



CONFIGURAZIONI 1 (2022)

Genere e specie: *poetry, poem, short e long poems*

Edoardo Esposito
Università degli Studi di Milano

Abstract ITA: Fra le diverse forme della poesia moderna, quello che le differenti tradizioni culturali chiamano *poema estenso, long poem, poemetto, langes Gedicht* occupa un posto privilegiato. È noto come Edgar Allan Poe biasimasse le forme poetiche troppo estese, ma nonostante il prevalere della lirica e delle forme brevi nella poesia contemporanea molti autori hanno continuato ad articolare il loro discorso in modi molto differenti, sia di tipo narrativo sia drammatico, in strutture anche notevolmente complesse. Si tenta qui un approccio comparativo al problema, mostrando come si sia cercato di uscire dalla ‘gabbia’ lirica.

Keywords: Poemetto; Forme liriche e narrative; T.S. Eliot; E. Montale; V. Sereni.

Abstract ENG: Among different species of poetry-forms, an outstanding role is played, in the XX century, by what different languages call *poema estenso, long poem, poemetto, langes Gedicht*. It is well known that Edgar Allan Poe blamed such a kind of poem, but despite the contemporary prevalence of lyric poetry and its short forms, many poets did not disdain to practice the long ones and to articulate their discourse in very different modes, whether narrative or dramatic, expanding their verses towards complex measures and structures. A comparative approach to the problem will contribute to design a typology of the phenomenon, and to reveal the many ways used by poets to open up the lyric cage.

Keywords: Long poem; Lyric and Narrative Forms; Thomas Stearns Eliot; Eugenio Montale; Vittorio Sereni.

Edoardo Esposito. "Genre and species: poetry, poem, short and long poems"

Configurazioni N° 1, 2022, pp. 297-308.

<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/19786>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



Genere e specie: poetry, poem, short and long 'poems'

di Edoardo Esposito

1. Tra le varie forme assunte dalla poesia nel corso del tempo, un ruolo significativo è stato assunto, nel Novecento, da ciò che le differenti lingue chiamano *poema estenso*, *long poem*, *poemetto*, *langes Gedicht*. Nonostante il prevalere della poesia lirica e breve in età contemporanea, non sono pochi i poeti che hanno fatto ricorso a un'articolazione diversa e più distesa, ora narrativa e ora drammatica, allungando la misura del verso e soprattutto la misura complessiva dei componimenti.

Ma che cos'è un *long poem* e quanto deve essere lungo per giustificare una definizione di questo tipo? In italiano, il termine *poesia*, equivalente all'inglese *poetry*, si applica anche alle singole composizioni (ciò che gli inglesi dicono *poem*), ed è possibile avere una poesia di soli due versi (*Mattina* di Ungaretti: «M'illumino | d'immenso») così come un 'continuo' di più di 300 versi (nella leopardiana *Ginestra*, ad esempio); ma per ampi componimenti di tipo epico o didattico, come il *Cantar de mio Cid* o la *Commedia* di Dante, usiamo il termine *poema*. Abbiamo anche un diminutivo, *poemetto*, che indica quel tipo di testo, per lo più narrativo e di media lunghezza, di cui ha fatto spesso uso la poesia romantica. Giovanni Pascoli, nel 1897, lo ha usato com'è noto per una sua raccolta di componimenti, e in anni più recenti lo ha rinfrescato Pier Paolo Pasolini per le sue *Ceneri di Gramsci*, mentre Giovanni Giudici, ad esempio, ha preferito parlare di «sequenza» per illustrare la progressione variamente articolata di alcuni suoi testi (in particolare per *Persona femminile*, 1977): termine suggestivo, che ha però, nella storia della media latinità, un uso preciso che forse ne ha sconsigliato il riutilizzo.



In inglese, in francese, in spagnolo non ci sono simili distinzioni, che avrebbero, del resto, bisogno di specificazioni più dettagliate e che tradizioni culturali diverse interpretano in modo differente. Octavio Paz, in un saggio dedicato a tale tipo di poema, ha correttamente argomentato che «un *poema largo* per un giapponese è corto per un hindù; un *poema largo* per un uomo del XX secolo non lo è per un uomo dell'Età Barocca» (2007: 15).

