



polisemie
Rivista di poesia iper-contemporanea



I
2020

polisemie

Rivista di poesia iper-contemporanea

I

2020

Direzione

Stefano Milonia (University of Warwick)

Comitato scientifico

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Carlo Pulsoni (Università di Perugia)

Luigi Marinelli (Università di Roma Sapienza)

Giulia Bassi (Università degli Studi di Siena)

Mario Cianfoni (Università di Roma Sapienza)

Costantino Turchi (Università di Roma Sapienza)

Redazione

Mattia Caponi (Università di Roma Sapienza)

Stefano Bottero (Università di Roma Sapienza)

Samuele Maria Visalli (Università di Roma Sapienza)

Giuseppe Giorgio Tranchida (Alma Mater Studiorum Università di Bologna)

Arianna Saggio (Università di Roma Sapienza)

Giulia Boitani (University of Cambridge)

Giulia Greco

Alessandra Frustaci

Polisemie è una rivista annuale pubblicata dalla University of Warwick Press.

Gli articoli pubblicati nella sezione *Saggi* sono sottoposti a *double-blind peer review*.

Licenza Creative Commons – Attribuzione (CC-BY 4.0).

ISSN: 2634-1867

DOI: 10.31273/polisemie.v1

Copertina: Alessia Provinciali

CAVALLI CAVALCANTI.
IL MEDIOEVO RITROVATO
NELLA POESIA DI GIULIA MARTINI

Stefano Milonia

La storia della letteratura, il complesso sistema di eventi, luoghi, persone e opere che nel tempo si sono susseguiti e che nel tempo vanno accuratamente collocati, richiede a chi la studia uno sforzo di astrazione continuo. La libreria di ogni casa racchiude in un universo sincronico reperti di epoche lontane, lingue diverse, filosofie opposte. Così che riordinare ogni opera nel suo legittimo contesto, operazione che appare la più naturale, è in realtà un dispendioso artificio, che può venir meno non appena si abbassa la guardia. La letteratura e la poesia, di cui uno degli scopi principali è stato per secoli quello di abbassare la guardia del lettore e, attraverso lo svago, infondere in una forma piacevole un messaggio didattico e morale, mette facilmente a rischio l'impalcatura logica della cronologia. Il lettore, che razionalmente divide anni e autori, segretamente ripone le sue letture nello stesso luogo, nello stesso tempo, molte volte nella stessa lingua. La letteratura, da parte sua, non è consequenziale: libri più recenti non hanno necessariamente una relazione con libri più antichi; hanno o non hanno un seguito; scrivono poligeneticamente pensieri già pensati. Il quadro generale ha sempre delle zone d'ombra, sfocate, o ricostruite sulla base di congetture. A guardare invece con la lente di ingrandimento, ogni opera è il frutto di una moltitudine di interconnessioni che volerle comprendere tutte sarebbe come investigare una per una le cellule che costituiscono un essere umano.¹ Il compito dello studioso è, certo, destreggiarsi in questo esercizio, mettere a fuoco sia il dettaglio sia lo sfondo, applicare il discernimento del tempo e dello spazio. Non è però questo il compito del lettore, e nemmeno quello del poeta, che possono fruire della letteratura in quello che potremmo rappresentare come lo stato di natura, quello della sincronia. In questo ordine arbitrario, selettivo, il poeta può instaurare un rapporto produttivo con la tradizione. L'esempio che si fa avanti quasi spontaneamente è la *Commedia* dantesca, in cui

¹ Per una più sistematica trattazione di un simile approccio, cfr. Bruno Latour, *Reassembling the Social, An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.

l'ordine storico è sovvertito in un cosmo sincronico, l'ordine vigente è quello morale, in cui tutto ciò che avviene nel tempo va a confluire e riorganizzarsi. Il libro stesso è l'oggetto che, sin dal medioevo, è *speculum mundi* che suscita meraviglia per la sua capacità di rappresentare sincreticamente "ciò che per l'universo si squaderna".²

La poesia di Giulia Martini, come è stato notato da tutte le numerose recensioni e note critiche che *Coppie minime* ha ricevuto dalla sua recente uscita,³ è caratterizzata da un forte rapporto con i classici di tutte le epoche e in particolare con la lirica medievale, da cui *ruba* versi, tecniche e temi, trasfigurandoli e inserendoli nel sistema di un discorso poetico iper-contemporaneo.

Lo scopo di questo contributo è descrivere le modalità di tale operazione. Le informazioni contenute nel saggio si basano in parte su una lunga intervista con l'autrice da me curata, di cui questo scritto intende anche essere un resoconto.⁴

L'insegnamento di T. S. Eliot, che ha il merito di trasmettere in maniera estremamente limpida la necessità per un poeta (e per l'essere umano) di stabilire un rapporto attivo con la tradizione, ha un'incidenza profondissima su *Coppie minime*: la Tradizione non può essere ereditata, ma deve essere guadagnata con grande fatica.⁵ Ma più significativa, perché assume per Giulia Martini valore di massima, la celebre frase in cui Eliot sembra quasi contraddirsi: «i poeti immaturi imitano; i poeti maturi rubano»:

² Su questo tema, cfr. il capitolo *Il libro come simbolo* in Ernst R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1992, pp. 335-385, (ed. or. Bern 1948).

³ Giulia Martini, *Coppie minime*, Latiano, Interno Poesia, 2018 (d'ora in poi *CM*). Si segnala la recensione di Alberto Comparini in «Semicerchio», LVIII-LIX 01-02 (2018), pp. 131-132. Tra i contributi in rete, molto eterogenei, si veda: Luca Zipoli, *A proposito di "Coppie minime". Deserto (per modo di dire) su succedeoggi*; Roberto R. Corsi, *Giulia Martini, Coppie minime*; Elio Grasso, *Nota di lettura a: Giulia Martini, Coppie minime, Latiano (BR), Interno Poesia, 2018* su *La dimora del tempo sospeso*; Michele Brancale, *Poesia, una sorpresa le "Coppie minime" di Giulia Martini. Versi dotti, fluidi, assonanze per una prova convincente* su *La Nazione Firenze*; Eleonora Rimolo, *Un messaggio (im)possibile (?) Nota di lettura a "Coppie minime" di Giulia Martini (InternoPoesia, 2018)* su *Atelier*. Si segnalano le interviste di Elisabetta Favale, *Le Coppie minime di Giulia Martini. Intervista* su *Linkiesta*; di Linda Pedraglio, *Una testa che pensa in endecasillabi. Giulia Martini, poeta. Oggi.* su *Cultweek*; di Davide Castiglione, *#botta&risposta: amore vs lingua in Giulia Martini* su *La Balena Bianca*. Precedente alla pubblicazione di *Coppie minime*, si veda Maria Grazia Calandrone, *Giulia Martini, ventitré poesie, "Poesia" n. 311, gennaio 2016*.

