

Poesia lirica, poesia di ricerca

Appunti su alcune categorie critiche di questi anni

Claudia Crocco

I.

Ho cara la tua carne; l'ammasso
d'alberi e vento che dentro te
scorre vene. C'è il sonno; il giorno e poi
il movimento che propaga
vita faccia e sangue
per tutte le cose che fai.
Si racconta che alcuni animali
si nascondano al momento giusto, vadano via
per morire invisibili. Tu invece mostri
come la tua carne sempre sia
foglia, neve; tu non hai paura
ogni giorno di fronte a me
di cadere.¹

Questo testo fa parte della seconda sezione di *Tua e di tutti* (Lietocolle 2014), uno degli ultimi libri di Tommaso Di Dio. Come nelle altre poesie della raccolta, chi parla usa la prima persona: descrive un mondo quotidiano, spesso nomina luoghi riconoscibili di Milano (la stazione, un parco, un supermercato); in alcuni casi ricorre a cortocircuiti fra astratto e concreto (vv. 1-2 «l'ammasso / d'alberi e vento che dentro te / scorre vene»). Di Dio si serve di parole referenziali e mimetiche («piazza», «slip», «cemento», «pallone»), e di altre più vaghe e astratte («natura», «vero», «male», «tempo», «grazia», «amori»). Dei

¹ T. Di Dio, *Tua e di tutti*, Faloppio, Lietocolle, 2014, p. 37.

tredecim versi di cui si compone la poesia, soltanto uno ha una struttura endecasillabica (il v. 3); gli altri hanno forme variabili, che vanno dalle quattordici (v. 8) alle quattro sillabe (v. 13). Nonostante l'assenza di versi canonici, si percepisce una scansione prosodica coerente: il ritmo deriva da un lavoro di simmetrie fra sintassi, accenti, *enjambement* ed emissione di fiato, come notato da Bernardo De Luca.²

«Ho cara la tua carne»: chi dice io, già dall'*incipit*, presuppone un interlocutore. Si può pensare che il destinatario sia una donna, poiché all'interno della seconda sezione di *Tua e di tutti* ci sono molti riferimenti a un tu femminile. Se si accetta questa ipotesi, il senso della poesia è molto semplice: l'armonia fra chi parla e la persona alla quale si rivolge sublima anche la paura di fronte alla morte. La vita umana, «tua e di tutti, questa / vita reale più ricca e sgualcita / dal niente che non l'abbandona»,³ d'altronde, è forse la protagonista di tutta la raccolta di Di Dio.

Tenendo a mente queste poche note sul testo, consideriamo ora una situazione apparentemente analoga – di confronto fra un uomo e una donna – tratta da un altro libro pubblicato nel 2014:

Con il passare degli anni, abbiamo capito come sopravvivere in un ecosistema così profondamente compromesso e instabile come quello della nostra famiglia. Le continue correzioni di postura, necessarie a mantenere l'equilibrio, sono ormai automatismi perfettamente mimetizzati nella nostra gestualità. La precarietà ci ha stupiti, rivelandosi solida, terreno paludoso edificabile. Una delle tattiche vincenti alla base del nostro matrimonio consiste nel mantenerci reciprocamente in coma farmacologico, in modo da minimizzare gli scontri: cicatrici sottili, sartoriali, strategicamente disposte lungo le pieghe naturali della pelle, nel corso di raffinati interventi di chirurgia estetica. Riconquistiamo sempre la serenità e diamo a tutti l'impressione di essere felici. Credo che una certa indifferenza di fondo venga spesso scambiata per fiducia nei propri mezzi. Una soddisfazione parziale rientra nella media e non fa sorgere sospetti: è il posto migliore a cui tornare. Quando ne ho l'occasione, cerco diversivi altrove; li nascondo piuttosto agevolmente nel doppiofondo dei miei pensieri, e immagino che anche lei faccia lo stesso.⁴

Una lunghissima rincorsa (Bel-Ami 2014) è l'opera d'esordio di Jacopo Ramonda. Il sottotitolo è *Prose brevi*: il libro si compone di

² B. De Luca, *La ricerca dell'esperienza. Su «Tua e di tutti» di Tommaso Di Dio* (Lietocolle, 2014), in «puncocritico2», 22 ottobre 2014, <https://puncocritico2.wordpress.com/2014/10/22/la-ricerca-dellesperienza-su-tua-e-di-tutti-di-tommaso-di-dio-lietocolle-2014/> (ultimo accesso: 14/11/2022).

³ T. Di Dio, *Tua e di tutti* cit., p. 27.

⁴ J. Ramonda, *Una lunghissima rincorsa*, Roma, Bel-Ami, 2014, p. 23.

cinquantacinque brani in prosa, divisi in quattro sezioni. Alcuni hanno un titolo, altri fanno parte di una sequenza con un titolo ricorrente e un numero progressivo (*L'elaborazione del lutto*, seconda sezione); infine ci sono testi nei quali la numerazione è preceduta dalla parola *Cut-up*. La tradizione del *cut-up* – che consiste nel montaggio di materiali preesistenti per formare un nuovo oggetto artistico – deriva dalle avanguardie storiche; tra la fine del Novecento e l'inizio del secolo successivo viene ripresa da svariati poeti francesi, statunitensi e italiani. Negli ultimi anni, ad esempio, in Italia se ne serve un autore di poesia in prosa, Alessandro Broggi. In un numero di «Atelier» dedicato alla poesia in prosa, Broggi spiega che questo tipo di montaggio si propone di trascinare all'interno del discorso poetico parti di realtà che per convenzione non ne fanno parte. Il *cut-up* diventa una sfida estetica e politica: tutto può essere testo, persino le frasi tratte dalla pubblicità, se si rinuncia alla pretesa di proiettare sull'opera una componente soggettiva dell'autore: «E prosa è tutto ciò che non è poesia, ovvero praticamente quasi tutto venga scritto e pronunciato. [...] Se lo vogliamo vedere, i testi in prosa [...] sono i supporti di senso in cui si istituisce e si consuma il vivo di molte nostre pratiche sociali; la produzione testuale collettiva ci dà una possibile radiografia del nostro Occidente». ⁵ È a questa tradizione che si rifà Ramonda.

