

Francesco Giusti
University of Oxford

La lirica in teoria:
intervista a Jonathan Culler

Non “cos’è la lirica?”, ma piuttosto “come funziona la lirica?” Questa è la domanda che Jonathan Culler si pone nel suo *Theory of the Lyric*, pubblicato da Harvard University Press nel 2015. Negli ultimi due decenni si è assistito a una rinascita dell’interesse per la teoria della lirica e, nella varietà di approcci e prospettive che animano i *Lyric Studies* a livello internazionale, l’ampio studio di Culler è senza dubbio un intervento che ha contribuito non soltanto a rinnovare il dibattito, ma anche a ridisegnarne i confini e le priorità. Si propone qui, in traduzione italiana, la conversazione avuta a due anni dall’uscita del libro e pubblicata il 27 maggio 2017 nella *Los Angeles Review of Books*, che si ringrazia per il permesso di ripubblicazione. In questa conversazione, Culler non soltanto illustra le principali premesse e i risultati del suo lavoro, ma suggerisce anche potenziali ulteriori direzioni d’indagine su un genere così apparentemente inafferrabile, probabilmente il più longevo e continuativo della letteratura occidentale, almeno per chi, come Culler, lo osserva con uno sguardo trans-storico. Il titolo dell’intervista fa riferimento al suo libro *The Literary in Theory*, pubblicato nel 2006 da Stanford University Press, in cui il critico e teorico americano mappa il posto e il ruolo della letteratura e del letterario nella teoria contemporanea.

FRANCESCO GIUSTI: Il tuo *Theory of the Lyric* mi ha colpito come un’autorevole affermazione di un’idea che da anni informa il mio lavoro critico. Mi riferisco alla visione della lirica occidentale come un genere letterario che si estende, sostanzialmente ininterrotto, dalla Grecia arcaica ai giorni nostri. Il tuo libro può essere visto come una dimostrazione di questa premessa generale, basata

sui concetti di *ritualità* – che implica a sua volta il ritmo, la performance e l'essere un discorso indiretto e iterabile – e di *evento*, in contrapposizione a mimesi, rappresentazione e narrazione.

La critica letteraria sembra tuttora decisamente più interessata a tracciare confini che a perseguire prospettive di ampio respiro. Infatti, l'idea che la lirica post-romantica non possa essere seriamente confrontata con la poesia classica, medievale o persino rinascimentale sembra essere piuttosto persistente. La ragione è probabilmente da rintracciare nella difficoltà di guardare al funzionamento interno del testo lirico senza vedere il suo “soggetto” nel contesto di concezioni storiche della soggettività e senza mettere il testo in relazione con il suo contesto storico di produzione. Potresti commentare la tua proposta di una continuità basata sulla ricezione e sulla tradizione, sul fatto che, ad esempio, un poeta romantico possa leggere (e quindi rievocare e ricreare) una poesia “lirica” della Grecia antica?

Questa dinamica è legata alla non linearità e alla reversibilità della storia letteraria. Come sostieni, un genere letterario può tornare inaspettatamente in vita secoli dopo la sua prima apparizione, quando sembrava definitivamente scomparso. Sono assolutamente d'accordo con la tua tesi, ma sono curioso di sapere quali sono le principali discontinuità, se ce ne sono, che identifichi nel corso della quasi trimillenaria tradizione della lirica come rituale. Più specificamente, ritieni che la trasformazione culturale e religiosa avvenuta nell'Europa medievale, dal mondo pagano classico alla cristianità latina, abbia cambiato il rituale della lirica in modo significativo?

JONATHAN CULLER: Per me ci sono due punti importanti. Il primo è logico: per poter parlare di cambiamenti nella lirica nel corso della storia, per quanto massicci possiamo considerarli, dobbiamo supporre che esista una cosa come la lirica o, diciamo, la tradizione lirica occidentale, che ha una sua storia. In secondo luogo, dato che esiste una storia della lirica occidentale, volevo sottolineare aspetti di continuità, in parte perché la critica storicista-contestualista attualmente dominante negli Stati Uniti è ansiosa di dichiarare le discontinuità. In un'epoca in cui gli studi letterari sono dominati da professori specializzati in particolari periodi storici, mi sembra particolarmente importante identificare non solo le continuità, ma i parametri entro cui i cambiamenti storici possono avvenire; anche se, come dici, ho voluto sottolineare che la storia della lirica, a differenza di molti altri tipi di storia, appare reversibile, in quanto forme cadute in disuso possono essere reintrodotte e rivitalizzate.