È soprattutto agli stranieri che bisogna comunque guardare per esperire un tipo di scrittura e un modo di procedere che, senza arrivare alle proporzioni di ciò che gli italiani dicono *poema*, accosta in dosaggi anche molto diversi fra loro il racconto dei fatti e la parentesi lirica, la parola quotidiana e quella eletta, la sintassi razionale e l'accensione emotiva, la prosa e la rima. Potremmo citare per l'area francese i cosiddetti intimisti e poi Valéry e Éluard; e per l'area anglosassone (per limitarci alle due che più nettamente hanno influito sulla nostra cultura nella prima metà del secolo) William C. Williams, Ezra Pound e Thomas S. Eliot, oltre all'esempio fornito da Whitman per il verso lungo.

Guardiamo all'Europa all'inizio del Novecento. Nel giugno del 1920 Jacques Rivière pubblica sulla «NRF» il *Cimetière marin* di Paul Valéry, un testo di 144 versi; sempre nel 1920, Ezra Pound pubblica a Londra *Hugh Selwyn Mauberley*, 400 versi. Nel dicembre 1921, tornando a Londra da Losanna, Eliot incontra Pound a Parigi e discute con lui della *Waste Land*, che l'anno successivo verrà pubblicata in 433 versi. Tre anni dopo esce *Ossi di seppia* di Montale, al cui interno troviamo un componimento, *Mediterraneo*, le cui nove parti contano 225 versi. In tutti i casi si tratta di 'poesie lunghe', impostate diversamente l'una dall'altra ma che, in ogni caso, non consentono al lettore un approccio analogo, ad esempio, a quello suggerito dai componimenti di un autore come Sandro Penna, o da quelli della *Chamber Music* di Joyce.

Nella sua *Philosophy of Composition* Edgar Allan Poe aveva criticato i testi che non ne consentissero l'apprezzamento in un'unica seduta, e stabilito che la lunghezza ideale non doveva essere superiore ai 100 versi (*The Raven*, che costituiva l'oggetto della sua argomentazione, ne aveva 108) se si voleva ottenere lo stato emotivo capace di quell'elevazione dell'anima – diceva – che costituiva lo



scopo della poesia; nessun poeta si è sentito tuttavia scoraggiato dai dettami di Poe, vuoi perché è diventata problematica questione quella dell’“elevazione dell’anima”, vuoi perché si è forse preferito rivolgersi a qualcosa di più adatto alla laica modernità: la mente.

Nella *Waste Land*, in effetti, è la mente che è chiamata a risolvere i problemi posti dal testo. Chi parla? Perché aprile è «the cruellest month»? Che cos’è la «red rock»? Che cosa significano le parole in tedesco? Da che cosa sono tratte?

Questioni sempre più complesse troviamo nella seconda, nella terza, e nella quarta e quinta parte del testo, ciascuna caratterizzata da un titolo specifico e ciascuna mossa da attori diversi fra loro, che accuratamente nascondono il poeta che dà loro la parola. Eliot mette insieme un patchwork la cui ragione d’insieme è più nell’emozione da cui ha preso le mosse che nell’effetto che il lettore può sperimentare. Il percorso intellettuale che ne viene suggerito può difficilmente essere apprezzato – si dice – se non si possiede una buona conoscenza del libro sul Graal di Miss Weston che ha ispirato Eliot, e troppo labili sono le connessioni tra una parte e l’altra del testo; alcune scene, alcune immagini muovono certamente l’emozione, ma è l’intelletto che deve svolgere il difficile compito di stabilire le connessioni necessarie fra la complessa materia dei 433 versi e che deve interpretare le citazioni letterarie del presente e del passato che la costellano.

The Waste Land costituisce senza dubbio, *par excellence*, il *long poem* della modernità; possiamo dire tuttavia che si debbano comparare ad esso – alla sua struttura e ai suoi caratteri specifici – le composizioni di tipo analogo che l’hanno seguito? Rappresenta un paradigma *oggettivo* che ci permetta di definire una specifica forma di poesia?

Se ci riferiamo ai titoli prima ricordati, la risposta può essere affermativa per il *Mauberley* di Pound, che presenta vari – e tuttavia più tradizionali – caratteri metrici, e che con analogo numero di versi (400) è pure diviso in parti, alcune delle quali con un proprio titolo. Inoltre queste parti hanno fra loro una relativa indipendenza e, come le quinte di un teatro, permettono all’autore di nascondersi e insieme di distinguersi dal personaggio di cui si parla. Ma in *Mauberley*, aggiungiamo, si intravede una storia dietro le ‘quinte’, una storia suggerita più



che raccontata, mentre nella *Waste Land* abbiamo solo singoli momenti o immagini di una storia che non è affatto narrata: ne abbiamo solo *fragments*, frammenti, se non *ruins*, rovine.

