



**p**olisemie  
Rivista di poesia iper-contemporanea



I  
2020

# polisemie

Rivista di poesia iper-contemporanea

I

2020

*Direzione*

Stefano Milonia (University of Warwick)

*Comitato scientifico*

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Carlo Pulsoni (Università di Perugia)

Luigi Marinelli (Università di Roma Sapienza)

Giulia Bassi (Università degli Studi di Siena)

Mario Cianfoni (Università di Roma Sapienza)

Costantino Turchi (Università di Roma Sapienza)

*Redazione*

Mattia Caponi (Università di Roma Sapienza)

Stefano Bottero (Università di Roma Sapienza)

Samuele Maria Visalli (Università di Roma Sapienza)

Giuseppe Giorgio Tranchida (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

Arianna Saggio (Università di Roma Sapienza)

Giulia Boitani (University of Cambridge)

Giulia Greco

Alessandra Frustaci

*Polisemie* è una rivista annuale pubblicata dalla University of Warwick Press.

Gli articoli pubblicati nella sezione *Saggi* sono sottoposti a *double-blind peer review*.

Licenza Creative Commons – Attribuzione (CC-BY 4.0).

ISSN: 2634-1867

DOI: 10.31273/polisemie.v1

Copertina: Alessia Provinciali

L'ATTRITO DEL METRO.  
SULL'USO DEL SONETTO NELLA POESIA DI  
VALERIO MAGRELLI

*Giorgio Giuseppe Tranchida*

La poesia di Valerio Magrelli, dall'esordio del 1980 alle ultime pubblicazioni, si è trasformata costantemente. Basterebbe il confronto tra un testo di *Ora serrata retinae*<sup>1</sup> ed uno posto in appendice a *Le Cavie*<sup>2</sup> per mostrare come questo cambiamento abbia interessato ogni aspetto della scrittura dell'autore: linguistico, tematico e formale. Magrelli stesso traccia brevemente il profilo di questa evoluzione nell'introduzione all'ultimo volume einaudiano:

Due sono stati, credo, i maggiori cambiamenti avvenuti frattanto nella mia scrittura: la pratica della prosa e l'impiego della strofa. Certo, scorrendo l'insieme dei sei titoli, il lettore potrà osservare un rilevante mutamento di temi, metri, registri. [...] Ma, lo ripeto, da un punto di vista strettamente compositivo restano per me determinanti soprattutto la scoperta della prosa, testimoniata da *Nel condominio di carne* (2003), e quella della strofa, realizzatasi con *Il sangue amaro* (2014).<sup>3</sup>

La «scoperta della strofa», che l'autore ritiene realizzata con l'ultima raccolta, passa anche dall'adozione di forme metriche tradizionali come la sestina e il sonetto, e comincia già all'altezza di *AP* con *Ecce Video*.<sup>4</sup> Da quel momento il sonetto sarà una presenza costante (sebbene numericamente esigua) nella poesia di Magrelli,

---

<sup>1</sup> Valerio Magrelli, *Ora serrata retinae*, ora in Id., *Poesie (1980-1992) e Altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 3-99.

<sup>2</sup> Id., *Le cavie. Poesie 1980-2018*, Torino, Einaudi, 2018. La raccolta contiene le sei sillogi maggiori dell'autore e dodici ulteriori testi successivi a *Il sangue amaro* (Id., *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014). Da ora in poi *SA*. Utilizzerò anche le seguenti sigle: *ET* = Id., *Esercizi di Tiptologia*, ora in Id., *Poesie (1980-1992) e Altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 217-292; *AP* = *Altre Poesie*, ora in Id., *Poesie (1980-1992) e Altre poesie*, pp. 295-305; *DPLG* = Id., *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999; *DSB* = Id., *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006; *GSP* = Id., *Guida allo smarrimento dei perplessi*, Messina, Carteggi Letterari - le edizioni, 2016; *CV* = Id., *Le Cavie*, Torino, Einaudi, 2018.

<sup>3</sup> *CV*, pp. V-VI.

<sup>4</sup> *AP*, pp. 295-296.

fino al punto di essere usato come metro unico della sezione *Otto sonetti e cinque mail* in *La lingua restaurata*.<sup>5</sup> La sua rilevanza va inquadrata all'interno del più generale impiego di forme chiuse nelle ultime raccolte (oggetto che richiederebbe una trattazione più ampia di quella concessa a quest'articolo e ad oggi assente): strutture entro le quali rimodulare una riflessione sulla realtà contemporanea, che si nutre della costante osservazione dei fenomeni e cerca di restituire il dramma di un soggetto impotente davanti alle loro pieghe più amare.

Escludendo dal nostro computo proprio *La lingua restaurata*,<sup>6</sup> da considerarsi parte della stessa produzione satirico-politica de *Il sessantotto prodotto da Mediaset*,<sup>7</sup> la popolazione sonettistica dell'autore si limita a 11 esemplari.<sup>8</sup> In alcuni casi è stato necessario determinare cosa considerare sonetto e cosa no, quindi stabilire quali siano le condizioni necessarie e sufficienti a identificare come tale un componimento. In questo studio, non avendo lo spazio necessario ad un'adeguata problematizzazione della questione, si è scelto di considerare come requisiti necessari il numero di versi (anche quando ripreso da modelli novecenteschi irregolari), la funzione strutturale delle rime e, in assenza di quest'ultima, almeno una partizione chiaramente ravvisabile tra fronte e sirma.

Come scrive Beltrami riguardo alla poesia contemporanea:

La forma metrica non è un dato a priori, uno strumento neutro offerto dalla tradizione, ma è il risultato ogni volta di un progetto individuale, che fa parte dell'invenzione poetica. [...] scrivere un sonetto oggi, regolare o, come più normalmente avviene,

<sup>5</sup> Id., *La lingua restaurata e una polemica. Otto sonetti a Londra*, Lecce, Manni, 2014.

<sup>6</sup> Definito nella quarta di copertina "libro-ornitorinco", si presenta come organismo tripartito ma legato dall'esperienza di «cecità» del poeta a contatto con una lingua altra e non posseduta in profondità. La sezione dei sonetti tenta di tradurre in versi una lotta per l'appropriazione di essa, che prenderà la forma di un lavoro di artigianato «sentimentale» paragonabile al restauro della tela settecentesca narrato nelle poesie e nelle mail. Considerati a sé, i testi offrono alcuni spunti quali l'uso del sonetto come «briglia» per domare una lingua refrattaria, la riflessione sulla traduzione-tradimento accennata nel sonetto di Adam Elgar e l'uso di questa forma come «proposta colloquiale [...] individuo metrico candidato all'aggregazione testuale con altri suoi simili» (Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 68), riconducibile qui alle tipologie del sonetto «monovalente» e «bivalente», individuate da Gorni come nel sonetto delle origini (cfr. *Ibid.*). Si è scelto di non inserire gli otto testi nel computo dello studio in quanto trovano la loro ragion d'essere all'interno del corpo del libro, fuori dal quale la loro interpretazione risulterebbe parziale.

