



CONFIGURAZIONI 5 (2024)

«I miei trucioli, le mie bestemmie». Rileggendo Tommaso Di Ciaula

Diego Varini

Università degli Studi di Parma

Abstract ITA: L'articolo propone una rilettura dell'opera di Tommaso Di Ciaula (1941-2021), indagandone la dimensione memoriale e politica, le forme dell'autobiografismo lirico e della protesta operaia, aspetti peculiari di un rapporto agonistico e vertiginoso con archetipi ed esperienze della tradizione italiana novecentesca. Nel segno di una serrata continuità fra la prosa poetica e il discorso versificato, la parola letteraria ambisce in Di Ciaula a farsi gesto politico e segnale di un'angoscia che interroga, a partire dalla personale testimonianza, le ferite prodotte nella psiche dallo sviluppo industriale del secondo Novecento.

Keywords: Tommaso Di Ciaula; Poesia Operaia; Autobiografismo Lirico; *Chiodi e rose*; Tradizione del Novecento.

Abstract ENG: The article aims to reflect on the work of Tommaso Di Ciaula (1941-2021), exploring its memorial and political dimensions, its forms of lyrical autobiography and working-class protest, as well as peculiar aspects to a competitive and dizzying relationship with archetypes and experiences of the Italian tradition of the twentieth century. In the spirit of a close continuity between poetic prose and versified discourse, the exercise of poetry aspires to become a political gesture and a sign of anguish that questions, starting from personal experience, the wounds inflicted on the psyche by industrial development in the second half of the twentieth century.

Keywords: Tommaso Di Ciaula; Working-class Poetry; Lyrical Autobiography; *Chiodi e rose*; Twentieth-Century Literature.

Diego Varini, "«I miei trucioli, le mie bestemmie». Rileggendo Tommaso Di Ciaula"

Configurazioni N° 5, 2024, pp. 53-65.

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

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/30084>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License

ISSN 2974-8070



«I miei trucioli, le mie bestemmie». Rileggendo Tommaso Di Ciaula

di Diego Varini

1. L'autobiografia di un poeta operaio

«Allora diventi triste e volano i cristi all'aria», scrive Tommaso Di Ciaula in un passaggio di *Tuta blu* (2022: 66), nei modi di un circuito allitterativo congestionato, al limite del virtuosismo. Anche spostandosi sul terreno della prosa – nel libro che trasforma, nel 1978, il poeta-operaio di Adelfia in un caso editoriale – Di Ciaula non smette di applicarsi alla costruzione del proprio referto con la dedizione e il sorvegliato grado di investimento formale che in lui connotava, a partire da *Chiodi e rose* (1970), la nitida articolazione del discorso versificato. Al centro della ricerca espressiva e stilistica dello scrittore pulsa continuamente il battito della protesta operaia, la verbalizzazione facinorosa dell'angoscia dentro il perimetro soffocante della fabbrica, tradotta in un ventaglio di soluzioni e mobili registri che investono la parola letteraria di una tensione fortemente eteronoma: la scrittura assume il compito di testimoniare una situazione di privato accerchiamento psicologico e di spaesamento collettivo, in precario e sintomatico disequilibrio fra aneliti di rivendicazione furente e venature di cupo sconforto.

Sto nella mia riserva. Dodici metri quadrati. Tre per quattro. La mia macchina. Il mio stipetto. La mia mensola. La mia pedana. I miei trucioli. Le mie bestemmie. Sto come un cane rabbioso. Appena si avvicina qualche "ombra bianca" ringhio. Voglio essere lasciato in pace. Faccio tutto io, decido io. È un piacere immenso decidere da soli quando, quanto e come lavorare. Lavorare, sedersi, alzarsi, scegliere il tempo di lavorazione (ma loro ci tolgono questo piacere e ci dicono:



«ma noi compriamo e vendiamo materie prime»... noi noi noi. Ma io dico: «che ne so io dei vostri intralazzi?») [...]. (Di Ciaula 2022: 103-104)

Punteggiata di risentimento e galvanizzata dal turpiloquio, la scrittura di Di Ciaula persegue un andamento paratattico e segmentato, velocizzato da espedienti di destrutturazione della sintassi che nella partitura prosastica di *Tuta blu* immettono accelerazioni percussive e performative:

Oggi ho chiesto un giorno di permesso, naturalmente non retribuito. Il capetto ha fatto subito la faccia brutta, io gli dico che è inutile che fa la faccia brutta, perché questa è una giornata che non mi pagate, quindi sono libero di fare che cazzo voglio. Capito? Oggi nix soldi a me io mandare affanculo a te. Ho un grosso impegno che non posso rimandare, create l'orario elastico o inventate qualcosa altro, basta che vi togliete dalle palle. (105)

Modulandosi nel registro – tendenzialmente iterativo e monologante – della recriminazione accigliata,¹ la forma diaristica costruisce in *Tuta blu* per illuminazioni e frammenti memoriali un autoritratto icastico della desolazione operaia, tragiurato dal campo prospettico della concreta esperienza autobiografica. «Soltanto vivendo compiutamente la vita di un operaio in una fabbrica è possibile entrarvi dentro fino in fondo» aveva ragionato Pasolini nel 1964, su *Vie Nuove*, contrapponendo l'ipotesi di «viverla antitetivamente» alla prospettiva di farlo «passivamente o disperatamente» (Pasolini 1996: 274). Governato dall'urgenza del contenuto che pertiene alla crudeltà (fisica e psicologica) della fabbrica, l'esercizio della parola può assumere in Di Ciaula l'aspetto di una rivendicazione agonistica e muscolare, al limite della parcellizzazione ecolalica o del ghigno protervo: anche nei confronti dell'istituzione letteraria, il narratore di *Tuta blu* intende assumere una postura

¹ Per dirla con Giuseppe Lupo (2023: 198), in *Tuta blu* «l'io narrante continua a cantilenare poesia e maledizione intorno alla propria condizione umana di agricoltore che si fa tornitore, di uomo ancora innamorato dell'elegia contadina a cui la modernità riservato un posto speciale nel delinearsi di un potenziale riscatto delle regioni meridionali».



antitetica e animosamente ribalda, coniugando il «bel tipo di operaio protestatario» (Bonea 1995: 7) che Tommaso Fiore aveva riconosciuto agli esordi della sua parabola poetica (antologizzandone, nel 1969, tre poesie inedite nei suoi *Poeti di Puglia e di Basilicata*) con la disinibita libertà grammaticale e ideativa prefigurata da Pasolini, ancora nell'intervento citato (1996: 274), per il poeta (e poeta-operaio) del futuro in quanto uomo «“espressivo” e non “strumentale”». ²

Un truciolo bollente mi si è appiccicato sulle palpebre, frigge e non si stacca. Corro ai gabinetti per guardare allo specchio il danno. Qua dentro il solito puzzo, i soliti cessi otturati. Piuttosto che andare in questi gabinetti luridi preferirei andarmi a fare una bella cacata nella campagna, in mezzo all'erba, pulirmi il culo con una bella foglia di fico o con una pietra, come faceva mio nonno contadino. Altro che carta igienica, rubinetti, ceramica e le chiacchiere. Speculano anche quando dobbiamo andare al gabinetto. Mia nonna dietro l'orto apriva le gambe e pisciava in piedi come i cavalli; allora, specialmente le vecchie, raramente tenevano le mutande, le ritenevano un di più. Adesso slip, slippini, slippucci, colorati, traforati, profumati. Dalli a spendere soldi! (Di Ciaula 2022: 67)

Aperta da un vocabolo (*truciolo*) investito di forti valenze polisemiche, la citazione rende conto in Di Ciaula di una strategia di aggressione e degradazione basso-corporea del *decorum* del discorso, la cui deliberata oltranza converte il movimento ingenuo dell'eccesso e divertimento coprolalico in una scheggia di paradossale sublime *d'en bas*. Aggredita e sospinta al collasso dall'apparente incuria dell'enumerazione triviale, l'impalcatura retorica che presiede alla pagina coincide in filigrana con l'archetipo protonovecentesco e latamente vociano del poemetto in prosa.

² «Questo uomo "espressivo" che si contrappone al mondo "comunicativo" o meglio "funzionale" della tecnica dovrebbe essere in definitiva il poeta» (Pasolini 1996: 274).



