



Noi è una voce. Ipotesi sul coro nella poesia italiana del Novecento*

Us is a voice. Hypotheses on the chorus in 20th century Italian poetry

Giuseppe Andrea Liberti

Università di Napoli Federico II, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Il contributo si propone di indagare la funzione del coro in espressioni anche molto diverse (per ispirazione e sostrato ideologico) della poesia italiana novecentesca. A partire dalla reinvenzione dei generi e dalla deflagrazione dei confini tra pagina scritta e performance, si vuole osservare come tra le macerie (o le postreme manifestazioni) del soggetto lirico si ritagliano spazio voci terze, spesso collettive, che commentano le situazioni raccontate nei testi a trazione narrativa, suggerendone spesso chiavi di lettura morali, oppure ancora offrono un punto di vista divergente, in grado di restituire il “senso della Storia” latente nella produzione poetica. Dati questi obiettivi, l’indagine prende in considerazione testi pubblicati dall’inizio agli ultimi anni del secolo (fino a toccare, in qualche caso, il nuovo millennio). Simili presenze vengono indagate all’interno di narrazioni in versi, nella cui polifonia emerge un’istanza corale, e in testi che si collocano a metà strada tra poesia e teatro. Attraverso il confronto tra diversi procedimenti corali, riconoscibili tanto da esplicite indicazioni d’autore quanto da rimandi interni ai testi, si intende verificare come cambi e cosa persista di una funzione che affonda le radici in una lunga tradizione letteraria. | This paper aims to investigate the function of the chorus in different expressions (speaking of inspiration and ideological substratum) from 20th century Italian poetry. Considering the reinvention of genres and the deflagration of the boundaries between the written page and performance, the goal is to observe how third or collective voices find their way among the rubble (or its latest manifestations) of the lyric subject. These choruses comment on the situations recounted in narrative texts, often suggesting moral interpretations, or offer a diverging point of view, which could restore the “sense of History” latent in poetic production from the beginning to the last years of the century (in some cases even touching on the new millennium). Given these objectives, the investigation takes into consideration texts published from the beginning to the last years of the century (up to, in some cases, the new millennium). The presences of choruses are investigated within narrations in verse in whose polyphony a choral instance emerges, and in texts that are halfway between poetry and theatre. By comparing different choral procedures, that are recognisable as much by explicit author’s

* Desidero ringraziare Bernardo De Luca, Leonardo Lenzi e Lorenzo Morviducci per i suggerimenti e i consigli che hanno contribuito a rendere meno imperfetta la prima stesura di questo articolo. Sono molto grato a Luigi Marfè e Benoît Monginot, *discussant* della sessione in cui ho potuto presentare le mie considerazioni, e ai partecipanti al successivo dibattito (Elisabetta Abignente, Paolo Amalfitano, Silvia Carandini, Francesco Fiorentino e Carmen Gallo) per le sollecitazioni e le critiche, anche puntuali, necessarie al suo miglioramento. La responsabilità di qualsiasi errore o incomprensione è soltanto mia.

indications as by references within the texts, the aim is to verify how a function – rooted in a long literary tradition – changes and which of its features persist.

PAROLE CHIAVE | **KEYWORDS**

Poesia italiana del Novecento, coro, oralità e letteratura, poesia e soggettività | 20th century Italian poetry, chorus, orality and literature, poetry and subjectivity

1 Oltre i confini del Novecento

“Solo nel coro può esserci verità”. Con questa epigrafe, tratta dai *Taccuini* di Franz Kafka, si apre *Cori*, la prima sezione di *Dal balcone del corpo* di Antonella Anedda; ed è, per di più, un’*ouverture* che annuncia ulteriori testi che puntellano il libro, tutti seccamente intitolati *Coro*. In questi passaggi, l’individualità cede il passo a un soggetto di nuovo tipo, nel quale, come si può evincere dai versi seguenti, si stempera senza mai davvero annullarsi, persistendo pur nella sua collocazione in una collettività:

Lascia che dicano: noi.
“Noi viviamo per schegge
che spostandosi frantumano l’io e il voi
e il più delle volte lasciano intatto solo il paesaggio”.
Lascia che la terza persona parli e che loro rispondano:
“Noi abbiamo i nostri giudici. Fitti come uccelli negli alberi.
Le loro voci si confondono.
Uno è più severo degli altri. Uno è più mite
(nostro padre era un giudice)”.

Ora fai che il plurale si ritragga
indietreggi, dica di nuovo: io (Anedda, ed. 2023: 263).

Questo gruppo di voci indefinibili e indefinite, identità mobili pensabili solo ipotizzando un’apertura della prima persona singolare, delinea i suoi movimenti, ordina ed esegue comandi, e nel frattempo costringe il lettore-spettatore a far proprie le questioni che pone:

Sì non siamo quello che ci piace credere
ma solo l’altro versante della storia:
quando non serve agire quando le cose vanno bene.
Cosa di quello che succede ad altri saremmo in grado di sopportare?
Quanta ipocrisia serve a foderarci il petto?

I fiori esplodono nelle aiuole. Il fuoco vive sugli oggetti in frantumi.
Le parole che gli esseri umani si scambiano sono solo richiami.

Un cane corre sulla sua sola zampa: risorge a ogni guerra dall'immondizia.
Salta sui cadaveri. Da lontano lo diresti sano
e i colori dei rottami e della plastica li diresti
dalie, vasi di basilico tra i muri (307).

Si è detto che, in questa poesia, il pronome “noi” ha a che fare soprattutto con coloro “che si trovano al di là dell'individualità e senza più un destino da compiersi”; dietro simili rimodulazioni identitarie, si profila la ricerca “di una voce che elimini l'autoreferenzialità, sfrangi i ruoli e si scomponga per restituire una dimensione ‘transindividuale’ priva di connotazioni di genere e di numero” (Donati 2020: 99). Il tentativo, si può dire, è quello di annullare l'io all'interno di una forza che lo superi e lo preservi contemporaneamente.

La raccolta in cui compare questo ciclo data al 2007, giungendo insomma alla fine di un lungo cammino che l'ambiguo istituto corale ha percorso tra i versi della poesia italiana novecentesca. “Ambiguo”: perché in fondo parlare di “coro” in ambito poetico vuol dire riconoscere che un elemento storicamente associato all'orizzonte estetico delle arti performative può assumere un'inedita dignità testuale, in base a un ripensamento dei suoi scopi legato alle più generali trasformazioni che la poesia italiana affronta lungo tutto il XX secolo. Le pagine che seguono vorrebbero fornire un contributo alla messa a fuoco del problema a partire da una casistica letteraria tratta da momenti diversi del Novecento italiano. Vedremo che i cori poetici assumono sembianze diverse, e possono tanto conquistare uno spazio definito all'interno di raccolte quanto venire diluiti in strutture poematiche di più ampio respiro; prima, però, non sarà inutile un chiarimento su come, già nell'Ottocento, il coro giunga ad assumere una sua autonomia che lo svincola sempre più dalla dimensione teatrale, fino al punto da apparire cosa del tutto altra da ciò che rientra(va) nel contenitore-dramma.