⁴ L'intervista è stata realizzata l'11 novembre 2018. È possibile consultare una versione audiovisiva ridotta sul sito di *Polisemie: Rivista di poesia iper-contemporanea*.

⁵ «Tradition [...] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour» Thomas S. Eliot, *Tradition and Individual Talent*, in Id., *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*, New York, Knopf, 1921, pp. 42-53, cit. p. 43.

Immature poets imitate; mature poets steal; bad poets deface what they take, and good poets make it into something better, or at least something different. The good poet welds his theft into a whole of feeling which is unique, utterly different from that from which it was torn; the bad poet throws it into something which has no cohesion.⁶

Il progetto di *Coppie minime* si basa su più direttrici – la più esplicita delle quali è quella linguistica – e quella del furto poetico è di esse forse la più forte. Il componimento finale del libro ne è l'esempio più compiuto:

a Stefano Protonotaro

*Assai cretti celare
ciò che mi conven dire,
ca lo troppo tacere
noce manta stagione,
e di troppo parlare
può danno adivenire.*

Che tu mi addivenissi ancora un anno –
e parlo di questo duemiladiciotto.
Da una stagione dico “Non c'è Marta” –
ormai tutti lo sanno. Ma purtroppo
questo tuo stare senza mi conviene,
per *dire bene* che ti celi assai.⁷

Per spiegare il senso di questa poesia che non cela nulla delle sue fonti, dedicata apertamente al poeta siciliano, Martini parla del mito di Caco, letto nell'ottavo canto dell'Eneide. Caco, che a seconda delle fonti è un mostro o un dio del fuoco, centauro o temerario pastore, entra nella mitologia romana per aver rubato quattro tori e quattro giovenche dalla mandria che Ercole aveva a sua volta sottratto a Gerione.⁸ Lo stratagemma utilizzato per attuare la rapina torna utile al poeta: per far perdere le sue tracce, il semiumano Caco tira i capi per la coda, in maniera che camminino all'indietro, ricalcando i propri passi, impedendo ad Ercole di ritrovarli seguendone le impronte. L'autrice spiega come l'*abigeato*, «parola bellissima»,⁹ fornisca il paradigma per il lavoro del poeta. La citazione da *Assai cretti celare* è infatti rubata facendo ripercorrere all'indietro i versi della canzone da quelli nuovi, usando la tecnica consolidata della composizione per coppie minime: l'ultimo

⁶ Thomas S. Eliot, *Philip Massinger*, in *The Sacred Wood*, pp. 112-130, cit. p. 114.

⁷ *CM*, p. 124.

⁸ Il racconto di Caco è raccontato dalla voce di Evandro in *Eneide*, VIII, vv. 193-267.

⁹ *Intervista a Giulia Martini* (Polisemie).

verso del Protonotaro coincide con il primo di Martini («*danno adivenire*» : «ad-divenissi» «anno»), il penultimo col secondo («*parlare*» «*di troppo*» : «parlo» «duemiladiciotto»), il quarto con il terzo («*noce manta stagione*» : «stagione» «“Non c’è Marta”»), il terzo con il quarto («*troppo*» : «puttroppo»), il secondo con il penultimo («*conven*» : «conviene»), il primo con l’ultimo («*Assai cretti celare*» : «che ti celi assai»).

Il componimento si chiude così con la stessa parola con cui si era aperto, e questo mi sembra cruciale. In quest’ultima svelata ripresa del primo verso, il procedimento formale, di per sé già latore di senso, è riempito dal contenuto tramite la significativa ricorrenza del verbo «celare». Nascondere la refurtiva poetica è ciò che rende possibile l’integrazione in un discorso proprio, dotato di quella coesione che, nelle parole di Eliot, caratterizza il poeta maturo. Camuffare il rubato tramite procedimenti formali e tramite trasfigurazioni fonetico-semantiche («*cretti*» che diventa «che ti», «*manta*» che riporta in questione per l’ultima volta «Marta», Tu e oracolo della poesia che abita tutto il libro) è il significato della coppia minima in senso lato. Manipolare una lettera per rendere irricognoscibile una parola e dargli un nuovo senso, più stretto, più nostro: è questo anche un modo di far comunicare lettura e vita nel lettore poeta, di ridare a parole estinte, apprese come lingua seconda, un senso chiaro, piano e intimo.

Il rapporto con la tradizione è in questa poesia stratificato e complesso e la citazione fa in modo che tra i versi si inseriscano interi componimenti di numerosi altri autori, che si portano dietro altrettante questioni. La prima riguarda il rapporto speculare dei versi citati e quelli composti, certo reminiscente della *retrogradatio* propria della sestina arnaldiana. Nella prima strofa, Arnaut Daniel parla di entrare con la frode («a frau») nella stanza della donna per godere della gioia d’amore:

sivals a frau, lai on non aurai oncle,
jaucirai joi en vergier o dinz chambra.¹⁰

In un sistema in cui gli elementi formali del verso diventano metafore di un’entità morale o dei rapporti sociali, la frode testuale e lo stratagemma amoroso si rispecchiano. L’abbandono di Marta, sentito come tradimento, inganno, sottrazione indebita, richiama l’ambito dell’esperienza e mima così il rapporto umano che sempre giunge prima al lettore. Ma essendo anch’esso una finzione letteraria, anche questo racconto che sembra afferire all’esperienza nasconde in realtà un messaggio letterario.

¹⁰ «almeno con l’inganno, là dove non avrò zio, godrò la gioia in giardino o in camera» *Lo ferm voler qu’el cor m’intra*, *BdT* 29,14, vv. 5-6, Maurizio Perugi (ed.), *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano, Napoli, Ricciardi, 1978, II, p. 629.

