

DI VERSI
E DI LAME

NARRAZIONE ORALE
E IMPROVVISAZIONE

IL CANTO DELLA SPADA

Il Canto della Spada. Arte della narrazione orale.

© **2015-19 Fabrizio Corselli.**

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/>

Il "Canto delle Lame" - Sul linguaggio figurato

A cura di Fabrizio Corselli

Ogni scambio di affondi e parate rappresenta per il "Cantore di Spada" un vero e proprio componimento euritmico, musicale: il clangore della propria arma e il boato dello scudo ch'esplosa in mille pezzi, l'incitazione delle schiere sul campo di battaglia, il loro "canto d'acciaio" che, in funzione iperbolica, è soffocato dalla "cocente voce" della spada dell'eroe; e ancora gli accordi "armati" di quest'ultimo che il Cantore ricama con uno stile che più s'addice a un aedo, alla solennità del verso epico, nella comparazione e nella reiterazione di quei frastuoni con le *Onomatopoeie* di primo e secondo grado, con le *Allitterazioni* che alimentano le pause del respiro che anticipa la disfatta o, ancora peggio, il preludio a una "bufera di molte lame" attraverso la concettualità del suono (*fonosimbolismo*). Il ritorno di elementi uguali o equivalenti, delle cadenze ritmiche, nonché le azioni circolari con la spada preparano il terreno "di guerra" sul quale il Cantore anima le proprie storie, influenzando l'organizzazione grammaticale con il ricorrere di medesime strutture sintattiche; quella lessicale con le ripetizioni delle parole; quella sul piano tematico, con il riproporsi di temi e concetti all'interno della stessa improvvisazione (*leitmotiv*). Così da quel baratro di epico furore, emergono colori, sapori, suoni e stridii che si caricano di una forte valenza iconica, non appena a uno di essi corrisponda un significato congruente; tali elementi vengono adesso percepiti come simboli. Dunque, la liquidità della L e della V, l'oscurità della U, la chiarezza e l'ampiezza della A, lo stridore della I, nonché la scorrevolezza della combinazione della I con la E conducono il colpo di spada fin dentro l'armatura del nemico con forte resa espressiva (in "spada" l'ampiezza fonosimbolica della A conduce all'apertura delle braccia, così come lo stridore della I presuppone la scelta d'un verbo più appropriato - "incidere" - e sul piano coreografico un colpo di punta, atto a evocare l'attrito fra la pelle o l'armatura; o ancora con il verbo "piegasi", in cui il dittongo IE crea figurativamente un arco flesso a livello mentale, suggerendo coreograficamente un *Semiarco* o un *Nastro* come movimenti base); per non parlare della subdola allitterazione in S per mezzo della quale incide l'arma come una venefica serpe (*si solleva, in alto la spada... oltre la scaglia d'una corazza nemica / come foglia che scivola silenziosa sulla superficie d'un lago*). Si cita ancora l'iterazione fonica della doppia "N" del verbo "innalzare" all'interno della sequenza "S'innalzan gli scudi oltre le teste", che riprende il senso di durezza identificando e determinando la dimensione lineare dello stesso scudo (a differenza della forma espressiva imperneata sul verbo "sollevare", dove la liquidità della doppia "L" scandisce la scorrevolezza della lama). Tale struttura opera finanche una serie di equivalenze e parallelismi in rapporto alla punteggiatura, alle pause di fine verso, ai punti di sospensione con i quali si mette in stasi l'emozione, la paura, il vigore del protagonista, ma anche al perdurare di un'azione che scandisce il colpo d'arma, eccedendo oltremisura