Come spiega Massimo Natale nel suo *Curatore ozioso*, a oggi la più dettagliata ricostruzione della storia del coro tragico in Italia, erano stati due autori ben diversi tra loro a dare l'abbrivo “alla possibilità della voce corale di guadagnarsi uno spazio a sé stante, che aspira a farsi *ab-solutus*, sciolto dalle catene del congegno drammatico” (Natale 2013: 387). Da una parte, il “fallimento” del Manzoni tragico si spiegava anche con l'impossibilità,

riconosciuta dallo stesso autore, di conciliare il coro con l'azione scenica, sacrificandone il portato drammatico per disporlo piuttosto a un integrale incarico educativo e pedagogico¹. Anche questo, si noti, contribuisce alla conversione romanzesca di don Lisander, che però non esita a recuperare in alcuni episodi centrali dei *Promessi sposi* suggestioni lessicali e tematiche provenienti proprio dai cori tragici².

Dall'altra, il Leopardi del *Coro dei morti* che alza il sipario sul *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie* decreta la separazione di questo espediente dall'ambito teatrale e la sua promozione a genere a sé. Non era stata, quella leopardiana, una mossa imprevista e deflagrante, se è vero che il coro quale elemento costitutivo del dramma vede un ridimensionamento del suo ruolo costitutivo lungo tutta la modernità³. La sua storia è quella di una lenta liberazione dalle architetture della drammaturgia (non solo) italiana, che comporta in parallelo l'assunzione di caratteristiche precipue tali da smarcarlo da tipologie già consolidate e riconoscibili. Dovremo pensare al coro poetico, dunque, come una delle plurime concretizzazioni della poesia moderna, che ha il vantaggio di portare immediatamente in dote – per la sua storia pregressa, per le sue origini ancestrali e in virtù della sua centralità in un genere fortunatissimo a partire dal XVIII secolo come il melodramma – un superamento della soggettività autoriale. I processi di spersonalizzazione della poesia del Novecento attraversano numerose tendenze del secolo – dal simbolismo al modernismo, non escludendo autori riconducibili al classicismo lirico moderno (cfr. Socci 2022: 16-31). Il ricorso a una voce terza, oscillante tra una prima persona plurale nella quale il poeta può riconoscersi (e magari annullarsi) e un'entità che assume di volta in volta contorni indefiniti o le sembianze di una vera e propria persona, partecipa di quella ridefinizione degli statuti della scrittura in versi, non più focalizzata sulla monologia dell'"io lirico" d'ascendenza romantica, ma capace di accogliere raggruppamenti di personaggi e molteplici modi enunciativi⁴.

2 La trincea e la montagna

Qualcosa del genere è già visibile nei primi decenni del secolo, come quando il soldato Clemente Rebora dà voce a una collettività ferita in una delle sue "prose liriche" di guerra. Il *Coro a bocca chiusa*, databile al 1916, inscena il terrore dell'essere colti dall'"occhio nemico che punta a due passi" (Rebora 2015: 195), ma al racconto dell'occultamento si predilige

un intarsio di “oscure sensazioni e presentimenti di morte, macabri rituali di inumazioni e inutili tentativi di penetrare l’oscurità della notte tastando oggetti e persone intorno”, che nella sua timorosa claustrofobia spinge a “rivisitare la vita nei suoi momenti più significativi” (Valli 1999: 69). Nel breve testo, tale rivisitazione è condotta da un opaco “noi”, che assomma ora i commilitoni al fronte, ora una più generica umanità vittima della mattanza e della barbarie⁵. Il terzo movimento della prosa poetica esibisce con assoluta chiarezza che a prendere la parola non è più l’individuo-Rebora, ma una comunità:

Eppure due labbra una bocca baciata lasciava; e il fiore còlto era un fiore.

Assenti figlioli di giorni presenti a divorare il padre; tempo di nozze a sposare se stessi; oh giovinezza a ritornare vecchi!

Colpevoli fummo per non sapere. Così scontiamo perché il mondo esiste: ma non era preteso nascendo – piccoli giri di una sola volta, e qui immane su noi ruota del sempre.

Amor che dà una pàlpebra al sole – e c’era un frutto per la nostra gola; e lusinga di mare c’era a salire una sponda...

Croce di terre su acque sfatte c’è: e cieca sprofonda se tu la vuoi salire.

Se fosse un crocicchio, la croce – e un uomo desse la strada! Verso una casa la strada. Una soglia di casa...

Busserai? Così pronta accorre la morte! Ma sono docili i morti: sanno la cosa. Non correranno più.

Busserai? Torva la vita cacciò. Sono implacabili i vivi: non sanno la cosa. Caceranno ancora, scacceranno sempre.

Ma busseremo noi se avanzerà anche sola una mano busseremo: atroci bussare, accorati bussare.

E forse qualcuno aprirà: chi aveva schiusa l’attesa.

Forse una donna, se spalancato avesse il suo cuore (Rebora 2015: 196).

“Colpevoli fummo per non sapere. Così scontiamo perché il mondo esiste: ma non era preteso nascendo – piccoli giri di una sola volta, e qui immane su noi ruota del sempre”; e poco più avanti, dopo il tornare anaforico della domanda (“Busserai?”) che distingue i morti docili e i vivi implacabili (ancora destinati, come in effetti sarà, a cacciare e scacciare), è ancora un soggetto plurale a compiere il gesto che chiede di aprire le porte, come quelle finora chiuse all’attesa della pace: “Ma busseremo noi se avanzerà anche sola una mano busseremo: atroci bussare, accorati bussare”⁶.