Sono i frammenti e le rovine, è propriamente la mente piuttosto che l'anima, il soggetto o l'oggetto di un *long poem*? I singoli 'quadri' in cui Eliot e Pound l'hanno suddiviso sono o no attributi specifici della sua breve lunghezza?

2. È stato scritto che «Il *long poem* novecentesco di lingua inglese nasce come un ibrido e come paradossale commistione dei generi, poetici e non»; non propone più «continuità narrativa, ma il montaggio di istanti apparentemente non correlati dei quali soltanto a lettura conclusa si scoprirà il disegno» (Tarozi 2007: 174). Ma cosa troviamo presso altre tradizioni linguistiche? Gli stessi caratteri e le stesse istanze o altro ancora?

Diamo uno sguardo a *Mediterraneo* di Eugenio Montale. Montale si è molto interessato alla poesia inglese e a Eliot in particolare, di cui ha tradotto alcuni testi; Eliot, d'altra parte, ha pubblicato nel 1930 su «*Criterion*» uno dei primi componimenti di Montale, *Arsenio*, riconoscendo forse nei suoi versi qualcosa di molto vicino alla sua stessa poesia, per esempio per quanto riguarda l'uso del cosiddetto correlativo oggettivo. Entrambi sono stati classificati dalla critica all'insegna della 'metafisica' per il tipo di questioni che i loro versi sollevano riguardo all'esistere umano, sebbene differiscano poi per il tipo di soluzioni indicate: religiosa per Eliot, laica e stoica per Montale.

Nessuna composizione di Montale si può tuttavia dire simile alla *Waste Land*, e Montale non conosceva probabilmente Eliot quando, nel 1924, scrisse *Mediterraneo*. *The Waste Land* fu tradotta in italiano solo nel 1926, e quando, tre anni dopo, Montale si misurò con il *Song for Simeon* dichiarò che conosceva del poeta anglo-americano soltanto «una o due delle sue liriche giovanili, del periodo che fu chiamato laforguiano» (1976: 441).



Che tipo di componimento è, in ogni caso *Mediterraneo*? Si tratta certamente di un *poemetto*, una lunga poesia di 225 versi suddivisa in nove parti, tutte dominate dalla presenza del mare, il Mediterraneo del titolo, il mare che lambisce la Liguria di Montale e la cittadina delle sue vacanze di gioventù, Monterosso. Il mare, pur nel suo silenzio, è la seconda persona di un dialogo in cui solo la prima, il poeta stesso, pronuncia parole; ma il mare è presente ed ascolta, come un padre attento a ciò che il figlio va via via affermando.

È proprio la parola *padre* che il poeta usa per rivolgersi al mare, e si dovrebbe propriamente parlare di un monologo se la presenza del mare non fosse così pervasiva, assoluta. Il carattere che meglio distingue questo componimento rispetto alla *Waste Land* o al *Mauberley* è comunque la modalità elocutiva usata dall'autore, che lungi dal nascondersi o dall'usare una maschera dichiara apertamente i propri sentimenti e i propri desideri, svolgendo considerazioni che lo pongono comunque, liricamente, in primo piano.

La stessa cosa si verifica nel *Cimetière marin* di Valéry, in cui il poeta, guardando al mare della sua infanzia – lo stesso Mediterraneo di Montale – si sofferma lungamente a meditare sulla vita e sulla morte, sul pensiero e sull'azione; è possibile che Montale, in qualche misura, ne sia stato influenzato, ma il linguaggio e la struttura dei due poemi differiscono, anche in questo caso, non poco.

Valéry affermò di essere partito da un'istanza di tipo musicale, «una figura ritmica vuota, o riempita di vane sillabe, che venne a ossessionarmi per un certo tempo» (2000: 46), che si configurava come decasillabica e che finì per dare forma a una stanza appunto di sei *décasyllabes* legati da rime, per un totale di 144 versi: un flusso di parole ininterrotto, di lunghezza non molto maggiore di quanto suggerito da Poe, mentre in Montale abbiamo nove parti di varia estensione in versi liberi (con prevalenza di endecasillabi), che possono essere lette indipendentemente l'una dall'altra, come singoli quadri. L'indipendenza è solo relativa, perché ogni sezione costituisce parte di una stessa riflessione, ma solo l'insieme rivela la stretta connessione fra il mare-padre e il poeta-figlio; ed è perfino possibile vedere, come ha fatto Romano Luperini (1986), una sorta di



narrazione che, attraverso i differenti passaggi, porta il poeta a definire la propria natura e la differenza dal ‘padre’.

