



Sezione monografica «*Proteggete le nostre verità*»

Metrica e biografia nel primo Fortini

BERNARDO DE LUCA

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

bernardo.deluca@unina.it

Abstract. The article examines the early Fortini by relating his metrical choices to his intellectual formation. The analysis of the *Foglio di via* princeps shows that the collection is not only a prelude to his mature work but also preserves formal possibilities later abandoned. The opposition between elegy and wartime rhythms reveals a poetics in balance, where metre registers inner tensions. Macrotextual connections outline a cohesive path intertwining themes and forms, showing how Fortini moves beyond the model of "song" to shape a more self-aware and problematising mode of expression.

Keywords: Fortini, *Foglio di via*, metrics, Twentieth-century poetry.

Riassunto. L'articolo esamina il primo Fortini mettendo in rapporto scelte metriche e formazione intellettuale. L'analisi della princeps di *Foglio di via* mostra come la raccolta non sia solo preludio alla maturità, ma conservi possibilità formali poi abbandonate. L'opposizione tra elegia e ritmi bellici rivela una poetica in bilico, in cui la metrica registra tensioni interne. Le connessioni macrotestuali delineano un percorso coeso che intreccia temi e forme, chiarendo come Fortini superi il modello del canto per definire una modalità espressiva più consapevole e problematica.

Parole chiave: Fortini, *Foglio di via*, metrica, poesia del Novecento.

Metrica e biografia nel primo Fortini

I.

La tentazione di leggere il Fortini poeta attraverso il Fortini teorico e critico è sempre molto forte, e non è detto che nella maggior parte dei casi non sia una giusta strategia. Misurare la genuinità di un autore a partire dall'assenza di concettualizzazione della propria prassi, a favore di ineffabili virtù d'ispirazione, mi sembra un retaggio stanco, tanto più in poesia. Quando, però, iniziai a lavorare al commento alla raccolta d'esordio *Foglio di via*, mi ritrovavo di fronte a un'incredibile quantità di materiali critici e teorici successivi, e per lo più di molto: il Fortini maggiore poteva fornirmi facili chiavi interpretative tali da annullare le distanze, sicché sarebbe stato semplice raccogliere il seme della giovane poesia fortiniana e vedere in esso solo i nascenti steli della poesia futura, non quelli spezzati o interrotti. Una soluzione legittima, ma non sufficiente. Il tempo degli esordi, molto spesso, è un tempo della possibilità, in cui si intravede la diffrazione di strade alternative, tutte ipoteticamente aperte. Chiuderle arbitrariamente con il senno di poi avrebbe significato, a mio giudizio, una perdita più che un'acquisizione critica.

In fondo, già il quadro filologico mi metteva di fronte a una scelta preliminare: la nota e travagliata vicenda editoriale del primo libro poetico testimoniava di una rilettura del proprio passato che solo dopo vent'anni, dal 1946 al 1967, trovava la sua fisionomia definitiva. Le poesie della prima edizione, dopo essere transitate nel secondo libro (*Poesia ed errore* del 1959), ritornavano al loro assetto originario, ma con modifiche sostanziali grazie alla sostituzione di diversi individui testuali che agivano anche ai livelli superiori del sistema macrotestuale.¹

La scelta è caduta sulla *princeps* come testo-base. A sei anni dalla pubblicazione del commento e a più di dieci dall'inizio del lavoro, mi pare di poter confermare ancora quella scelta, proprio perché riproporre il testo del 1946, sebbene con la possibilità di ricostruire – grazie alle appendici – la fisionomia dell'ultima volontà d'autore e degli stadi intermedi, permette di intravedere le potenzialità che Fortini decise di non sviluppare ulteriormente, ma che pure appartengono al suo apprendistato. Ora, vorrei svolgere alcune considerazioni che spero mostreranno come proprio la divaricazione tra i modi di pensare la forma, e in particolare i suoi risvolti sul piano della metrica, ci restituisca

¹ A tal proposito, mi permetto di rinviare all'*Introduzione* e alla *Nota al testo* di F. Fortini, *Foglio di via e altri versi*, a cura di B. De Luca, Macerata, Quodlibet, 2018; per alcune novità riguardanti materiali inediti vd. J.M. Romano, *Scrivere e risignificare. Tre percorsi dal dramma incompiuto «Andrea e il Presidente» a «Foglio di via e altri versi» di Franco Fortini*, in «L'ospite ingrato», 16, 2024, pp. 381-405, e il contributo dello stesso autore nel prossimo volume.

l'immagine di un giovane Fortini che attraversava l'inconciliabilità tra l'esigenza del canto e l'opposta volontà di strozzarlo.