Mi chiedi quali siano le principali discontinuità: una è il passaggio da culture orali a culture della scrittura, che si verifica abbastanza presto nella storia della lirica; sebbene Orazio nelle sue odi si descriva come un cantore al suono della lira, non ci sono prove che cantasse o che le sue poesie fossero cantate. Ovviamente ci sono discussioni tra gli specialisti su quando i testi lirici abbiano iniziato a essere scritti e quando la forma scritta sia diventata qualcosa di più che uno strumento utile per gli esecutori. Ma senza dubbio per molti secoli la lirica è stata una forma scritta che si rappresenta come una forma orale, ed è soltanto nel ventesimo secolo che il carattere scritto della lirica viene esplicitamente affermato e la sua dipendenza dall'atto di voce viene frequentemente negata. Tuttavia, come dico in *Theory of the Lyric*, vorrei sottolineare che non ho opinioni sicure su quanto si possa dire che i poeti del ventesimo e ventunesimo secolo si siano sottratti regolarmente o con successo alla tradizione lirica.

Un secondo cambiamento importante riguarda il rapporto non solo della lirica, ma della poesia in generale, con le comunità che l'hanno generata. Oggi, nella maggior parte delle culture occidentali, la poesia è vista come uno svago di una élite culturale o di una sottocultura specializzata, piuttosto che come qualcosa di centrale per l'autocomprensione di quella cultura, come era in precedenza.

Infine, come tu suggerisci, il cristianesimo sembra portare cambiamenti significativi alla lirica, soprattutto con l'introduzione della distinzione tra amore sacro e amore profano, così centrale nella pratica lirica per molti secoli, e con l'importanza degli inni e dei loro metri per la pratica poetica laica. Devo confessare, tuttavia, di avere una scarsa conoscenza del lungo periodo tra la morte di Orazio e l'ascesa dei Trovatori, o della rilevanza delle influenze arabe sulla tradizione lirica europea medievale. Quindi, pur affermando che il cristianesimo porta sicuramente dei cambiamenti nella lirica, non posso dare una risposta sicura o dettagliata.

FRANCESCO GIUSTI: Al fine di portare avanti il tuo "progetto di poetica", sembri scartare la *soggettività* implicita della lirica, o l'*effetto di soggettività*, ritendolo un punto di partenza non davvero produttivo. Mi chiedo se non possa invece essere rilevante, in termini leggermente diversi, per la funzione epidittica che rintracci nella lirica. Penso soprattutto agli inni cristiani altomedievali e all'esemplarità della *poesia della lode* sviluppata da Dante nella *Vita Nova*. Intendo dire che le scelte e i giudizi che la lirica presenta ai suoi lettori implicano una sorta di *parzialità* individuale, una *parzialità condivisibile*. L'atten-

zione che una poesia presta a un qualche oggetto o evento sembra scaturire da un punto di vista “personale”, che cerca di negoziare la propria posizione nei confronti di quell’oggetto o di quell’evento e all’interno di una tradizione più ampia. Per dirla in altro modo, il potenziale valore sociale di quegli oggetti o eventi deve essere provato individualmente, non solo genericamente affermato.

Naturalmente non intendo dire che la poesia lirica *rappresenti* semplicemente oggetti preesistenti o eventi vissuti in precedenza, né tantomeno che sia un’*imitazione* finzionale di un qualche enunciato del mondo reale, nei termini di Barbara Herrnstein Smith. Sembra piuttosto presentare quegli oggetti e quegli eventi attribuendo loro un qualche tipo di valore. Restando alle poesie che discuti nel libro, questo è evidente tanto nell’ode di Pindaro quanto nelle poesie d’amore di Petrarca – anche quando l’oggetto del giudizio è la sua stessa poesia, come nel sonetto di apertura del *Canzoniere* – o in “The Red Wheelbarrow” di William Carlos Williams. Entro certi limiti, non importa se un *io* è espresso nel testo o meno. In “Tanto gentile e tanto onesta pare” (*Vita Nova* XXVI), la scomparsa dell’*io* dal testo ha lo scopo di lasciare spazio all’automaniifestazione della donna, ma anche in questo caso non possiamo fare a meno di considerare che i suoi effetti sono sperimentati individualmente da spettatori attenti, tra cui l’*io* e il lettore.