<sup>7</sup> Valerio Magrelli, *Il sessantotto prodotto da Mediaset. Un Dialogo agli Inferi*, Torino, Einaudi, 2011. Anche questo testo vede l'alternarsi di verso e prosa, sul modello dei dialoghi satirici cinquecenteschi.

<sup>8</sup> Nello specifico: *AP*, pp. 295-296; *DPLG*, p. 16; *DSB*, p. 11; *SA*, pp. 4, 5, 7, 16, 71, 80; *GSP*, p. 29; *CV*, p. 607.

irregolare, è sempre un gesto che richiama l'attenzione sulla forma, che la presenta in primo piano come oggetto poetico da prendere in considerazione.<sup>9</sup>

Pertanto, nel descrivere la morfologia del sonetto all'interno della produzione dell'autore sarà necessario non limitarsi ad elencare le caratteristiche del singolo esemplare o a confrontarle con uno schema assunto come modello base, ma di volta in volta considerare quale ruolo gioca la scelta formale nell'economia della composizione, quali tensioni crea con gli altri livelli testuali. Inoltre, in questo studio si è data particolare rilevanza al rapporto con modelli della nostra tradizione poetica.

Partendo da uno sguardo generale, tra gli 11 sonetti in esame 5 sono in endecasillabi, 3 prevalentemente in versi brevi, 1 alterna versi brevi e versi lunghi e 2 sono quasi totalmente in versi lunghi. Prevale l'uso di versi tradizionali e, sebbene in 6 si alternano diverse misure versali, ben 5 su 11 sonetti sono perfettamente isometrici. Mario Buonfiglio, in riferimento a *SA*, definisce «vers[i] Black bloc» i versi zeppa che talvolta irrompono come elementi «esterni» al contesto metrico del componimento, sottolineandone il carattere eversivo nei confronti di un istituto metrico apparentemente conservato, che verrebbe «democratizza[to] così dall'«interno»». <sup>10</sup> In effetti, grazie a questo meccanismo la forma risulta internamente violata, ma nel caso specifico della forma-sonetto appare particolarmente rilevante che questo fenomeno sia limitato (ad eccezione de *L'igienista mentale*<sup>11</sup> – trattato in dettaglio più avanti – e *Natale delle Ceneri: un monologo*)<sup>12</sup> ai casi in cui la misura versale risulterebbe comunque variabile, pur in un riconoscibile contesto ritmico dominante.<sup>13</sup> Infine, la sintassi coincide quasi sempre con le partizioni del sonetto.<sup>14</sup> Tuttavia, nella quasi totalità dei sonetti con schema italiano (5 casi su 7) la divisione tra le due terzine non viene rispettata dal periodo, suggerendo l'idea di una sirma unica, solo graficamente bipartita.

\*

<sup>9</sup> Pietro G. Beltrami, *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti*, in «Rhythmica: Revista española de métrica comparada», I, 1 (2003), pp. 7-36, a p. 11.

<sup>10</sup> Mario Buonfiglio, *Le istituzioni metriche, i versi "black bloc" e le "sinapsi" degli oggetti nella poesia di Valerio Magrelli*, in *Poesia2punto0*, 25 luglio 2015.

<sup>11</sup> *SA*, p. 5.

<sup>12</sup> *SA*, p.16.

<sup>13</sup> *DPLG*, p. 16; *SA*, p. 7, 80; *GSP*, pp. 29; *CV*, p. 607.

<sup>14</sup> Le più evidenti eccezioni sono *L'igienista mentale* (*SA*, p. 5), costruito su due soli periodi, e *Niente funerali di Stato per Sanguineti, ovvero Le ceneri di Mike* (*SA*, p. 7), la cui sintassi è molto più franta.

*Ecce Video*,<sup>15</sup> componimento composto da due sonetti regolari, è il primo<sup>16</sup> a segnalarsi come elemento estraneo a quella che era stata la poesia magrelliana fino a quell'altezza e come esplicito ricorso a forme metriche tradizionali. Magrelli apre qui due linee di sviluppo fondamentali per la propria successiva produzione: da un lato l'interrogazione sui mezzi di comunicazione e sulla loro lingua; dall'altro il riutilizzo di forme della tradizione poetica, in uno stretto dialogo con autori del passato più o meno prossimo.

## I.

Morì fissando il suo Televisore  
la sfera di cristallo del presente,  
guardava il Niente e ne vedeva il cuore,  
cercava il Cuore e non vedeva niente.

Chi sfidò il lezzo del buio malfermo  
si accorse che veniva dall'Illeso,  
non dal Morto, ma dal Morente Schermo,  
non dal Corpo, bensì dal Video acceso.

Carogna divorata dagli insetti,  
Il Monitor frinisce e brilla breve  
senza più palinsesti e albarietti.

La Sua vita larvale svanì lieve  
(goal, quiz, clip, news, spot, film, blob, flash, scoop, E.T.),  
circonfusa di niente, effetto neve.

## II.

Per interposta decomposizione  
(Transfert, Pasqua del Video, Eucarestia)  
la parodia della Resurrezione  
ebbe la forma di Tele-patia.

Fu una morte mimetica, vicaria,  
e l'animula vagula, farfalla  
luminosa del pixel, volò in aria,  
blandula bolla che ritorna a galla.

<sup>15</sup> *AP*, pp. 295-296.

<sup>16</sup> *Da L'urne, di Charles Peguy (ET, p. 263)*, in realtà è cronologicamente il primo sonetto dell'autore ma si è scelto di non inserirlo nell'analisi in quanto esperimento che fa parte di una riflessione più sulla traduzione che sulla strofa, pertanto è stato ricondotto al discorso dell'intera sezione in cui è inserito.

Quale anima risale verso il cielo?  
 Se la merce, marcito status symbol,  
 si fa carne corrotta, rotto il velo

l'Immagine si muta in cirro, nimbo,  
 diventa puro spolverio, sfacelo,  
 onda di impulsi e interferenze, Limbo.

Entrambi sono tradizionali sonetti italiani in endecasillabi. Il primo si apre sul rapporto di simmetrica interdipendenza tra lo spettatore e il mezzo televisivo; rapporto enfatizzato dalle parole con lettera maiuscola delle quartine, che equiparano uomo («Morto») e oggetto («Illeso» ma simbioticamente «Morente Schermo»), in uno stadio mediano di reificazione-umanizzazione. La giustapposizione tra linguaggio tradizionalmente lirico («Cuore», «Niente») e quello televisivo («Schermo», «Video») viene esasperata nelle terzine, in cui la rima *insetti : albaparietti : E.T.* è alternata a *breve : lieve : neve* e troviamo un verso interamente formato da monosillabi in lingua inglese.