Fra le diverse tentazioni, una in particolare era fra le maggiori: quella di sottoporre a verifica le liriche di *Foglio di via* secondo le modalità allegorizzanti del Fortini della maturità, modalità che riguardano innanzitutto la foma, la metrica, persino il singolo accento di verso. In termini pratici, leggere *Foglio di via* alla luce dei saggi metrici del 1957-58, poi inseriti in *Saggi italiani*.² Mi pare ormai assodato che sia vano qualsiasi tentativo di leggere i componimenti del primo libro secondo i dettami della teoria accentuale formulata in quei saggi, sebbene siano state fatte alcune proposte, quantomeno per pochi lacerti testuali.

Più utile partire invece da alcune affermazioni da quel saggio straordinario che è *Metrica e biografia*, nel quale Fortini ripercorre la sua parabola secondo le modalità di formazione del testo poetico. A proposito della sua prima fase, afferma:

Quasi tutti i miei versi tra il 1940 e il 1955 rientrano, credo, in una delle seguenti due situazioni metrico-prosodico: sillabati ungarettiani, proclami, manifesti, versi che paiono intenzionali traduzioni da qualche lingua germanica o slava oppure sequenze di endecasillabi, strofe di endecasillabi e settenari, quartine rimate, persino sonetti regolari, strofe lunghe e di rime complesse.³

Dunque, il primo Fortini pensa la forma poetica secondo un'opposizione principale: da un lato, i ritmi martellanti, tutti legati all'esperienza bellica, o comunque modalità che spingono sul pedale dell'eteronomia della lirica; dall'altro, l'officina della tradizione. L'opposizione potrebbe far pensare a una semplificazione, a un'incapacità di amalgamare coerentemente la propria prassi poetica, che si riflette poi nell'articolazione del libro (ed è lo stesso giovane Fortini che pare suggerirlo nella nota – con dedica finale al padre – della prima edizione).⁴ E invece, a

² F. Fortini, *Metrica e libertà*, in «Ragionamenti», III, 10-12, 1957, pp. 267-274; Id., *Verso libero e metrica nuova*, in «Officina», 12, 1958, pp. 504-511; Id., *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in «Paragone», IX, 106, 1958, pp. 3-9. Oggi tutti leggibili in F. Fortini, *Saggi italiani*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori, 2003, pp. 785-817. Si veda ora il bel volume di A. Agliozzo, *Mutarsi in altra voce. Metrica, storia e società in Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2023, cui rinvio anche per un approfondimento bibliografico.

³ F. Fortini, *Metrica e biografia*, in «Quaderni piacentini», ns, 2, XX, 1981, pp. 105-121. Ora leggibile anche in Id., *I confini della poesia*, a cura di L. Lenzini, Roma, Castelvecchi, 2015, pp. 39-74.

⁴ «L'autore, al momento di raccogliere le sue composizioni, avrebbe voluto vederle collegate naturalmente fra loro da una qualche concordia di motivi e espressioni; e le ha riconosciute, invece, come gli anni che le han generate, diverse e divise secondo diversità e divisioni che erano, prima di tutto, sue proprie; e irresolute, astratte», F. Fortini, *Foglio di via e altri versi* cit., p. 85.

mio giudizio, è visibile sin da qui la natura essenzialmente metrica della poesia fortiniana, secondo la formula di Giovanni Raboni.⁵ Una spia è ciò che definirei l'uso della metrica in funzione macrotestuale; mi riferisco cioè alla capacità di Fortini di creare connessioni macrotestuali sulla base di quelle metriche, anche fra testi molto lontani fra loro, se non agli antipodi per posizione all'interno del libro. Connessioni che si trasformano, in definitiva, in armonie narrative strettamente legate al percorso di senso delineato dalla raccolta.