Il testo di *Una lunghissima rincorsa* che ho citato si intitola *Equilibristi (cut-up n. 138)*. A differenza della poesia di Di Dio, la prosa di Ramonda descrive una situazione di tregua apparente e di profonda lontananza all'interno di una relazione. In entrambi i casi viene evocata una scena di coppia, e a prendere la parola è la parte maschile; ma la fiducia nell'altro che caratterizza il primo rapporto («tu non hai paura / ogni giorno di fronte a me / di cadere») è opposta alla simulazione continua e all'indifferenza (il «coma farmacologico») che viene descritta nel secondo testo. Nel primo caso chi dice io sceglie e dispone le parole nel verso per dare forma a una esperienza personale, alla gioia che si prova per l'empatia tra due persone; nel secondo le frasi sono costruite per demistificare il discorso comune sulle vite di coppia, talvolta attraverso l'ironia («i raffinati interventi di chirurgia estetica»). Qualcosa di simile accade in alcune prose di *Avventure minime* di Broggi, *Senza paragone* di Gherardo Bortolotti, o di *Prati* di Andrea Inglese. Il brano di Ramonda non immette nella prosa le potenzialità metriche della versificazione tradizionale (come fanno, invece, altri

⁵ A. Broggi, *Nuovi anfi /4. Alessandro Broggi: testi e intervista*, a cura di T. Di Dio e C. Gallo, in «Atelier», 75, 2014, pp. 27-38: p. 28.

autori italiani di poesia in prosa, ad esempio Gabriele Frasca o Luciano Mazziotta); tuttavia anche il suo testo ha un ritmo interno percepibile e compatto, costruito soprattutto sulla sintassi asindetica e sulle scelte lessicali.⁶ Inoltre *Una lunghissima rincorsa* sfrutta la metafora, dunque una figura retorica tipica della poesia: nel brano appena presentato, ad esempio, c'è un paragone implicito fra rapporti umani e malattia, vita di coppia e coma farmacologico.

II.

Ho scelto queste due raccolte per svariati motivi: sono uscite a pochi mesi l'una dall'altra; appartengono ad autori della stessa generazione (cioè quella dei nati negli anni Ottanta); facendo parte di circuiti della poesia recente che hanno una certa visibilità, hanno ottenuto velocemente un buon numero di recensioni, soprattutto online, e sono già state accostate fra loro.⁷ Il mio è anche un giudizio di valore: *Tua e di tutti* e *Una lunghissima rincorsa* sono due libri che ho letto con interesse. Per diverse ragioni, insomma, rappresentano un caso paradigmatico.

Nelle pagine che seguono vorrei riflettere su come queste due opere si inseriscono nel panorama della poesia italiana contemporanea, e soffermarmi sulle categorie critiche con le quali vengono analizzate. Credo possa rivelarsi utile almeno per due motivi. Il primo è che dalla scelta di queste categorie dipende la messa in risalto degli elementi di continuità o di rottura con il passato, perché il filtro che usiamo per leggere i testi determina l'idea che un libro o un gruppo di autori possano essere innovativi rispetto a una tradizione esistente. Dal momento che vengono segnalate continue svolte da circa trent'anni (e altrettanto spesso si parla di frammentazione del panorama critico), non sarà vano chiedersi cosa le determini – le categorie che scegliamo oggi, in fondo, determineranno il canone di domani. Il secondo motivo ha a che fare con il senso della prassi critica. Leggiamo poesie e ne parliamo perché mettono in evidenza aspetti del mondo che consideriamo significativi, oppure perché sembrano rivelare qualcosa del nostro modo di farne

⁶ «Leggendo poesia da anni, mi sono ormai reso conto di non avere né un grande orecchio né una sensibilità particolarmente sviluppata per la musicalità, per il ritmo, quindi tendo a concentrarmi sui contenuti e sul lessico», J. Ramonda, *Nuovi anfibi* /2. *Jacopo Ramonda: testi e intervista*, a cura di T. Di Dio e C. Gallo, in «Atelier», 75, 2014, pp. 17-21: p. 19.

⁷ Cfr. ad esempio D. Sinfonico, *Di Dio e Ramonda: due punti di vista sulla poesia*, in «La Balena bianca», 29 ottobre 2014, <https://www.labalenabianca.com/2014/10/29/di-dio-e-ramonda-due-punti-di-vista-sulla-poesia/> (ultimo accesso: 14/11/2022).

esperienza, o perché ci sembra che alcune opere inneschino una riflessione sulla lingua che usiamo e sull'ambiente sociale in cui viviamo. Qualsiasi sia il motivo delle nostre letture, ha senso provare a capire perché oggi identifichiamo alcuni testi come poesia, perché li preferiamo rispetto ad altri, e come li interpretiamo.

Leggendo articoli e recensioni a libri di poesia contemporanea, spesso ho l'impressione che si siano sclerotizzate due tendenze contrapposte, le quali talvolta convivono pacificamente. La prima è quella di una lettura *en artiste*, che rifiuta l'uso di categorie critiche tradizionali e punta tutto sul corsivo, su parole che suggeriscono empatia fra lettore e testo e si riferiscono al campo semantico delle emozioni. Il prototipo di questo discorso critico può essere considerato *La statua vuota*;⁸ ma l'introduzione alla *Parola innamorata*, a suo modo, era molto militante: Pontiggia e Di Mauro cercavano di sottrarre alle classificazioni accademiche e alla censura neoavanguardista la nuova poesia di Magrelli e di De Angelis (tra gli altri). Il tono enfatico nasceva dalla polemica contro quelli che venivano considerati abusi interpretativi della poesia, ovvero le analisi storicistiche, sociologiche e strutturaliste, che a metà anni Settanta dominavano il dibattito letterario. Quella impostazione critica, dunque, aveva un retroterra culturale ben preciso, e riusciva a cogliere elementi di novità del panorama contemporaneo. Non si può dire altrettanto per molti articoli e saggi "innamorati" recenti, i quali sembrano avvicinare i testi soltanto in virtù del loro contenuto emotivo: ogni volta che ci affidiamo a questo tipo di interpretazione e di lettura, ribadiamo l'idea che la poesia sia stata un genere egocentrico che ha avuto una tradizione illustre, ma che ora è formalmente idiosincratico e avvicinabile solo per via intuitiva.