Nel secondo sonetto, l'attrito tra aree semantiche continua a prodursi con uguale intensità nelle quartine, abbracciando il lessico religioso («Pasqua del Video, Eucarestia») e affiancando la citazione latina da Adriano ad una «farfalla luminosa di pixel»; mentre, creando un'armoniosa simmetria, sembra attenuarsi nelle terzine, la cui dominante celeste e aerea («cielo», «cirro», «nimbo») è contrappuntata dai soli «status symbol» e «interferenze» (termine già decisamente meno connotato).

L'idea di una parola poetica che fa attrito è cara all'autore già da «Treno-cometa», ed è stata più volte ripresa nel corso di interviste ed interventi.<sup>17</sup> In questa coppia di testi l'attrito sembra giocarsi prevalentemente sul versante semantico, e la dissonanza tra l'area televisiva e quella del linguaggio lirico diviene la cifra che esprime la drammatica paradossalità della scena. Ma fornisce anche una chiave in cui leggere la scelta di utilizzare il sonetto: quest'ultimo sembra funzionare come «ossatura di una metrica canonica»,<sup>18</sup> che arresta e riorganizza al suo interno il

<sup>17</sup> In particolare, segnalo l'intervista del 2015 pubblicata da *Succedeoggi.it* in cui Magrelli dichiara: «Per dirla con una battuta di Viktor Šklovskij, la poesia è un linguaggio rallentato, frenato, come di un treno che stia cercando di arrestarsi e che provoca un attrito, di cui il linguaggio quotidiano non ha precisa nozione. Non riesce a contenerlo. La poesia dimostra così un'intensità che non si può trovare in nessun atto linguistico» (Alberto Fraccacreta, *L'attrito di Magrelli. Nell'officina del poeta: un'intervista*, in *Succedeoggi.it*, novembre 2015).

<sup>18</sup> Niva Lorenzini, *Le nuove modalità della forma chiusa*, in «Il Verri», 9 (1999), pp. 122-134, a p. 127.

flusso di un linguaggio televisivo esasperato e quasi caricaturale nei suoi inverosimili «albaripietti», lo rallenta e lo fa stridere.

L'*attrito* potrà essere pensato, allora, come la resistenza opposta da alcuni elementi formali al fluire della lettura sul piano tematico-contenutistico, costringendo a tornare indietro e ripensare la natura di tale resistenza, a notare inceppature e rimandi che complicano la comprensione del testo e ne mettono in luce le stratificazioni. A causa di questo attrito – come cercheremo di mostrare di seguito – le dissonanze acquistano maggior rilievo, e una sorta di surriscaldamento indotto permette di far reagire il testo con altri corpi testuali, creando tra questi uno scambio altrimenti non attivabile.

Nella stessa prospettiva può essere letta *Canzonetta sulle sirene catodiche*,<sup>19</sup> il cui oggetto è ancora il mortale rapporto rovesciato tra telespettatore e schermo. La poesia è un sonetto minore, suddiviso in quartine e terzine ma con rime secondo il modello inglese (forma ibrida su cui ci soffermeremo più avanti). Il testo è giocato sulla rappresentazione della televisione come scoglio di novelle sirene, che ammaliano e fagocitano ogni «io»: viene completamente rimosso lo spazio concesso alla lingua mediatica, e la scena ricomposta è declinata secondo modelli tipici dell'immaginario mitico tradizionale. La scelta del metro e la regolarità dei versi rafforzano l'impressione di un voluto anacronismo della forma rispetto al contenuto, facendo avvertire al lettore una sorta di resistenza della parola poetica, rappresentata nella sua esibita canonicità, a quella dissoluzione mediatica della soggettività che il testo tematizza. In questa chiave potrebbe essere interpretata la scelta del metro, ma un ulteriore attrito, ossia quello interno tra partizione del sonetto e schema rimico, infrange la monoliticità della forma ripresa, presentando a contrasto delle insidie delle «sirene catodiche» uno strumento incrinato dall'interno.

*SA*, è a sua volta aperto da due sonetti in cui la televisione è veicolo di un nuovo linguaggio corporeo dell'artificialità. Il primo, *Le pastorelle vamp*,<sup>20</sup> divertimento «alla maniera» di Watteau,<sup>21</sup> è un sonetto inglese in endecasillabi, in cui il lessico religioso-liturgico stride ironicamente con il «Presepe Pansessuale» che va in onda, similmente a quanto osservato in *Ecce Video*.

Ma è nel successivo *L'igienista mentale* che il meccanismo viene ulteriormente esasperato, mettendo in gioco diverse tensioni intertestuali:

La Minetti platonica avanza sulla scena  
composto di carbonio, rossetto, silicone.  
Ne guardo il passo attonito, la sua foia, la lena,

<sup>19</sup> *DSB*, p. 11.

<sup>20</sup> *SA*, p. 4.

<sup>21</sup> Jean Antoine Watteau: pittore del 1700 noto per la raffigurazione di scene campestri.

io sublunare, arreso alla dominazione

di un astro irresistibile, centro di gravità  
che mi attira, me vittima, come vittima arresa  
alla straziante presa della cattività,  
perché il tuo passo oscilla come l'ascia che pesa

fra le mani del boia prima della caduta,  
ed io vorrei morirti, creatura artificiale,  
tra le zanne, gli artigli, la tua pelle-valuta,  
irreale invenzione di chirurgia, ideale

sogno di forma pura, angelico complesso  
di sesso sesso sesso sesso sesso.<sup>22</sup>

Anche qui lo schema è quello del sonetto inglese, ma sta volta in doppi settenari (sfruttando tutte le combinazioni tra emistichi sdrucchioli, piani e tronchi) e con un endecasillabo in chiusura. Le scelte formali sono funzionali al tono ironico-parodico chiaramente percepibile nel testo, amplificandolo in un dialogo intertestuale con modelli precedenti. Primo elemento è proprio l'uso del sonetto, del quale viene capovolto il filone amoroso di impronta più tradizionalmente petrarchista: non più dedicato ad una donna amata ma ad una «creatura artificiale», di cui cantare non «i capei», «gli occhi» o il «petto» ma «le zanne, gli artigli, la [...] pelle-valuta». Il metro scelto, a sua volta, può essere proficuamente messo in dialogo con modelli significativi: il doppio settenario, metro non canonico per il sonetto (in attrito, quindi, con la forma scelta), pur depositario di una lunga e varia tradizione, rimanda immediatamente al *Contrasto* di Cielo d'Alcamo, parodia della tradizione cortese; mentre il verso in chiusura sembra voler assurgere ad un sorta di "Endecasillabo" per antonomasia, all'interno del quale è impossibile distinguere accenti preminenti ad eccezione di quello in 10° posizione, richiamando l'andamento giambico (riconosciuto da diversi studiosi come «arcimodello»)<sup>23</sup> e, soprattutto, parodiando l'endecasillabo italiano archetipico «amore amore amore amore amore» vagheggiato da Ungaretti.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> SA, p. 5.