In particolare, *E questo è il sonno*, *vice veris*, *Foglio di via* e *Coro dell'ultimo atto* assurgono al rango di testi dispositivi, non solo perché collocati in posizioni strategiche, ma anche perché legati da precipue caratteristiche metriche e grafiche. *E questo è il sonno* condivide con *vice veris* un particolare grafico: l'adozione del corsivo. Il parallelismo è giustificato dal fatto che *E questo è il sonno* istituisce uno dei temi principali del libro, cioè il risveglio dal sonno della stagione nichilistica ed egocentrica d'anteguerra; *vice veris*, invece, chiude la sezione in cui erano descritti i turbamenti giovanili del poeta (le *Elegie*) e sancisce la definitiva fuoriuscita dallo stato sonnambolico. Dunque, le due poesie sono l'una lo specchio dell'altra. Ma *vice veris*, sul piano metrico, si presenta anche come un'anticipazione della sezione successiva, *Altri versi*, dove più esplicito diventa il recupero della tradizione. Difatti, la monostrofe di quattordici versi, benché priva di rime, allude indubbiamente a un archetipico sonetto, che troverà poi piena realizzazione in *Altri versi*. Immediatamente successiva a *vice veris*, è la poesia eponima della raccolta, *Foglio di via*, che apre l'ultima sezione e sintetizza quelli che sono i principali temi del libro: l'estraneità, l'esilio, la solitudine del soldato, la ricerca di un dialogo autentico tra gli uomini. Metricamente, il testo si presenta come una successione di tre terzine più un verso isolato in chiusura. Escluso il monostico finale, lo schema delle tre terzine viene ripreso nel componimento che chiude sezione e libro nell'edizione del 1946, *Coro dell'ultimo atto*. Se uguale è lo schema metrico e la strutturazione attraverso la ripetizione di parallelismi sintattici (l'anafora della congiunzione *dunque*), opposto è il contenuto profondo della lirica, che sancisce il definitivo superamento della solitudine dell'io, in nome dell'esperienza bellica e attraverso un'auspicata unione di momento etico e momento estetico. Il che, sempre per via oppositiva, rimanda all'incipitaria *E questo è il sonno*, di cui la conclusiva *Coro dell'ultimo atto* rappresenta il perfetto rovescio. I parallelismi metrici, dunque, vengono utilizzati come strumento di rafforzamento tra il percorso di senso del libro e le posizioni macrotestuali, in modo da fornire anche sul piano formale un

⁵ G. Raboni, intervento senza titolo, in *Metrica e biografia. Seminario in onore del prof. Franco Fortini*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia [Università di Siena]», 7, 1986, p. 33.

sistema di rimandi che collabora alla strutturazione della raccolta. A differenza di quanto recita la *Nota* dell'autore apposta al volume uscito nel 1946, in realtà la raccolta delinea un percorso in cui progressione narrativa, espressione lirica e strutture formali collaborano all'articolazione macrotestuale. Sebbene le tre sezioni siano ognuna espressione di una modalità poetica diversa dalle altre, il libro risponde a dei principi di coesione che potremmo sintetizzare in questo modo: il rapporto tra le prime due sezioni è fondato su di una connessione narrativa, che tende a differenziare le poesie più legate agli eventi della storia collettiva e quelle che invece sono il riflesso dell'evoluzione interiore dell'io. La terza sezione, invece, intrattiene con le due precedenti, da un lato, un rapporto di continuità, in quanto tema delle poesie sono gli stessi avvenimenti narrati nelle sezioni precedenti; dall'altro lato, invece, un rapporto per così dire differenziale, fondato cioè sulla percezione della difformità formale tra testi più legati all'espressione diretta dell'esperienza e testi in cui la mediazione letteraria è più marcata. Basti qui un esempio: *La buona voglia*, poesia che si pone come momento edonistico che, tuttavia, ha legittimità nella cornice del libro bellico solo in quanto mediato dallo schermo metrico della tradizione. Come infatti già individuato da Carrai, alla base vi è una rifunzionalizzazione del *souhait* medievale;⁶ ascendenza trecentesca che trova poi un riscontro nelle parole dello stesso Fortini nel carteggio con Enzensberger.⁷

II.

La sezione *Elegie* si pone come snodo fondamentale per comprendere il superamento di una fase di indecisione del giovane Fortini, che potremmo qui indicare come "la tentazione del canto". Tuttavia, quest'ultima appare meno incisiva se ci rifacciamo all'ultima volontà d'autore, che escludeva ben sei testi da questa sezione e ne aggiungeva altrettanti distribuiti tra la prima e l'ultima, testi tutti di tema bellico o comunque che ad esso alludono.