Se si continua la lettura della canzone di Stefano Protonotaro oltre i sei versi citati in *Coppie Minime*, ci si accorge che anche questa riconduce all'ambito semantico del furto. Lo fa mediante una similitudine, in una trama ancora tessuta di ricami provenzali:

e quando io creo posare,
mio cor prende arditanza;
e fa similmente
come chi va a furare,
che pur veder li pare
l'ombra di cui à dottanza,
e poi prende ardimento,
quant' à maggior paura.¹¹

Il cuore del poeta fa come colui che ruba («come chi va a furare»):¹² più ha paura, più prende coraggio. Nel momento in cui Marta non c'è il poeta ha il coraggio di compiere la sua opera, di rubare quello che gli spetta.

Finalmente è possibile approcciare il contenuto del testo: da tre mesi («una stagione») non c'è Marta, ed è un bene, perché la sua assenza permette di scrivere («dire bene»), fornisce il materiale, l'oggetto della poesia stessa – l'assenza. Dalla poesia dei siciliani si tende allora un filo, quello del rapporto Io-Tu, che passando per la scuola di Federico II connette trovatori e toscani. L'eliminazione dell'alterità, che assume la sua compiutezza in Dante e in Petrarca (entrambi presenze forti in *Coppie minime*), a distanza di secoli è ancora produttiva. La figura di Marta non è solo figura di amante, Marta è anche il primo amico, che consiglia e incita alla scrittura, che legge meglio, che istituisce un canone:

Più di tutti le piaceva la Cavalli.
Diceva: – Non potrai mai fare questo
se prima non hai letto la Cavalli.
Sembrava un po' l'oracolo di Eschilo,
con *Pigre divinità e pigra sorte*

¹¹ *Assai cretti celare*, vv. 17-24, Stefano Protonotaro, a cura di Mario Pagano, in *I poeti della scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008, pp. 325-365, cit. pp. 328-329.

¹² Il verbo “furare” denota fortemente lo scenario siciliano nella scrittura dell'autrice: la poesia *Se tu mi ricrescessi nel basilico* (CM, p. 81), riporta infatti in epigrafe una frase di Lisabetta da Messina, nella novella 5 della quarta giornata del *Decameron*: «*Qualesso fu lo malo cristiano | che mi furò la grasta | del basilico mio selemontano?*».

accanto allo sgabello dove strasedeva
abbarbicata come una pizia.¹³

È Marta colei che dice di «*fare questo*» (reticente sintagma che designa lo “scrivere poesia”), è l’oracolo in grado di dare responsi. È lei a nominare «la Cavalli», nume tutelare della poesia, di cui è sacerdotessa.¹⁴ Spiega Giulia Martini che, come nella *Commedia* l’unico caso di rima identica è «Cristo»,¹⁵ qui solo «Cavalli» può rimare solo con sé stessa. «Cristo» occorre tre volte nella serie rimica di *Paradiso* XII in virtù della perfezione trinitaria, ma poiché, purtroppo, Patrizia Cavalli è una dea pigra, non rima con sé stessa che due volte. È questa divinità stravagante, dalla parola piena di comicità e personificazione della poesia stessa, che investe il poeta in erba:

Tu che sei sempre nata a Todi
mi dici – *Again, again: do it.*¹⁶

Anche Patrizia Cavalli, la cui mistica presenza è invocata tramite il semplice luogo di nascita, dice in prima persona di *fare questo*, «*do it*», sintagma che genera quella che l’autrice definisce una *rima anagrammata*. Il toponimo che *sta per* la poetessa e l’atto stesso del fare poesia si ritrovano in questo distico ad essere l’uno l’anagramma dell’altro: la scrittura poetica è connaturata alla dea e fra di esse si instaura una relazione allegorica.

La figura della divinità poetica che autorizza il poeta a scrivere è nascosta anche altrove, in una strofa della canzone *Erano i capei d’oro a Marta sparsi*,¹⁷ unico componimento della sezione *Voci correlate*:

Sul nome Marta so una barzelletta.
C’è un genovese che chiama un giornale
e dice: – Posso mettere un annuncio?
– Certo, mi dica cosa vuole scrivere.
– “È morta Marta”. – Solo questo? – Sì.
– Non costa niente una parola in più...

¹³ *Erano i capei d’oro a Marta sparsi*, vv. 9-15, *CM*, pp. 109-113, cit. p. 109.

¹⁴ Sacerdotessa che però diventa spergiura: «Dico la verità: come fai, falli. | E tu che mi dicevi che eri pura... | Ricordati, spergiura, la Cavalli», *CM*, p. 85.

¹⁵ *Par.* XII, vv. 71 : 73 : 75, in relazione in realtà con il triplice «per ammenda» di *Purg.* XX, 65 : 67 : 69.

¹⁶ *CM*, p. 36.

¹⁷ *CM*, p. 109-113.

– Davvero? Allora se non costa niente,
scriva: “È morta Marta. Vendo Panda blu”.¹⁸

Se una buona barzelletta non ha bisogno di essere spiegata, sono poche le buone poesie che non hanno bisogno di alcuna esegesi. L’autrice rivela il sottotesto: il genovese, in un verso con rimante in *-ale, giornale*, non può che far pensare a Montale (quasi fosse una rima implicita); bisognerà quindi immaginarsi Eugenio Montale interrogare il caporedattore dell’ufficio poesia su una questione fondamentale: «Posso mettere un annuncio?», *posso scrivere?* La risposta è benevola: chiunque ha il permesso di scrivere, a patto che abbia un messaggio. Da Bernart de Ventadorn, Dante e Petrarca in poi, il messaggio del poeta è sempre lo stesso: il Tu è morto. Amore e morte sono i temi che da sempre ci interessano. Il dio del verso, caporedattore dell’ufficio poesia, allora pone il poeta di fronte ad una verità fondamentale: se pure i temi e i messaggi sono sempre gli stessi, scrivere altro è possibile, è possibile dire le stesse cose con altre parole, con «una parola in più». Questo è ciò che autorizza il poeta a comporre la prima parola. E se è possibile scrivere altro, il poeta può prendersi ogni libertà. Non costa nulla, non ci saranno sanzioni, non sono state messe condizioni: nella strofa può entrare la marca di una macchina, un colore, la parola «vendere», così estranea alla poesia.