lo stacco fra un verso e l'altro, nel darne ampia risonanza (*lenta... ricade la spada sul corpo nemico*). Uno spazio bianco che riverbera e amplifica il cogitare dell'eroe solitario, il dilatare e il ritardare il tempo del conflitto (la spada opera come un metronomo), la contrazione fugace della mano e dell'avambraccio in uno scatto d'ira che reclama vendetta. Il verso si contrae alla stessa maniera, stringe fra le proprie dita invisibili il fuoco della battaglia, si vivifica, s'incendia, prende finanche le forme di una lama dalle lunghe fiamme, soffre in quell'unità drammatica che diviene sorte condivisa, la consapevolezza della Morte, ma anche controllo del Fato. Il Cantore opera come una divinità, le sue parole sono rune dal mistico potere, le assembla, le scompone in un fulgido atto oracolare, le interpella, le interpreta, ne ricompone ogni singolo fonema come lettere incise sulla pietra, un solco che la spada statuisce con la propria punta. Raggiunto il deliquio, decreta l'eroico lutto (*sulle proprie ginocchia cade Rinaldo / non prima di contemplar nello sguardo saraceno... l'infausta sorte. // La testa così reclina. // Gli è il moro addosso... Ineluttabilità*).

Per un Cantore di Spada il Canto e la propria "arma" sono il carattere distintivo della casta alla quale appartiene. Con la loro azione compartecipe il Cantore statuisce concettualmente l'unione, l'alleanza fra due forme (linguaggio e movimento), la fusione in un unicum d'eccezione. Come visto in precedenza, i parallelismi e le equivalenze non sono soltanto di tipo fonosimbolico, ma anche tematiche, soprattutto quando a livello compositivo e immaginativo s'impiegano creature degne di nota come il Drago. Pertanto l'estensione concettuale applicata alla loro sinergia è fin troppo chiara, e il Cantore non ne fa un segreto, mostrando sin dal primo scambio tale approccio. La spada è per lui l'artiglio, e nella danza che egli compie si concentra tutta l'essenza e l'energia che proviene da una tale creatura (scaricando la tensione sulla punta). La ferezza e l'orgoglio che derivano dalla postura richiamano quelle di una creatura antica, enfia del proprio glorioso destino. Tutto ciò ha anche un suo corrispettivo nelle esecuzioni dirette, variandone addirittura il taglio in diverse occasioni. Quando deve ferire leggermente impiega il filo della lama con colpi molto rapidi; quando deve infliggere al proprio avversario un colpo ferale, impiega spesso la punta (*Stoccata e Affondo*). A volte, con quest'ultima, il Cantore ne simula il morso, aggiungendo al colpo di punta la sua contestuale torsione (*Rotazione*): il metallo "morde" la carne (e anche qui l'allitterazione e il contrasto fonetico della R giunge più che mai in suo aiuto; secondo concezione fonosimbolica l'urto consonantico fra R e D evoca la possanza della mandibola che lacera la carne, che contrasta le ossa del nemico). In evenienze più rare, quando lo spirito del Cantore o del protagonista è agitato o dominato dalla rabbia, si è soliti sferrare più di un singolo attacco, facendole arrivare dalla posizione laterale (il "doppio artiglio" realizzato attraverso il *Colpo su Colpo*).

Tali figurazioni diventano nella mente di colui che ascolta e che guarda una fonte necessaria d'ispirazione; breve è il passaggio da semplice spettatore a chi, in maniera consapevole, diviene un sub-creatore, completando così le scene prospettate dal suo esecutore, riedificando quel *microcosmos* ellittico che il verso sa produrre con le sue gradazioni, con i suoi salti improvvisi e, soprattutto, fra gli interstizi della parola, dove la più profonda delle ombre semantiche si annida.