La seconda tendenza critica è quella di una velleitaria scientificizzazione del discorso, che sfrutta soprattutto il lessico filosofico oppure quello linguistico. In entrambi i casi, l'antecedente è quel *linguistic turn* di cui tanta poesia del secondo Novecento è direttamente figlia. Certo, è difficile parlare dell'opera di Zanzotto, Sanguineti o Rosselli senza considerare le teorie che mettono in discussione il rapporto fra parole e cose e il valore referenziale del linguaggio; ma davvero ognuno dei libri di poesia italiana degli ultimi anni rappresenta una sfida al nostro universo di senso e alle esperienze cognitive alle quali siamo abituati? L'idea di una continua rivoluzione epistemologica a partire dai versi

⁸ E. Di Mauro, G. Pontiggia, «*La statua vuota*», in *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*, a cura di E. Di Mauro, G. Pontiggia, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 9-11.

è una tentazione critica facile, perché offre una chiave interpretativa sicura: è come se ogni libro di versi aprisse una svolta nel rapporto tra poesia, realtà e conoscenza. Tuttavia la letteratura secondaria, spesso, diventa il vero centro dell'analisi, che dunque perde di vista il proprio scopo originario (cioè il testo).

Entrambe le tradizioni interpretative hanno una lunga e consolidata tradizione in Italia, e in questa sede non si ha alcuna intenzione di demolirla. Ciononostante, è utile riflettere sui limiti che la critica filosofica e quella stilistico-formale presentano oggi: la prima si scontra spesso con le idiosincrasie del critico, con la mancanza di prospettiva storica e con un certo meccanicismo. Di conseguenza, talvolta i testi diventano strumenti che confermano una analisi teorica già esistente. Quanto alla seconda, viene in mente una riflessione di Fortini: «la linea della “modernità” coincideva infatti con mutamenti profondi dell'ordine linguistico. Ma (e qui essa si contraddiceva) invece di risolvere interamente il discorso critico in analisi linguistica (o tematica), e parlare tutt'al più di scuole o generi o tendenze, continuava – come noi riteniamo inevitabile – a puntare soprattutto sull'individuazione delle personalità e sulla singolarità o eccellenza degli esiti».⁹ Ecco: una parte della critica di poesia degli ultimi anni sembra soffrire di questa stessa contraddizione.

III.

Vedo problemi simili – cioè una combinazione dei limiti di queste due tendenze critiche – anche negli svariati tentativi di definire la “poesia di ricerca” che si sono susseguiti negli ultimi quindici anni. Questa categoria è stata usata anche per differenziare i due testi che abbiamo appena considerato: da una parte quello di Ramonda, poeta di ricerca; dall'altra quello di Di Dio, poeta lirico. Ma cosa si intende con “poesia di ricerca”? Non si tratta di una invenzione della critica recente. In un articolo del 2021, Marco Giovenale fa una sorta di archeologia del termine, ovvero elenca tutte le occasioni in cui «fin dagli anni Quaranta del Novecento e almeno per i due tre decenni successivi, un'idea di “ricerca” attraversa vari campi artistici».¹⁰ Giovenale approfondisce soprattutto l'uso che ne è stato fatto in letteratura, e specificamente in poesia, dove «il processo di [...] *solidificazione* del termine sembra occupare poi soprattutto il tempo tra fine anni Settanta e decennio

⁹ F. Fortini, *I poeti del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1977, p. 4.

¹⁰ M. Giovenale, *Date e dati su “ricerca”, “scrittura di ricerca”, “ricerca letteraria”*, in «Il Verri», 75, 2021, pp. 110-124: p. 111.

degli Ottanta, per approdare tra fine Ottanta e decennio Novanta a una nettezza definitoria (a scelte di campo, di poetica) sempre più inquadrata nei conflitti di quegli anni, sempre più precise».¹¹

In anni più recenti, Paolo Zublena ha definito la poesia di ricerca sulla base di analisi stilistiche di Enrico Testa;¹² le considerazioni di entrambi sono state riprese da Vincenzo Ostuni nell'antologia *Poeti degli anni Zero* (Ponte Sisto 2011).¹³ Paolo Giovannetti si serve della stessa etichetta, ma in modo diverso, nell'introduzione a un'altra antologia, *Prosa in prosa* (Le Lettere, 2009); lo seguono altri poeti e critici,¹⁴ ad esempio i già citati Inglese e Bortolotti, Gian Luca Picconi e Marco Giovenale.¹⁵ Nel 2006 Bortolotti, Broggi, Giovenale, Sannelli, Zaffarano fanno confluire le comuni riflessioni nel movimento GAMMM, tuttora attivo, che diventa la sede di pubblicazione e discussione privilegiata dai poeti cosiddetti di ricerca. Ma cosa condividono gli autori di GAMMM con Gian Maria Annovi, Giulio Marzaioli e con gli altri antologizzati da Ostuni sotto la categoria di poesia di ricerca? E cosa li differenzia rispetto al resto della poesia coeva?

Tra le opere e le riflessioni degli autori appena nominati esistono differenze significative. In generale, comunque, le definizioni di poesia di ricerca si avvicinano soprattutto perché reagiscono allo stesso fenomeno: l'idea di poesia lirica e i suoi esempi novecenteschi. Tutti i poeti citati rifiutano la struttura minima del testo estratto da *Tua e di tutti* che ho riportato: vale a dire la presenza di qualcuno che si pone come "io autore [ti] sto dicendo che" e descrive una parte della propria soggettività ricorrendo a immagini, analogie, figure retoriche e convenzioni metriche. Questo tipo di scrittura è giudicata superata. Alla lirica vengono contrapposte forme letterarie considerate parte di una nuova fase estetica o di un nuovo genere letterario. La costellazione teorica

¹¹ *Ibidem*.

¹² P. Zublena, *Come dissemina il senso la poesia "di ricerca"*, in «Enciclopedia Treccani», 2009, http://www.treccani.it/lingua_italiana/speciali/poeti/zublena.html (ultimo accesso: 14/11/2022).

¹³ V. Ostuni, *Poeti italiani degli anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, Roma, Ponte Sisto, 2011.

¹⁴ Lo stesso Giovannetti riprende questa definizione, alla quale dedica un intero capitolo, in una pubblicazione successiva: cfr. P. Giovannetti, «Il libro come installazione. Cos'è la poesia di ricerca?», in Id., *La poesia italiana degli anni duemila. Un percorso di lettura*, Roma, Carocci, 2017, pp. 37-58.