JONATHAN CULLER: In *Theory of the Lyric* mi oppongo a due modelli, ciascuno dei quali è stato arbitrariamente assunto come modello per la lirica in generale: il modello della lirica come espressione dell’esperienza soggettiva del poeta e quello della lirica come rappresentazione del discorso di un personaggio finzionale che non deve essere identificato con il poeta. Credo sia importante resistere a entrambi questi modelli e preferire la nozione di lirica come discorso epidittico; ma, come dici, molto spesso le affermazioni contenute nei testi si basano sulle preferenze di un individuo, anche quando vengono presentate come verità generali. Non sto certo cercando di eliminare completamente la nozione di soggettività dal dominio della lirica. D’altro canto, penso che sarebbe sbagliato presumere che le affermazioni avanzate nelle poesie debbano sempre essere trattate come relative all’esperienza di un individuo. “The Red Wheelbarrow”, che hai citato, fa un’affermazione sull’importanza di questo oggetto, e non dovremmo né presumere che ci sia un parlante finzionale che sta offrendo tale opinione o che William Carlos Williams stesso abbia qualche strana ragione per ritenere che una carriola rossa sia particolarmente importante.

FRANCESCO GIUSTI: Come scrivi in *Theory of the Lyric*, “Non c’è bisogno che accada nulla nella poesia, perché la poesia deve essere essa stessa l’evento”. Vorrei concentrarmi ora sulla “temporalità performativa della lirica” e sugli “effetti di presenza dell’enunciato lirico”. Tu colleghi questa particolare temporalità alla *ripetibilità rituale* della poesia, che cerca di far accadere qualcosa nel mondo nell’“ora” del discorso poetico. Inoltre, distingui tra l’*enunciato performativo*, come lo chiama J. L. Austin, che “si applica soprattutto al discorso finzionale”, e la *performance* come la migliore traduzione del termine *epideixis*, cioè “l’azione lirica o l’evento lirico, il funzionamento della poesia nel mondo”. L’iterabilità del rituale poetico dipende da un tipo di memorabilità che, come sostieni, non è la memoria della comprensione. La memorabilità lirica è sorretta dal ritmo, dalla ripetizione del suono e dal *triangulated address* che approfondisci nel quinto capitolo. Vorresti commentare sulla differenza fondamentale tra temporalità lirica e temporalità narrativa? Come si combina il carattere di evento della lirica con la lunga tradizione della lirica come ricordo? In “Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey” di William Wordsworth, la ripetizione di “once again” e l’apostrofe al “sylvan Wye” portano all’affermazione:

The picture of the mind revives again:
While here I stand, not only with the sense
Of present pleasure, but with pleasing thoughts
That in this moment there is life and food
For future years.

Come risponde il lettore alla ripetibilità della lirica, al fatto che l’evento che sta accadendo adesso è già accaduto più volte?

JONATHAN CULLER: La tua domanda presenta diversi aspetti. Innanzitutto, vorrei spiegare che sarebbe fuorviante dire che la nozione di enunciati performativi nel senso di Austin si applica al discorso finzionale in particolare. Austin richiede esplicitamente la “serietà” come condizione per il successo di tali enunciati. Io stavo esplorando i vari modi in cui si può dire che le opere letterarie siano performative e ho notato che, se diciamo che gli enunciati letterari sono performativi, in quanto danno vita ai personaggi e ai mondi a cui sostengono di riferirsi, allora questo modo di essere performativo si applicherebbe, a mio avviso, alla narrativa e non alla lirica, che non considero finzione (la maggior parte delle liriche fa affermazioni riguardo al nostro mondo, non riguardo un qualche mondo finzionale), anche se le poesie liriche possono senza’altro contenere elementi finzionali.