Durante il combattimento, avviene un'intima unione fra la propria arma, lo spirito e il corpo. Il Cantore di Spada ha imparato a stabilire un preciso rapporto fisico e spirituale con esso, sfociando quasi in una vera e propria filosofia di vita: la flessione di un arto, della propria schiena, del braccio o finanche della testa segue in tutto e per tutto quello di un preciso arabesco verbale all'interno del quale si muove l'arma. Esso è caratterizzato sostanzialmente da cerchi, semicerchi, archi brevi o ampi, utilizzando per l'occasione i giri di polso. Basta anche un impercettibile disequilibrio nelle forze in gioco o semplicemente una postura lievemente sbilanciata perché vengano sortiti effetti disastrosi. È qui che la sintassi vacilla, indugia come sulla punta dei piedi, le pause contrastano le figure di rottura della regolarità sintattica, le figure di senso si palesano, come un guerriero nudo della propria armatura di difesa nel bel mezzo dello scontro... il Cantore impiega tale approccio per prepararsi a una sfida o a una caccia, oppure per migliorare il proprio stato di concentrazione (trasfigurando così gli effetti indesiderati di una contrattura muscolare, di spossatezza fisica in una spasmodica lotta).

Ciò di cui fa uso il Cantore è sostanzialmente una sequenza di mosse e passaggi con la spada che avviene lungo il proprio corpo, alternandosi fra estensioni del braccio, flessioni dietro la testa e le spalle, prelevando finanche movimenti dalla scherma medievale. Per far ciò, l'arma (detta "Livrea") deve essere molto flessibile e d'ottima fattura, oltre ad avere l'esecutore un buon controllo, o il rischio è addirittura quello di spezzare l'armonia della narrazione. A volte, le pose risultano molto più ardue di quelle previste dalla tecnica base così come la composizione che le genera, riprendendo azioni di caccia, scatti improvvisi, "acrobazie" e molto altro; di contro voli poetici, *Iperboli* e *Chiasmi* fanno da padroni. La ponderazione, la cadenza ritmica dei movimenti, la precisione delle sinergie diventano elementi distintivi di questo particolare esercizio. Da ciò è comprensibile come la danza svolga un importante ruolo all'interno del "combattimento" e fuori di esso. Il Cantore diviene un tutt'uno col campo di battaglia e con l'unità drammatica del suo operato poetico. Anche il linguaggio figurativo fluisce meglio lungo il proprio corpo se il movimento diviene più sciolto, in piena sincronia con lo spostamento dell'arma. Il Cantore considera questo scambio, non solo un modo migliore per trarre vantaggi, ma quasi un modo per stabilire con esso

un forte legame (seppur di contrasto, cercando di imbrigliare uno stato emotivo nella forza di ampie sequenze di spada. L'ardore o l'odio possono rendere la danza più frenetica, influenzandone di conseguenza la specifica coreografia combattiva e la sintassi che si orienta verso un tono più solenne ed epico, facendo della *Sinestesia* e della *Metafora* i suoi più ampi e solidi vessilli).

Il verso diviene elemento mensurale, condivide con la scena di guerra le percosse sul tamburo, scandisce un singolo battito alla volta. Il termine ha qui un diretto riferimento alla tensione del budello. Pertanto il Cantore avvia la sua creazione partendo proprio dalla questione del ritmo, della sua uniformità musicale e melodica e in particolar modo dalla gestione delle pause. Pur non essendo in grado di realizzare un'equivalenza tonale-armonica, come se fosse possibile trasportare perfettamente la musica in poesia, la struttura portante gli viene incontro conferendo alla dimensione metrica e ritmica dei suoni (*fonosimbolismo*) un ben preciso valore melodico, tale che ogni singolo elemento sia in grado di veicolare i significati più profondi, non solo quelli referenziali, ma soprattutto quelli connotati (che vanno a costituire il sostrato più genuino ed espressivo del verso, oltre a rappresentare la base delle molte figure di senso impiegate durante la performance). "Il rapporto fra la poesia e la musica è mediata dalla forma del Canto", dove le sequenze reiterate la fanno da padrone, e conferiscono all'intero assetto strofico una parvenza di tonalità musicale, ma anche di forte solennità espressiva. La spada si trasforma così in una inquieta bacchetta, a lei è affidata la conduzione di tutti i componenti dell'orchestra, dal singolo fonema a frasi intere. La melodia che si crea, insieme alla cadenza del movimento, definisce "le variazioni musicali della parola nell'ambito della frase, la variazione di altezza dei toni", in sostanza tutti i relativi elementi prosodici (dal timbro dei suoni all'intensità, all'accento... con particolare attenzione all'intonazione, mediante la quale si esprimono coralmemente gruppi sintattici o frasi, che risuonano così all'unisono al pari di un accordo).