Il gioco di Giulia Martini «è un gioco serio»¹⁹ e, in questo libro, la coppia minima ne è l’esempio principale: credo che il ruolo fondamentale di questo gioco risieda nel fatto che il rapporto casuale instaurato, nella lingua italiana, tra le parole di una coppia minima assume in questo contesto una relazione necessaria. La forma e il contenuto non sono più in rapporto arbitrario: il nome «Marta» è sin dal principio destinato a perire, perché in coppia minima con «morta». Questa è la coppia minima fondamentale, nel libro: essa si sovrappone alla coppia minima fondamentale *tout court*, il rapporto *me-te*.²⁰ Questa barzelletta sull’origine della poesia si fa scherzoso mezzo per attualizzare un’ansia che la letteratura medioevale sentiva come centrale e che, sebbene non sia più percepita come tale, centrale è anche oggi. Il fatto che le modalità del rapporto con l’oggetto d’amore e con l’altro siano profondamente cambiate non rende inattuale il ritrovare nella lirica delle origini le questioni fondamentali: al contrario, ne fa un’operazione estremamente produttiva.

Marta – Beatrice ancora più fittizia e molto più umana – a ben vedere, non c’è mai stata o quasi. Ci vengono raccontati al passato i suoi risvegli e le sue colazioni

¹⁸ *Erano i capei d’oro a Marta sparsi*, vv. 53-60, *CM*, p. 111.

¹⁹ *Intervista a Giulia Martini* (Polisemie).

²⁰ Anche questa osservazione deriva dall’*Intervista a Giulia Martini* (Polisemie). Una riflessione sulla “coppia minima fondamentale” è già nella poesia breve: «Se i conti non tornano, figuriamoci il re. | Se i conti non tornano, figuriamoci te.» *CM*, p. 57.

passate a leggere poesia,²¹ ma l'incontro non è durato che un momento tra l'«ancora» e il «già»:

Era già l'ora che il disio volge... –
ma Dante non era tra le voci correlate.

“Era già l'ora oppure non ancora?”
È questa la domanda che sconvolge.
Marta l'ho conosciuta nella nona –
quella delle rivelazioni, l'ora famosa.
Galeotto fu *Fratelli* di Samonà –
ancora o già? Già-ancora o ancora-già?
A parlare di Samonà e di *Fratelli*
entrava in me l'antico giavellotto.²²

La strofa interrotta, che doveva parlare di Dante e non lo ha fatto – troppo scoperta o troppo dolorosa, o ancora così densa da aver bisogno di un solo verso – introduce l'elemento del *già*. *Già* è il repentino momento della morte di Marta-Beatrice: nell'accostare gli amori danteschi a quelli propri, l'autrice mostra la leggera rassegnazione della tragedia contemporanea, non fatta di morte, ma di semplice, immotivato abbandono. È arrivata l'ora in cui il desiderio di Marta è diretto altrove. *L'ora* porta con sé l'idea dell'assenza di cause: è il fato che gestisce gli eventi, i quali, scoccata l'ora, semplicemente si avverano. *L'ora* è l'incertezza, o meglio, la certezza che non è possibile affidarsi al consorzio umano, volubile per natura. L'ora nona dell'incontro dantesco, diventa l'ora fotogenica del crepuscolo, del giorno che finisce, l'ora blu, il blu di Sylvia Plath.

Questa enfasi sul tempo in *Erano i capei d'oro a Marta sparsi*, ci riporta indietro all'ultimo verso della prima poesia della prima sezione, in cui leggiamo: «è l'ora, è l'ora, è l'ora, è l'ora...». ²³ L'autrice spiega che questo rifacimento dell'«endecasillabo ideale» ungarettiano ²⁴ fa parte della sezione più programmatica del libro, e programmatico è, senza dubbio, il primo componimento. Esso contiene l'argomento (il vuoto, disegnato da una lista di deserti) e il tempo («è l'ora...») del libro. Non è un caso che nel discorso delle *Voci correlate* di questa esperienza erotico-letteraria, in cui si racconta la fatalità degli

²¹ «mescolava rime a rimasugli», *Erano i capei d'oro a Marta sparsi*, v. 8, *CM*, p. 94; «compro gli stessi Special K, sapessi», *Casella mio, per tornar altra volta*, v. 11, *CM*, p. 123.

²² *Erano i capei d'oro a Marta sparsi*, vv. 70-79, *CM*, pp. 111-112.

²³ Indiano, Patagonico, Siriano, v. 8, *CM*, p. 15.

²⁴ Giuseppe Ungaretti, *Introduzione alla metrica*, in Id., *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di Paola Montefoschi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, p. 98.

eventi e in cui, come in un canto dell'*Inferno*, si accumulano tristi amori letterari, compaia un endecasillabo costruito sullo stesso paradigma di quello che chiude la poesia "proemiale": «Amelia Amelia Amelia Amelia Amelia»:

Insieme ai versi di Amelia Rosselli.
 Come questi, da *Variazioni belliche*:
 «Tutto il mondo è vero se tu cammini ancora» –
 ancora o già? Ancora-già o già-ancora?
 Domanda bella, domanda bellicosa.
 Marta l'ho conosciuta nella nona –
 e credo fosse lei la nona ora –
 fotogenica di una fotogenia meravigliosa.

Diceva: – Per banalissima antipatia
 non ho mai letto la Maria Luisa.
 Lei lo sapeva che per *fare questo*
 bisogna essere simpatici, e simpatica
 considerava Sylvia Plath –
 un'altra fissata con il blu:
 «O colore della distanza e della dimenticanza!
 Il buio mi incappuccia di blu ora, come Maria».

Marta o Maria? Maria-Marta o Marta-Maria?
 Patrizia e Patrizia, Sylvia poco seria –
 «Tutto il mondo è vero se tu cammini ancora»,
 Amelia Amelia Amelia Amelia Amelia.
 Cammini ancora ma ti rincorro già.²⁵

La ripetizione, l'accumulo, fa parte di quella «passione per il catalogo»,²⁶ quell'amore enciclopedico che caratterizza la poesia di *Coppie minime*. La poesia più conosciuta di Giulia Martini, grazie alla diffusione in rete, è una vera e propria lista in rima che descrive un girone ultramondano:²⁷

²⁵ *Erano i capei d'oro a Marta sparsi*, vv. 80-100, *CM*, p. 112.

²⁶ *Intervista a Giulia Martini* (Polisemie).