La somiglianza della situazione e la uguale presenza della voce del poeta, che possono far parlare di ‘lunghe poesie liriche’ sia per Montale che per Valéry, staccano questi componimenti da quelli modernisti di Pound e di Eliot, in specie perché offrono una dichiarazione, un’assunzione di responsabilità piuttosto che una fredda rassegna di fatti. Tuttavia ci sono aspetti di *Mediterraneo* che lo ricollegano alla *Waste Land* più che al *Cimetière marin*: la struttura e la discontinuità delle sue parti, ad esempio, nonché la scelta del verso libero contro la rigida regolarità della strofa di Valéry. Pure, prevale in tutti e tre i testi uno stesso tipo di verso (*décasyllabe* in francese, endecasillabo in italiano, *iambic pentameter* in inglese) e un’analoga attenzione agli aspetti musicali («la letteratura è *musica*», ha scritto Montale 1983: 39; «Nessun verso è libero per chi vuol fare un buon lavoro», ha affermato Pound 1973: 30, citando Eliot).

In *Cimetière marin* abbiamo un flusso unico di discorso, voce del poeta stesso, e così in *Mediterraneo*, nonostante la suddivisione del testo in parti; *The Waste Land* è pure divisa in parti ma manca, più o meno come in *Mauberland*, la possibilità di attribuire a qualcuno ciò che viene detto. Nessuno di questi componimenti può essere detto narrativo, anche se una ‘storia’ può esserne tratta o immaginata: e questa è probabilmente la differenza più importante rispetto ai poemi o poemetti del XVIII e XIX secolo: differenza che – credo – ha non poco a che fare con il cambiamento che Auerbach ha messo in luce a proposito del romanzo del primo Novecento, un romanzo che con Proust, Joyce, Virginia Woolf ha perso i suoi caratteri tradizionali di ‘continuità’ e di scansione temporale. E proprio per questa ragione il termine *poemetto* appare inappropriato ai testi novecenteschi, che presentano elementi che possono dirsi prosaici, ma non propriamente narrativi.

Non si può dire che, nei testi e negli autori citati, ci siano altri tratti che permettano di meglio precisare la natura del *long poem*, né questi possono essere trovati se guardiamo ad analoghi componimenti dello stesso periodo, siano essi *I dodici* di Aleksandr Blok (335 versi), le *Duineser Elegien* di Rainer Maria Rilke



(quasi 900 versi), il *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* di Federico García Lorca (220 versi).

Eliot ha poi aperto il discorso ma ha legato i suoi temi in una più stringente unità nei 900 versi dei suoi *Quartets*, nascondendo sempre se stesso in maniera non molto differente da quella attuata nella *Waste Land*. Montale ha confermato la vena meditativa del suo poetare riportandolo per lo più a misure liriche tradizionali; solo nel 1971 troviamo, nella raccolta *Satura*, un poemetto o *long poem* di 133 versi, *Dopo una fuga*, che in otto quadri rievoca i diversi momenti di una strana relazione, mancata più che vissuta. Anche in questo caso il poeta non evita la prima persona, con i suoi fantasmi e i suoi desideri, e più o meno la stessa cosa troviamo negli analoghi componimenti che in Italia si pubblicano nello stesso periodo, anche se andrà rilevata la scelta propriamente ‘narrativa’ che caratterizza un testo come *La ragazza Carla* di Elio Pagliarani, o la varietà di atteggiamenti riscontrabili nei poemetti già citati di Pier Paolo Pasolini.

3. Ciò che questo tipo di componimento rivela, al di là di ogni prescrizione, quantitativa o meno, è l’esigenza di una rappresentazione o riflessione che non si esaurisca nel rapido fissarsi di un motivo lirico, di una scena, di un’immagine, ma che consenta o esiga un più disteso comporsi di atti e di parole, di meditazione o commento su ciò che si sente o si osserva. Lo vediamo bene in uno dei testi che maggiormente hanno attirato l’attenzione della critica, sia in quanto opera di uno dei più stimati poeti italiani, Vittorio Sereni, sia per il motivo ‘metapoetico’ che lo percorre tutto: si tratta di *Un posto di vacanza*, un poemetto (o piuttosto una «poesia in sette parti», come preferiva dire l’autore, 1973: 31) originariamente pubblicato sul primo numero dell’*Almanacco dello Specchio* nel 1972 e poi incluso nel 1981 nel volume *Stella variabile*.