Il Cantore crea con la propria arma l'armonia dal Chaos. Dunque quel battente che domina fra le dita, e che invero ha le forme di una spada, ne comanda oltremisura la discontinuità euritmica, ricostruendo la relativa "disarmonia" attraverso le figure di rottura della regolarità sintattica, quali l'*Anastrofe* e l'*Iperbato*. Da qui ne vien fuori, come "linfa di guerra" quella funzione straniante, capace di imperversare con una sua personale frustata espressiva, in maniera quasi inattesa, e ai limiti della sintesi concettuale. Il tamburo continua a suonare il proprio canto di guerra nella diretta proiezione di un'apertura elastica, una tensione quasi tendinea fra le diverse parole (*tensione dialettica*), pronta a stringere nella propria morsa incantatoria l'ascoltatore, la capacità delle parole di persuadere gli animi più sensibili, di conchiuderli nella propria gabbia retorica. Il verso si veste di breve singulto

fino a convergere verso il canto solenne dell'eroe. Lo spazio bianco si riappropria così del suo valore di meditazione lirica, di sostituzione alla punteggiatura, risoluto come il saettare rapido della lama del nemico in un pieno gesto di autocompiacimento. La spada dimostra ancora una volta di saper avvalorare la propria capacità metamorfica, nel trasformarsi in ciò che vuole il suo diretto esecutore. Pertanto il Cantore ricerca quel vigore che caratterizza il protagonista nel suo momento lirico più alto, l'apprestarsi all'epilogo, abbandona la verbosità che al contrario snerva la forza descrittiva, e ne ricerca la concisione, la compressione del linguaggio. Egli non ha bisogno di lunghe dissertazioni o amplificazioni su determinate figurazioni, col rischio di banalizzarle o appesantire il momento nodale della "narrazione". È anche vero che il tutto spesso attiene alla volontà dell'improvvisatore di focalizzare la propria attenzione su un dato evento rispetto a un altro, come il guerriero audace che sul campo di battaglia si considera solo fra tutti, stabilendo nei termini di uno stile grandioso la modalità di dilatazione epica. Molte son così le strofe che amplificano nel dettaglio certe azioni, come lo può essere quella di un arciere o di un guerriero con la spada in mano, soprattutto durante gli scontri principali, o semplicemente per conferire maggiore solennità ai versi e alle relative figurazioni intraprese, così come in altre si riducono appena a uno o due versi, nello stabilire l'importanza del momento.

Il Cantore soppesa dunque i suoi attacchi e l'uso dello scudo in base al ritmo che ne verrà fuori, considera i suoni derivati note musicali e finanche preziose guide per portare a segno colpi decisi e altresì feraci. Tutto ciò lo fa in "silenzio", un silenzio che allude e che sfrena l'immaginazione, costringe la mente dell'ascoltatore stesso a divagare in un disperato atto improvvisativo (come a completarne il discorso poetico), a interpretare le scene che si profilano davanti ai suoi occhi come nel profondo sguardo del veggente. Il Cantore veste il ruolo di oracolo. Il silenzio della *Reticenza*, dell'*Ellissi* tiene compagnia alla solitudine dell'eroe, ne custodisce i più intimi segreti, pronti a venire fuori alla prima colata di sangue con un gesto inatteso ("il saettar dolce d'una lama").

La spada si muove secondo volontà del Cantore, fino a raggiungere uno stato di consapevolezza che la trasforma in una creatura senziente. Danzano insieme, all'unisono, si tengono per mano, l'arma mostra così il suo vigore. Si guardano, si compenetrano, si toccano per un istante, quel tanto che basta a costruire la scena con la stessa tenacia e determinazione di un tamburo di guerra. Un solo battito nella forma fugace dell'affondo o della parata.