²⁷ Estremamente interessante è il filone di poesie-lista, che non verrà però affrontato in questa sede: si osservi solo la poesia iniziale Indiano, Patagonico, Siriano (*CM*, p. 15), lista di deserti; *Deserto come sfondo del tuo desktop*, lista di termini tecnici informatici inseriti però in una scena animata; *Mi piace la tua figura Klein blue* (*CM*, p. 55) lista di colori, tramutati in suoni che si trasformano alla prima occasione in discorso con il tu («[...] Tenné. | Te ne sarei grata [...]», vv. 14-15), così come accade, immediatamente in *Courbet, Giacometti, Toulouse-Lautrec* (*CM*, p. 40) al cui incipit si intreccia il secondo verso: «Tra mezzogiorno e le tre rincasi.»). Completano la lista delle liste due componimenti pubblicati in Giulia Martini, *Times New Romans*, in «Paragone» LXIX, Terza

Guido, io vorrei che tu e Lapo e io
 e Kennedy e Roland e Winston C.
 e la mia santa mamma che sta lì
 in cucina a straguardare la tv

Guido io vorrei che Lapo e io e tu
 e Tutankamon e Marilyn Monroe
 ed Edgar Allan e il giovane eroe
 di quando ero bambina, Harry P.

e P. P. P. e Giovanni P. che sa
 perché tanto di stelle arde e cade,
 santo L. e supersanto Gesù C.

che se ne sta nell'orto degli ulivi –
 ma anche lei e soprattutto lei –
 io vorrei che fossimo ancora vivi.²⁸

Il sonetto, che ancora una volta ricalca i versi danteschi, quelli inviati a Guido Cavalcanti e per traslato anche quelli, mai letti, del sirventese in cui Dante passava in rassegna le più belle donne fiorentine, racchiude in una stanza eroi del passato e del presente, afferenti a universi storico-culturali non contigui. Questa festosa riunione contiene in sé una visione sintetica del vissuto e della fruizione letteraria: essa incarna l'idea formulata da Patrizia Cavalli sulla poesia, la quale condivide con il gioco e con l'amore la capacità di fare avvenire il miracolo del «tempo cronologico

serie, 135-136-137 (816-818-820) (Febbraio-Giugno 2018), pp. 120-123, ossia *San Francisco, Samdan Evil, Vera Sans*, lista di *font* che termina con la divisione mentale tra le sfere dell'esistenza dell'individuo, la schizofrenia tra lavoro e scrittura (un romanzo si scrive in «Times New Romans 12» v. 10), e *Sono poche le sere che non esci*, che contiene una lista di cocktail. Le liste, che l'autrice considera racchiudere la non gerarchia del reale (ancora una volta, una metafora formale che rimanda a una riflessione esperienziale ed euristica), offrono, attraverso il codice delle coppie minime e delle assonanze, delle parole nelle parole e delle scomposizioni e ricomposizione verbali, la possibilità di far penetrare il pensiero nelle pieghe linguistiche. Queste pieghe sono costituite da quello spazio che si crea avvicinando, tramite la somiglianza sonora, suoni e significati: nella *confusione* sonora, entità estranee entrano in relazione. Quando queste entità sono addirittura opposte, l'autrice parla di *consequenzialità chiasmica*: è il caso di «[...] registration black | bianco fantasma [...]» (*Mi piace la tua figura Klein blue*, vv. 3-4, *CM*, p. 55), che Martini usa come esempio per indicare una contiguità sonora («black» - «bianco») con significato opposto; un'opposizione che si estende ai due aggettivi alle ali: il *registration black* è il colore degli uffici, delle stampanti, della burocrazia, ossia della vita reale ridotta alla sua più squallida concretezza, mentre il «bianco fantasma» rimanda all'ambito dell'ultramondano, dello spirito e dell'impalpabile. Le liste di Giulia Martini accumulano quindi frammenti eletti a rappresentanti della complessità del reale, non gerarchizzato, ma posto in ordine non casuale.

²⁸ *CM*, p. 41.

lineare che si interrompe»²⁹ – parole usate in più occasioni da Martini.³⁰ Cavalcanti e Pasolini, Gesù Cristo e Harry Potter, si trovano nello stesso vasello “per incantamento”, e a volte, capita che rimino.

Ritroviamo in questo componimento la stessa relazione tra forma e metafora incontrata poco sopra. Martini racconta di aver impiegato qui quella che definisce *rima reticente*, ai versi 6-7: il rimante «Monroe» in combinazione con «ed Edgar Allan», crea nell’orecchio del lettore una rima interna perché egli completerà in maniera automatica il nome dello scrittore americano, inscindibile dal suo cognome, che ci si aspetta sull’accento di sesta. La rima *Poe*, tuttavia, non c’è sulla carta: la corrispondenza rimica si trova regolarmente alla fine del verso, «eroe». Il rimante non produce la soddisfazione acustica che aspettavamo, quella che avrebbe generato *Poe*, ma la rima c’è, anche se una rima per l’occhio: tecnicamente, la metrica non ha tradito l’attesa. Nel discorso che collega forma e significato, la rima è un’ancora di salvezza, non è volubile come i rapporti sociali: «della rima mi posso fidare, non mi posso fidare dell’amore». ³¹ È Proust la chiave che apre alla metafora metrica. Proust dice nella *Recherche* (e mi è impossibile trovare il luogo esatto a cui Martini allude, tanti sono i luoghi in cui è espresso un pensiero che vi si avvicina) che tutti i nostri più profondi desideri si avverano. Solo che, quando si avverano, non sono come li avevamo immaginati. Allo stesso modo, la rima si realizza, ma non come ce l’aspettavamo.

La reticenza è in sé una declinazione del rapporto speculare tra *logos* e realtà. In *Guido io vorrei*, «lei e soprattutto lei» nasconde un nome che non affiora sulla pagina. La rima interna, sulla quarta, con «vorrei», e il fatto che il desiderio è che *lei* sia ancora viva, credo rendano chiaro che il nome non pronunciato è quello di Marta. *Lei* che si “cela assai” lungo il libro, è nel «confortevole ambiente Smart»,³² è «nel frigo insieme agli *Smarties*»,³³ è sul campanello d’ottone,³⁴ è racchiusa nel cognome dell’autrice.³⁵ Prima di *Voci correlate*, Marta non si rivela, è reticente:

²⁹ *Incontro con Patrizia Cavalli condotto da Simone Zafferani, ospite Diana Tejera*, min. 28:00 e ss.

³⁰ Cfr. *Giulia Martini, la poesia “è il miracolo della cronologia che si interrompe”*, in *L’Estroverso* e Giulia Martini, *Commento a «Pigre divinità e pigra sorte» di Patrizia Cavalli*, Tesi di laurea in Filologia Moderna, Università di Firenze, a.a. 2017/2018, p. 72, prezioso lavoro che mi è stato gentilmente messo a disposizione dall’autrice, che ringrazio.

