a *Verifica dei poteri* e a *Profezie e realtà del nostro tempo*, dove si riprende da «Communications» *L'industria culturale* di Adorno, è rivelatorio il testo più "sessantottino" di Fortini: la premessa «opportuna» alle *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*.⁹² Non si può parlare di letteratura e industria, lasciando fuori dalla porta i soggetti, senza parlare degli scrittori e degli operai, e di quello che stanno vivendo di simile. Le questioni generali affrontate fin qui sono riconosciute e verificate sulla propria vita.

L'abilità di stendere frasi o pagine a comando e quasi su qualsiasi argomento mi ha consentito di nutrirmi, di fornire abiti e acqua calda alle persone della mia famiglia, di usare un'auto. C'è un modo di dire più energico: mi ha dato *da vivere*. Da vivere, aggiungo, in una condizione di relativo privilegio.⁹³

⁸⁷ *Ivi*, p. 45.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ivi*, p. 48.

⁹⁰ *Ivi*, p. 51.

⁹¹ S. Bologna, *Industria e cultura*, in V. Abati et al., «Uomini usciti di pianto in ragione». *Saggi su Franco Fortini*, Roma, Manifestolibri 1996, pp. 13-41, a p. 13.

⁹² F. Fortini, *Una opportuna premessa*, in Id., *Ventiquattro voci per un dizionario di lettere*, Milano, il Saggiatore 1968, pp. 9-35.

⁹³ *Ivi*, p. 9.

Nelle condizioni di lavoro della società attuale bisognerebbe attuare una «rigida difesa del proprio valore di mercato», come l'operaio, che «deve difendere il salario iniquo, sapendo che lo è. (Ha torto solo se lo difende credendolo giusto)».⁹⁴ L'esempio da cui parte è proprio il suo nell'operazione di stesura di voci per il dizionario: aveva libertà di scegliere le voci, ma soltanto all'interno di un elenco già fissato: «e ancora più a monte stavano le decisioni di opportunità editoriale ed economica»:

Ritrovavo, sebbene temperato, il tipico elemento della divisione delle competenze che nell'ideologia delle nuove industrie è spinto all'estremo per garantirvi redditività ed efficienza competitiva, come dicono. È il principio manageriale: che le scelte compiute ad un livello superiore si presentino come un dato, come la cornice naturale delle scelte successive che vengono proposte al livello inferiore, creando così la perfetta illusione della democraticità. Ancora una volta la fabbrica, la grande fabbrica lontana, la madre-fabbrica invisibile provava la sua forza diffondendo i propri metodi e principi fino ad imprese commerciali relativamente modeste, fino alle umane conversazioni di alcuni intellettuali, capaci, nei momenti di abbandono, di ricordarsi d'aver studiato, da giovani, il greco.⁹⁵

L'integrazione degli intellettuali nel capitalismo è ormai irreversibile. Sono cessate da tempo anche le ultime illusioni di una «comunità di appartati», che prefigurasse già alcuni comportamenti del socialismo: un'ipotesi sconfitta prima dall'ostilità delle dirigenze dei partiti di sinistra, poi dai «poteri economici dell'editoria e dell'industria culturale». Gli anni Sessanta hanno indicato la coincidenza di industria e società, che rende assurda qualsiasi nostalgia di recupero per lo scrittore del mandato sociale «ereditato dal romanticismo, che lo faceva voce della coscienza nazionale o storico della vita privata», e altrettanto impossibile e consolatorio «il ritorno al mandato e allo stato che il movimento operaio volle conferire allo scrittore».⁹⁶ Il pieno e diffuso riconoscimento di questa realtà, però (dal 1962 di *Astuti come colombe* al 1968 sembrano passati molto più che sei anni), sembra diradare quella nebbia che rendeva impossibile intravedere gli interlocutori per cui pure si lasciava la lima nel pane, come nella metafora finale di *Astuti come colombe*. Quello che sembrava un rifiuto del mondo da parte di intellettuali disorganici e frustrati ora «con la proletarizzazione crescente delle *funzioni* intellettuali è divenuto nodo centrale al discorso politico delle nuove opposizioni».⁹⁷

In *Questioni di frontiera* allora il discorso si articolerà in un dialogo, spesso anche aspro, con la nuova sinistra. In particolare tutta la sezione *Politica e sintassi*, continua riflessione su *Come riscrivere un articolo*, su *Dove scrivere*, su cosa significa *Scrivere chiaro*, critica la «nuova sinistra» del periodo 1967-1969 che ha pensato di lottare fuori del proprio specifico ambito di lavoro; invece l'«analisi di massa della situazione del proprio lavoro è indispensabile a qualsiasi azione politica e alla qualità di qualsiasi lavoro che operi nella sfera dell'ideologia».⁹⁸ Non a caso uno dei temi principali del volume è la critica a chi esorta alla prassi come cosa diversa dall'attività intellettuale, mentre per Fortini è pratica scrivere o no un articolo, un libro, partecipare o meno ad un convegno. Le società divise in classi, con la divisione del lavoro, creano ceti o caste specializzate nella

⁹⁴ *Ivi*, p. 11.