Il verso va domato al pari di uno stallone¹, con consapevolezza e conoscenza delle arti addestratorie o il rischio è quello di essere disarcionati:

¹ Nell'antichità i grammatici greci avevano già le idee ben chiare su alcuni aspetti del linguaggio, in particolar modo su quello retorico. Soprattutto, essi consideravano gli

il rischio dell'indugio, della caduta. Il verso, così come la spada, è irrequieto, convulso, in virtù della sua tensione dialettica, di legame fra gli elementi che lo costituiscono, e come tale va sì imbrigliato ma senza l'ausilio del morso, col delicato e sapiente tocco del Cantore. Il verso scalpita, sbuffa e altresì esala il proprio respiro poetico durante l'enfasi profusa nella fase compositiva. La spada, di contro, schiuma, s'agita, s'innervosisce, scarica lungo la lama la propria tensione; ma parimenti ha necessità di riposo (*pausa*), di essere confinato entro il proprio recinto (*forma*) poiché il proprio forte carattere venga contenuto, o l'eccesso (il *superfluo*) immancabilmente travalicherà gli argini di quella struttura che denominiamo "parola".

Il verso schiamazza, elevando il proprio "nitrito" verso le più alte vette liriche, divenendo monito per coloro che vi si accostano senza l'accortezza di un domatore (compreso il lettore), conscio che la sua creatura prima o poi si possa ribellare al proprio padrone. Esso è fuggevole e impenna dritto, nella sua piena fierezza, innalzandosi al di sopra dell'umano terreno per ghermire ogni profano che tenti di cavalcarlo. La spada si drizza, si dimena al pari di una coda, asseconda la volontà del Cantore.

Cavalcare il verso è un atto ben più arduo di quello che si possa pensare, dispensato troppo spesso dai profani con gran faciloneria senza le dovute precauzioni e specifiche competenze. Pertanto si comincia dalle basi, sul come sedere in sella (fermezza e rigore), sul come tenere le briglie e su come impartire i dovuti comandi ai quali la stessa poesia fa ricorso (il *linguaggio laconico*, il discorso essenziale ha le sue radici nel linguaggio militare degli spartani); soprattutto su come tenere l'andatura, poiché la tenuta del ritmo, della cadenza in rapporto alla versificazione è di fondamentale importanza, o il proprio destriero si ribellerà a ogni vostro indugio, emettendo guaiti e lamentosi stridii (*cacofonia*), seguiti da un'inesorabile caduta scomposta (disconnessione euritmica, con la conseguente perdita dell'armonia). La Poesia nella rilevazione del suo senso globale, del suo più intimo segreto, e delle due nature che essa tiene unite in virtù d'una briglia linguistica senza pari, infonde in chi l'osserva lo "stupore" (*l'effetto straniante*) ma parimenti il timore panico nel disattendere di un tale automa il proprio istinto, la propria essenza. Non la morte il suo più alto prezzo, ma una silenziosa condanna all'oblio.

Il Cantore di Spada è un "fabbro di canti". Una figura intesa nella mitologia norrena come custode dei segreti della lavorazione dei metalli e manipolatore del fuoco. Un elemento che contiene in sé il principio generativo e quello di

elementi del discorso al pari d'un carro che viene aggiogato ai cavalli (in riferimento alla figura dello *zêugma* «aggiogamento» da *zêugnymi* «metto al giogo»). Non a caso, ho più volte usato nei confronti della poesia il termine "indomito", fissando una relazione con l'arte equestre.

trasformazione. Non a caso si ritrova questo processo metamorfico nella lingua poetica, nello specifico nell'*aferesi*, nel troncamento, nella *sincope*, in sostanza in tutte quelle figure che operano una modificazione nella forma (*metaplasmi*) tramite soppressione, aggiunta o scambio di alcune componenti. Alla pari la spada aggiunge e toglie, appare e scompare, mostra solo una parte di sé, fugace quanto lenta nel proprio atto di contemplazione.