³¹ *Intervista a Giulia Martini* (Polisemie).

³² *Le Ferrovie dello Stato dividono*, v. 5, *CM*, p. 79. Il verso continua sulla stessa linea: «al confortevole ambiente Smart. È martedì.».

³³ *Lasci il tuo nome*, v. 2, *CM*, p. 52.

³⁴ *L’ottone nuovo del campanello*, *CM*, p. 59.

³⁵ «Un’altra cosa che mi resta: | il tuo nome nel mio cognome.» *CM*, p. 39.

Mi piace persino la tua figura retorica:
un'insormontabile reticenza.³⁶

Il Tu, oggetto letterario che si nasconde nelle parole e ha per carattere figure retoriche, può essere nominato solo una volta morto. La parabola dantesca della *Vita nova* assume in questo senso un valore certamente preponderante. Tuttavia, non può sfuggire la prima persona plurale dell'ultimo verso: «vorrei che *fossimo* ancora vivi». Ciò non può che rimandare alla lirica cavalcantiana, soprattutto in un componimento (latore di una riflessione attiva sulle rime interne) indirizzato proprio a «Guido», il poeta che professa e incarna la morte dell'Io, in netta contrapposizione con la soluzione dantesca dell'eliminazione del Tu, ottenuta tramite la morte di Beatrice. Il verso finale rompe l'incantamento, rompe il ritmo con un violento accento di quinta, e consegue l'effetto spiazzante – che certo avrà contribuito al successo di questa poesia – che fa ripiombare l'allegra brigata e il poeta negli antri putrefatti delle piramidi, sulle spiagge insanguinate di Ostia. L'Io non può ancora nominare il Tu, è morto nell'abbandono, è svuotato. La rivoluzione della lirica, con la morte del Tu e la resurrezione dell'Io, in grado di dare nomi alle cose e, in questo modo, come in un nuovo Eden, ricostruire attraverso il linguaggio un mondo poetico in cui vivere, verrà solo una volta conclusa la sezione *Coppie minime*. Questo mondo poetico è abitabile esclusivamente in virtù della morte del Tu: «questo tuo star senza mi conviene». È necessario osservare che qui l'uso del lessema *convenire* instaura un rapporto intertestuale duplice, con la *Vita nova* («Di necessitate conviene che la gentilissima Beatrice alcuna volta si muoia»)³⁷ e con il relativo – opposto – antecedente cavalcantiano («per forza convenia che tu morissi»,³⁸ parole rivolte da Amore al poeta). Alludendo a questo ben noto legame intertestuale della poesia delle origini, Martini non fa altro che inserire il suo discorso Io-Tu nel solco di quello dantesco-cavalcantiano.³⁹

³⁶ *Mi piace la tua figura Klein blue*, vv. 19-20, *CM*, p. 55. Interessante il tema sviluppato da questa poesia per il discorso sulla morte e la resurrezione dell'ente letterario: «Te ne sarei grata, se mi rivelassi | la piccola scienza dietro la grata | dove rinasci dalle tue ceneri | e sopravvivi alla muta delle penne.» vv. 15-18. Marta riesce in qualche modo a sopravvivere alla morte, per una qualche ignota scienza che l'autrice deve imparare a sua volta.

³⁷ Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996, (cap. 14, 3, p. 124.

³⁸ *Io non pensava che lo cor giammai*, v. 42, Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011, p. 82.

³⁹ Sulla lunga questione si vedano almeno i lavori di Roberto Antonelli, *Avere e non-avere: dai trovatori a Petrarca*, in *Vaghe stelle dell'Orsa...: l'io e il tu nella lirica italiana*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 41-75 e Id., *Cavalcanti o dell'interiorità*, in *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, in «Critica del testo», IV/1 (2001), pp. 1-22.

Solo una volta che il Tu è morto e la morte dell'Io è superata è possibile pronunciare il nome dell'altro, e anche riderci, anche scriverci una barzelletta. Lo svuotamento che precede questa fase, ossia l'assenza, il deserto dell'altro che il disamore produce, è un tema sentito, studiato ed elaborato da Giulia Martini, ed è l'ultimo che affronterò in questo saggio, e cercherò di mostrare come un terzo elemento, quello cavalliano, completi il tracciato letterario ripercorso dall'autrice.

Nel suo studio dedicato a *Pigre divinità e pigra sorte* e, nello specifico, nel commento a *Diventai buona. E buona buona*,⁴⁰ Martini mette a fuoco la metafora fisiologica che lega, lungo tutta l'opera di Patrizia Cavalli, il cibo e il digiuno, l'ingrassamento e il dimagrimento, l'anoressia e la bulimia con amore e disamore:

Diventai buona. E buona buona
facevo pascolare il disamore.
Su mangia questo, gli dicevo, che t'ingrassi,
no quello non toccarlo, che ti svuota.
Per dargli il buon esempio io stessa
m'ingrassai, e tutti e due
molto soddisfatti occupavamo placidi
i giorni e le stagioni. Ma poi, si sa,
la pace ti sfinisce: grassi e sfiniti, questo
è proprio il colmo! D'estate soprattutto,
l'estate ardimentosa.

Come lo sciolgo, come lo anniento
quel parassita torpido che ormai
si è abituato a crederci il padrone?
Venite predatori, mangiate le sue carni,
fatele a pezzi, lui si è preso sul serio,
distruggetelo! Io no, fingevo, io fingevo,
io posso dimagrirmi quando voglio,
guardate, sono già magra.⁴¹

Lo svuotamento e il riempimento, legate all'amore e al disamore, collegano (tramite un saggio di Corrado Bologna) il pensiero critico di Giulia Martini all'esperienza cavalcantiana, che annulla in un rapporto metonimico l'opposizione «fra "spirituale" e "fisico"». ⁴² Alla luce di questo paradigma bisogna leggere l'abbassamento della tragedia dell'abbandono nella metafora alimentare, un abbassamento che si identifica con la *humilitas* del *sermo* propria ai vangeli:

⁴⁰ Martini, *Commento*, pp. 348-353.

⁴¹ Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, p. 122.