Ora, veniamo alla questione della temporalità lirica e della temporalità narrativa. Una differenza rilevante è l'importanza di un presente del discorso per la lirica: l'"ora" lirico o il momento dell'enunciazione. Sebbene alcuni romanzi alludano a un momento presente in cui la storia viene raccontata, questo è generalmente accessorio alla storia stessa e alla temporalità lineare degli eventi che essa presuppone (i romanzi con molti flashback o anticipazioni di eventi futuri presuppongono comunque uno schema temporale che viene riorganizzato). Sebbene molte poesie liriche contengano minime narrazioni o eventi organizzati in una qualche sequenza causale, spesso le strofe di una poesia lirica non sono disposte in una temporalità narrativa. Possono essere diverse versioni di una situazione, o enunciati che non sono temporalmente situati l'uno rispetto all'altro. (Pensa al caso dei ritornelli come il più ovvio). La memoria e il ricordo sono certamente temi importanti nella lirica e forniscono la struttura fondamentale per molte poesie della tradizione, ma ritengo che l'attenzione sia comunque concentrata sul presente lirico non temporale, in cui il ricordo viene evocato, valutato, ripetuto.

FRANCESCO GIUSTI: Certo, ciò che conta è che il frammento di memoria venga riattivato nel presente: l'atto stesso del ricordo è molto più rilevante per la lirica dell'esperienza passata ricordata. Mi chiedevo se il ricordo – una forma di ripetizione incorporata come tema nella poesia – potesse avere anche funzioni strutturali. Nelle temporalità interne della poesia, il ricordo sembra mettere in scena ciò che il testo intende essere: la ripetizione dell'evento nel presente in cui parla, e non solo la rappresentazione di qualcosa che è accaduto nel passato. In questa ripetizione, che a sua volta potrebbe contribuire a rendere possibile l'iterazione per il lettore, sembrano emergere alcune *abitudini mentali* ricorrenti (e condivisibili). Al di là di particolari elementi di finzione (un qualche parlante e una qualche situazione finzionali), il carattere iterativo sarebbe così inscritto nell'artefatto stesso anche a livello tematico, come avviene per il verso, lo schema fonico e i riferimenti intertestuali ad altri livelli.

JONATHAN CULLER: Sì, penso che tu abbia delineato bene la questione. Il ricordo è sia un tema importante della lirica sia una struttura fondamentale, ma quel che è particolarmente importante nella lirica non è la rappresentazione di un evento passato, ma la sua evocazione nel presente lirico, e questo comporta una fondamentale iterabilità, che, come hai detto, si manifesta già in vari aspetti della forma lirica, come schema fonico e il ritmo.

FRANCESCO GIUSTI: Trovo estremamente interessante e feconda l'idea che chiude il quinto capitolo del tuo libro, in cui discuti l'apostrofe: "La messa alla prova dei limiti ideologici attraverso la moltiplicazione delle figure che sono sollecitate ad agire, ad ascoltare o a rispondere fa parte del lavoro della lirica". Nella retorica giudiziaria classica, l'*apostrofe* si riferiva anche al gesto dell'oratore che voltava le spalle alla giuria per guardare direttamente l'accusato, cioè il motivo stesso del suo discorso. Pensando a "La Ginestra" di Giacomo Leopardi e a "Ode on a Grecian Urn" di John Keats, mi chiedevo se questo modello retorico potesse essere applicato alle apostrofi liriche. La lirica potrebbe essere descritta come un modo del discorso che rinuncia a rivolgersi al pubblico previsto per parlare direttamente al motivo del proprio discorso, portandolo così in primo piano? Potrebbe sfuggire, in questo modo, al suo supposto (e spesso criticato) monologismo?

JONATHAN CULLER: Certo, il rivolgersi direttamente a un pubblico di ascoltatori o lettori è relativamente raro nella lirica, ma questo non la rende un modo solipsistico o monologico. Anche le poesie che si rivolgono al lettore, come quelle di Walt Whitman che tratto nel libro, spesso proiettano un destinatario troppo specifico o specificamente localizzato perché il pubblico effettivo che incontra la poesia possa identificarvisi, cosicché c'è già un raddoppiamento dei destinatari. Parlo di *triangulated address* come di una struttura fondamentale della lirica che si manifesta nei momenti in cui, per parlare al pubblico previsto, la poesia si rivolge apostroficamente ad una terza entità che non coincide con tale pubblico. Naturalmente, è importante sottolineare che ci sono molte liriche che non si rivolgono esplicitamente a qualcosa o qualcuno, che fanno delle affermazioni sul mondo, ma credo che ci siano buone ragioni per considerare le liriche apostrofiche, come "Ode on a Grecian Urn" di Keats, o le tante poesie d'amore che affermano di rivolgersi a un amato o amata assente, come emblematiche della lirica e della sua tendenza a coinvolgere l'universo nei suoi affetti e interessi. E laddove ci si rivolge a entità assenti o inanimate, questo ha certamente l'effetto di focalizzare l'attenzione sul momento in cui l'atto avviene, sul presente lirico, e quindi sul discorso lirico stesso, soprattutto perché molte apostrofi sono in qualche modo gratuite: chiedere al vento di soffiare o al tempo di fermarsi o alle rocce di ricordare è un atto di esibizione piuttosto che una reale richiesta. Da tanto tempo diciamo che uno dei temi principali della poesia è l'atto dell'immaginazione poetica, e il *triangulated address* dà a queste affermazioni una base strutturale.