La presenza dell’io poetante vi appare manifesta e conferma, nell’unità sostanziale del discorso che vi si sviluppa, la dimensione ‘lirica’ di cui dicevamo,



ma non mancano, fra l'una e l'altra delle parti che lo compongono, quei salti o meglio quei cambiamenti di inquadratura che, come in Eliot, pongono il lettore di fronte a situazioni alquanto diverse fra loro: si va dalla iniziale descrizione paesaggistica («Un giorno a più livelli, d'alta marea | – o nella sola sfera del celeste»), alla rimemorazione di fatti e situazioni d'altri tempi («Dal Forte gli americani tiravano con l'artiglieria | e nel '51 la lagna di un raro fuoribordo su per il fiume | era ancora sottilmente allarmante»), alla scenetta di tipo drammatico («Che ci fai ancora qui in questa bagnarola?»), alla riflessione o meditazione personale («Amare non sempre è conoscere [...], lo si impara sul tardi»). Il trapasso dall'uno all'altro momento avviene, secondo una tecnica che rimane quella fondamentale del simbolismo, per via analogica; si deve tuttavia osservare che in Sereni agisce una componente estranea non solo al magmatico e frammentario accumulo della poesia poundiana che si verifica ad esempio nei *Cantos*, ma anche alla riduzione classicistica che Eliot ne opera, e che è da ricollegare piuttosto al dibattito ideologico che nell'Italia del dopoguerra ha coinvolto l'arte e in particolare la letteratura.

Parlo della volontà raziocinante che – assumendo ad oggetto principale proprio il 'fare poesia', ma senza risolversi in esso – trama l'intero poemetto e ne costituisce anzi la vera e propria struttura, o meglio il *fil rouge* che ne costituisce l'aspetto più caratteristico. Sereni frena infatti la potente e anarchica capacità metaforica dei suoi maestri riconducendo i molteplici spunti della sua immaginazione all'interno di un percorso che viene esplicitamente offerto sotto forma di monologo razionalmente organizzato, come in Montale, là dove in Eliot si trattava di tracce che solo lo sforzo critico dell'interpretazione riusciva a ricollegare. E il poemetto, per questa via, abbandona sia l'andamento rapsodico e gli imprevedibili accostamenti che gli derivavano dalla matrice simbolistica, sia la vocazione narrativa di tradizione autoctona; o piuttosto rielabora gli uni e l'altra all'interno di una dimensione che è filosofica più che poetica, e che tende a dare importanza al momento referenziale – e se vogliamo 'ideologico' – del testo più che alle possibilità che intrinsecamente ineriscono alla sua strutturazione versale. Nel *Posto di vacanza*, quello che si fa motivo portante del discorso è infatti l'interrogativo sulle ragioni e sul tormento del poetare stesso, testimoniando di



una crisi dei valori che, nell'Italia degli stessi anni, porta in molti casi la poesia ad abbandonare la strada della comunicazione e a esasperare le modalità eversive e contestative che erano già state delle avanguardie 'storiche'.

Sereni non cede a questa deriva, convinto piuttosto che non esistano ricette predeterminate e che si debba («sapendo di non sapere») accettare di essere parte di «un progetto | sempre in divenire sempre | “in fieri”»; in questo senso, la scelta di una forma 'aperta' e versatile quale abbiamo visto essere il *long poem*, e il suo procedere perplesso, indeciso fra accensioni liriche e prosastiche razionalizzazioni appare certamente funzionale a una ricerca che continua tuttora; e certo di un prosasticismo di matrice ideologica si potrebbe ben parlare per molti altri autori dello stesso periodo, da Volponi a Roversi a Sanguineti, al già 'ermetico' Luzi.