⁴² Corrado Bologna, *Fisiologia del Disamore*, in *Alle origini dell'Io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, in «Critica del testo», IV / 1 (2001), pp. 59-87; citato in Martini, *Commento*, p. 307.

divinità e pigra sorte, la poesia *Balia mite e pensosa* fornisce un antecedente a *Diventai buona. E buona buona* e ne condivide il racconto di allevamento del sentimento, dell'amore fiacco, che viene nutrito diligentemente e poi ucciso:

Balia mite e pensosa
sono di questo amore
fiacco: lo curo lo trastullo
e non mi arrabbio, i suoi pochi
bisogni io soddisfo, preparo
buone cene e vado a letto.
Poi d'improvviso dico, ma solo
tra me e me: «E se l'ammazzo?».⁴⁵

La metafora prolungata della fisiologia dell'abbandono viene assimilata in *Copie minime*, in cui un reticolo di rapporti intertestuali legano l'esperienza dell'Io con l'opera cavalliana e, più esplicitamente, con quella dantesca:

Derelitto nel frigo l'ultimissimo
avanzo di tannino e proteine,
la zuppa di rabarbaro, la fine
mentre leggevo Sbarbaro, *Pianissimo* –
se la mangiassi, sarebbe un delitto.

Per colpa sua si compirà il delitto,
perché più del dolor poté il digiuno.
Ma che vuoi che ti dica? Io mi son uno
che se ha fame mangia, pago l'affitto
preparo buone cene e vado a letto.

Era il piacere di rientrare a letto
cercandola nel buio *pian pianino*
lasciando perdere sul comodino
i libri che volevo e non ho letto.

E poi sentii chiavar l'uscio di sotto.⁴⁶

La ricomposizione dell'*enjambement* dei vv. 5-6 di *Balia mite e pensosa* in «preparo buone cene e vado a letto» ancora fortemente queste stanze capcaudate alla metafora alimentare dell'abbandono. Il fondo di bottiglia e gli avanzi di un aperitivo, superstiti accanto agli ultimi cucchiari della zuppa, sono gli ultimi testimoni

⁴⁵ Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999, p. 19.

⁴⁶ *CM*, p. 119.

del momento tra *l'ancora* e il *già*. I monumenti *in memoriam*, i “rimasugli”, che preludono a una stagione di lungo digiuno, andranno presto consumati. L'atto dis-sacratorio del mangiare ciò che non deve essere intaccato si giustifica con la debolezza allo stesso tempo abominevole e umana del conte Ugolino. L'«uscio di sotto» che si chiude è il rumore che annuncia l'inizio della carestia amorosa. Per un meccanismo poetico già incontrato, lo scenario della torre pisana si trasforma in una stanza vuota: il registro alto del lessema *chiavar*, sconta la sua carica tragica con la sua controparte comica, richiamando l'atto sessuale,⁴⁷ i cui rumori salgono dall'appartamento di sotto. Il *delitto* del non onorare i rimasugli del rapporto finito (e sono certo che nella mente dell'autrice riaffiorino i precedenti omerici, i buoi del sole, e il corpo straziato di Ettore) è però ormai affrontato con leggerezza: «che vuoi che ti dica? Io mi son uno | che se ha fame mangia».

Nel richiamo del dialogo di Dante con Bonagiunta che sancisce il distacco del nuovo stile da quello antico, si dovrà vedere una volontà di superare il modello cavalliano. In quest'ultimo il Vuoto e il Pieno si avvicinano secondo i casi volubili dell'amore. Al contrario l'Io nella poesia di Martini afferma, faticosamente, l'autonomia nel perseguimento della pienezza. La pienezza, la completezza dell'Io è raggiungibile attraverso la conoscenza letteraria e la scrittura, una scrittura che, anzi, sarebbe impossibile senza il vuoto lasciato dal Tu. Questa *leggerezza* così declinata⁴⁸ ricorda la novella che scagiona Cavalcanti dalle arche infernali in cui lo aveva destinato la *Commedia*. Quando, nel racconto boccacciano, Cavalcanti salta al di sopra delle tombe e agile si divincola dalla schiera dei seccatori lasciandoli soli nel camposanto, da incarnazione del *topos* dell'amante ucciso da Amore egli diventa il poeta della leggerezza.⁴⁹ La scienza e il pensiero (lessema che non può che generare un gioco etimologico) permettono di liberarsi dal peso che schiacciava Cavalcanti padre tra gli epicurei: il poeta che pone la morte (analizzata secondo i suoi caratteri filosofici e fisiologici) al centro del suo discorso poetico, il *loico* per cui morte intellettuale e morte fisica – forma e contenuto – sono la stessa cosa, può saltare con un balzo fuori dal cimitero.

Il riuso del medioevo, dei suoi versi e delle sue tematiche più complesse, sviluppa nella poesia di Giulia Martini un discorso coerente e crea nuovo spazio d'azione per la scrittura, uno spazio che ingloba per attrazione tematica quella che è considerata da molti la migliore poesia di oggi. Questa è, a mio parere, un'operazione di deframmentazione, al contrario dell'impressione che le numerose citazioni velate e scoperte potrebbero suscitare ad una prima lettura, e di ricreazione di senso in un nuovo sistema – capacità che Eliot nega ai poeti immaturi. All'interno del libro i

⁴⁷ L'ambiguità voluta nell'uso di *chiavar* è assicurata dall'autrice nel corso dell'intervista.

⁴⁸ La stessa “leggerezza” che si può leggere nella barzelletta sulla morte di Marta (cfr. *supra*).

⁴⁹ Si fa qui riferimento alla celebre lettura che della novella fa Italo Calvino, *Lezioni americane, Leggerezza*, in Id. *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 638-643.

discorsi di autori del Due e del Trecento entrano in dialogo con quelli del Cinquecento, del Novecento e del Duemila, e non per semplice accostamento. Essi riescono a parlare una stessa lingua e porsi gli stessi interrogativi, come se i secoli che li dividono non avessero più peso, come se fossero libri di epoche diverse raccolti nel microcosmo sincronico di una libreria. In tutto questo discorso, si è parlato poco della tecnica della composizione “per coppie minime”, capace di creare, tramite il suono, passaggi segreti tra ambiti semantici disparati.⁵⁰ Si prenda questo gioco di parole come sineddoche del rapporto del poeta con la letteratura: nella scrittura poetica egli può mostrare *passaggi* tra discorsi separati, condurre il lettore attraverso spazi strettissimi, e creare così non un nuovo solco, lineare, nella tradizione, ma una vera e propria rete, nuove sinapsi nel tessuto letterario, contribuendo a rendere la letteratura un universo in continua espansione.