Lo si vede, ad esempio, già ad apertura di sezione con le *Cinque elegie brevi*, quattro delle quali verranno espunte nell'edizione del 1967. Composte negli anni d'anteguerra, le liriche rievocano una storia d'amore tra il soggetto lirico e un *tu* femminile assente. Nell'economia generale della raccolta, questa breve parentesi elegiaca apre l'analessi della sezione centrale, nella quale assurgono in primo piano i tormenti interiori dell'io. Si descrive in questi testi un rapporto amoroso secondo

⁶ S. Carrai, *Un "souhait" di Fortini: «La buona voglia»*, in «L'ospite ingrato», IV-V, 2001-2002, pp. 357-362.

⁷ F. Fortini, H.M. Enzensberger, *Così anche noi in un'eco. Carteggio 1961-1968*, a cura di M. Manara, Macerata, Quodlibet, 2022.

le tipiche situazioni dell'elegia d'amore: la lontananza, il tradimento, il ricordo della relazione, la possibilità che il passato ritorni a essere presente e, infine, la separazione. Anche dal punto di vista delle forme, è percepibile l'immediato distacco dai modi delle liriche di guerra: non più forme serrate e basate sulle insistite iterazioni, alludenti a ritmi e martellamenti marziali, ma distici distesi e discorsivi. Il modello prosimo di questi testi è il Montale delle *Occasioni*: oltre al tipico dialogo montaliano tra personaggio lirico e deuteragonista assente, le elegie sono costellate di montalismi espliciti, che vanno dalla ripresa lessicale alle movenze stilistiche.

Dal punto di vista metrico, i cinque componimenti sono costruiti da una doppia coppia di distici esametrici, perlopiù versi composti. Un esempio tratto dalla seconda elegia:

Altri saprà, e tu ignori, i cieli che schiude il tuo sguardo
Altri rapiti regni la tua natura adombra.

Un'ala ha sfiorato la spenta laguna, si flettono lente
Nei cerchi d'acqua bruna le luminose nebbie.

Qui abbiamo un settenario più novenario (v. 1), due alessandrini (vv. 2 e 4), un doppio novenario (v. 3). Oltre ai più o meno espliciti montalismi,⁸ non è improbabile che – metricamente – vi sia il modello barbaro carducciano alle spalle, che ebbe un peso notevole negli anni di formazione. Proprio questa sembra essere una delle funzioni della sezione elegiaca: ripercorrere luoghi eminenti della lirica moderna, riattraversare in maniera non pacificata un'ipotesi di canto. Da questo punto di vista, il testo più esemplificativo è *Di Porto Civitanova*.

Diversi critici si sono soffermati su questa poesia in virtù delle palesi reminiscenze leopardiane (d'altro canto, la località del titolo, allude a un periodo trascorso nelle Marche per un incarico di supplenza). In particolare, Lonardi ha scorto in questa lirica «l'entrata nel moderno»⁹ di Fortini, grazie alla mediazione di un testo come *Tramonto della luna*, nel quale il tema predominante è l'estraneità tra mondo e soggetto liri-

⁸ Di seguito, alcune tessere montaliane leggibili in filigrana: «Come tutto di fuori si protende / al muover del tuo capo, / aligerò folletto, e tu lo ignori», *Upupa, ilare uccello (Ossi di seppia)*; «Parlo d'altro, / ad altri che t'ignora», *L'anima che dispensa (Le occasioni)*; «Che t'ignoravo e non dovevo: ai colpi / d'oggi lo so, se di laggiù s'inflette / un'ora», *Lontano ero con te quando tuo padre (Le occasioni)*; «viaggia una nebbia, alta si flette un'ala / di cormorano», *Incontro (Ossi di seppia)*; «È scorsa un'ala rude, t'ha sfiorato le mani, / ma invano: la tua carta non è questa», *Brina sui vetri (Le occasioni)*. Tutti i testi sono citati da E. Montale, *Tutte le poesie*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1991.

⁹ G. Lonardi, *Leopardismo. Tre saggi sugli usi di Leopardi dall'Ottocento al Novecento*, Firenze, Sansoni, 1990, p. 176.

co. Nello stesso saggio *Metrica e biografia*, Fortini lega i suoi esordi ad un processo di “derealizzazione”, cioè di crisi del rapporto tra io-mondo, di cui sarebbe emblematico il v. 33 del *Tramonto* leopardiano, citato esplicitamente nel saggio del 1981: «esso a lei veramente è fatto estrano». La lirica segue una modalità idillica,¹⁰ in cui il soggetto – posto di fronte al paesaggio – trova requie dal «vaneggiare degli anni». Non sarà un caso, allora, che in primo piano vi è la percezione degli agenti atmosferici, in particolare attraverso la sfera uditiva,¹¹ che agisce direttamente sulla psiche del poeta:

E m'addormenta con soave suono
 Ogni senso la musica continua
 Dell'onde e il fiato dell'opaco mare
 Che deserto scompare oltre le nebbie (vv. 8-11).