2. Un agonismo della corporeità

In questo senso, riesce inevitabile domandarsi se e quanto l'insistenza sul «formare montagne di trucioli» – per citare un verso autobiografico da *La mia avventura*, che sigilla in modo epigrafico la meditazione poetica di *Chiodi e rose* (Di Ciaula 1970: 72) – sottenda in Di Ciaula un rimando in qualche misura deliberato all'esperienza del Camillo Sbarbaro di *Trucioli* (1920), seminale nel diagramma della tradizione novecentesca italiana. La congettura mette capo a un dilemma di ordine più generale, che investe in Di Ciaula il rapporto del poeta-operaio, sostanzialmente autodidatta, con l'attraversamento e la rimeditazione di un paesaggio letterario inscritto in una biblioteca sentimentale, una costellazione di opere e di autori avvolti in un chiaroscuro di rifrazioni intertestuali.

Circoscritto in una misura di austero riserbo, il diarismo di *Trucioli* precipita in forme di stupefatto e laconico disincanto, radicalmente estranee in apparenza alla concitazione lutulenta del movimento discorsivo di Di Ciaula. E nondimeno, sul margine della trivialità esibita e dell'intemperanza, il narratore-poeta di *Tuta blu* sembra esplorare in forma concreta le diramazioni ultime (e in qualche modo sorprendenti) di una “funzione Sbarbaro” applicata allo spazio della protesta operaia nel secondo Novecento. In Sbarbaro – ha osservato Pier Vincenzo Mengaldo (1991: 125) – «la nozione della poesia come atto antisociale, profondamente radicato nella modernità, conosce la versione forse più radicale, nel nostro Novecento». La cifra politica della scrittura di Di Ciaula, tramata di animose rivendicazioni e pulsioni (*Ire, ricordi e sogni di un operaio del sud* recitava esplicitamente il sottotitolo di *Tuta blu*) implica una scelta di campo nella direzione esplicita e militante dell'impegno, la cui premessa convive tuttavia paradossalmente con una diffidenza energica – in Sbarbaro, radicalmente, oppositivo rifiuto – nei confronti di ogni concezione della «letteratura come pronto intervento sulla realtà» (Mengaldo 1991: 125).

Ambivalente in Sbarbaro e Di Ciaula il rapporto con la poesia, che è insieme il distillato ultimo della vita e un'illusoria redenzione del tempo nella voragine del corpo biologico e dei giorni in fuga, la ripresa del lemma e del campo metaforico



implicito nel grande titolo sbarbariano (*Trucioli*) lega insieme, in una specie di nesso correlato, il residuo inerte delle lavorazioni industriali, l'esistenza ridotta in frammenti, la decomposizione del discorso poetico in smembrature di filigrane simili a truciolo (quasi *Sfilacciate di fabbrica*, se è lecito richiamare un titolo poetico memorabile, databile al 1970 in parallelo esatto con la pubblicazione di *Chiodi e rose*, del cremonese teologo e prete-operaio Luisito Bianchi).

Estroflesso o rastremato nell'impatto del borborigmo o del grido, Di Ciaula sembra aggredire il codice statuario della poesia con animo polemico e decostruttivo, piegando il riuso della tradizione letteraria a una declinazione radicalmente anti-letteraria. Il germinare dell'improperio e della confessione impudica trasfonde il dialogo fra Di Ciaula e Sbarbaro in una luce di parodia avvertita e sottile: laddove il ragguaglio delle giornate di fabbrica appare in Di Ciaula cacofonico e affliggente, insozzato scrupolosamente – per così dire – di morchia carbonata e sgocciolature di olio esausto, Paolo Volponi leggeva acutamente *Tuta blu* cogliendone a ridosso dell'uscita, nella vertiginosa e consentanea prefazione collocata in apertura alla prima edizione del libro, la sostanza peculiare e il nitore probo di testo splendidamente poetico.

In Di Ciaula – scrive Volponi – «per lo stesso meccanismo per il quale nella società contadina la solitudine e la miseria si tramutano in contemplazione e poesia, anche l'alienazione del lavoro industriale viene rivoltata in poesia, al punto che le sovrastimolazioni dello stress diventano la forza del dettato poetico»:

Il filtro della poesia fa cadere sul libro come una miriade di scintille tante bellissime parole, frasi, immagini; nelle quali il lampo lirico non si consuma ma si condensa nella composizione di una realtà alternativa. Questa non è soltanto il quadro uniforme e piatto di espressioni verbali, più o meno ispirate o esagitate, proprio perché il peso del materiale letterario va al di là della costruzione di un caso personale e arriva a comporsi come risultato generale, anche nel politico. (Volponi 2022: 10-11)