⁹⁵ *Ivi*, pp. 15-16. Similmente già nel 1961, nella *Lettera ad amici di Piacenza*, che saranno i promotori dei «Quaderni piacentini», ammoniva: «Tutta la nuova generazione di intellettuali trova o troverà opportunità di lavoro all'interno di istituzioni culturali pubbliche o private (dall'ingegnere allo scrittore, dal biologo al regista) ma sempre in quanto tecnici; le prospettive non saranno loro a determinarle. Avranno il non-potere camuffato da potere. [...] L'ideologia della specializzazione-competenza serve a mascherare questa impossibilità di vere scelte-decisioni» (F. Fortini, *L'ospite ingrato primo e secondo*, cit., p. 78).

⁹⁶ F. Fortini, *Al di là del mandato sociale*, in Id., *Verifica dei poteri*, cit., p. 134.

⁹⁷ Id., *Un'opportuna premessa*, cit., p. 22.

⁹⁸ Id., *Questioni di frontiera...*, cit., p. 134.

generalizzazione dell'esperienza umana, ossia nella produzione di sovrastruttura. La società attuale ha meno bisogno di un elevato livello qualitativo, perché c'è l'industria della coscienza e la manipolazione di massa, ma comunque mantiene e onora ancora una parte di questo corpo sociale, perché non è utile mostrare la riduzione di ogni attività intellettuale a gretta specializzazione.

Ora non v'è dubbio che invece quella riduzione debba essere mostrata e illuminata fino in fondo; che il ruolo comunque sacerdotale o mandarino degli intellettuali debba essere distrutto o negato. *Ma appare chiaro che la sua negazione deve avvenire per una via diametralmente opposta a quella che è perseguita, di fatto, dagli interessi del tardo capitalismo.* Cioè riaffermando l'esistenza e l'insostituibilità della *funzione* intellettuale nell'atto stesso in cui si nega il *ruolo* dei portatori specializzati di quella funzione, ossia degli intellettuali.⁹⁹

E Fortini non dimentica mai che si tratta di trasformazioni che riguardano l'intera società, non, in modo separato, il mondo della produzione o la sfera della scrittura. Il suo saggismo continua così ad articolare ardite connessioni. Come quando, nel 1977, scrive una nuova introduzione ad un volume sul surrealismo, riconoscendo la piena vittoria del movimento, che coincide con la sua dissoluzione. Le ipotesi di liberazione dalla realtà borghese auspiccate dai surrealisti sono infatti «diventate pratica di massa (questa la "vittoria" dei surrealisti) ma, in definitiva, strumenti di schiavitù per le masse: dalla abolizione dei nessi spazio-temporali all'automatismo verbale, dall'uso della droga e dell'erotismo in funzione di perdita dell'identità e di estasi fino alla scomparsa – almeno apparente – di ogni distinzione fra arte e non arte».¹⁰⁰ Il surrealismo ha fornito non soltanto a minoranze intellettuali ma alle grandi maggioranze delle società moderne «gli schemi culturali entro i quali situare la propria presenza nel mondo, determinata e modellata da precisi rapporti di produzione, da modi di consumo e finalmente consegnata alla manipolazione quotidiana dell'industria culturale».¹⁰¹ Ma, ancora una volta, è impossibile la nostalgia per un sapere pre-surrealista. L'industria «della musica di consumo, la grafica pubblicitaria e la moda hanno universalizzato alcuni dei temi del Surrealismo che meglio si prestavano alla imitazione, quali l'estasi da droga o psichedelica, l'estraniamento esotico, l'erotismo esaltato nei rituali della perversione e così via».¹⁰² Automatismi psichici e verbali, sovvertimento dei rapporti spazio-temporali, esaltazione dell'arbitrio sono penetrati, attraverso televisione e pubblicità, fino a diventare «la sola forma veramente corrispondente e conseguente alla mutazione tecnologica del nostro secolo».¹⁰³ L'universo tecnologico non ha portato allo scientismo massificato temuto dagli utopisti della prima metà del Novecento, ma al contrario all'«onirismo» e all'«immediatismo».

Allo stesso modo, nel testo sopra citato dedicato al logo della Olivetti, la forte associazione tra significato del nome e del grafismo è resa possibile

proprio e paradossalmente dalla diffusione culturale di un procedimento inverso od opposto. Quello cioè che disgiunge segno e significato, che per una frazione di tempo toglie al carattere tipografico la funzione di supporto di un valore verbale e gli lascia solo quello grafico: in altri termini, è stata la moltiplicazione della parola scritta nella città moderna a rendere separabili parola e scrittura; lo intuirono i pittori all'inizio del secolo quando presero ad inserire nei loro quadri pezzi di giornali ed etichette, attenuandone il

⁹⁹ *Ivi*, p. 71.

¹⁰⁰ *Id.*, *Il movimento surrealista*, nuova edizione, con antologia e bibliografia a cura di L. Binni, Milano, Garzanti 1977, p. 7.

¹⁰¹ *Ivi*, pp. 7-8.