Il caso di Reborà ci pone di fronte ad almeno due ordini di problemi. Il primo ha a che fare con l'assenza di una vera codifica metrico-stilistica del coro. In un'ipotetica antologia del coro poetico novecentesco, troveremmo accostati una simile prosa ritmica e lunghe serie di endecasillabi, o al contrario frammenti, senza che sia possibile fissare una forma più o meno adeguata all'espressione corale. Al massimo, si potrebbe osservare una certa riconoscibilità di strutture ritmiche all'interno del *Coro* reboriano (Valli nota la cadenza giambica, ma si riconoscono anche passaggi riecheggianti l'endecasillabo), ma saremmo comunque lontani dal poter stabilire con fermezza una costante metrica caratterizzante. Il secondo problema è quello della voce. Chi parla, e come? Lo stile è quello massimamente espressionista del primo Reborà, ma attorno ai suoi tic verbali si coagula una pluralità di individui che ne condividono la sorte – il titolo stesso, ripreso dalla *Madama Butterfly* di Puccini, gioca sull'ossimoro di un canto dimesso, quasi impercettibile, giacché il parlare ad alta voce permetterebbe al nemico di individuare con maggior facilità i bersagli.

Se quello di Reborà rappresenta un antecedente di particolare pregnanza, è comunque nel secondo dopoguerra che la forma-coro esplode. Come nel *Coro a bocca chiusa*, è un trauma collettivo a imporre un cambio di passo alla scrittura poetica italiana. Gli anni della dittatura, della guerra e della Resistenza, vissuti tanto sul piano privato che su quello pubblico, entrano nella poesia come tema ma ancor più come substrato esperienziale, e in quanto eventi socializzati determinano una revisione delle modalità con cui esprimerli⁷. Non sono più sufficienti le posture del soggetto lirico caro all'estetica hegeliana per render conto dello sconquasso politico e sociale di questa fase; si spiegano così i numerosi cori d'impronta esplicitamente civile, che si pongono quali tentativi di restituire la voce perduta dei gruppi che hanno subito gli effetti della guerra e di costruirne una possibile mitologia.

L'ispirazione per questo tipo di cori può venire dalle strutture semplici della poesia popolare, quando non proprio dai canti di lotta delle formazioni partigiane. Non mancano, in ogni caso, tentativi di complicare le forme di partenza. Una coppia di cori, leggibile nel *Canzoniere di libertà* (1953) di Francesco Monterosso (*nom de plume* del marchigiano Franco Maticotta), si articola in canoniche quartine di endecasillabi a schema ABAB. Nel primo, però, un *Coro di partigiani sotto la luna* presenta una tripartizione netta che rimanda a quella della lirica corale. La strofa è composta dalle prime tre quartine, dove si enumerano gli elementi del paesaggio che dormono fino all'"uomo, ignaro del fratello/ che affila il buio di livori

sordi”; l’antistrofe, costituita da altre tre quartine, è un compianto dei “morti partigiani”; infine, l’epodo, di quattro quartine, si rivolge alle forze della natura, chiedendo loro per chi compiano i loro prodigi, fino ai versi conclusivi, che recuperano *tópoi* letterari come l’apostrofe alla canzone e quella, leopardiana, alla luna:

La terra dorme e tu a chi gridi, fiore,
nel ruvido capestro dei tuoi spini?
Sopra l’antenna del trasmettitore
fanno cenno di sangue gli aguzzini.

E per chi batti, martello di tuono,
sopra la cupa incudine dei monti?
Sull’orologio della torre il suono
confida al vento la resa dei conti.

E per chi esplodi, limpida saetta,
le catene spezzando al temporale?
Grida il cuore – la verità è un’accetta
che spacca il bue per la spina dorsale! –

E per chi canti, canzone d’argento,
lungo la strada ossidata di bruma?
E per chi splendi nel notturno vento
fuoco tra ombre, sventolante luna? (in Accrocca-Volpini 1955: 171)

Il nome di Monterosso ha più che altro valore sociologico, quasi una conferma, nell’opera di un letterato comunque non esente da prove convincenti, dell’utilizzo del coro come strumento di poesia civile e votata alla memoria. Simile, ma di gran lunga più elaborata, è l’operazione che compie Franco Fortini nella sua raccolta d’esordio. Libro segnato dall’evento bellico e dall’esperienza della Resistenza in Val d’Ossola, *Foglio di via* ostenta sin dalla sua prima edizione un tono epico e corale, controprova di una necessità di ripensare il soggetto nelle maglie di un evento che coinvolge più individui e al tempo stesso annuncio di una palingenesi che non potrà che coinvolgere chiunque abbia vissuto quegli anni di lacrime e fuoco. Sono almeno due i componimenti che, nell’edizione del 1946, si presentano come *Cori*: il *Coro dei deportati*, che cambierà però titolo, a partire dal 1959, in *Voce dei deportati*, e il conclusivo *Coro dell’ultimo atto*, sul quale vale la pena soffermarsi:

Dunque fra poco tutto sarà compiuto
Ogni cosa sarà ferma per sempre
Al suo riposo come un giorno compiuto.

Conoscerà ciascuno una cosa vera.
E voi tornerete alle case con una pietra
Sul cuore come nel pugno una pietra vera.

Domani sopra i tetti il sole griderà
Le grandi opere ignude delle montagne
E noi e voi torneremo al lavoro (Fortini, ed. 2018: 308).

All'interno dell'organizzazione del libro, il *Coro dell'ultimo atto* "sancisce la definitiva assunzione da parte del soggetto poetico di una prospettiva collettiva: il destino del singolo non è più tenuto in considerazione in virtù delle sue 'pene personali', ma solo ed esclusivamente perché immerso nel flusso dei *destini generali*" (De Luca, in Fortini, ed. 2018: 305-06). Si chiude un dramma (*l'ultimo atto*), e lo si chiude guardando a un imminente futuro che potrà essere costruito da "noi e voi", coloro che sono destinati a tornare "alle case con una pietra/Sul cuore". Ma il coro è più della somma delle monadi: è la forza sovra-individuale che riesce a leggere la storia, che "avverte la continuità dell'esistenza al di là della pena personale" (Fortini, ed. 1945: 3). Se, nella sua maturità, Fortini continuerà a ricorrere a motivi bellici, sarà anche perché quest'esperienza sconvolgente saprà rappresentare meglio d'ogni altra immagine la necessità di decidere, di prendere partito, di farsi collettivo (cfr. De Luca 2022: 99).

3 A voce alta

La presenza di cori in testi dalla chiara vocazione politico-civile nell'immediato secondo dopoguerra non va intesa, s'intende, come la sola, dominante tipologia di coralità secondo-novecentesca. Senza dubbio, l'esigenza di aprire la lirica a una soggettività nuova, storicizzata e desublimata, affonda le radici in questi componimenti, ma la presa d'atto della necessità di ripensare il soggetto lirico è lenta. All'arco temporale a cavallo tra anni Quaranta e Cinquanta, al più, si può associare l'avvio di una fase nuova, che si accompagna all'ibridazione di forme e generi e a sempre più nette contiguità tra scritture in versi e prosastiche, nel nome di una "scoperta della dismisura, di ciò che eccede l'ordine ed è ad esso irriducibile",

e che è “parte imprescindibile della nuova crisi di rappresentazione” (Lorenzini 1999: 128). La realtà pluridiscorsiva e plurigenerica della poesia novecentesca rende quasi inevitabili delle modalità variegata di riemersione del coro.