Acuminati e pungenti come chiodi, i trucioli rimandano per Di Ciaula a una fondamentale rilucenza delle esperienze sensoriali confinate nella ripetizione ottundente e opaca del quotidiano. Ma altrove quei trucioli pungono, in forma lancinante, come il corrispettivo dei chiodi in una quotidiana ascesa al Golgota: possono somigliare allora ai chiodi di una straziante crocifissione laica. La giustapposizione di chiodi e rose che Di Ciaula fa campeggiare nel titolo del suo libro poetico d'esordio sembra evocare, in forma secolarizzata, un immaginario di matrice trecentesca o forse meglio simbolista (non esente da qualche elemento di sontuosa estenuazione dannunziana): il sangue versato in fabbrica colora di rosso (politico) le rose di un quotidiano sacrificio. In una pagina di *Tuta blu* colpisce in particolare, inusuale frammento autoesegetico, una riflessione che Di Ciaula sembra indirizzare alle ragioni del suo titolo poetico d'esordio, *Chiodi e rose*:

Sono a casa. Per venti giorni debbo tenere la gamba ingessata. Il ginocchio mi duole forte nella corazza di gesso ma assaporo nel piccolo giardino condominiale il fresco vento, mi sento le gote rosse al sole come se avessi la febbre, punto il naso a un ramo di ulivo per aspirare il profumo dei rami. [...] Mi sono messo a scavare con un piede nella terra, esce una terra scura e umida, steli bianchissimi di erba, case di lumache senza abitanti; mi sono avvicinato a una rosa e mi sono punto a una spina più tagliente di un truciolo di acciaio di quelli che faccio a quintali nell'officina. (Di Ciaula 2022: 64)

La transizione dal dolore all'ebbrezza, dal sole al vento a un ramo di ulivo, alla nera terra, a una rosa e al sangue che sgorga dalle spine, ha il colore lirico e insieme paradossale di un cammino di redenzione (dal purgatorio operaio) condotto interamente nel perimetro di un giardino condominiale. La spina della rosa è più tagliente dei trucioli dell'officina: la natura non è consolazione, è misteriosa e terribile, catafratta in una lucentezza di epifania ctonia, minacciosa per la fragilità degli umani destini come un'entità che evochi in sé il potere indecifrabile e numinoso del sacro.



«Aspetto che la vigna | nella finestra cambi colore, | cambi direzione di vento» suona, ne *L'odore della pioggia*, il memorabile *incipit* di *Dalla finestra rotta* (Di Ciaula 1980: 5). La poesia nasce in Di Ciaula da un indugio del tempo e una tensione e proiezione scopica, una volontà ostinata di fissare lo sguardo sul reale, interpellando il moto diuturno e pendolare della natura in opposizione alla parcellizzazione dell'esistenza consumata, dentro il recinto della fabbrica, in una sequenza di gesti ripetitivi e coatti, privati di implicazioni fantastiche.

3. Una dilaniata nostalgia di futuro

«Una felice fede nella poesia, nell'esser poeta» è il tratto fondamentale che Giovanni Giudici (1980: VIII) venne riconoscendo in Di Ciaula, nella fulminante prefazione che apre in termini complici e arguti *L'odore della pioggia*. E il procedere del suo sguardo lirico muove in prima istanza dall'ipotesi di una dicotomia secca, fra il chiuso della fabbrica e la dimensione libera e anarchica della vita esterna. Traumatico per l'operaio Di Ciaula dev'essere all'improvviso verificare che la fabbrica (il progresso) ha desolato il paesaggio contadino, stravolto le città e dilaniato i paesi, azzerato forme ancestrali di vita e riscritto in peggio i codici dell'immaginario. Il tempo avvelenato della fabbrica proietta la sua ipoteca anche sulle espressioni sfatte e disgregate di una vita contaminata irreparabilmente alla radice. Per dire tutto questo, Di Ciaula deve innestare il latrato dell'insurrezione nei precordi della nostalgia, temperando afflati di introspezione sorgiva con un desiderio caparbio e inarreso di gridare in faccia al mondo le parole del rifiuto e della verità umana restaurata. In questo senso, appaiono *in toto* condivisibili le osservazioni di Antonio Catalfamo:

Non stupisce che la poesia di Tommaso Di Ciaula sia lirica e, nello stesso tempo, di denuncia sociale. È lirico lo slancio introspettivo, alla ricerca del proprio "io" cancellato e rimosso dall' "incivilimento", e quello di "estroversione", alla ricerca,



questa volta, delle consonanze tra il proprio essere e la natura. La scoperta di non essere “all’unisono col mondo”, a causa del processo di alienazione innescato dall’inferno della fabbrica, provoca la rabbia, la reazione politica, la denuncia sociale e la lotta assieme agli altri uomini per opporsi leopardianamente al Titano, alla piovra dai mille tentacoli, rappresentata dalla società capitalistica “matura”, che invade ogni spazio, omologando tutto ed eliminando ogni dimensione individuale. (2023: 343-344)

In linea con una tentazione di Pasolini, del quale è celebre il proposito (irrealizzato) di raccogliere il proprio lavoro poetico sotto lo splendido e antifrastico titolo riassuntivo *Bestemmia*, i modi del compianto e della protesta possono assumere in Di Ciaula lirico le inflessioni di una straniente filigrana iconoclasta e blasfema. In parallelo la strada è altrimenti percorrere con serrata determinazione, in dialogo silente con altri suggestivi snodi del canone poetico italiano novecentesco, il territorio all’intersezione fra cacofonia e dissonanza, esplorando un regesto e catalogo degli stridori endopsichici e del disambientamento nevrotico nella trama di un presente orripilato. «Mi strappo pensieri dalla nuca, | notte senza sonno e senza sale, | mi è rimasto un po’ di te | un non so che di viole marce» attacca *Inverno 2°* (*Inverno 2°*, in Di Ciaula 1980: 21); «La notte rosicchia | i pali della luce | tutte le trecce di fanciulla | tutte le cave di pietra | fremono ai passi di robusti | guardiani negli stivali» (*Notte*, 24); «perduto l’orientamento | dormire sotto un albero | totem astri incollati | luna perforata fischi | scale adagiate nella nebbia | muschi rane verdi immobili, | dormire | anche se sul sentiero accanto | diecimila cavalli e cavalieri | in marcia» (*Perduto l’orientamento*, 35).

La notte, e il suo diramato campo metaforico, sembra evocare in special modo per Di Ciaula la vertigine panica e l’ingorgo veggente o visivo di cui è modello plastico, nel diagramma del primo Novecento, il Dino Campana di *Canti orfici*: «Notte. Insisto su una scelta celeste | in barba ai malati di sonno | alle stanze terrestri | spio l’ordito delle nuvole | dai muscoli azzurri, | mi confondo coi profili dell’edera | ed ho cento profili, la bocca stretta. | Malattia terribile la rugiada, | la terra trasuda | passaggi di greggi | il cavallo impazzito nel giorno | i sessi bisticcianti» (ivi: 9). La trasfigurazione dei dati percettivi in forme di teratologia



stupefatta – «Acciai fioriscono all’aperto. | Giorni e notte | ruggine e luna | e questo maledetto vento» (*Dal fondo della campagna violata*, 10) – immerge la percezione arcana di un lento e protratto sacrificio («un fanciullo dai ginocchi ardenti | insanguina il melo | il carro che passa | semina nubi bianche | arrostono vecchi pneumatici | nel fosso»; *Campagna di luglio*, 27) in un bagno galvanico di ingannevole condensazione pseudo-idillica:

L’estate rumorosa giocata
sulle punte delle dita di zucchero,
al fiato dolcissimo dei frutteti
solo adesso mi accorgo
che è già passata:
un piede e un violino
battono la polvere nell’ultima canicola.
Già rovina sotto il tacco l’allegria
tengo l’ira per mano
la strada è tanto lunga
ai bordi fischiano gli scudisci. (*La strada è lunga*, 53).