<sup>23</sup> Per il concetto di arcimodello: Aldo Menichetti, *Metrica Italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993, p. 58. Menichetti, di certo la figura più influente di questa linea metricologica negli studi degli ultimi decenni, si è occupato più diffusamente dell'origine dell'endecasillabo in Id., *Problemi della metrica*, in *Letteratura Italiana*, dir. da Alberto Asor Rosa, III, 1, Torino, Einaudi, 1984, pp. 349-390 e Id. *Metrica Italiana*, pp. 443-445.

<sup>24</sup> Cfr. G. Ungaretti, *Introduzione alla metrica*, in Id. *Invenzione della poesia moderna*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, p.98.

---

Confrontando il sonetto con una poesia in metro libero da *DPLG*, simile sul piano tematico, risulta più evidente l'effetto ottenuto attraverso l'*attrito del metro*:

*Moda*

Le zanne che questo vampiro  
fa scintillare  
sono le sue ossa iliache,  
le coppe del bacino,  
i lentoscillanti acetaboli,  
le anche, i bilancieri inesorabili  
di un orologio d'alta precisione.  
Vamp, lampo, lacinante  
fitta che succhia il sangue  
pallido di noi pallidi voyeurs<sup>25</sup>

Anche qui abbiamo la descrizione di una donna artificiale, dotata di zanne come la «Minetti platonica» del testo di *SA*, ma diversamente mostruosa: il suo corpo sembra costituito da parti meccaniche, bilancieri e coppe che si muovono inesorabilmente all'interno del congegno fisico «d'alta precisione» della modella. L'asettica freddezza della macchina viene però inglobata nella generale mostruosità del suo aspetto, che finisce per vampirizzare lo spettatore *voyeur*. Sebbene vediamo interagire anche qui, come in *Ecce Video*, due sfere semantiche apparentemente inconciliabili, l'*attrito* sembra mitigato in un tentativo di sintesi tra gli elementi e la figura mostruosa della modella si costruisce proprio a partire dalla perturbante inconciliabilità di fondo dei due repertori di immagini. Dal punto di vista ritmico i versi assecondano i tempi della descrizione: la scelta di isolare ogni singola parte meccanico-anatomica in un solo verso rallenta l'occhio del lettore-spettatore, che ha così modo di indugiare prima di passare al verso successivo. Al contrario gli ultimi tre versi, legati da *enjambements*, accelerano improvvisamente mimando la fulminea fitta provocata nello spettatore da questa visione. Non si crea più quell'*attrito* che i versi e le rime provocavano ne *L'igienista mentale*, in cui metro e sintassi coincidono soltanto ai primi due versi e in chiusura, e il metro finisce per imporre il rallentamento dell'andamento sintattico. Né tantomeno vi sono elementi formali che generano le risonanze intertestuali che abbiamo evidenziato nel primo testo.

Sarà più chiaro così l'effetto che ha nella poesia da cui siamo partiti l'*attrito* creato da tutti gli elementi formali analizzati, i quali, rallentando e surriscaldando lo spettacolo «pansessuale» descritto, innescano una serie di rimandi giocati proprio sul piano metrico, e suggeriscono la possibilità di leggere nel testo non solo

---

<sup>25</sup> *DPLG*, p. 74.

una riuscita rappresentazione ironica dei paradigmi di corporeità e desiderio proposti dai media, ma anche l'esperimento di farli reagire per contrasto con quelli più radicati nella nostra tradizione. Questi ultimi, infine, ne escono ironicamente rovesciati, sottolineando ancor di più la dimensione paradossalmente totalizzante di questo nuovo "discorso amoroso" mediatico; dimensione che le strategie compositive della poesia di *DPLG* non mettono in luce.

La ripresa del valore civile del sonetto non si esaurisce al discorso sul mondo massmediatico, ma viene declinato con accenti esistenziali in *Natale delle Ceneri: un monologo*.<sup>26</sup> Il testo (composto da endecasillabi sciolti ad eccezione dei primi due versi eterometrici) medita sulla crudeltà della nascita come «pena totalmente disumana», la cui accettazione costituisce il vero sacrificio del Cristo. Inserito in una sezione in cui l'uso della strofa è pressoché pervasivo, fa parte di una sorta di teodicea in versi che, come sottolineano Giovannetti e Lavezzi (riferendosi, in verità, ad *Ecce Video*), declina l'assunzione magrelliana del sonetto come «"forma" di una tragedia non storica ma esistenziale di particolare attualità»,<sup>27</sup> differenziandola ad esempio dall'uso che ne fa Fortini.<sup>28</sup>

\*

A partire da *Niente funerali di Stato per Sanguineti, ovvero Le ceneri di Mike*, il metro viene anche usato come luogo di omaggio poetico, con esiti particolarmente significativi ai fini della nostra analisi. La poesia, alla luce del sofisticato uso dei procedimenti metrici come strumento di un dialogo con altri autori, è riconducibile proprio agli esperimenti sonettistici sanguinetiani. Il testo è di 13 versi, non isometrici, senza partizioni grafiche e con rime //AABBCC/EE.<sup>29</sup>

Mi sembrava di dover celebrare una morte,  
Invece sono qui a piangerne due;  
Kyrie eleison per l'Università

<sup>26</sup> *SA*, p. 16.

<sup>27</sup> Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, p. 124.

<sup>28</sup> Per il sonetto di Franco Fortini si vedano *Sonetto*, in *Foglio di via*, Torino, Einaudi, 1946, ora in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Luca Lenzini, Milano, Mondadori, 2014, p. 45, da cui si cita, e *Sonetto dei sette cinesi*, in *L'ospite ingrato primo e secondo*, Marietti, Torino, 1985, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzini e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2003, p. 1067, da cui si cita. A proposito di un punto di vista sempre ancorato al versante esistenziale nella poesia civile di Magrelli può essere interessante confrontare il testo sull'11 settembre del poeta (*DSB* pp. 11, 12 poi in *SA* p. 68, con minime varianti) con quello scritto da Rossi Precerutti per la stessa occasione (Roberto Rossi Precerutti, *New York, 11 settembre*, cit. in Giovannetti, Lavezzi, *La metrica contemporanea*, p. 124).

<sup>29</sup> In questa notazione si indicano con "/" i versi irrelati.