Bibliografia

- Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996.
- Roberto Antonelli, *Avere e non-avere: dai trovatori a Petrarca*, in *Vaghe stelle dell'Orsa...: l'io e il tu nella lirica italiana*, a cura di Francesco Bruni, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 41-75.
- Roberto Antonelli, *Cavalcanti o dell'interiorità*, in *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, in «Critica del testo», IV/1 (2001), pp. 1-22.
- Corrado Bologna, *Fisiologia del Disamore*, in *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità*, in «Critica del testo», IV / 1 (2001), pp. 59-87.
- Italo Calvino, *Saggi 1945-1985*, Milano, Mondadori, 1995.
- Alberto Comparini, Recensione a Martini, *Coppie minime*, in «Semicerchio», LVIII-LIX 01-02 (2018), pp. 131-132.

⁵⁰ In questo senso, la composizione “per coppie minime” mi sembra estremamente produttiva: essa si pone come parallelo o sostituto alla stessa rima, tanto costitutiva della poesia quanto difficile da gestire nella dialettica ormai permanente di rifiuto/recupero degli elementi formali tradizionali. Poiché, come la rima, la paronomasia intesa in senso lato mette in relazione oggetti semantici tramite collegamenti fonici (ampliati da nozioni di grammatica storica, esplorazioni etimologiche e simili) permette una lettura analoga alla “lettura verticale” – che crea un piano altro nel testo, e per questo produce spessore poetico – e per “costellazione di rimanti” – che si costituiscono in ambiti semantici connessi a entità sonore e lessemi di riferimento capaci di rievocarli.

- Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di Roberto Rea e Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011.
- Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006.
- Patrizia Cavalli, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999.
- Ernst R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, a cura di Roberto Antonelli, Scandicci, La Nuova Italia, 1992.
- Thomas S. Eliot, *The Sacred Wood, Essays on Poetry and Criticism*, New York, Knopf, 1921.
- Bruno Latour, *Reassembling the Social, An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- Giulia Martini, *Coppie minime*, Latiano, Interno Poesia, 2018.
- Giulia Martini, *Times New Romans*, in «Paragone», LXIX, Terza serie, 135-136-137 (816-818-820) (Febbraio-Giugno 2018), pp. 120-123.
- Maurizio Perugi (ed.), *Le canzoni di Arnaut Daniel*, Milano, Napoli, Ricciardi, 1978.
- Stefano Protonotaro, a cura di Mario Pagano, in *I poeti della scuola siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione critica con commento diretta da Costanzo Di Girolamo, Milano, Mondadori, 2008, pp. 325-365.
- Giuseppe Ungaretti, *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di Paola Montefoschi, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984.

Sitografia

- “Al cuore fa bene far le scale” Incontro con Patrizia Cavalli condotto da Simone Zafferani, ospite Diana Tejera, Terni, 6 aprile 2014 (Festival TerniPoesia 2014).
<<https://www.youtube.com/watch?v=ptc5WWurXtU>>
- Michele Brancale, *Poesia, una sorpresa le “Coppie minime” di Giulia Martini. Versi dotti, fluidi, assonanze per una prova convincente su La Nazione Firenze* (1 novembre 2018).
<<https://www.lanazione.it/firenze/cultura/poesiaunasorpresalecoppieininimedigiuliamartini.1.4271295?fbclid=IwAR0PXispxwCY8PDhHgkLwVf14wqh2jN6qXez1QzIjgEIJMZWCIFB5Av6QU0>>

- Maria Grazia Calandrone, *Giulia Martini, ventitré poesie, "Poesia" n. 311, gennaio 2016*.
<http://www.mariagraziacalandrone.it/index.php?option=com_content&view=article&id=380:giulia-martini-1-16&catid=17:cantiere-poesia&Itemid=160>
- Davide Castiglione, *#botta&risposta: amore vs lingua in Giulia Martini su La Balena Bianca* (4 dicembre 2018).
<<https://www.labalenabianca.com/2018/12/04/21564/>>
- Roberto R. Corsi, *Giulia Martini, Coppie minime* (24 luglio 2018).
<<https://robertocorsi.wordpress.com/2018/07/24/giulia-martini-coppie-minime/>>
- Elisabetta Favale, *Le Coppie minime di Giulia Martini. Intervista su Linkiesta* (28 novembre 2018).
<<https://www.linkiesta.it/it/blog-post/2018/11/28/le-coppie-minime-di-giulia-martini-intervista/27529/>>
- Elio Grasso, *Nota di lettura a: Giulia Martini, Coppie minime, Latiano (BR), Interno Poesia, 2018 su La dimora del tempo sospeso* (27 luglio 2018).
<<https://rebstein.wordpress.com/category/giulia-martini/>>
- Giulia Martini, *Coppie minime. Dichiarazione di poetica, su Frequenze poetiche* (19 settembre 2018).
<<http://frequenzepoetiche.altervista.org/giulia-martini-coppie-minime/>>
- Giulia Martini, la poesia "è il miracolo della cronologia che si interrompe", in L'Estroverso* (25 giugno 2018).
<<https://www.lestroverso.it/giulia-martini-la-poesia-e-il-miracolo-della-cronologia-che-si-interrompe/>>
- Stefano Milonia (a cura di), *Intervista a Giulia Martini, in «Polisemie: Rivista di poesia iper-contemporanea»*.
<<https://polisemie.it/interviste-complementari-agli-articoli/>>
- Linda Pedraglio, *Una testa che pensa in endecasillabi. Giulia Martini, poeta. Oggi, su Cultweek* (3 dicembre 2018).
<<http://www.cultweek.com/giulia-martini-coppie-minime/>>
- Eleonora Rimolo, *Un messaggio (im)possibile (?) Nota di lettura a "Coppie minime" di Giulia Martini (InternoPoesia, 2018) su Atelier* (12 luglio 2018).
<<http://www.atelierpoesia.it/portal/it/critica-it-mul/recensioni-mul/item/860-giulia-martini-coppie-minime-internopoesia-2018-lettura-di-eleonora-rimolo>>
- Luca Zipoli, *A proposito di "Coppie minime". Deserto (per modo di dire) su succedeoggi*.
<<http://www.succedeoggi.it/2018/08/deserto-per-modo-di-dire-in-coppie-minime-di-giulia-martini/>>