Il termine *metaplasmos* "trasformazione" contiene per derivazione anche quello di *plasmare* e *plastico* (*plássein*), facendo del verso e della scherma un'arte non solo scultorea ma altamente performativa, legata tanto all'intelligibilità del "testo" quanto alla sua corporeità. Il Cantore incunea il proprio scalpello nella materia grezza (la parola originaria) per poi convertirla in un prodotto finale dalle molteplici caratteristiche chiaroscurali.

Avviene così un modellamento al pari di un forgiatore che opera nella propria fucina; ma rispetto al fabbro, il Cantore lega al processo di visione euritmica anche l'unità del suono (*enarmonia*). E così, la cadenza ritmica, nel momento in cui il braccio si solleva, ha un'importanza focale tale che ogni palpito infuocato divenga un perfetto strumento correttivo degli errori di battitura. A ogni imperversare di quel sublime afflato che proviene dal proprio mantice ispirativo, a ogni colpo di martello (la spada), il Cantore riesce a individuare asperità o deformazioni semplicemente protendendo l'orecchio all'incudine. Ne raddrizza pertanto la traiettoria, ne dosa l'*enfasi*, soprattutto ne corregge i punti di frattura (stilistica).

Fra tutte le creature mitiche, il drago è quello che, per rispondenza concettuale e semantica, si avvicina di più al verso.

Il termine deriva dal greco *drakon*, e in particolar modo si fa maggiore attenzione alla sua radice *derkomai* "avere un determinato sguardo", «nel senso di una vista,» volendo citare le parole di Matteo Veronesi, «che, come quella del poeta veggente, oltrepassa ogni barriera e giunge all'essenza, ma anche di uno sguardo meduseo, che vampirizza e paralizza la realtà fissandola, appunto, mutandola in forma pura, in concettualità e stilizzazione quasi minerali».²

Una vista che condivide con quella della creatura draconica, con la sua iride affilata, la capacità di dilatarsi, una contrazione fedele al *ritmos* e alla visione euritmica delle cose, e che è in grado di trasfondere gli elementi della realtà corrente in una realtà straniante. L'occhio del *drakon* è la Poesia stessa, il visore di un mondo altro.

La capacità metamorfica della parola inoltre condivide con il drago il processo di muta, quello di cambiare il proprio vello semantico, donandogli una nuova connotazione. "La scaglia è il rivestimento della parola, il suo significante, ma allo stesso tempo copre, protegge il nucleo essenziale della

² Cfr., pag. 9. Corselli Fabrizio, *Drak'kast – Storie di Draghi*, Edizioni della Sera, 2011.

medesima, il significato connotato con il quale è possibile attuare il linguaggio figurato”.

Non per ultimo, lo spazio bianco, quella forma di meditazione lirica che si sostituisce alla punteggiatura, rappresenta in breve il singulto che precede il soffio del drago, la “pausa” che ne anticipa il rilascio.³

La spada scandisce il tempo e quel vuoto che preannuncia il rilascio della propria arma letale, un alito che nasce dal fendente nello spostare l’aria intorno, ma anche il colpo di punta (l’artiglio) così come il *Semiarco* o il *Nastro* nel simulare il colpo di coda (“D’un drago... *ampio* è il colpo di coda, Rapido lo scatto nel saggiar del nemico la pelle d’acciaio”).

La Passione e il Sublime presuppongono, per diritto di nascita, il Cantore ispirato. Uno stato in cui egli contempla il vuoto intorno a sé, prima di spiccare il volo dalla vetta (lirica) più alta, poiché così il verso opera, legandosi alla mobilità della parola. Essa vola rapida con ali leggiadre, oltrepassando mari e orizzonti, terre e qualsivoglia ostacolo. Solca i cieli con la stessa intensità e forza di un rapace durante la propria caccia. Cambia direzione, indugia, va contro vento, rifulge qualora segua le correnti ascensionali, mentre si abbandona al moto naturale dell’atto ispiratorio, scendendo altresì sotto quella soglia sicura in cui non ha nulla da temere. Coglie il proprio riposo (pausa), dopo essersi ripresa da un lungo viaggio (il percorso compositivo). Cavalca e soffrega le ombre della notte, rivolgendo alla Luna un ultimo lamento prima di abbandonarsi a un taciturno silenzio.