¹⁵ M. Giovenale, *Cambio di paradigma*, in «GAMMM», 10 febbraio 2011, <http://gamm.org/index.php/2011/02/10/cambio-di-paradigma/> (ultimo accesso: 14/11/2022); G.L. Picconi, *La cornice e il testo. Grammatica della non assertività*, Roma, Tic edizioni, 2020.

alla quale si appoggiano gli autori di ricerca, infatti, è costituita da critici francesi o americani che discutono forme di post-poesia: Jean-Marie Gleize, Christophe Hanna, K. Silem Mohammad, Emanuel Hocquard. Tuttavia non tutti i poeti che ho nominato ricorrono alle stesse pratiche, e anche i punti di riferimento sono molto eterogenei. Per Broggi, ad esempio, contano molto le teorie di Marcel Duchamp, Nicolas Bourriard e John Cage. Altri sottolineano l'importanza di rendere il testo un processo vivo e *in fieri*: la poesia testimonia una tensione nell'avvicinamento agli oggetti; il soggetto è una pura cassa di risonanza dello sforzo che ne deriva. Qui viene ripresa una tradizione francese che ha origini più antiche e si rifà a Georges Perec e, soprattutto, a Francis Ponge: è il caso di Inglese,¹⁶ in parte quello di Bortolotti. Ma per comprendere Bortolotti bisogna considerare anche le contaminazioni con la fantascienza, con i videogiochi, con la scrittura online. Per molti, infine, è importante un autore italiano recente, Giuliano Mesa, nonostante Mesa sia stato anche un poeta lirico.

Il presupposto principale dei testi considerati di ricerca è l'annichilimento dell'io: serve liberarsi dei «pidocchi pronominali»,¹⁷ così come di qualsiasi altro marcatore di genere, cioè di qualsiasi cosa riconduca alla tradizione lirica. Il lessico deve essere rigorosamente tratto dalla realtà e dalle forme d'uso più comuni: ecco perché spesso si ricorre al *cut-up*, del quale si è già parlato, alla poesia come elenco (Giovenale, Zaffarano),¹⁸ al *flarf* e al *googlism*.¹⁹ Altre volte vengono proposte ibridazioni con generi artistici diversi, come la videoarte, la musica elettronica (Inglese, Zaffarano), il teatro (Ventroni, Marzaioli),

¹⁶ Cfr. A. Inglese, *L'anomalia Ponge*, in «Nazione Indiana», 27 novembre 2012, <https://www.nazioneindiana.com/2012/11/27/lanomalia-ponge/> (ultimo accesso: 14/11/2022): «Ponge pretende, infatti, di dismettere il titolo di “poeta” e, simultaneamente, il genere “poesia”. Non si tratta di un vezzo né di una provocazione, ma dell'inevitabile conseguenza di una pratica di scrittura, ancora prima che di un partito preso teorico: egli si sente più familiare con l'universo della ricerca scientifica che con quello della meditazione metafisica o della trasfigurazione poetica. Più che all'opera, come traguardo di compiutezza formale, è interessato al processo di elaborazione di una forma. In esso, infatti, si manifesta appieno la postura ad un tempo positiva e scettica del ricercatore, che avanza per tentennamenti e prese parziali».

¹⁷ M. Giovenale, *Cambio di paradigma* cit. Giovenale riprende ironicamente una celebre definizione di Gadda.

¹⁸ A proposito dell'elenco in poesia, cfr. A. Tosatti, *Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII, 2017, pp. 179-198.

¹⁹ Cfr. a questo proposito K. Silem Mohammad, *Sought poems*, in «GAMMM», 18 febbraio 2007, <https://gammm.org/2007/02/18/kritik-ebook-sought-poems/> (ultimo accesso: 14/11/2022).

la fotografia (Bortolotti); ma la componente di formalizzazione, ciò che segna l'appartenenza a un genere, non è mai l'aspetto che prevale nel determinare la forza estetica dei testi. In questo senso si tratta sempre (ed è evidente soprattutto nel caso delle interazioni con la fotografia e con la musica) di operazioni *low fi* – o, per dirla con Bortolotti, *di basso livello*.

Un altro modo esplicito di contrastare la poeticità tradizionale è negare la forma-verso: molti di questi autori scrivono prose. Alcuni, come Bortolotti (e Ramonda), sono esclusivamente prosatori; altri alternano verso e prosa. La poesia in prosa non è una novità recente, e per il suo uso moderno bisogna risalire almeno a fine Ottocento; ma non è alla tradizione di Baudelaire e Rimbaud (e men che meno a quella italiana di inizio Novecento) che si rifanno gli autori di *Prosa in prosa* e di GAMMM, bensì alle teorie di critici e poeti francesi e nordamericani più recenti (fra i quali i già menzionati Gleize e Hanna).²⁰ La prosa in prosa contemporanea ha un intento demistificatore, e si propone in quanto nuovo strumento di ricerca nel mondo della postproduzione: «le prose [...] sembrano quasi negare il meccanismo stesso della connotazione, chiedono al lettore di confrontarsi con una pura sintagmaticità combinatoria. [...] A contare è il significato meramente relazionale, l'ascetica denotazione, insieme ai meccanismi che regolano la combinatoria orizzontale dei segni».²¹ La scomposizione del linguaggio comune, l'ibridazione con altre forme artistiche e la negazione del verso sono strade per accentuare la performatività del testo, il cui significato deve essere ricostruito dal fruitore.²²

Alcuni di questi autori rivendicano un valore politico per le nuove forme di discorso poetico (è il caso di Broggi, di Inglese e di Zaffarano), tuttavia senza che questo assuma l'aspetto utopico che aveva per i poeti della Neoavanguardia. A fare la differenza, rispetto al vecchio modello di impegno politico, è il distanziamento ironico. Per ricorrere a Gleize:

Qui vediamo che, per la *poesia critica*, ci sono due opposte scelte strategiche, due modelli. La scelta del “contro-uso”, vale a dire la

²⁰ Sulla poesia in prosa in Italia cfr. P. Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008; C. Crocco, *La poesia in prosa in Italia. Dal Novecento a oggi*, Roma, Carocci, 2021.