E per l'alfiere della sua alterità.  
 Bello non era. Un Bronzo di Riace,  
 Ostentava: "Dei due, quello che più vi piace".  
 Nell'Aula Magna della Sapienza  
 Guizzava la civetta dell'alta sua sapienza,  
 Innesto dello Studio sull'amata Poesia,  
 Ossia: metà cultura, metà idiosincrasia.  
 Ripeto: oggi perdiamo sia lui, sia l'Accademia,  
 Nel Tele-Stato che scarta un Professore  
 Osannando la merce e il suo pastore.<sup>30</sup>

Sonetti, regolari o meno, sono più volte dedicati da Sanguineti ad amici e letterati, specie tra i testi raccolti in *Fuori Catalogo*,<sup>31</sup> dove Tonelli nota che: «i sonetti sono la forma chiusa prediletta da Sanguineti per l'omaggio poetico».<sup>32</sup> La celebrazione della morte del poeta può essere, dunque, considerata un primo indizio circa la scelta della forma-sonetto come elemento funzionale all'amplificazione dell'omaggio oltre il semplice piano tematico. Ma tale scelta può anche suggerire la ricerca di un preciso antecedente proprio nella produzione del poeta genovese; antecedente individuabile in *Un brindisi*,<sup>33</sup> testo del 1979 dedicato ad Octavio Paz.

Tanto qui che nel sonetto di Sanguineti mancano dei versi: un'intera quartina è sostituita da puntini, per rispettare le dieci lettere del nome in acrostico, mentre nel testo di SA, per lo stesso motivo, ne manca soltanto uno. Il nome in acrostico, benché non sia quello del dedicatario principale, è annunciato dal sottotitolo che rimanda sia al sanguinetiano *Le ceneri di Pasolini*,<sup>34</sup> sia, ovviamente, all'originale pasoliniano *Le ceneri di Gramsci*.<sup>35</sup> Tutta la poesia è costruita su uno schema binario che coinvolge i versi, sia nel loro insieme sia singolarmente, e suggerisce un'irriducibile alterità interna all'omaggio e alla figura stessa del poeta: le rime danno vita a distici chiaramente individuabili; alcune cesure, particolarmente forti e sottolineate dalla punteggiatura, rendono alcuni versi perfettamente bipartiti (vv. 5, 6, 19); coppie oppostive legano più versi o ne dividono uno (la rima *Università : alterità*; o il verso «metà cultura, metà idiosincrasia»). A questa costruzione binaria si sovrappone ai vv. 9-11 una terzina monorima: la rima baciata *poesia : idiosincrasia*, creando una sorta di aspettativa nell'orecchio del lettore, suggerisce di leggere, con una diastole, «accademia». L'attrito, dunque, viene

<sup>30</sup> SA, p. 7.

<sup>31</sup> Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie (1951-1981)*, Milano, Feltrinelli, 1982, pp. 347-430.

<sup>32</sup> Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, Edizioni ETS, 2000, p. 47.

<sup>33</sup> Sanguineti, *Segnalibro. Poesie (1951-1981)*, p. 409.

<sup>34</sup> Ivi, p. 405.

<sup>35</sup> Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957.

generato anche a livello strutturale attraverso l'intersezione di corpi metrici diversi: la terzina finisce nella lettura per interporsi alla struttura binaria che regge i distici, rallentandola e forzandola in uno schema ternario. L'omaggio attraverso le diverse riprese formali convive con elementi dissonanti quali la dedica rivolta all'amico e critico Cortellessa (invece che al defunto) e l'acrostico del nome di quello stesso «pastore della merce» che «il Tele-Stato» aveva preferito al poeta. Si crea così un cortocircuito tra la celebrazione che il testo sembra presentare ad una prima lettura e il mancato omaggio ufficiale a Sanguineti, che finisce per riverberarsi nei dettagli della poesia. La risonanza profonda che la scelta formale ha nella poesia appena citata risulta ancora più evidente se si mette a confronto quest'ultima con la poesia dedicata a Pasolini in *AP, Diffamazioni*:

Avrebbe minacciato un benzinaio  
con la pistola carica  
di un proiettile d'oro.  
Cineasta e poeta, orafo e orco!  
Ma cosa contestare a quest'accusa,  
l'arma o la sua pallottola?  
Santa Romana Chiesa o l'usignolo?  
Quel colpo mai sparato traversa la sua opera  
piegandola ad un duplice ossimòro,  
fantastico fantasma di violenza  
e pietà, di sangue e alloro.<sup>36</sup>

Qui i versi non seguono uno schema metrico preciso ma, al contrario, sembrano assecondare l'articolazione logica della riflessione dell'autore sull'inverosimiglianza dell'accuse che gravano sulla memoria di Pasolini. L'omaggio, infatti, passa prevalentemente per il piano tematico: riporta l'improbabile ricostruzione di un furto ad un rifornimento poco prima dell'uccisione del poeta e allude esplicitamente alla raccolta pasoliniana *L'usignolo della Chiesa cattolica*.<sup>37</sup> La costruzione del testo risulta, dunque, profondamente diversa e, seppur altrettanto efficace, meno complessa del meccanismo osservato nell'omaggio a Sanguineti. Tuttavia, anche in questa poesia viene affidato ad un elemento formale il compito di creare sotterranee piste di senso: la rima in -òro che sembra scandire la poesia (v. 3, 9, 11 e in assonanza al v. 7) dà vita al gioco sottile dello spostamento di accento nel termine «ossimoro» al v. 9, il quale finisce per suonare quasi «oh sì! moro!» e suggerisce una pungente parodia di quella pulsione sadomasochista che avrebbe

<sup>36</sup> *AP*, p. 300.

<sup>37</sup> Pier Paolo Pasolini, *L'usignolo della Chiesa cattolica*, Milano, Longanesi, 1958.

condotto il poeta alla morte, definita da Sanguineti un «suicidio per delega».<sup>38</sup>

Potremmo parlare, quindi, di un attrito “puntuale”: l’uso della rima, infatti, fa stridere il termine su cui cade la diastole e ne rivela la tinta ironica, ma il ricorso ad uno schema formale che “faccia resistenza” e complichino il componimento non è sistematico nel testo. Proprio la possibilità di isolare in un singolo elemento il meccanismo che abbiamo prima osservato conferma il carattere non episodico della strategia compositiva e ne conferma la centralità nelle poesie in cui il gioco sul piano metrico-formale diventa strutturale.