Natale riconosce almeno tre linee d’impiego⁸, ma non mancano casi di sovrapposizione o almeno parziale coincidenza tra queste, e ritengo possa essere utile provare ad ampliare la mappatura del coro poetico novecentesco soffermando proprio l’attenzione su quei casi che si collocano in posizioni “mediane”. Si potrebbe per esempio osservare come ispirazione civile, impianti post- o extra-lirici (come possono essere quelli delle narrazioni poetiche medio-lunghe) e prospettive di esecuzione orale trovino il loro punto d’incontro in diversi esiti che attraversano l’intera seconda metà del secolo. Non mi spingerei fino a dire che l’origine drammatica della forma-corò imponga una sua riemersione in testi che assumono un’ottica performativa, ma è agevole osservare che i componimenti che si accostano, talvolta per diretta ammissione autoriale o indicazione peritestuale, a forme recitative o riconducibili a una radice teatrale, facilitino il “ritorno” di elementi corali.

Il caso più lampante (nonché tra i primi a venire in mente quando si discorre di cori novecenteschi) è forse quello dei *Cori descrittivi di stati d’animo di Didone* di Giuseppe Ungaretti⁹, ai quali possono essere associati gli *Ultimi cori per la Terra Promessa*, benché compaiano nella successiva raccolta *Il Taccuino del Vecchio*. I *Cori didoniani* vengono pubblicati nella *Terra Promessa*, libro che viene pensato come un melodramma “la [cui] musica è nella [...] poesia” (Ossola, Corvi, Radin 2009: 1030). Ciò spiega la presenza di numerosi titoli riecheggianti forme musicali, come il *Recitativo di Palinuro*, le *Variazioni su nulla*, o l’iniziale *Canzone*. Il progetto iniziale non andò mai in porto, ma Luigi Nono si sarebbe incaricato di mettere in musica alcuni componimenti della *Terra*, tra i quali proprio i *Cori descrittivi*¹⁰, particolarmente adatti a una resa sinfonica in virtù dell’eufonia garantita da giochi allitteranti e dal frequente ricorso alla rima – e basti, come esempio estremo ma per questo più efficace, il ricamo al limite del madrigalistico del coro II:

La sera si prolunga
Per un sospeso fuoco
E un fremito nell’erbe a poco a poco
Pare infinito a sorte ricongiunga.

Lunare allora inavvertita nacque
Eco, e si fuse al brivido dell'acque.

Non so chi fu più vivo,
Il sussurrio sino all'ebbro rivo
O l'attenta che tenera si tacque.

Quel che denota la singolarità di quest'opera convertita in raccolta, però, è il fatto che, rispetto alle prove del passato (in particolare al *Sentimento del tempo*), viene svolto in termini inediti un tema carissimo come quello della memoria. E proprio i XIX *Cori* di Didone, che canta il suo lamento di “cosa in rovina e abbandonata” (III) ricordando quando “Covandosi a vicenda/ Le ingenue anime nostre/ Gemelle si svegliarono, già in corsa” (XI), mostrano come la memoria possa divenire “elemento di connessione tra ciò che è e ciò che inevitabilmente passa e, nel tempo, trascorre, ma in quello stesso tempo pur insiste e rimane, traccia indelebile nello ‘spavento’ della sua rinnovata e sempre ripetuta ‘bellezza’” (Papini 2011: 174). A esplicitare questa funzione, tuttavia, non è l'io lirico, ma una voce “altra” che si intromette “proprio lì dove più forte risuonano gli accenti del disincanto autunnale dello stesso poeta” (Frasca 2000: 57). Prestando a Didone la sua inconfondibile voce, fatta di un esasperato frammentismo e di una raffinata tramatura fonica, Ungaretti esce dal paradigma lirico, di cui pure era stato uno dei rappresentanti più autorevoli, per indirizzarsi verso i territori dell'epica.

Di qualche anno successivo è un altro esperimento di superamento del regime lirico, un poemetto che nasce, come dichiarato dal suo autore, ad alta voce, a partire da tentativi di recitazione. Data al 1960 la prima pubblicazione della *Ragazza Carla* di Elio Pagliarani, che attraverso la commistione di generi e registri dà forma estetica alle nuove sfumature della modernità italiana. Opera concepita *en plein air* (cfr. Pagliarani 2019: 481), i cui cori si inseriscono nel flusso narrativo senza che vi siano esplicite indicazioni della loro presenza¹¹, *La ragazza Carla* è il “racconto in versi” della vicenda di Carla Dondi. Questa diciassettenne stenodattilografa di Milano, che comincia a lavorare presso gli uffici di una compagnia di *import export* e a vivere difficoltà e angherie del mondo degli adulti, è la figura che media, con i suoi spostamenti e le sue riflessioni, l'autentica protagonista del poemetto: la città di Milano. Perché *La ragazza Carla* è innanzitutto la storia comune di famiglie piccolo-borghesi che scommettono sulla scalata sociale di una figlia, di padroncini molestatori, di lavoratori e lavoratrici che vivono “all'ombra del Duomo, di un fianco

del Duomo”.

La dimensione “corale” trova compiuta espressione in alcuni passaggi disseminati lungo tutto il testo. Si può anzi osservare la presenza di un coro per lo meno duplice. Da una parte, abbiamo il punto di vista di frazioni della società milanese: una voce impossibile da attribuire ai pur numerosi personaggi che si muovono tra i versi della *Carla*, e che però ricalca il parlato di chi abita nella periferia dove si trova la casa della famiglia Dondi. Tali voci socialmente connotate, appartenenti al mondo rappresentato, sono calco di esperimenti romanzeschi come quelli verghiani (cfr. Drago 2018: 59-68); tassello ulteriore dell’influenza, nella metamorfosi del coro novecentesco, dei modelli narrativi della tarda modernità, da tempo capaci di accogliere personaggi irriducibili a individui, o ancora di suggerire la simultaneità delle esistenze¹². Si veda per esempio come le chiacchiere del vicinato si chiudano con una coppia di versi che rimanda a una *doxa* di marca piccolo-borghese: “che se nasceva maschio, vuoi vedere/ che la vedova lo faceva ragioniere?” (Pagliarani 2019: 124).