Il verso, così come la spada, condivide con Icaro il medesimo afflato, lo stupore, il senso della meraviglia. Dolgono le cinghie intorno ai polsi, come lo è per il verso quando lo si contiene all’interno di una recinzione formale che ne minaccia la libertà di espressione. Pertanto il verso prende per mano il figlio di Dedalo, spicca insieme a lui il salto nel superare quella soglia che lo relega fra tutte le creature alate come il più leggiadro. Ampia si staglia la sua livrea, le cui penne, al pari del drappeggio di una statua, si addossano l’una sull’altra, la parola sulla parola, in sostanza una propaggine concettuale che nel proprio metaforizzarsi si comporta al pari di piccole pieghe che «nascono con dolce moto dalle pieghe più grandi e si perdono di nuovo in esse con nobile libertà e dolce armonia del tutto⁴» (unità armonica del verso).

L’aspetto celebrativo del verso, insieme alla spada, in cui la solennità delle parole s’innalza con un deciso battito d’ali sempre più potente, diviso fra l’encomio e l’esortazione, ma parimenti carico di grande forza drammatica, diviene così forma privilegiata del volo poetico.

³ Cfr., pag. 17. Corselli Fabrizio, *Kar’drak – La Poesia dei Draghi*, Edizioni Achilleion e-book, 2013.

⁴ Cfr. Johann Joackim Winckelmann, *Pensieri sull’Imitazione*, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2001.

Riferimenti bibliografici

- Alceo, *Frammenti*, a cura di Antonietta Porro, Giunti, 1996.
- Angelo Marchese, *Dizionario di Retorica e Stilistica*, Mondadori, 2000.
- Angelo Marchese, *Officina della Poesia*, Mondadori, 1997.
- Apuleio, *Metamorfosi (l'asino d'oro)*, a cura di Marina Cavalli, Mondadori, 1988.
- Aristotele, *Metafisica*, a cura di Reale Giovanni, Bompiani, 2000.
- Aristotele, *Poetica*, a cura di Domenico Pesce, Girgenti G., Bompiani, 2000.
- Bachelard Gaston, *La poetica dello spazio*, trad. a cura di Catalano E., Edizioni Dedalo, 2006.
- Bachelard Gaston, *La poetica della rêverie*, trad. a cura di Giovanna Silvestri Stevan, Edizioni Dedalo, Luglio 2015.
- Barthes Roland, *La retorica antica*, a cura di Paolo Fabbri, Bompiani, 1972
- Basho Matsuo, *Elogio della quiete*, a cura di Lydia Origlia, SE, 2001.
- Baumgarten Alexander G., *Lezioni di Estetica*, a cura di Salvatore Tedesco, Aesthetica, 1998.
- Baumgarten Alexander G., *Riflessioni sulla Poesia*, a cura di Pietro Pimpinella e Salvatore Tedesco, Aesthetica, 1999.
- Bruno Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Feltrinelli, 2.a edizione, 2006.
- Buffoni Franco, *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano, 2004.
- Burke Edmund, *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di Giuseppe Sertoli e Miglietta G., Aesthetica, 2002.
- Calasso Roberto, *La follia che viene dalle ninfe*, Adelphi, 2005.
- Cantarella Eva, *Ippopotami e Sirene*, Utet,
- Cavalli Marina, *Lirici greci, poeti elegiaci*, Milano, Mondadori, 1992.
- Corselli Fabrizio, *Saggio breve, Nympholeptos*, Rivista A.L.I., numero 10.
- Corselli Fabrizio, *Saggio breve Sublimis – Apologia dell'Estasi*, Rivista Atelier, numero 37.
- Corselli Fabrizio, *Drak'kast – Storie di draghi (poema)*, Edizioni della Sera, 2011.
- Corselli Fabrizio, *Nibelung e il Cigno nero*, Linee Infinite, 2013.
- Cortellazzo Manlio, Zolli Paolo, *L'etimologico minore. Dizionario etimologico della lingua italiana*, Zanichelli, 2004.
- Diderot Denis, *Sulla Pittura*, a cura di Massimo Modica, Aesthetica, 2004.
- Eco Umberto, *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano, 1990.
- Eco Umberto, *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, 2001.
- Eco Umberto, *La struttura assente*, Bompiani, 2002.
- Eco Umberto, *Vertigine della lista*, Bompiani, 2012.