\*

Oltre a quello appena analizzato, troviamo nel *corpus* magrelliano altri due sonetti in omaggio ad artisti. Il primo, *Dicembre*,<sup>39</sup> è dedicato a John Donne. Il sonetto, oltre ad omaggiare la produzione sonettistica del poeta inglese, chiude una sorta di *Corona de’ mesi* proprio con il metro del modello duecentesco di Folgore da San Gimignano. Non a caso, la forma scelta è quella ibrida di un sonetto in quartine e terzine ma con schema di rime inglese. A proposito di queste realizzazioni ibridate, Tonelli<sup>40</sup> menziona i sonetti raboniani della terza sezione di *Quare Tristis*, in cui le rime alterante della tradizione inglese «possono però cedere il posto alle rime incrociate della nostra tradizione».<sup>41</sup> Soluzione giudicata peraltro non inedita: queste forme richiamerebbero, infatti, una fase di adattamento della forma nel contesto inglese. Senza entrare nel merito dell’impostazione del saggio (il quale, tra l’altro, non fornisce alcun rimando bibliografico relativo alla tradizione del fenomeno indicato) non sembra opportuno appiattare la scelta di ibridazione sul piano di una variabilità di realizzazioni propria del metro analizzato. Nel caso specifico di Raboni è utile ricordare quello che ormai è diventato quasi un luogo comune della critica, ossia il dichiarato rapporto agonistico dell’autore con la forma-sonetto,<sup>42</sup> dentro il quale si può inquadrare anche questa scelta di ibridazione, solidale ad altre strategie volte ad indebolire la struttura del sonetto.<sup>43</sup> Pur evitando, dal canto nostro, di appiattare l’ibridazione operata da Magrelli su

<sup>38</sup> Edoardo Sanguineti, *Sanguineti: «Pasolini? Un reazionario illeggibile»*, a cura di Paolo Di Stefano, in «Il Messaggero», 26 settembre 1995.

<sup>39</sup> *SA*, p. 71.

<sup>40</sup> Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, p. 43.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Il poeta dichiarava di aver «cominciato a lavorare contro il sonetto. I miei sonetti rispettano lo schema ma allo stesso tempo cercano di disfarlo, di metterlo in discussione» (Giovanni Raboni, *Classicismo e sperimentazione. Contro la perdita di significato*, a cura di Guido Mazzoni, in «Allegoria», 25 [1997], pp. 141-146, a p. 141).

<sup>43</sup> Cfr. Fabio Magro, *Poesia in forma di prigione. Sul sonetto di Giovanni Raboni*, in «Studi novecenteschi», 73 (2007), pp. 209-242, in particolare p. 242.

quella di Raboni, credo sia corretto leggere anche questa nell'ottica di un lavoro «contro il sonetto»: la scelta di usare in maniera diversificata due indici formali di solito strettamente connessi fa sì che l'uno lavori «contro» l'altro, creando un attrito che incrina l'unitarietà della forma e la blocca in un insanabile bimorfismo. Ma ancor di più l'intersezione delle due forme è il mezzo prescelto per innestare nell'omaggio a Donne quello a Folgore. Quello che è definibile ancora come attrito, interno alla struttura, va ben oltre il recupero di una forma "eccentrica" della tradizione ma si rivela funzionale a sparigliare le carte e fare reagire il piano formale con altri livelli: nello specifico inceppa il meccanismo dell'omaggio poetico che, come in *Niente funerali di Stato per Sanguineti*, va ben oltre la dedica in esergo e trova il suo veicolo privilegiato nelle scelte formali.

Il secondo dei testi d'omaggio mostra, invece, il rapporto dialettico che Magrelli instaura con il sonetto quando la forma viene ripresa in maniera non canonica. La poesia è dedicata al pittore romano Montani in occasione della scomparsa della madre. Del sonetto conserva la partizione grafica, ma sono del tutto assenti le rime. Gli accenti, particolarmente regolari, creano una tessitura ritmica insistita, costruita su tre accenti principali nelle quartine e su due nelle terzine:

sgomenti – vuoto, calco,  
 stampo del nulla. Prima  
 c'era, ora no. Dov'è finita  
 Euridice?  
 [...]  
 Miracolo e tragedia,  
 morte ladra,  
 morte ladra di merda,<sup>44</sup>

L'ultimo verso di ogni partizione (vv. 4, 8, 11, 14) rompe questa regolarità presentando solamente uno o due accenti nelle quartine e tre nelle terzine. In questo caso, dunque, una ripresa non canonica del sonetto utilizza strategie altre per dare solidità ad una struttura formale all'apparenza indebolita dall'assenza di elementi fondamentali nel modello tradizionale quali la rima e la regolarità dei versi. Si instaura un rapporto dialettico tra forma chiusa e dettato poetico, che consente di modellare il sonetto addosso al flusso verbale, a sua volta scandito su di esso: la scelta di un richiamo al metro porta all'interno del testo l'uso di elenchi di due o tre elementi che aiutano a scandire il ritmo; aumenta la ripetizione di suoni (in particolare *f* e *t* nella prima quartina e *m* nelle terzine) che danno coesione fonica alle parti; fa prevalere una sintassi asciutta e particolarmente ritmica, con congiunzioni ridotte al minimo e avverbi assenti. Dall'altro lato, la struttura del

<sup>44</sup> CV, p. 607.

sonetto sembra modulare e dare unità ad un discorso franto, che procede con difficoltà, del quale il modello metrico richiamato modula le ellissi e le riorganizza nel gioco di pieni e vuoti che informa la struttura della poesia.

\*

Questo rapporto di reciproca necessità tra la forma adottata e la dizione è visibile anche in *La Curva*:<sup>45</sup> le tre quartine non rimate della forma inglese scandiscono il racconto di un episodio di vita familiare, che si sposta cronologicamente avanti nell'ultima e viene chiuso dalla *pointe* aforistica del distico.

Il metro determina qui i momenti della narrazione, ossia fornisce l'ossatura su cui modulare i momenti del racconto e il suo commento: provoca un attrito che dà forma al discorso del poeta e non permette di distenderlo in maniera arbitraria. Questo meccanismo testimonia un'adozione del metro come forma del pensiero, come struttura sulla quale questo si organizza. Ma il rapporto forma-pensiero può essere letto anche nel senso inverso: è proprio quest'ultimo a riorganizzare il metro secondo la necessità del proprio discorso, accogliendone la partizione interna, ma non adottando il principio strutturante della rima e usando varie misure versali. La forma sonetto, quindi, al contempo frena e struttura la narrazione – fa attrito –, ma viene da essa modificato, sfronato e rimodellato secondo le esigenze.

Anche *Dal nostro inviato a: Dresda, piazza del teatro* si presenta come realizzazione allusa della forma. Il testo, pur rispettando i canonici 14 versi, non è né isometrico né rimato, e si presenta privo di partizioni grafiche:

Non troppo a lungo  
sull'acciottolato.  
La statua equestre, venga  
via, raffigura il re.  
Sì, il traduttore di Dante,  
ora muoviamoci.  
Bello il teatro, bello,  
però andiamo,  
perché questo è pavé contaminato  
(un incidente nucleare accanto  
alla cava) e noi qui siamo già  
larve su lastra, lemuri,  
turisti radiologici, ampolline,  
vetro che soffia un soffio di elettroni.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> *SA*, p. 80.