¹⁰² *Ivi*, p. 15.

¹⁰³ *Ivi*, p. 21.

valore semantico; lo viviamo noi ogni giorno, camminando accanto a elementi alfabetici enormi, fra pubblicità e segnaletica.

L'esperienza quotidiana in cui tutti sono immersi nella città contemporanea conduce proprio nella direzione del "surrealismo di massa": «Disgiungere e ricongiungere di continuo senza procedere oltre è proprio del pensiero simbolico; e oggi ne viviamo».¹⁰⁴

In conclusione sarebbe opportuno accennare ai modi con cui Fortini ha tentato, nella poesia, di forgiare immagini in grado di esprimere, in modo ricco e ambiguo, quanto si è inseguito fin qui; ma un'indagine anche parziale richiederebbe un saggio a sé. È certo che chi ha proposto di sottoporre i versi a prove di resistenza dei materiali,¹⁰⁵ chi ha indagato le molteplici associazioni semantiche che possono scaturire dalle parole "ferro" e "acciaio",¹⁰⁶ chi ha fissato «versi di cemento e di vetro»,¹⁰⁷ chi ha raccolto in ogni suo volume di poesie testi che portano titoli come *A un'operaia milanese* (in *Foglio di via*), *L'officina* (in *Poesia e errore*, pubblicato anche su «Civiltà delle Macchine»), *Distici per materie plastiche* (in *Una volta per sempre*) o *Le difficoltà del colorificio* (in *Questo muro*) fosse consapevole delle molteplici conseguenze che l'industrializzazione poneva anche allo specifico campo poetico. Chi vorrà scrivere questo ulteriore saggio dovrà pertanto confrontarsi, ancora una volta, con *Astuti come colombe*, dove lo stesso Fortini ripercorreva, dal punto di vista del rapporto con le "cose industriali", lo sviluppo della sua poesia:

il rapporto con la fabbrica moderna mi si configurò, all'uscir della guerra, come cosa da raccontare agli "altri"; e più tardi, in un certo numero di versi, come relazione, appunto, fra il "dentro" della fabbrica e il "fuori". Ma quanto più, con i nostri anni, cresceva intorno l'universo neocapitalistico, tanto più diventava inutile parlare di un momento operaio; ed erano i prodotti (le materie plastiche, come esempio tipico) ad offrire una chiave della realtà. Di tutte le immagini che del mondo della produzione moderna si possono offrire, una sola mi è parso potesse raffigurare – per me in quanto autore di versi lirici – qualcosa di molto severo, imperfettamente decifrabile e ricco perché ambiguo. Una sola oltre a quelle più ovvie della città moderna o della "media campagna industriale"; intendo il momento della interruzione o fine del lavoro, anzi il momento in cui con l'interruzione o fine del lavoro della fabbrica appare più evidente il carattere storico del paesaggio industriale.¹⁰⁸

Fortini sta alludendo, e questo permette di chiudere circolarmente con un'altra *Risposta a Pasolini*, a una sezione di *Al di là della speranza*, poemetto scritto nell'«anno straordinario e tremendo», il 1956, dopo aver letto *Una polemica in versi* di Pasolini. Anche in questi versi affrettati Fortini cercava le tracce delle «tenaci fila» delle forze produttive che si tramutano in rapporti di produzione e sono inscindibili persino dalla struttura ritmica del verso; e l'immagine della speranza si condensava negli occhi che vanno alle «zolle péste di cingoli e passi» nei parchi di Budapest e nell'ascolto impersonale (il soggetto è «i geli») della fine di un'epoca nelle parole al microfono di un agitatore operaio polacco. In una fabbrica, ferma: «[...] Alle officine / di Varsavia i

¹⁰⁴ *Carattere e identità*, cit.

¹⁰⁵ F. Fortini, *Poetica in nuce. 1962*, in Id., *L'ospite ingrato primo e secondo*, cit., p. 94: «Ogni composizione poetica dovrebbe essere sottoposta ad una prova di resistenza dei materiali, ad esempio / - raddoppiando o dimezzando il tempo di lettura / - trattando la dizione mediante deformati fonici arbitrari / - pronunciandola con cadenze dialettali varie / - sperimentando quale è l'unità minima espressiva a carattere riassuntivo simbolico del tutto; sulla base del principio (anticrociano) che la positività è da ricercarsi delle macro e non nelle micromolecole. / - traducendo».

¹⁰⁶ F. Fortini, *F come Ferro, A come Acciaio*, in «Rivista Finsider», (1967), 4.

¹⁰⁷ Id., *Traducendo Brecht*, in Id., *Una volta per sempre. Poesie 1938-1973*, Torino, Einaudi 1978, p. 218.

¹⁰⁸ Id., *Verifica dei poteri*, cit., pp. 41-42.

geli di mattine / disperate fra binari, abrasivi, acciai, reparti / di ruggine, odono forse ora la fine / dei nostri tempi nelle cifre che // Gozdzik spezza al microfono su folle / protese e ferme [...].¹⁰⁹

¹⁰⁹ Id., *Attraverso Pasolini*, cit., p. 73.