²¹ P. Giovannetti, «Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia», in A. Inglese et al., *Prosa in prosa*, Firenze, Le Lettere, 2009, pp. 5-13: p. 13.

²² Cfr. al riguardo P. Giovannetti, «Il libro come installazione. Cos'è la poesia di ricerca?», cit., pp. 50-52.

produzione d'una modalità simbolizzante individuale (idioletto puro) che tende all'illeggibilità (da qui la rottura della comunicazione con il pubblico o con il lettore virtuale), oppure la scelta del modello "meta-uso", che si serve invece delle stesse forme dei linguaggi dominanti per trasformarli in materia prima di una scrittura poetico-critica, la quale, al contrario delle posizioni del "contro-uso", potrà rivendicare come luogo d'intervento e d'azione lo spazio pubblico – pannelli pubblicitari, schermi video, poster, ecc.²³

La negazione dell'io autoriale, la scomposizione del linguaggio, la dismissione delle parti tradizionalmente poetiche e la performatività sono le caratteristiche esteriori più visibili del gruppo di autori per i quali si è parlato di "poesia di ricerca". Ma proviamo ad andare più in profondità, e a guardare all'atteggiamento verso il mondo che li caratterizza. Si può partire dall'ultimo punto: la tensione politica rivendicata in base a pratiche formali. Oggettivare se stessi nelle cose, assumere il linguaggio del potere, ricorrere a un distanziamento ironico: parole come queste fanno venire in mente le dichiarazioni di un altro movimento di avanguardia recente, quello del Gruppo 93. Anche il cosiddetto postmodernismo critico rivendicava la mimesi ironica dei linguaggi dei mass media. Possiamo andare ancora più indietro: alla base di una poetica come quella appena descritta ci sono la fiducia nella possibilità politiche del linguaggio («Questo "realismo nuovo" mi sembra porsi non tanto il problema di rappresentare il mondo [...], ma quello di modificarlo [...] sfruttando per questa manipolazione la realtà prima di un testo, cioè quella delle sue parole»)²⁴ e nel potere performativo delle parole. Abbiamo appena elencato due eredità evidenti della Neoavanguardia.²⁵ Infine, l'aspetto che più di tutti potrebbe costituire un tratto di *koiné*, l'annichilimento dell'io, in realtà è un vistoso elemento di continuità con una ossessione di tutta la poesia del Novecento, cioè la difficoltà a legittimare l'uso della prima persona, e il conseguente indebolimento dell'io poetico.²⁶ Se ne parla già nell'antologia di riferimento del Gruppo 63, i *Novissimi*; ma forme

²³ J. M. Gleize, *Opacità critica*, trad. it. di M. Zaffarano, in «GAMMM», 19 maggio 2014, <https://gamm.org/2014/05/19/opacita-critica-jean-marie-gleize-2012-2/> (ultimo accesso: 14/11/2022).

²⁴ G. Bortolotti, *Recensione a Marco Giovenale, «Endoglosse» (Cepollaro E-dizioni, 2005)*, in «puntocritico», febbraio 2011.

²⁵ Sul rapporto fra i poeti di GAMMM e la Neoavanguardia, cf. C. Crocco, *La poesia in prosa in Italia* cit., pp. 232-235.

²⁶ Cfr. al riguardo Cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna, 2005, pp. 233-247 e Id., *Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia*, in «Ticentre. Teoria Testo Traduzione», VIII, 2017, pp. 1-26.

di reazione all'io lirico romantico tradizionale si trovano anche in alcuni poeti di inizio Novecento (il modernismo), e in molti autori degli anni Sessanta che sono al di fuori della Neoavanguardia.²⁷

IV.

Questa idea di poesia di ricerca nasce a partire da alcuni equivoci. Innanzitutto, non tiene conto della presenza di una tradizione che ha già affrontato gli stessi problemi: se si rilegge il Novecento nel suo insieme (poesia e romanzo), è possibile inserire le scritture poetiche degli anni Duemila in una prospettiva più ampia. Inoltre cerca di costituire una alternativa alla sclerotizzazione della lirica, lamentandone l'autoreferenzialità e l'inadeguatezza al mondo reale; eppure finisce per creare una ennesima grammatica autoalimentante. Mi pare che parte di questo problema derivi dall'ipotesi di una effettiva autonomia della lingua, e dal tentativo di valutare la poesia solo in base a innovazioni linguistiche, come contraltare dell'esautoramento dell'io. In questo senso, come si è già detto, si ripropongono problemi già affrontati dalle avanguardie. Non a caso Giovannetti conclude l'introduzione all'antologia del 2009 citando il saggio di Walter Siti sul realismo nella Neoavanguardia e in Zanzotto, e auspica che si possa parlare di realismo anche per i nuovi autori della poesia di ricerca.²⁸ Eppure, in un'altra pagina di quello stesso saggio di Siti si legge (a proposito del *cut-up* e della poesia di Balestrini) che «con la naturalizzazione della metafora siamo al punto massimo della rinuncia al principio di scelta; resta però [...] il problema dell'azione (individuale e collettiva): su cosa fondarla? L'unica via d'uscita possibile a questo punto è il volontarismo: se ogni direzione è sostanzialmente equivalente, solo la decisione volontaria e momentanea può fissare la verità di un gesto [...] Questo volontarismo spiega l'insistenza del testo nel proporci strofe sempre nuove e nello stesso tempo sempre uguali alle precedenti».²⁹

Un altro esempio della prospettiva falsata derivante dall'uso dell'etichetta "poesia di ricerca", come già accennato, è quello della

²⁷ Cfr. a questo proposito almeno D. Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici Editore, 2014; G. Simonetti, «Mito delle origini, nevrosi della fine. Sulle poesie italiane di questi anni», in Id., *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2018, pp. 139-226; E. Testa, *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999.

²⁸ P. Giovannetti, «Dopo il sogno del ritmo. Installazioni prosastiche della poesia» cit., p. 13.