<sup>46</sup> *DPLG*, p. 16.

L'uso di misure brevi (non oltre il novenario) nei primi otto versi e di versi più lunghi nell'ultima parte consente di distinguere nel testo una suddivisione in fronte e sirma, avvicinando il componimento sia ad esperimenti novecenteschi di quella che Giovannetti e Lavezzi chiamano «approssimazione alla forma»<sup>47</sup> (ad esempio *Quasi un sonetto* di Nelo Risi: quattordici versi, ma eterometrici e senza partizioni forti o rime), sia alla ripresa del sonetto minore di Raboni,<sup>48</sup> del quale il testo ricorda anche la teatralizzazione di monologhi interiori:<sup>49</sup> viene messo in scena una sorta di dialogo in cui una delle due voci sembra assente ma rimane percepibile attraverso gli stralci dei frasi riportati dall'altra. Il metro, in vero, rimane sullo sfondo ma agisce come elemento che, una volta richiamato, si mette in tensione con il testo e impone di tornare indietro e ripensarlo in rapporto al modello: proprio questo meccanismo mette in risalto la tessitura ritmica che costituisce l'impalcatura della forma allusa.

In ultimo, *Intorno alle sevizie musicali*<sup>50</sup> presenta una marcata irregolarità tra sintassi e metro, insieme ad un'ampia escursione nella lunghezza dei versi. La scelta del sonetto sembra limitata alle partizioni grafiche del testo e la forma risulta indebolita in ogni aspetto: sintattico, rimico e fonetico, con suoni che tendono a creare richiami e regolarità più all'interno dello stesso verso che della strofa (o tra di esse). Assumendo la scelta del sonetto sempre come risultato di un progetto preciso,<sup>51</sup> questi elementi possono essere messi in relazione al contenuto tematico della poesia, che si concentra sull'irresistibile legame che stringe chi ascolta musica, «bloccato a un letto di contenzione sonora» e libero solamente di inveire chiedendo (forse invano) ascolto.

La strategia di indebolimento della forma può essere letta come un esperimento di evasione dalla «contenzione» metrica del sonetto e dalla sua «musica», simboleggiate proprio da quelle partizioni grafiche che fanno «resistenza» (ancora una volta fanno attrito) a questo tentativo di liberazione. Tentativo che porta già in sé la chiara evidenza dell'impossibilità della fuga da un metro che sembra ormai legame irrinunciabile per il poeta.

\*

La forma-sonetto è usata come elemento di attrito che surriscalda linguaggio quotidiano costringendolo a rallentare: ne aumenta la complessità interna e instaura un dialogo con modelli tradizionali. Il rapporto di Magrelli con il metro

<sup>47</sup> Cfr. Giovannetti, Lavezzi, *La metrica contemporanea*, p. 151.

<sup>48</sup> Si veda la sezione *Sonetti di infermità e convalescenza* di *Ogni terzo pensiero* (ora in Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006, pp. 799-807).

<sup>49</sup> Cfr. Magro, *Poesia in forma di prigione*, p. 217.

<sup>50</sup> *GSP*, p. 29.

<sup>51</sup> Cfr. Beltrami, *Appunti sul sonetto*.

(e nello specifico con il sonetto) risulta interpretabile come un gioco di tensioni e resistenze che generano possibili piste di senso al di sotto dello strato epidermico della loro interpretazione letterale. Pertanto, ritornando alla lettura di Buonfiglio,<sup>52</sup> è utile guardare con attenzione al rapporto dell'autore con il carattere istituzionale del metro alla luce di quanto emerso dall'analisi. La concezione di metro come istituto richiama inevitabilmente la prospettiva fortiniana di metricità come «ossequio ritmico ad una norma».<sup>53</sup> Tuttavia, questa non sembra la categoria più efficace per comprendere l'uso del sonetto che l'autore fa. Manca, infatti, la volontà di sabotare o «democratizzare»<sup>54</sup> la forma e, parimenti, quella di assumerla aporeticamente, puntando ad un «adempimento di fronte ad una norma».<sup>55</sup> L'inefficacia della prospettiva risulta ancora più evidente quando si constata che nella produzione poetica contemporanea il sonetto non è nei fatti «norma», se non quando chi lo usa gli riconferisce questo statuto (comunque limitato allo spazio dei quattordici versi). Al contrario, quell'«indebolimento dell'architettura verticale, esterna del sonetto»<sup>56</sup> ravvisabile in altri poeti contemporanei quali Raboni o Frasca,<sup>57</sup> è spesso compensato da strategie volte a ridare solidità alla forma, seguendo strade alternative anche in sonetti che dell'«istituto» sembrano conservare solo l'aspetto grafico. Pur quando ci sono elementi che lavorano «contro» la forma (si veda quanto evidenziato in *Dicembre*),<sup>58</sup> il meccanismo risulta funzionale a far reagire più piani del componimento, e l'attrito che esso produce viene canalizzato nell'evidenziare elementi e rimandi che stanno sotto la superficie del testo. Proprio l'attenzione che l'uso del metro richiama su questi elementi mette in luce la strategia di «divertimento» che caratterizza il lavoro dell'autore contro il sonetto; divertimento da intendersi sia nell'accezione di effetto ironico, che diverte il lettore che sa coglierne l'arguzia, sia nel suo significato etimologico di *devertere*, «deviare» e «volgere altrove» l'attenzione. Sono proprio gli inceppamenti provocati dalla forma ad esaltare gli elementi parodici di testi come *L'igienista mentale*<sup>59</sup> o *Diffamazioni*<sup>60</sup> e a sottolineare il rovesciamento ironico alla base di alcune riprese del metro. Ma

<sup>52</sup> Buonfiglio, *Le istituzioni metriche*.

<sup>53</sup> Franco Fortini, *Metrica e libertà*, in «Ragionamenti», 10-12 (1957), pp. 267-274, ora in Id., *Saggi ed epigrammi*, pp. 783-798, cit. a p. 787.

<sup>54</sup> Cfr. Buonfiglio, *Le istituzioni metriche*.

<sup>55</sup> Ivi, p. 786.

<sup>56</sup> Magro, *Poesia in forma di prigionia*, p. 217.

<sup>57</sup> Per Raboni si vedano i sonetti *Ogni Terzo Pensiero* e *Quare tristis* (in Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, pp. 794-843 e 939-1005). Per Frasca si rimanda alla sezione *Rimavi* di *Rive* (Gabriele Frasca, *Rive*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 69-102).

<sup>58</sup> *SA*, p. 71.

<sup>59</sup> *SA*, p. 5.