Interna alla città-labirinto ma esterna ai fatti che costituiscono l’intreccio della *Carla*, questa voce ha lo scopo di commentare le avventure di casa Dondi da una posizione ben precisa, che non coincide però con quella del narratore Pagliarani. Per questo, vengono comunque elaborati ulteriori cori che, elevandosi dai vizi e dalle credenze di quartiere, si riferiscono a una collettività più ampia, nella quale può riconoscersi anche il poeta senza però che la sua figura torni a occupare un primo piano. Nella seconda parte del poemetto, quando Carla comincia a lavorare e si illude di “essere dei loro”, una voce indefinibile alza lo sguardo e decreta l’impossibilità di qualunque utopia in cui rifugiarsi:

È nostro questo cielo d’acciaio che non finge
Eden e non concede smarrimenti,
è nostro ed è morale il cielo
che non promette scampo dalla terra,
proprio perché sulla terra non c’è
scampo da noi nella vita (ivi: 128).

Si compia poi un salto al finale della *Carla*, per osservare come istanza collettiva e presenza autoriale possano congiungersi. Il brano è in corsivo, carattere che nella terza parte viene utilizzato per individuare delle vere e proprie metalessi¹³, e ciò nonostante si apre con un “noi”, per esporre quella che potremmo definire la “morale della storia” (cfr. Liberti 2020: 66-69): “*Quanto di morte noi circonda e quanto/ tocca mutarne in vita*

per esistere [...]” (Pagliarani 2019: 138; tondo mio). Il coro di Pagliarani è un’entità che, a fronte del fallimento di Carla Dondi, che soccombe alle regole del capitalismo avanzato, prospetta forme di resistenza al mondo grande e terribile della contemporaneità, soluzioni al “conflitto/ storia esistenza” (138) che non sono accomodanti, ma possono consentire di *svolgerci* nella storia.

Ancor più legata all’ambito performativo, perché letteralmente messa in scena dal suo autore, è l’*Elettra* di Nanni Balestrini¹⁴, “operapoesia” in cui musica, versi e teatro procedono assieme nella destrutturazione del mito e dei significati condensatisi attorno al personaggio nel tempo¹⁵. Quello sul quale si staglia il testo balestriniano è ancora una volta uno sfondo epico: lì dove la scomposizione del personaggio femminile porta a costruire un nuovo racconto collettivo, a fornirne una nuova significazione partendo dalla critica delle sue interpretazioni storiche. Nello spazio di dieci movimenti, guarda caso contrassegnati come *Cori* (che vengono così promossi a impalcatura principale dello spettacolo), *Elettra* si presenta e si nega come figura, diventando mediatrice di riflessioni sulla sessualità, sull’eredità del Settantasette, e ancora sul linguaggio, autentica ossessione dell’azione artistica totale di Balestrini¹⁶.

Ma quando si parla di Balestrini occorre concedere particolare attenzione ai procedimenti compositivi¹⁷. Un coro dell’*Elettra* va immaginato come un unico testo impaginato su due canali, spazialmente individuati dal forte rientro dei versi dispari, il primo dei quali è sempre in leggero ritardo sul secondo. A titolo esemplificativo, si propongono i primi versi del *Coro secondo*:

io sono Elettra
 Elettra le sue voci
 sotto il sole del supplizio
 dilatate in quei giorni
 io sono Elettra
 dove poco succede
 le sue voci dilatate
 se non slittamenti dell’animo
 in quei giorni dove poco
 e ricerca di consapevolezza
 succede se non slittamenti
 fare i conti con le proprie radici
 dell’animo e ricerca

profonde con una dualità
di consapevolezza fare i conti
vitalmente necessaria
con le proprie radici profonde
è qualcosa che fa male
con una dualità vitalmente
mostrare quanto questa incapacità
necessaria è qualcosa
nella confusione può diventare
fa male mostrare quanto
una spinta a crescere
questa incapacità nella confusione (Balestrini 2018: 207)

I costrutti verbali, benché identici, suonano sfalsati, e il senso primigenio di scritti che potremmo anche tentare di ricostruire nella loro veste originale esplode in nuove combinazioni che lo corrodono e lo arricchiscono; i sintagmi si ripetono, ma la struttura versale innova continuamente il dettato di *Elettra*. Spetta poi agli attori animare questa meccanica di anticipi e rincorse, in una somma di voci e suoni che ripropone la vocalità d'insieme dell'elemento corale tradizionale.

4 *Pluralia tantum*

Con l'*Elettra* di Balestrini, giungiamo alle battute finali del Novecento, in quella fase tarda in cui la messa in questione dell'io diventa tema ineludibile per chiunque si occupi di poesia¹⁸. È ancora tutto da svolgere uno studio della poesia italiana alla luce dei cambiamenti profondi che investono la società italiana tra la fine degli anni Settanta e il declinare del secolo; per il discorso che interessa in questa sede, sarà sufficiente notare che la ricerca di una collettività di riferimento, la stessa che abbiamo visto agire nelle stanze post-belliche di Fortini e Monterosso, si carichi ormai del peso di una crisi degli istituti politici e sociali (partiti, sindacati, movimenti) che proprio di quella collettività erano stati espressione organizzata e cosciente.

Ciò spiega, probabilmente, come sia possibile che, anche in assenza di veri e propri cori, questo spettro non tenda a svanire, affermandosi piuttosto come personaggio o figura all'interno di testi che rispondono a poetiche anche molto differenti. Prenderò, come ultimo esercizio di campionatura, due casi tra loro lontani, per lo meno da un punto di vista stilistico.

Il primo è quello di Umberto Fiori, che nel 1998 riconosce nella sua voce poetica una presenza altra, ancora una volta sovraindividuale:

Mi vergognavo
di essere uno solo.

Mi vergognavo
di questo coro
che mi usciva di bocca (Fiori, ed. 2014: 133).

Anche nella sua produzione successiva, Fiori è tornato a interrogarsi sulla ridefinizione della voce del soggetto all'interno di aggregati corali ("Io/ sono il fante/ che spunta dalla trincea.// Urlo con voi. La mia voce/ si perde nel vostro coro"; 255), e persino quando la comunità in cui si muove il protagonista delle sue narrazioni poetiche assume i tratti di una massa non rassicurante, più votata all'annullamento del singolo che alla sua crescita in un gruppo (cfr. Bistolfi 2022: 82-85), continua a emergere un desiderio di nuova socialità:

Essere un coro, sì.
Non questa voce sola.
Essere torma, stuolo, compagnia.
Essere l'onda che si alza e frana,
non questa faccia pallida, nuda, mia,
nata per confessare,
per rispondere (Fiori 2019: 76-77).