In questa chiave di ricapitolazione allucinatoria funziona, ancora nel segno di una riposta traccia campaniana, il frammento di autoritratto esemplare in cui Di Ciaula teatralizza – ne *L’odore della pioggia* – l’assedio cantilenante e la minaccia di una intervenuta stupefazione ebefrenica:

Sereno

Sono un operaio e questa è la storia
di un giorno sereno:
seduto su di una pila di barattoli
come un clown
vedo la goccia cadere nel ferro
la goccia cade nel ferro
sereno sereno sereno...
La notte si veste serena,



sereno è il suicida
ripescato dal pozzo
tutt'uno col rospo saltellante
sull'erba serena,
nella notte che si veste serena
mi duole la testa
e mi lamento
come un orso ferito
sereno. (20)

Dietro un'apparenza di incurante *naïveté*, la poesia di Di Ciaula percorre ipotesi di linguaggio fondate su un recupero sorvegliatamente accorto e funzionale, mai intercambiabile o indiscriminato, di soluzioni e stilemi della tradizione novecentesca. Valga, fra tutte, per l'affacciarsi sapiente e carsico della rima con enfasi (in rilevata posizione di clausola), con effetti di apologo lapidario e glaciale, idealmente nel gusto officinesco e brechtiano di un Roberto Roversi:

Seguendo le gocce di sangue

Seguendo le gocce di sangue
potrete risalire sul luogo
dove è accaduto l'infortunio,
dove è accaduto!
È una fiaba tragica moderna
soltanto che qualche operaio
vomiterà da un lato.
Stanotte cani guardiani foschia
il padrone
seguendo le tracce di sangue
ormai coagulato:
«È vero. Ma è tutto pagato!». (47)

A maggior ragione per un generoso autodidatta come Di Ciaula, vale certo sempre in premessa – traguadata sull'asse della lunga durata – l'ipoteca di quella «transizione paradigmatica» di cui ha scritto Sergio Bozzola con riferimento alla



cesura fra Otto e Novecento: «il superamento della tradizione è un processo ormai compiuto, che nega anche solo la possibilità di una vera e propria dialettica con le forme tràdite» (Bozzola 2016: 9), se non in forme paradossali e deliberatamente inattuali. In Di Ciaula, questa intervenuta anarchia formale e compositiva produce insieme ricapitolazioni sorprendenti ed esilarate, come il divertimento di mescolare insieme – armonizzandoli in chiave di immaginosa epitome – il primo Ungaretti (da *L'allegria*) e un richiamo topicissimo al *Canzoniere* di Saba: «Mi siedo al primo cantuccio | che trovo di fronte | ad un mucchio di terra | tra ragni e radici. | Il mio piacere più grande | è quando mi sento | al centro del mondo. | La campagna in fumo: | tre donne-capra danzano | intorno alla caldaia zoppa» (*Al mio primo risveglio*, in Di Ciaula 1980: 49). L'ironia che sovrappone modelli e registri è in Di Ciaula il segno di una generosa e volenterosa tensione conativa, implicata con la babele e l'incanto del linguaggio in un'aspirazione di laica e terrena palingenesi.

4. Bibliografia

- Bonea, Ennio. 1995. "Testimonianza". In *Il cielo, le spine, la pietra. Poesie scelte*, di Tommaso Di Ciaula. Lecce: Argo.
- Bozzola, Sergio. 2016 *L'autunno della tradizione. La forma poetica dell'Ottocento*. Firenze: Franco Cesati.
- Catalfamo, Antonio. 2023. *Ambiente, lavoro e "poeti operai", ieri e oggi*. In *Ecologia e lavoro. Dialoghi interdisciplinari*, a cura di Carlo Baghetti, Mauro Candiloro, Jim Carter e Paolo Chirumbolo. Milano-Udine: Mimesis.
- Di Ciaula, Tommaso. 1970. *Chiodi e rose*. Bari: Matera.
- Di Ciaula, Tommaso. 1980. *L'odore della pioggia*, prefazione di Giovanni Giudici. Bari: Laterza.
- Di Ciaula, Tommaso. 2022. *Tuta blu. Ire, ricordi e sogni di un operaio del sud*, prefazione di Paolo Volponi. Roma: Edizioni Alegre.



- Giudici, Giovanni. 1980. “Prefazione”. In *L’odore della pioggia*, di Tommaso Di Ciaula. Bari: Laterza.
- Lupo, Giuseppe. 2023. *La modernità malintesa*. Venezia: Marsilio.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 1991. *La tradizione del Novecento. Terza serie*. Torino: Einaudi.
- Pasolini, Pier Paolo. 1996. *Le belle bandiere. Dialoghi 1960-1965*, a cura di Gian Carlo Ferretti. Roma: Editori Riuniti.
- Volponi, Paolo. 2022. “Prefazione”. In *Tuta blu. Ire, ricordi e sogni di un operaio del sud*, di Tommaso Di Ciaula. Roma: Edizioni Alegre.