²⁹ W. Siti, «I funerali di Togliatti», in Id., *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 34-46: pp. 45-46.

poesia in prosa. Nel corso dei secoli questo tipo di scrittura ha assunto forme molto diverse. Dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, la poesia in prosa fa seguito a una constatazione del logoramento della lirica: nei momenti in cui la tradizione lirica italiana è sentita come troppo ingombrante, e ormai usurata, la prosa viene scelta in quanto lingua di grado zero, che permette più libertà dalle convenzioni sia metriche sia contenutistiche della poesia soggettiva. Ciò si verifica anche con autori che non appartengono alla genealogia appena individuata. Il discorso in prosa può diventare territorio fertile per contenuti diversi dall'esposizione di emozioni personali; oppure per impossessarsi (in un testo poetico) di una lingua quotidiana più autentica. Lavorando sulla lingua viva in cui siamo immersi è possibile mostrare la stereotipizzazione dei nostri modelli culturali. Il lavoro di Broggi, Bortolotti, Giovenale o Ramonda sul linguaggio della cultura pop, della pubblicità, ecc. permette loro di introdurre nei testi in modo non virgolettato – come accade, invece, nel *cut-up* vero e proprio o nei *googlism* – situazioni e stereotipi che rivelano la struttura profonda della vita contemporanea: narcisismo, sovraesposizione nevrotica del privato, mercificazione delle emozioni. Come osservato da un altro autore di poesia in prosa, Guido Mazzoni, «non possiamo non dire io; e al tempo stesso l'io è, alla lettera, una singolarità qualunque, un personaggio-che-dice-io».³⁰ Tuttavia l'ampliamento dello spazio poetico in senso narrativo o saggistico avviene anche nelle opere di autori che scrivono poesie in prosa in apparente continuità con la tradizione che li precede, e a volte usano la prima persona: ad esempio (per limitarsi ad alcuni dei nati prima degli anni Ottanta) Anedda, Benedetti, Dal Bianco, Maccari, Magrelli, Mazzoni, Bordini,³¹ Testa. La categoria di lirica in senso tradizionale non è sufficiente per descrivere tutta la loro opera. *Dal balcone del corpo e Salva con nome* di Anedda, *Ritorno a Planaval* e *Prove di libertà* di Dal Bianco, i libri di Magrelli a partire dagli anni Novanta, *I mondi* e *La pura superficie* di Mazzoni, *Contromosse* di Maccari, *Materiali di un'identità* e *Tersa morte* di Benedetti, *La divisione della gioia* e *I camminatori* di Testa sono opere sperimentali, non meno di quelle degli autori classificati come “di ricerca”.

³⁰ G. Mazzoni, *In dialogo*, in «L'Ulisse», 13, aprile 2012, <https://rivistaulisse.wordpress.com/2012/04/14/lulisse-13-dopo-la-prosa-poesia-e-prosa-nelle-scritture-contemporanee/> (ultimo accesso: 14/11/2022).

³¹ L'opera di Bordini rappresenta un caso particolarmente interessante, in quanto è stata assimilata alla cosiddetta “poesia di ricerca” quasi a discapito della volontà dell'autore. Sul perché questa inclusione sia sbagliata, cfr. C. Crocco, *La poesia in prosa in Italia* cit., pp. 182-184.

Se guardiamo alle autodichiarazioni di alcuni poeti inclusi nell'etichetta di cui sopra, d'altronde, notiamo che questi ultimi nomi rientrano fra i loro punti di riferimento, oppure fra coloro verso i quali rivelano di sentire affinità di intenti. Per ricorrere a esempi concreti, possiamo considerare ancora una volta il dossier dedicato alla poesia in prosa uscito su «Atelier» alcuni anni fa. Qui si legge che Broggi e Ramonda hanno come punti di riferimento comuni («compagni di strada» per il primo dei due) Inglese, Bortolotti e Mazzoni; a questi si affiancano gli altri autori di *Prosa in prosa*, per Broggi;³² Vanni Santoni con *Personaggi precari* e Franco Arminio di *Cartoline dai morti*, per Ramonda.³³ Se passiamo agli altri due autori di poesia in prosa intervistati, il panorama rimane molto più vario di quanto le prefazioni antologiche nominate all'inizio di questo paragrafo lascino immaginare. Fra i riferimenti di Luciano Mazziotta leggiamo due nuovi nomi: Raos, per *Lettere nere*; ma anche Benedetti con *Materiali di un'identità*.³⁴ Infine Simone Burratti, il più giovane fra i poeti in prosa pubblicati da «Atelier», aggiunge ai nomi già fatti anche quelli di Dal Bianco e a Michaux.³⁵

³² «Tornando alla letteratura, non posso infine non citare, tra i miei compagni di strada, la mia stima nel lavoro – in prosa e in versi – degli altri cinque autori con me del libro collettivo *Prosa in prosa* e di Guido Mazzoni», A. Broggi, *Nuovi anfibio* /4. *Alessandro Broggi: testi e intervista* cit., p. 20.

³³ Ma l'elenco completo di Ramonda è più lungo: «Alcuni anni fa mi sono imbattuto nelle prose di Andrea Inglese, Gherardo Bortolotti, Alessandro Broggi e Guido Mazzoni, che mi hanno aperto un mondo. Altri libri molto importanti per me sono stati – tra gli altri – *Centuria* di Manganelli, *Palomar* e *Le città invisibili* di Calvino, *Il partito preso delle cose* di Ponge, *Mi ricordo* di Perec, *Cartoline dai morti* di Franco Arminio, *Personaggi precari* di Vanni Santoni. E poi le prose di Kafka. L'enorme lavoro di Giovanni Nadiani sulla prosa breve, sia come autore che come traduttore. Le poesie in prosa di Tiziano Rossi e di Giampiero Neri; quelle di Charles Simic e di Russell Edson. La poesia di Umberto Fiori. Credo che nelle mie prose brevi sia anche rintracciabile l'influenza delle poesie prosastiche e della narrativa di Carver e Bukowski. Anche le poesie di Alessandra Carnaroli e di Francesca Genti sono state – e sono tuttora – molto importanti per me», J. Ramonda, *Nuovi anfibio*/2. *Jacopo Ramonda: testi e intervista* cit., p. 10.

³⁴ «Quanto al “contemporaneissimo” annovererei tra i maestri di genere il *Commiato d'Andromeda* di Andrea Inglese, i testi sparsi di *Lettere nere* di Andrea Raos, che avevo avuto la possibilità di leggere prima della pubblicazione; poi chiaramente *Tecniche di basso livello* di Gherardo Bortolotti. Benché possa sembrare strano, per concludere, un testo che mi ha mostrato i livelli di libertà del discorso che era possibile toccare attraverso la scrittura in prosa è stato *Materiali di un'identità* di Mario Benedetti», L. Mazziotta, *Nuovi anfibio* /3. *Luciano Mazziotta: testi e intervista*, a cura di T. Di Dio e C. Gallo, in «Atelier», 75, 2014, pp. 21-27: p. 15.