Nella semplicità linguistica che la connota, la poesia di Fiori persegue quella che Raffaella Scarpa definisce la ricerca di una "‘lingua-una’ (dunque di tutti) che rimodulando nei singoli testi la categoria dell’*evidentia* retorica, realizza la ‘messa in comune’ della parola e dell’oggetto", sì che "il canto non *sia* individuale ma ‘coro’" (2005: 319). Per autori simili, l’impiego di termini comuni e l’abbandono di arditezze metriche e lessicali sarebbero un modo per scongiurare l’afasia del verso: la loro parola si rivolge a un pubblico con cui intendono stabilire un contatto, rispondono a un’urgenza di comunicazione, con conseguente recupero di una dimensione orale – al di là dell’effettiva pratica del *reading* o della lettura ad alta voce.

Pratiche che non appassionano un poeta tutt’altro che semplice come Gianfranco Ciabatti, per il quale, comunque, l’io lirico non può che ripensarsi come sovraindividuale, aperto all’universalità, esito di un

posizionamento di classe, a un tempo etico e politico¹⁹. Nella sua raccolta d'esordio, *Preavvisi al reo*, Ciabatti espone una deontologia del poeta che si conclude con una sorta di prescrizione dei compiti che chi scrive deve darsi:

Altro impiego riceve la tua voce nel coro di silenzi
dei compagni notturni:
dirigi verso il suono e nella luce
questo concerto per muti e buio,
perché né tu, poeta, né il tuo sangue
siete materia di poesia,
ma il veto ribadito contro la disperazione,
la dolente allegria della sapienza che respinge
le contumelie dell'oppressore (Ciabatti 1985: 119).

È interfacciandosi con un coro, finanche muto come in questo caso, che è possibile trovare uno scopo alla propria attività; solo prendendo il proprio posto in uno spazio simile (e si dovrà a questo punto scorgere anche una funzione *metaforica* dell'elemento corale, che funge da ponte verso la comunità possibile) la voce del poeta può scoprire, per citare un altro luogo dei *Preavvisi*, "la parola che [ti] occorre" (113). In fondo, già Bachtin sosteneva che la lirica stessa affondasse le sue radici nell'inviasamento corale, in quanto

è il vedersi e il sentirsi dall'interno attraverso lo sguardo emotivo e la voce emotiva dell'altro: io mi sento nell'altro, con l'altro e per l'altro. [...] Questa voce altrui, che mi giunge dal di fuori e che organizza la mia vita interiore, nella lirica è il coro possibile, la voce concorde col coro, voce che percepisce fuori di sé il possibile sostegno corale (Bachtin 1979: 153).

La conclusione di una panoramica del genere costringe a rinunciare alla profilazione metrica e formale del coro, che risulterebbe di inevitabile instabilità, mentre resta lecito dare risalto alle declinazioni molteplici della messa in circolazione di questa entità estrapolata dal corpo del dramma. Una *tensione* corale attraversa molta poesia novecentesca; per lo meno, quella che ha saputo porre il problema dell'atomizzazione sociale, che coinvolge per primo il poeta, nella società contemporanea. Si è visto come il coro trovi una facile ragion d'essere e quasi una sua sede naturale nei lavori che aggregano poesia e arti performative, o che insistono su una direttrice musicale; e tuttavia, anche quando non si dà altro che testo, da restituire casomai con una nuda voce, il coro resta un'ancora

di *communitas*, lo strumento storicamente dotato di efficacia e prestigio sufficienti perché il singolo – il poeta come il suo fruitore – torni a dar peso al fondamento sociale delle sue esperienze.

NOTE

- 1 Il coro di Manzoni “non ha programmaticamente alcuna *chance* di assumersi anche le parti di un personaggio, non ha alcuna possibilità di entrare in scena e di svolgere dunque una funzione propriamente drammatica” (Natale 2013: 354).
- 2 “È sorprendente vedere come elementi che nella produzione precedente erano fortemente concentrati diano luogo nel romanzo a declinazioni plurime. È come se si assistesse a una loro diluizione progressiva, che a volte porta alla definizione di una *langue* romanzesca nuova ma a rischio di ripetitività o genericità [...], a volte alla conservazione dell’assolutismo e dell’altezza del linguaggio tragico, ricco, efficace, e ricavato in particolare da quel luogo già evoluto in direzione di una meditazione sociale e personale che è il coro, ma tale da esporre a un altro rischio: quello di un eccesso di profondità, tale da condurlo oltre i limiti [...] entro i quali il nuovo genere andava contenuto” (Albonico 2015: 263-64).
- 3 Non arriverei, però, a sostenere che “dopo la soppressione del prologo, del coro e dell’epilogo, il dialogo divenne, forse per la prima volta nella storia del teatro [...], la sola componente del teatro drammatico” (Szondi 2000: 10). Occorre segnalare, infatti, che il coro vive una vita lunga, pur nelle sue continue ridefinizioni di funzione, nel teatro tragico italiano.
- 4 Sull’argomento cfr. de Rooy 1997: 59-80.
- 5 Reborà fu, tra gli scrittori del circolo vociano, il più risoluto a condannare la retorica interventista e a denunciare l’insensatezza e l’orrore della guerra: “Il presunto spettacolo di energia vitale, offerto ai lirici interventisti dalle immagini più cruento del conflitto, si scopre ai suoi occhi sgomenti come una tetra *Fantasia di carnevale*, che deturpa ogni principio di amore tra gli uomini e propone in cambio un orgiastico banchetto di sangue” (Guglielminetti 1968: 48).
- 6 Propongono una lettura più individualizzante Cicala, Rossi 2015, per i quali, “insieme alla sanguinante constatazione di un presente tragico [...] e dell’incapacità di interpretare i presagi passati [...] il poeta non si arrende trasfigurando il momento”, fino a quel bussare che sarebbe metafora del “poter colmare l’attesa di un cuore ormai desideroso di schiudersi, dopo aver vissuto l’insensibilità di essere una ‘medusa’” (149).