<sup>60</sup> *AP*, p. 300.

sono anche alcune di quelle strategie di «indebolimento dell'architettura» del sonetto a “deviare” l'attenzione del lettore verso l'incrinatura interna della forma nei sonetti ibridi *Dicembre*<sup>61</sup> e *Canzonetta sulle sirene catodiche*.<sup>62</sup> Il divertimento risulta, dunque, la strategia sottesa a quella creazione di piste di senso ipodermiche che il recupero del metro e il lavoro contro di esso mettono in moto. Pertanto, più che guardare a quello che Fortini definisce un «ossequio ritmico ad una norma» (compiuto o internamente sabotato che sia), sarà più utile considerare, decidendo di rimanere nell'orbita dei saggi fortiniani (la cui essenza resta militante), che

quando [i poeti] sembrano voler cancellare le tracce degli schemi metrici nella dizione, la loro conservazione grafica è la prova che si vuol tendere al massimo la relazione tra schema metrico e ritmo verbale, non spezzarla.<sup>63</sup>

Quest'osservazione (assumibile solo tenendo ben presente l'inconsistenza nei fatti del carattere normativo del metro e sottolineando il carattere di deliberata «anacronisticità» del suo recupero)<sup>64</sup> sarà utile ad evidenziare l'intento generale, che sta dietro alla scelta di mantenere sempre uno scarto minimo dalla ripresa integrale del sonetto, ossia attivare la tensione di tale relazione. Tuttavia, i confronti più rilevanti si rivelano quelli con altri testi dell'autore di volta in volta avvicinati ai singoli sonetti, ma presi dalla sua larga produzione in metro libero, ossia da quel contesto che precede e affianca la magrelliana «scoperta della strofa» e costituisce lo sfondo “normale” rispetto al quale la scelta metro acquista il suo rilievo.

Al confronto con questi, i sonetti analizzati risultano “eccezionali” proprio perché contemporaneamente inceppati e strutturati dalle scelte formali, le quali consentono all'autore di veicolare contenuti e rimandi attraverso i giochi di resistenza e contatto, portati all'interno dei testi che dal loro attrito. Questa dinamica risulta particolarmente declinata sul versante di reciproca resistenza tra metro e dizione negli ultimi testi analizzati: il sonetto (e la strofa in generale) diventano un'impalcatura sulla quale modulare il proprio resoconto del reale. L'impalcatura fa resistenza, ma si rivela sufficientemente malleabile per assecondare una dizione che, sebbene commenti in diretta la tragedia della contemporaneità, non smette di riflettere su di essa le singolarissime diottrie di cui l'occhio del poeta si nutre fin dagli esordi.

---

<sup>61</sup> *SA*, p. 71.

<sup>62</sup> *DSB*, p. 11.

<sup>63</sup> Fortini, *Metrica e libertà*, p. 789.

<sup>64</sup> Si vedano le obiezioni di Roggia alla minimizzazione di questo aspetto nel lavoro di Tonelli, cfr. Carlo E. Roggia, *Il sonetto nel Novecento*, in «Stilistica e metrica italiana», 2 (2002), p. 275-285.

---

*Bibliografia*

- Pietro G. Beltrami, *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti*, in «Rhythmica: Revista española de métrica comparada», I, 1 (2003) pp. 7-36.
- Franco Fortini, *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzi, Milano, Mondadori, 2003.
- Franco Fortini, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Luca Lenzi e uno scritto di Rossana Rossanda, Milano, Mondadori, 2014.
- Gabriele Frasca, *Rive*, Torino, Einaudi, 2001.
- Paolo Giovannetti, Gianfranca Lavezzi, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010.
- Guglielmo Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- Niva Lorenzini, *Le nuove modalità della forma chiusa*, in «Il Verri», 9 (1999), pp. 122-34.
- Valerio Magrelli, *Poesie (1980-1992) e Altre poesie*, Torino, Einaudi, 1996.
- Valerio Magrelli, *Didascalie per la lettura di un giornale*, Torino, Einaudi, 1999.
- Valerio Magrelli, *Disturbi del sistema binario*, Torino, Einaudi, 2006.
- Valerio Magrelli, *Il sessantotto prodotto da Mediaset. Un Dialogo agli Inferi*, Torino, Einaudi, 2011.
- Valerio Magrelli, *Il sangue amaro*, Torino, Einaudi, 2014.
- Valerio Magrelli, *La lingua restaurata e una polemica. Otto sonetti a Londra*, Lecce, Manni, 2014.
- Valerio Magrelli, *Guida allo smarrimento dei perplessi*, Messina, Carteggi Letterari - le edizioni, 2016.
- Valerio Magrelli, *Le cavie. Poesie 1980-2018*, Torino, Einaudi, 2018.
- Fabio Magro, *Poesia in forma di prigionia. Sul sonetto di Giovanni Raboni*, in «Studi novecenteschi», 73 (2007), pp. 209-242.
- Aldo Menichetti, *Problemi della metrica*, in *Letteratura Italiana*, dir. da Alberto Asor Rosa, III, 1, Torino, Einaudi, 1984, pp. 349-390.
- Aldo Menichetti, *Metrica Italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Editrice Antenore, 1993.
- Pier Paolo Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1957.

- Pier Paolo Pasolini, *L'usignolo della Chiesa cattolica*, Milano, Longanesi, 1958.
- Giovanni Raboni, *Classicismo e sperimentazione. Contro la perdita di significato*, a cura di Guido Mazzoni, in «Allegoria», 25 (1997), pp. 141-146.
- Giovanni Raboni, *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006.
- Carlo E. Roggia, *Il sonetto nel Novecento*, in «Stilistica e metrica italiana», 2 (2002), p. 275-285.
- Edoardo Sanguineti, *Segnalibro. Poesie (1951-1981)*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- Edoardo Sanguineti, *Sanguineti: «Pasolini? Un reazionario illeggibile»*, a cura di Paolo Di Stefano, in «Il Messaggero», 26 settembre 1995.
- Natascia Tonelli, *Aspetti del sonetto contemporaneo*, Pisa, Edizioni ETS, 2000.
- Giuseppe Ungaretti, *Introduzione alla metrica*, in Id. *Invenzione della poesia moderna*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984.

### Sitografia

- Mario Buonfiglio, *Le istituzioni metriche, i versi "black bloc" e le "sinapsi" degli oggetti nella poesia di Valerio Magrelli*, in *Poesia2punto0* (25 luglio 2015).  
<<http://www.poesia2punto0.com/2015/07/25/le-istituzioni-metriche-i-versi-black-bloc-e-le-sinapsi-degli-oggetti-nella-poesia-di-valerio-magrelli/>>
- Alberto Fraccacreta, *L'attrito di Magrelli. Nell'officina del poeta: un'intervista*, in *succedeoggi.it* (novembre 2015).  
<<http://www.succedeoggi.it/2015/11/lattrito-di-magrelli>>