Una percezione lirica, e quindi un rapporto con il paesaggio, che ricorda naturalmente *L'infinito* leopardiano, dove non solo il suono, ma anche la sapiente gestione della deissi (esplicitamente ripresa da Fortini) collaboravano alla costruzione dell'immagine poetica. Lo scarto percepito dal soggetto tra l'*ora* e l'*allora* è la premessa dell'accordo tra l'io e il paesaggio, sicché i referenti chiamati in causa non sono funzionali ad una descrizione della realtà esterna, ma fungono piuttosto da catalizzatori dello stato soggettivo. Nel finale l'opposizione tra il soggetto passato e quello presente crea un cortocircuito grazie al quale la voce lirica esprime l'esigenza di un cambiamento futuro:

Come quando fanciullo oltre i miei colli
 Aspettavo bramoso il primo raggio
 Di sole, attenda ancora,
 Ma senza affanno e solo mesto, un cenno
 Un lume, un volo, una speranza, qualche
 Voce che dall'opaco mare chiami (vv. 25-30).

A corroborare questa lettura, vi è la struttura metrica, che ricalca la canzone libera, con strofe irregolari e una libera alternanza di endecasillabi e settenari perlopiù sciolti (con l'unica eccezione al v. 17, quinario). *Di Porto Civitanova*, dunque, rappresenta un momento fondativo della lirica fortiniana, non tanto perché esperimenti leopardiani del

¹⁰ L. Lenzini, *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura*, Lecce, Manni, 1999, p. 56. Cfr. R. Bonavita, *La scuola della gioia: le “occasioni” leopardiane di Fortini*, in «L'ospite ingrato», IV-V, 2001-2002, pp. 309-341.

¹¹ F. Podda, *Il senso della scena: lirica e iconicità nella poesia di Franco Fortini (con un inedito)*, Pisa, Pacini, 2008, p. 79.

genere ritorneranno in seguito (anzi, molto più rade in poesia saranno le occasioni di confronto così diretto con il poeta recanatese), quanto perché la lirica si pone come ri-atteveramento di un'ipotesi di poesia come "canto", che verrà accantonata.

III.

Tra gli studi recenti, Simone Monti ha analizzato la fisionomia dell'endecasillabo nella prima produzione poetica fortiniana, riconoscendo uno scarto tra un endecasillabo dattilico, che metterebbe in evidenza un "sistema dell'affanno", e il più melodico endecasillabo petrarchesco regolare di sesta. All'altezza di *Foglio di via*, si osserva che

il legame tra il sistema dell'affanno e l'endecasillabo dattilico non è in realtà immediato: nella prima raccolta fortiniana questo sistema è assente nei testi meno recenti, mentre comincia a comparire in quelli successivi secondo modalità ancora incerte (si presenta pienamente solo in uno dei testi più tardi della raccolta) [...] Una conferma, proveniente dalla poesia, di questa attenzione ritmica all'endecasillabo e della sensibilità per la tradizione petrarchista (e per la sua avversione per questo endecasillabo) deriva anche *a contrario* dall'accortezza con cui alcuni testi esclusivamente endecasillabici (*Di Porto Civitanova, vice veris, Per una cintura perduta nel bosco*) evitano accuratamente questo pattern assumendo pienamente il falsetto petrarchista di quello di 6°.¹²

Con il riferimento ai testi meno recenti si allude proprio alle liriche che costituiscono la sezione di *Elegie*. Da un lato, quindi, vi è la volontà di riproporre una *facies* metrica che ricomponga nella melodia le fratture dell'*io*; dall'altro quella di non voler ricorrere a una soluzione consolatoria per celare la frattura stessa, soprattutto se superata dagli eventi della realtà esterna e della storia. Credo sia possibile mettere in connessione questa separazione dei regimi stilistico-metrici con un brano diaristico contenuto in una cartella di frammenti presso l'Archivio Franco Fortini, da assegnare al 1946-47 (Fortini fa riferimento ai suoi trent'anni):

[*inizio con cancellature*] rileggo dei versi che ho pubblicato in altri tempi, mi stupisco di averli scritti e ancor più che ve ne siano di abbastanza buoni. Di tanto in tanto mi avviene di scriverne. Ma sento che la mia condizione di indifferenza li falsifica prima ancora di cominciare, che manca completamente quel nesso di suoni e di parole che darebbe loro una ragion d'essere. Ho così sperimentato in varie direzioni, con risultati assai tristi. Scrivo male, insomma.