FRANCESCO GIUSTI: Per concludere la nostra conversazione, vorrei fare riferimento all'ultimo capitolo di *Theory of the Lyric*, dove discuti il ruolo della lirica nella società. Questa problematica questione, naturalmente, ci riporta all'*epideixis*, l'asserzione di verità su questo mondo e l'affermazione di particolari valori. Tu prendi in considerazione una serie di casi, dall'ode 1.6 di Orazio a "September 1, 1939" di W. H. Auden, e concludi che l'efficacia sociale di un componimento lirico è imprevedibile e può cambiare nel tempo a seconda dei contesti di ricezione. Una poesia che "appare antagonista o radicale a un certo livello può essere vista come complice o reazionaria a un altro"; dipende "dalle particolari teorie sociali o politiche con cui approcciamo il lavoro delle liriche". Per essere memorabili ed efficaci, inoltre, le poesie devono essere, in una certa misura, "invischiate con le ideologie che contribuiscono a produrre e a cui cercano di resistere".

Sono particolarmente colpito da due idee sviluppate nell'ultima parte del libro: il "carattere iperbolico" della lirica – la sua presunzione di significatività – che la espone al rischio di fallimento e, allo stesso tempo, implica una certa consapevolezza di tale rischio; e il contributo della lirica alle strutture del sentimento o della percezione (dalle *habits of mind* di Wordsworth al *partage du sensible* di Jacques Rancière) che formano comunità di lettori. La lirica si presenta spesso come il discorso di una minoranza pronunciato contro l'ideologia e i valori dominanti (tradizionalmente, amore e bellezza contro politica e utilità). Il discorso lirico potrebbe effettivamente guadagnare potere da questa autodefinizione retorica come genere minore, inefficace e fallibile? E la sua efficacia potrebbe essere connessa alla performance rituale del suo discorso pubblico da parte di individui separati, come se ogni ripetizione fosse unica? Discutendo il caso di "September 1, 1939", scrivi "Era linguaggio da ripetere, la cui indipendenza da, ma pertinenza a, l'evento in sé [gli attacchi terroristici dell'11 settembre] era una fonte di potere e di piacere"; vorresti approfondire questo punto?

JONATHAN CULLER: È difficile parlare in termini generali del potere o dell'efficacia della lirica. Gli studiosi sono spesso impazienti di mostrare che la lirica contemporanea è politicamente radicale e dirompente – di solito per la sua parodia dei discorsi dominanti o per le sue deformazioni linguistiche dei modi ordinari della produzione di senso – ma è difficile dimostrare che la presenza di queste strategie nelle poesie abbia gli effetti desiderati. A mio avviso, tali dimostrazioni

richiederebbero prove riguardo ai lettori: Chi legge queste poesie? Che tipo di effetti hanno sui pensieri, gli atteggiamenti e le abitudini di quei lettori? E questi effetti si traducono in un qualche tipo di efficacia sociale e politica? È probabile che contribuiscano alla formazione di una sorta di comunità che condivide un interesse per questa poesia – una comunità minoritaria, senza dubbio – come la poesia Beat ha rafforzato l'autocoscienza dei gruppi che abbiamo chiamato Beatniks negli anni Cinquanta e Sessanta. Quella Beat era una poesia antagonista sia nella sua deviazione dalle norme del discorso poetico, tanto nella forma quanto nel linguaggio (spesso osceno), sia nelle sue tematiche di rivolta e resistenza. La maggior parte degli altri casi è meno evidente, meno facile da associare a una particolare comunità o movimento sociale identificabile.