4. Guardando alle differenze fra il romanzo e le *short stories*, Boris Eichenbaum – nello stesso periodo dei componimenti di cui qui si è anzitutto parlato – scrisse che i due generi erano intrinsecamente opposti l'uno all'altro per la «fondamentale diversità delle forme *grande e piccola*»: le ultime hanno bisogno di proiettarsi verso il loro punto conclusivo, mentre nel romanzo «ha un'enorme importanza la tecnica del rallentamento, del concatenamento e della saldatura di materiale eterogeneo, la capacità di sviluppare e collegare gli episodi, di creare nuclei diversi, di portare avanti intrecci paralleli ecc.» (1968: 239-40). Nessun dubbio che, in questo senso, il romanzo debba essere assimilato al 'poema' e la *short story* abbia invece qualcosa a che fare con il 'poemetto', che spesso tende il proprio arco puntando proprio verso la fine, come avviene nel *Cimetière marin*. Il *Mauberley*, tuttavia, chiude con un 'crescendo' musicale («Till change hath broken down | All things save Beauty alone») solo la prima delle sue due parti; e che cosa dire dei *'Four' Quartets*, quattro parti di una stessa meditazione, cinque 'movimenti' per ciascuna parte, con temi che tutto percorrono il testo dall'inizio alla fine, e la musicalità a circoscrivere essa stessa il significato delle parole? Un'altra forma di *long poem*? Una diversa dimostrazione di ciò che un *long poem* può essere? Ma infine, che cos'è un *long poem*?



Un *long poem* è una poesia lunga: la lunghezza è certamente un criterio troppo labile per l'identificazione di un genere letterario, ma dà almeno un'idea iniziale di ciò con cui ci si confronta, ed è forse l'unico che permetta di circoscrivere un tipo di discorso che ciascuno compone nella propria particolare modalità e le cui numerose forme si collocano infine nello spazio all'interno del quale si è realizzata l'evoluzione del verso, da quello 'regolare' a quello libero.

La peculiarità del *long poem* appare tale, infine, solo in rapporto alle 'altre' modalità del poetare, e anzitutto in rapporto all'epica, il vero *long poem* dei tempi antichi, il cui posto e la complessità dei cui motivi sono stati di fatto assunti in età moderna dal romanzo (Attilio Bertolucci, come è noto, ha usato la formula «romanzo in versi» per il suo vero e proprio 'poema' *La camera da letto*, pubblicato in un primo volume nel 1984 e in un secondo nel 1988); secondariamente, rispetto alla poesia lirica, che ha prevalso nell'ultimo secolo, ma che spesso non ha autorizzato il poeta all'uso di tutte le parole che possono essere a volte necessarie per descrivere, spiegare, rappresentare o narrare ciò che alberga nella sua mente.

Non solo l'estensione, naturalmente, ma anche il soggetto, la sostanza del discorso e la tecnica enunciativa hanno parte nella caratterizzazione del *long poem*; tuttavia, è la sua semplice lunghezza che subito segnala al lettore come debba essere affrontata la lettura del testo, e solo successivamente potremo dirne: si tratta di un poema lirico, di un poema narrativo, o drammatico, di un poema di tipo modernista; si tratta di un poema che è soltanto troppo lungo da leggere, o troppo lungo da leggere oggi.



5. Bibliografia

- Eichenbaum, Boris. 1968. “Teoria della prosa”. In *I formalisti russi*, a cura di Tzvetan Todorov, 247-231. Torino: Einaudi.
- Luperini, Romano. 1986. *Storia di Montale*. Roma-Bari: Laterza.
- Montale, Eugenio. 1976. *Sulla poesia*, a cura di Giorgio Zampa. Milano: Mondadori.
- Montale, Eugenio. 1983. *Quaderno genovese*, a cura di Laura Barile, con uno scritto di Sergio Solmi. Milano: Mondadori.
- Paz, Octavio. 2007. “Raccontare e cantare (sul *poema extenso*)”. In *Il poemetto. Un esempio novecentesco di ricerca poetica*, a cura di María Cecilia Graña, 15-28. Cagliari: CUEC.
- Pound, Ezra. 1973. *Saggi letterari*, a cura e con introduzione di Thomas Stearns Eliot. Milano: Garzanti.
- Sereni, Vittorio. 1973. *Un posto di vacanza*. Milano: All’insegna del pesce d’oro.
- Tarozzi, Bianca. 2007. “Hart Crane e il *Long Poem* negli Stati Uniti”. In *Il poemetto. Un esempio novecentesco di ricerca poetica*, a cura di María Cecilia Graña, 171-189. Cagliari: CUEC.
- Valéry, Paul. (1933) 2000. “Au sujet du ‘Cimitero marin’”. In: *Il Cimitero marino*, traduzione italiana di Patrizia Valduga, con un saggio di Elio Franzini. Milano: Mondadori.