- Falereo Demetrio, *Sullo stile, testo greco a fronte*, Bur Rizzoli, 2002.
- Ferrari Anna, *Dizionario di mitologia greca e latina*, Utet, 2006.
- Ferrari Anna, *Dizionario dei luoghi del mito*, Bur Rizzoli, 2011.
- Franzini Elio, Mazzocut – Mis Maddalena, *Estetica*, Mondadori, 2010.
- Garavelli Mortara Bice, *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Laterza, 2010.
- Gensini Stefano, *Manuale di Semiotica*, Carocci, Roma, 2004.
- Graves Robert, *I miti greci*, Longanesi, 1983.
- Isnardi Chiesa Gianna, *I miti nordici*, Longanesi, VIII edizione, 2013.
- Jakobson Roman, *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, Feltrinelli, 2002.
- Johann Joackim Winckelmann *Pensieri sull'Imitazione*, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2001.
- Lessing Gotthold Ephraim *Laocoonte*, a cura di Michele Cometa, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2000.
- Monti Vincenzo, *Iliade di Omero*, a cura di Valgimigli Manara e Muscetta Carlo, Mondadori, 2005.
- Ong Walter J., *Oralità e scrittura, le tecnologie della parola*, Il Mulino, 2014
- Pindaro, *Le Olimpiche*, a cura di Bruno Gentili, Carmine Catenacci, Pietro Giannini e Liana Lomiento, Mondadori Fondazione Lorenzo Valla, 2013.
- Pindaro, *Le Pitiche*, a cura di Bruno Gentili, Paola Angela Bernardini, Ettore Cingano e Pietro Giannini, Mondadori Fondazione Lorenzo Valla, 1995.
- Piranio M. Rosa, *Haiku. Estetica e poetica*, Empiria, 2010.
- Platone, *Ione*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, 2001.
- Platone, *Simposio*, a cura di Giovanni Reale, Bompiani, 2000.
- Pseudo Longino, *Del Sublime*, a cura di Francesco Donadi, Bur Rizzoli, 1991.
- Sade François de, *La filosofia nel boudoir*, ES, 2001.
- Saffo, *Liriche e frammenti. Testo greco a fronte*, a cura di Ezio Savino, Feltrinelli, 2008.
- Sturluson Snorri, *Edda*, a cura di Giorgio Dolfini, Adelphi, 1975.
- Tatarkiewics Waldyslaw, *Storia di sei idee*, Aesthetica, 2011.
- Todorov Tzvetan, *Teorie del simbolo. Retorica, estetica, poetica, ermeneutica: i fatti simbolici della storia del pensiero occidentale* [Paris, 1979], Garzanti, Milano, 1984.
- Tolkien John R. R., *Il medioevo e il fantastico*, Bompiani, 2003
- Tolkien John R. R., *La leggenda di Sigurd e Gudrun*, Bompiani, 2009.
- Vattimo Gianni, *Estetica moderna*, Il Mulino, Bologna, 1977.
- Vernant Jean-Pierre, *Mortals and Immortals*, Froma I. Zeitlin, 1992.
- Zanotti Pierantonio, *Introduzione alla storia della poesia giapponese, dalle origini all'Ottocento*, Marsilio, 2012.