³⁵ «Henri Michaux, Stefano Dal Bianco, Guido Mazzoni, Gherardo Bortolotti,

A questi autori se ne potrebbero affiancare altri, più giovani, che negli ultimi anni hanno pubblicato libri di poesia in prosa dagli esiti promettenti, e che hanno modelli altrettanto eterogenei: ad esempio Francesco Brancati (*L'assedio della gioia*), Carmen Gallo (*Le fuggitive*), Francesca Santucci (*La casa e fuori*), Marco Villa (*Un paese di soli guardiani*), Riccardo Innocenti (*Lacrime di Babirussa*). Ma l'elenco è lungo: l'inserimento di prose in libri di poesia è ormai fenomeno comune, tanto da non poter essere caratterizzante di una unica tendenza poetica.

L'ultimo equivoco generato dall'uso della categoria di "poesia di ricerca", dunque, è quello di tacere somiglianze di famiglia meno ovvie, ma forse altrettanto presenti sia nell'analisi dei testi sia nell'immaginario degli stessi autori. Apprendo l'introduzione e la postfazione a *Prosa in prosa*,³⁶ oppure leggendo alcuni post-manifesto di GAMMM, la dimensione collettiva della poetica di Bortolotti, Broggi, Giovenale, Inglese, Raos, Zaffarano ecc. sembra inopinabile. Attraverso la prefazione a *Una lunghissima rincorsa*, Inglese inserisce esplicitamente Ramonda in questa genealogia, quasi a creare un effetto di scuola.³⁷ Eppure, leggendo testi e interviste, si notano affinità e influenze fra gli autori nominati e altri che sono al di fuori di questo panorama ufficiale. Se si allarga lo sguardo, la cartografia della poesia italiana assume contorni diversi.

V.

All'inizio di un capitolo dedicato interamente alla poesia di ricerca, Giovannetti scrive che:

Alessandro Broggi; in misura minore, il Pavese di Lavorare stanca e i libri in prosa di Charles Simic», S. Burratti, *Nuovi anfibio/1. Simone Burratti: testi e intervista*, a cura di T. Di Dio e C. Gallo, in «Atelier», 75, 2014, pp. 14-18: p. 7.

³⁶ Le cose non cambiano nella nuova edizione, uscita a undici anni di distanza dalla prima, con nuovi contributi critici: cfr. G. Bortolotti *et al.*, *Prosa in prosa. Con 504 illustrazioni in bianco e nero nel testo*, Roma, Tic, 2020.

³⁷ «Quando ho letto per la prima volta le prose di Jacopo Ramonda ho provato una sorta di narcisistica soddisfazione: vi ho ritrovato un'aria di famiglia con i testi che, nel 2009, io e altri cinque autori, tutti provenienti dal mondo della poesia, avevamo pubblicato in un volume collettivo intitolato *Prosa in prosa* (Le lettere 2009). Tale progetto editoriale, oltre a me, coinvolgeva Alessandro Broggi, Gherardo Bortolotti, Marco Giovenale, Andrea Raos e Michele Zaffarano. Esso ambiva costituire una tappa significativa in un percorso che si era misurato con una modalità di scrittura in prosa né propriamente poetica né propriamente narrativa e che, in Italia, sembrava avere ancora pochi riscontri sia sul piano dell'invenzione letteraria sia su quello della riflessione critica e teorica», A. Inglese, «Gabbie d'equilibrio. Sulla prosa di Jacopo Ramonda», in J. Ramonda, *Una lunghissima rincorsa* cit., pp. 5-9: p. 5.

La poesia non possiede queste due caratteristiche: non genera un mondo possibile, né si distingue per certe proprietà linguistiche specifiche. [...] L'unico segno di poeticità ampiamente accettato, da cento e più anni a questa parte, è costituito dal fatto che quasi tutte le poesie vanno a capo in modo diverso da come lo si fa nella prosa: cioè in modo arbitrario, senza che la frase si sia conclusa. Per il resto, le regole linguistiche della poesia [...] sono altamente volatili, discontinue.

Da questo punto di vista, la produzione di ricerca ha il compito di ricordarci con enfasi un problema, che è storico e teorico insieme. È come se il sistema poesia presidiasse una zona di confine, sottolineandone la precarietà: la fragilità, ma anche il pregio, l'utilità. Da una parte c'è il sistema delle arti, dall'altra parte c'è la "vita". [...] La poesia in genere, ma soprattutto la poesia di ricerca, risiede con particolare consapevolezza proprio su quel margine. E il suo compito sembra essere quello di esplorare le forzature più radicali e complesse, i modi anche più astratti, "concettuali", di dar forma alle parole, nella piena consapevolezza che queste si distingueranno pochissimo dalle parole comuni, dalle sciocchezze e dagli eroismi verbali di ogni giorno. La poesia, in definitiva, serve anche a ricordarci la miseria di ogni sintesi estetica, che è fatta di segni fragilissimi, destinati a essere fraintesi e traditi.³⁸

La prima parte di questo paragrafo mette a fuoco una questione teorica fondamentale nel dibattito sui generi letterari: la difficoltà a definire la poeticità se non ricorrendo alla segmentazione versale. Condivido anche l'idea che la migliore poesia di questi anni sia tutta «in una zona di confine», e che sia consapevole sia della propria marginalità in quanto genere sia della fragilità di ogni sintesi estetica e di ogni velleità di ontologizzare il linguaggio. Ciò su cui non sono d'accordo, però, è che lo spiazzamento formale rappresenti l'unico modo per mostrare questa frattura – anche perché il limite, come già accennato, è una nuova ontologizzazione del linguaggio.