- 7 “Certo l’esperienza del ‘dolore’ – privato o pubblico – era nella sua perentorietà e concretezza qualcosa di inconciliabile con la rarefatta atmosfera contemplativa di tanti versi ermetici, e soprattutto la forza del suo irrompere collettivo, totale, richiedeva una revisione delle coordinate retoriche di cui la sua espressione si era fino allora servita” (Esposito 1992: 92-93).
- 8 Due, credo, sono quelle che maggiormente possono interessare in questa sede: oltre alla persistenza del coro teatrale, andrebbero riconosciute “la ricomparsa del coro attraverso modi più schermati, la ricomparsa, per così dire, della sua ombra, del suo fantasma attraverso l’attenzione – di vario genere – che un certo Novecento poetico ha riservato proprio alle prove corali manzoniane e al *Coro di morti*” e “un uso assoluto del coro, nel pieno reame del lirico” che arriva a “esperienze liriche anche molto recenti [...] in debito con la formacoro e insieme, più genericamente, con una certa coralità o pluralità di voci dentro il lirico” (Natale 2013: 393).
- 9 Tutte le citazioni dei *Cori* provengono da Ungaretti 2009: 284-89.
- 10 Un’analisi della trasposizione musicale a cura di Nono è in Bello Minciacchi 2001.
- 11 Una conferma dell’intenzione autoriale di inserire elementi corali nella *Carla* proviene tuttavia dalle carte dell’archivio Pagliarani. Il fascicolo 4 della busta III contiene una versione dattiloscritta del poemetto sulla quale figurano interventi a lapis recanti indicazioni di esecuzione da parte di quattro soggetti canori; tra questi, compaiono un “Coro di fondo” e un “Coro dominante”. Si dovrà notare che non tutte le parti discusse nelle prossime pagine vengono ascritte a questi due attori sonori, ma resta significativo che l’incompiuta riduzione musicale della *Ragazza Carla* presentasse delle parti definite in questo modo. Per un’analisi di questo documento, sia consentito rinviare a Liberti 2023.
- 12 Cfr. Bibbò 2013: 137-42. Si tenga conto, nel collegare la struttura corale della *Ragazza Carla* ad antecedenti narrativi, che lo stesso Pagliarani ha accolto, nel tempo, definizioni come quella di “racconto in versi” o “romanzo in versi”; altrettanto notevole è che, pur guardando più ai contenuti che ai procedimenti formali, un critico fortemente implicato nella storia editoriale del poemetto come Alfredo Giuliani apprezzi il “modo tranquillo e per nulla retorico con cui ha recuperato la *couche* veristica fine Ottocento” (Giuliani 1976: 69).
- 13 Questi intermezzi, che lavorano sulla “reciproca umiliazione tra lingua letteraria e linguaggio comune” (Siti 1975: 102), rappresentano il procedimento straniante più esplicito – persino in ottica tipografica – del poemetto.
- 14 Le prime esecuzioni di *Elettra* risalgono all’anno 2000 e si tengono a Roma, L’Aquila, Milano e Tokyo; un anno dopo, una parziale edizione del testo compare per i tipi di Luca Sossella Editore.
- 15 “Proprio nel segno della rottura, in effetti, è il tipo di lavoro che Balestrini compie, qui, a tutti i livelli. Nei confronti della presunta compattezza del mito,

certo, come tutta la tradizione del moderno prima di lui. Ma anche aggredendo le stesse rotture che lo hanno preceduto, a maggior ragione se prestigiose [...]. Rompendo l'unità di quei personaggi-icona [...]. Rompendo l'unità della rappresentazione. E infine materialmente 'rompendo' l'articolazione scenica e, come sua abitudine (una cosa che, si può davvero dire, gli viene perfettamente), le strutture linguistiche e la compagine verbale che quell'articolazione dovrebbero sorreggere" (Cortellessa 2018: 18-19).

- 16 Balestrini aveva già realizzato un ben diverso esercizio di letteratura corale nel 1995, licenziando per i tipi di Baldini e Castoldi il romanzo *Una mattina ci siam svegliati*, assemblato a partire dagli interventi dei manifestanti del corteo milanese del 25 aprile 1994 raccolti da Radio Popolare.
- 17 Sulla centralità di questo aspetto e sulle tecniche principali della poesia balestriniana, cfr. Renello 2010.
- 18 Cfr. Alfano 2016, che prende le mosse dalle sempre importanti osservazioni di Testa 2005: XVI-XVII.
- 19 Nella poesia di Ciabatti, che è tra l'altro uno dei principali intellettuali marxisti degli anni Ottanta, il singolo trova sempre una sua compiutezza nella collettività, come denunciano anche i titoli di alcune sue successive raccolte: bastino quelli di *Niente di personale* (Firenze, Sansoni, 1989) e *Prima persona plurale* (Roma, la Contraddizione, 1988).

BIBLIOGRAFIA

- Accrocca, Elio Filippo; Volpini, Valerio, eds. (1955), *Antologia poetica della Resistenza italiana*, San Giovanni Valdarno, Landi.
- Albonico, Simone (2015), "Il coro di Ermengarda e il romanzo", *I "cantici" di Manzoni. "Inni Sacri", cori, poesie civili dopo la conversione*. Atti del Convegno (Università di Ginevra, 15-16 maggio 2013), ed. G. Bardazzi, con la collaborazione di G. Fioroni e F. Latini, Lecce-Rovato, Pensa Multimedia: 245-64.
- Alfano, Giancarlo (2016), "Nel cono d'ombra del disastro. Appunti sulla poesia dopo gli anni Settanta", *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*, selezioni di contributi dal Convegno (Torino, 17-18 dicembre 2015), eds. B. Manetti, S. Stroppa, D. Dalmas, S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani: 15-34.
- Anedda, Antonella (2023), *Tutte le poesie*, prefazione di R. Ronchi, Milano, Garzanti.
- Bachtin, Michail (1979), *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, trad. it. a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi.