Un caso che non affronto esplicitamente in *Theory of the Lyric* è la poesia d'amore, che nel corso dei secoli ha certamente operato consentendo ai lettori di immaginarsi come partecipanti alla comunità degli amanti. Essa offre un ventaglio di formule sulla bellezza e la desiderabilità dell'amata, sulla sua inaccessibilità, sulla miseria dell'amante che viene ignorato o trattato crudelmente dall'amata, che i lettori possono ripetere e che li aiutano a sentirsi parte di una lunga catena di vittime sofferenti che spesso sono disdegnate o incomprese da coloro che non sono innamorati. Questa poesia può promuovere un sentimento di solidarietà con quella che viene presentata come un'esperienza senza tempo: un effetto ideologico interessante.

E questa poesia è spesso fonte di cliché e di parodia – rime prevedibili (come *moon/June, love/dove*) e sentimenti iperbolici (*I am dying for a kiss...*) – ma la creazione di tale discorso sembra essere una fonte di efficacia sociale. Charles Baudelaire scrive che la massima ambizione del poeta dovrebbe essere quella di creare un cliché: "*je dois créer un poncif*". Una misura della grandezza di William Shakespeare come poeta inglese è la quantità di espressioni tratte dai suoi versi che sono entrate nella lingua e quindi sono arrivate a dare forma al pensiero delle persone.

Nel mio capitolo conclusivo su "Lyric and Society", in cui discuto il tipo di rivendicazioni fatte per l'importanza e l'efficacia sociale della lirica, sono stato attratto da casi in cui c'è chiaramente stata una vasta diffusione pubblica del discorso lirico, poesie che vengono ripetute, citate e disseminate frequentemente dai lettori. Si tratta, ad esempio, di poesie di Joachim du Bellay, W. H. Auden e Robert Frost. Ma, come mostro, queste poesie che vengono citate, imparate a memoria e fatte circolare, sono spesso trattate come se facessero affermazioni

sul mondo che, come si può facilmente dimostrare, i testi stessi contraddicono o perlomeno minano. “September 1, 1939” di Auden è un esempio lampante: è stata vista come molto adatta a parlare dell’attacco al World Trade Center (“the unmentionable odour of death / Offends the September night”), quasi anticipasse quella tragedia, ma la poesia afferma esplicitamente qualcosa con cui le persone che la citavano senza dubbio non erano d’accordo: “Those to whom evil is done / Do evil in return”. La morale che ne traggio è che le poesie offrono un linguaggio memorabile, ma questo linguaggio può essere utilizzato per scopi molto diversi, adottato in progetti ideologici differenti, cosicché è estremamente difficile fare affermazioni sulla particolare portata politica di una data poesia, se si vuole che sia qualcosa di più di un’affermazione sulla potenziale significatività. Non è una conclusione accolta con favore da molti studiosi di poesia al giorno d’oggi, ma a me sembra che la storia della lirica occidentale e della sua ricezione la avvalorino.

Jonathan Culler è Class of 1916 Professor of English and Comparative Literature, Emeritus a Cornell University. Tra le sue pubblicazioni *Flaubert: The Uses of Uncertainty* (1974), *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature* (1975), *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (1981), *On Deconstruction: Literature and Theory After Structuralism* (1982), *Barthes* (1983), *Literary Theory: A Very Short Introduction* (1997) e *Theory of the Lyric* (2015). È stato presidente della American Comparative Literature Association, segretario dell’American Council of Learned Societies e Chair del New York Council for the Humanities. È stato eletto alla American Academy of Arts and Sciences nel 2001, alla American Philosophical Society nel 2006 e alla British Academy nel 2020.

Francesco Giusti è Career Development Fellow and Tutor in Italian a Christ Church, University of Oxford. Ha pubblicato due libri dedicati rispettivamente all’etica e poetica del lutto e al desiderio creativo e cognitivo nella poesia lirica: *Canzonieri in morte. Per un’etica poetica del lutto* (2015) e *Il desiderio della lirica. Poesia, creazione, conoscenza* (2016). Ha curato, con Christine Ott e Damiano Frasca, il volume *Poesia e nuovi media* (2018); con Benjamin Lewis Robinson, *The Work of World Literature* (2021); e con Adele Bardazzi e Emanuela Tandello, *A Gaping Wound: Mourning in Italian Poetry* (2022).