Altrettanto fuorviante mi sembra l'idea che la non rinuncia ad una postura dell'io lirica sia, di per sé, reazionaria, come mostra l'esperienza di Carlo Bordini. La deflazione dell'io fa parte di un fenomeno più vasto, che interessa tutta la poesia contemporanea da circa un secolo. Oggi si continua a scrivere poesia lirica. Anche nel versante più propriamente lirico, tuttavia, ci sono poeti che ancora scommettono sulla prima persona, ma cercano di riprodurre gli effetti del mondo della postproduzione su un soggetto qualsiasi, a partire dal suo rapporto con gli eventi storici e con quelli più intimi: Gezzi, Di Dio, Testa, ma anche lo stesso Inglese in due fra i suoi libri più belli,

³⁸ P. Giovannetti, «Il libro come installazione. Cos'è la poesia di ricerca?» cit., pp. 42-43.

La distrazione e *Commiato di Andromeda*. Quale autore meglio di Benedetti negli ultimi due libri, infine, ha parlato della caducità di ogni sistema estetico e dei limiti conoscitivi del linguaggio?

In un intervento di quasi dieci anni fa, parlando di poesia di ricerca (ma in un senso un po' più ampio di quanto fatto in precedenza), Cortellessa sostiene che «un connotato trasversale, che accomuna autori considerati “post-lirici” e altri “oggettivisti”, mi pare sia – superata infine la dicotomia novecentesca fra un io “ridotto”, tendenzialmente annullato, e un soggetto restaurato, sino al suo trionfo narcisistico – una *soggettività neutra*». ³⁹ Forse non è più – o, comunque, non è solo – l'uso o meno della prima persona a rappresentare un discrimine fra poesia di ricerca e poesia tradizionale.

Per concludere: alcuni autori del gruppo GAMMM hanno pubblicato libri di poesia originali (da *Avventure minime* e *Noi* di Broggi a *Commiato da Andromeda* e *Prati* di Inglese, da *Shelter* di Giovenale a *Voglio colpire una cosa* di Tripodi); inoltre hanno reso molto vivace il dibattito su cosa sia la poesia e sulla sua funzione nel mondo contemporaneo, anche grazie alla traduzione di autori ancora poco conosciuti in Italia. Gli esempi migliori di poesia in senso lato sperimentale, tuttavia, non si esauriscono in questa esperienza. Se si guarda ad alcune delle scritture più interessanti di questi anni, e alla loro eterogeneità nelle scelte di contenuto e struttura, viene da pensare allo scenario della poesia italiana nei primi decenni del Novecento. Da un lato vi erano gli esperimenti futuristi, che miravano a riprodurre gli effetti della velocità e della tecnica del nuovo secolo attraverso le parole in libertà; dall'altro le ambientazioni urbane e le descrizioni dell'io straniato da se stesso di Sbarbaro, il mal di vivere di Montale, la decostruzione ironica dell'io di Gozzano, i *Canti Orfici* di Dino Campana, il *Canzoniere* di Saba, ecc. Nel mezzo, testi intermedi come *La passeggiata* di Palazzeschi o *La crisi degli olivi in Liguria* di Boine.

Torniamo ai due testi di partenza. *Tua e di tutti* e *Una lunghissima rincorsa* hanno due differenze importanti: la prima di natura formale (il verso e la prosa); la seconda relativa alla postura dell'io. Entrambi si muovono nel segno di un io depotenziato, che non coincide del tutto con l'autore (Ramonda: «Mi piace pensare alle mie prose brevi come ad una raccolta di profili psicologici, una serie di testimonianze anonime. [...] Spesso riporto in prima persona il pensiero di un personaggio

³⁹ A. Cortellessa, *Per riconoscere la poesia: tre connotati*, in «Le parole e le cose», 22 settembre 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=12106> (ultimo accesso: 14/11/2022).

con cui empatizzo, altre volte una mia personale testimonianza è scritta in terza persona»⁴⁰. Il loro tempo è il presente, ed entrambi cercano agganci con eventi contemporanei, eppure risultano più convincenti quando si focalizzano sulla situazione antropologica più privata: quella della coppia. Di Dio, però, fa parte di quella tradizione poetica del Novecento il cui più grande interprete recente, in Italia, è Milo De Angelis. Quello di chi dice io è «un affacciarsi sbigottito, perturbato sul mondo» come si legge già nell'introduzione al primo libro, *Favole*⁴¹ e l'elemento che determina la funzione poetica è quello propriamente lirico. Se Di Dio racconta un'esistenza che aspira ancora all'accensione del quotidiano («Mi chiedo come tenere tutto questo, del mondo e / della mente», p. 51), Ramonda, al contrario, ne insegue la decostruzione, gli spazi grigi: «Sono estremamente interessato al non detto, sia nella vita che in letteratura. In particolare mi affascina tutto ciò che tacciamo a noi stessi e le ragioni dietro a queste tentate omissioni»⁴². *Una lunghissima rincorsa* descrive un ambiente in cui, come nelle canzoni dei Marlene Kuntz o dei Sonic Youth alle quali si ispira, rimane solo l'ombra dell'epifania lirica, ormai ridotta a icona riproducibile e parodiabile.

Tua e di tutti e *Una lunghissima rincorsa* cercano di superare la componente biografica; e ci riescono riacciandosi a tradizioni che li precedono. Nessuno dei due si pone realmente il problema della metrica in quanto repertorio col quale confrontarsi, ma sarebbe errato anche sostenere l'assenza di una ricerca ritmica (e, più in generale, stilistica) nella loro opera. Probabilmente entrambe le strade continueranno a essere percorse; ambedue sono soggette al rischio della grammaticalizzazione precoce, così come a quello della idiosincrasia personale. Ma quello che ci dicono questi libri – al di là delle etichette critiche – è che, da un lato, le poesie di questi anni provano ad ampliare i propri spazi di espressione; dall'altro, il mondo di cui ci parlano i poeti di oggi, anche quando rifuggono la confessione lirica vera e propria, conserva continuità con i testi di cento anni fa soprattutto nel momento in cui espone uno straniamento o una disforia dell'individuo rispetto al suo ambiente sociale.

⁴⁰ M. Ecoli, *Quattro chiacchiere con Jacopo Ramonda*, in «Solo libri.net», 17 gennaio 2013, <https://www.sololibri.net/Jacopo-Ramonda.html> (ultimo accesso: 14/11/2022).

⁴¹ M. Benedetti, «Prefazione», in T. Di Dio, *Favole*, Massa, Transeuropa, 2009, pp. 7-9: p. 7.

⁴² M. Ecoli, *Quattro chiacchiere con Jacopo Ramonda* cit.