- Balestrini, Nanni (2018), “Elettra”, *Caosmogonia e altro. Poesie complete volume terzo (1990-2017)*, Roma, DeriveApprodi: 201-37.
- Bello Minciocchi, Cecilia (2001), “L’incontro tra Ungaretti e Nono: ‘Cori di Didone’”, *Poetiche*, 2: 265-300.
- Bibbò, Antonio (2013), “Coralità modernista: multilinearità e resistenza alle coincidenze”, *Status Quaestionis*, 4: 125-49.
- Bistolfi, Chiara (2022), “Un’autoanalisi spietata: *Il Conoscente* di Umberto Fiori”, *L’ospite ingrato*, 11: 67-87.
- Ciabatti, Gianfranco (1985), *Preavvisi al reo*, Introduzione di R. Luperini, Lecce, Manni.
- Cicala, Roberto; Rossi, Valerio (2015), “Lazzaro in guerra. Esperienza e trasfigurazione della trincea in Clemente Rebora (con frammenti inediti)”, *Cuadernos de Filología Italiana*, 22: 137-54.
- Cortellesa, Andrea (2018), “Expanded Poetry”, N. Balestrini, *Caosmogonia e altro. Poesie complete*, vol. 3 (1990-2017), Roma, DeriveApprodi: 5-32.
- De Luca, Bernardo (2022), *Il tempo diviso. Poesia e guerra in Sereni, Fortini, Caproni, Luzi*, Roma, Salerno Editrice.
- de Rooy, Ronald (1997), *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche & esercizi di lettura*, Firenze, Cesati.
- Donati, Riccardo (2020), *Apri gli occhi e resisti. L’opera in versi e in prosa di Antonella Anedda*, Roma, Carocci.
- Drago, Angela Gigliola (2018), *Verga. La scrittura e la critica*, Ospedaletto-Pisa, Pacini.
- Esposito, Edoardo (1992), *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, FrancoAngeli.
- Fiori, Umberto (2014), *Poesie. 1986-2014*, Introduzione di A. Afribo, Milano, Mondadori.
- (2019), *Il Conoscente*, Milano, Marcos y Marcos.
- Fortini, Franco (1945), “‘Coro dell’ultimo atto’ e ‘Imitazione del Tasso’”, *Il Politecnico*, 5: 3.
- (2018), *Foglio di via e altri versi*, ed. B. De Luca, Macerata, Quodlibet.
- Frasca, Gabriele (2000), “L’autunno nella vita di un uomo”, *il verri*, 45/13-14: 46-60.
- Giuliani, Alfredo (1976), “Prefazione ai novissimi”, *Gruppo 63. Critica e teoria*, eds. R. Barilli, A. Guglielmi, Milano, Feltrinelli: 64-76.
- Guglielminetti, Marziano (1968), *Clemente Rebora*, 2° ed., Milano, Mursia.

- Liberti, Giuseppe Andrea (2020), “La ragazza Carla. Appunti per una morale milanese”, *il verri*, 64/73: 60-69.
- (2023), “Modalità di sonorizzazione della Ragazza Carla di Elio Pagliarani”, *Le forme della voce. L’immaginario acustico nel secondo Novecento italiano*, ed. G.A. Liberti, Milano, FrancoAngeli: 29-41.
- Lorenzini, Niva (1999), *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, il Mulino.
- Natale, Massimo (2013), *Il curatore ozioso. Forme e funzioni del coro tragico in Italia*, Venezia, Marsilio.
- Ossola, Carlo; Corvi, Francesca; Radin, Giulia (2009), “Commento a La Terra Promessa”, Giuseppe Ungaretti, *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, ed. C. Ossola, Milano, Mondadori: 1025-56.
- Pagliarani, Elio (2019), *Tutte le poesie. 1946-2011*, ed. A. Cortellessa, Milano, il Saggiatore.
- Papini, Maria Carla (2011), “Ungaretti e Virgilio. I ‘Cori descrittivi di stati d’animo di Didone’”, *Il commento. Riflessioni e analisi sulla poesia del Novecento*, ed. A. Dolfi, Roma, Bulzoni: 171-86.
- Rebora, Clemente (2015), *Poesie, prose e traduzioni*, ed. A. Dei, con la collaborazione di P. Maccari, Milano, Mondadori.
- Renello, Gian Paolo (2010), “Le tecniche di Balestrini”, *Machinae. Studi sulla poetica di Nanni Balestrini*, Bologna, CLUEB: 25-40.
- Scarpa, Raffaella (2005), “Gli stili semplici”, *Parola plurale. 64 poeti italiani fra due secoli*, eds. G. Alfano, A. Baldacci, C. Bello Minciocchi, A. Cortellessa, M. Manganelli, R. Scarpa, F. Zinelli, P. Zublena, Roma, Luca Sossella: 307-20.
- Siti, Walter (1975), *Il realismo dell’avanguardia*, Torino, Einaudi.
- Socci, Riccardo (2022), *Modi di deindividuazione. Il soggetto nella lirica italiana di fine Novecento*, Milano-Udine, Mimesis.
- Szondi, Peter (2000), *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Introduzione di C. Cases, Torino, Einaudi.
- Testa, Enrico (2005), “Introduzione”, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, ed. E. Testa, Torino, Einaudi: V-XXXIII.
- Ungaretti, Giuseppe (2009), *Vita d’un uomo. Tutte le poesie*, ed. C. Ossola, Milano, Mondadori.
- Valli, Donato (1999), “Lettura delle ‘prose liriche’”, *Le prose di Clemente Rebora*, eds. G. De Santi, E. Grandesso, Venezia, Marsilio: 51-72.

Giuseppe Andrea Liberti è RTDa di Letteratura italiana presso l'Università di Napoli Federico II. I suoi interessi di ricerca comprendono la filologia d'autore, la letteratura del Settecento e del Novecento, l'informatica umanistica e la pratica del commento al testo poetico. Ha pubblicato un'edizione critica e commentata della raccolta *Cumae* di Michele Sovente (Macerata, 2019) e la monografia *Le impronte del socco. Saggio sul teatro comico di Alfieri* (Roma, 2022); ha inoltre curato un'antologia della poesia alfieriana dal titolo "*Bella, oltre l'arti tutte. Cinque percorsi lirici*" (Napoli, 2023). Ha curato la miscellanea *Le forme della voce. L'immaginario acustico nel secondo Novecento italiano* (Milano, 2023) e, con Salvatore Iacolare, il volume *Letteratura dialettale a Napoli. Testi, problemi, prospettive* (Firenze, 2020). È redattore di "Filologia e Critica", "Critica Letteraria", "Giornale di Storia della Lingua Italiana" e della rivista "Rossocorpolingua". | Giuseppe Andrea Liberti is a Research fellow (RTDa) of Italian Literature at the Università di Napoli Federico II. He works on authorial philology, 18th and 20th centuries Italian literature, digital humanities and commentaries to poetry books. He published a critical and commented edition of Michele Sovente's fourth poetry book, *Cumae* (Macerata, 2019), the monograph *Le impronte del socco. Saggio sul teatro comico di Alfieri* (Rome, 2022), and an anthology of Alfieri's poetry ("*Bella, oltre l'arti tutte. Cinque percorsi lirici*", Napoli, 2023). He also edited *Le forme della voce. L'immaginario acustico nel secondo Novecento italiano* (Milan, 2023) and, with Salvatore Iacolare, the volume *Letteratura dialettale a Napoli. Testi, problemi, prospettive* (Firenze, 2020). Liberti is a member of the editorial board of the following journals: "Filologia e Critica"; "Critica Letteraria"; "Giornale di Storia della Lingua Italiana"; "Rossocorpolingua".