¹² S. Monti, *Le spie dell'affanno. L'endecasillabo dattilico tra «Foglio di via» e «Poesia ed errore»*, in «Rivista di Letteratura italiana», 47, 1, gennaio-aprile 2018, pp. 213-224: p. 216.

Già in questa prima parte della citazione notiamo il salto dalla *metrica* alla *biografia* (quest'ultima intesa anche come biografia intellettuale), dal nesso di suoni alla condizione di indifferenza. La citazione continua:

Ora, tutto ciò non è sufficiente a disperarmi; quello che mi dispera invece è di essere arrivato a trent'anni senza avere una forma d'espressione che possa dirsi mia, un mestiere nel quale rovesciarmi, una realtà della quale essere padrone. Non parliamo delle convinzioni, della concezione del mondo! Appena si gratta un po' certe formule, eccomi sprovvisto e disarmato, oscillante fra il cristianesimo, il teismo, l'ateismo materialistico, fra un misticismo agonizzante ed alcune frasi del marxismo. Tutto questo è molto triste. Mi sento vecchio e non spero nulla. E quando mi chiedo talvolta, profondamente, che cosa io desideri, debbo rispondermi che vorrei poter dire e sentire e pensare delle "cose vere", essere equilibrato e in accordo con gli altri, senza vani orgogli.¹³

Se ci affidiamo a quel salto tra *metrica* e *biografia*, e viceversa, direi che le varie anime evocate da Fortini si trasformano, in poesia, e in particolare in *Foglio di via*, in diversi generi metrici: il misticismo agonizzante si traduce nello stile elegiaco e nel bisogno di canto; l'ateismo materialistico e le prime posture marxiste nel sillabato, nei ritmi palinogenetici e martellanti, in quello stridore che tenta di superare la dimensione consolatoria del canto stesso.

Mi sia permesso, allora, un parallelismo forse un po' ardito, ma secondo me esemplificativo: *Foglio di via* potrebbe essere letto come il correlativo del Leopardi pre-*Canti*, quando il poeta pensa i suoi testi essenzialmente per generi metrici. Solo dopo il 1828, e in seguito all'utilizzo di uno specifico dispositivo metrico (la canzone libera) che permette di rileggere anche il passato, si verifica il superamento della separazione in direzione del canto. Fortini tuttavia strozza il canto, per sottrarsi a una dimensione consolatoria, e contemporaneamente evitare l'infrazione avanguardista della tradizione, ai suoi occhi anche questa consolatoria. Comincia dunque a pensare la metrica in maniera conflittuale e allegorica. La necessità era però superare le *Elegie*, cioè il sentimento di derealizzazione che si manifestava proprio attraverso il canto, ricomposto però dalle linee melodiche. Ritornando da dove abbiamo iniziato, nella riedizione del 1967, questo processo lascia una traccia minore, mentre nella *princeps* possiamo seguire con maggiori elementi la conflittualità di questo superamento. Solo dopo aver superato la condizione giovanile di separazione, la voce poetica fortiniana potrà trovare dispositivi metrici in grado di sussumere le contraddizioni passate,

¹³ Appunti conservati presso l'Archivio Franco Fortini della Biblioteca Umanistica dell'Università di Siena, cartella *Frammenti 1946-50*.

per portarle a un grado maggiore di conflittualità, capace di dispiegare nuove e feconde forme:

Quanto sono andato cercando per tutta la vita nella “sonora cisterna” non era dire la adolescenziale esperienza di separazione dal “reale” e neanche una metrica a partir dalla quale stabilire una tensione con le intonazioni e le cadenze sintattiche, bensì *una struttura fatta di opposizioni gestuali, di conflitti di voci, di tempi verbali, di conflitti emotivo-concettuali*.¹⁴

¹⁴ F. Fortini, *Metrica e biografia* cit., p. 62.