

## Lo statuto della parola nella poetica dell'ineffabile di Nino Ferrà

Lo stato degli studi sull'opera di Nino Ferrà, poeta, insegnante, saggista, narratore, filosofo, critico, teorico dell'arte, pittore, risente decisamente del fatto che la sua produzione non abbia ancora trovato un assetto definitivo nella costituzione dell'*Opera omnia*, quanto mai necessaria per uno scrittore tanto prolifico, ma proprio per lo stesso motivo tanto più ardua.

Il lavoro critico sulla poetica dell'autore finora si è spesso risolto con frasi sparse nelle varie *Prefazioni* con tono oracolare, peraltro non sostenute da un rapporto coi testi.

Né a chiarirne la poetica possono bastare definizioni ad effetto<sup>1</sup>, o affermazioni che scomodano senza portare chiarezza categorie critico-metafisiche<sup>2</sup> o si riferiscono al tema del silenzio come ad un comune sentire, quasi una moda, alla quale «anche Nino Ferrà, come ogni poeta contemporaneo che si rispetti» non si poteva sottrarre<sup>3</sup>.

Tanto meno valgono superficiali collegamenti con presunte fonti<sup>4</sup>, né con pure descrizioni formali, di sapore epidermico<sup>5</sup>.

Quello che manca a tutt'oggi è un serio scandaglio sul lessico, che dovrebbe essere preliminare ad ogni successiva operazione critica, e per prima cosa sul lessico relativo all'unico strumento che l'autore di un'opera scritta ha a sua disposizione, la parola.

Tenterò quindi, selezionando i contesti che riguardano le riflessioni di Fer-

---

<sup>1</sup> Si veda la generica definizione di Nino Ferrà come «poeta assoluto» «che vive tutta la sua vita *sub specie poesis*», «che cioè traduce in poesia ogni più recondito dettaglio di vita» (vd. NATALE 2010, p. 11).

<sup>2</sup> «E i due aspetti risultano inscindibili, così da rendere impossibile la delimitazione dei confini tra Infinito e Finito, tra poesia e poetica, tra creazione e riflessione» o ancora «in cui fisico e metafisico si sfiorano con urgente necessità, abbattendo i confini tra terra e cielo in modo quasi enigmatico» (vd. SPADARO s.d.).

<sup>3</sup> Vd. SPADARO s.d.: «Già da tempo si parla (e non poco) di silenzi nell'arte, affermando che il poeta è giunto al limite dell'esprimibile, alla quasi impossibilità di colloquio».

<sup>4</sup> Vd. SPADARO s.d.: «Da qui discende l'assunto finale ("Tutto si trasforma e si logora nella vita"), espressione che riprende l'eracliteo *πάντα ῥεῖ* attraverso immagini di potente vis espressiva, quali "la roccia" che si logora, il crollo de "l'impero d'ogni moda"».

<sup>5</sup> SPADARO s.d.: «*Il fiume senza foce*, titolo paradossale di forte impatto metaforico e fonetico per la presenza della consonante fricativa <f> allitterante, che introduce il destinatario in un'atmosfera sussurrata e suadente... La poesia si rivela pertanto come espressione più compiuta della poetica del vago e dell'indefinito di leopardiana memoria».

raù in merito, di entrare nell'officina del poeta e di determinare i limiti e i confini della verbalizzazione nel suo orizzonte poetico.

In *La vera poesia*, facente parte della raccolta *Pietre di Fiume* (1988) si constata uno scetticismo assoluto sulla possibilità che la parola possa mai essere portatrice di un qualsivoglia significato:

«e la miglior parola che ci sia  
è sempre un surrogato consumato dall'uso  
è quello che continua a libro chiuso»<sup>6</sup>.

In quella che ha la struttura di una definizione degna di un grammatico, dove 'parola' è il *definiendum* e 'surrogato', con i suoi attributi, è il *definiens*, quest'ultimo in tedesco sarebbe senz'altro schedato tra le *umpoetische Woerter*: infatti una ricerca all'interno della lingua poetica italiana ne dichiara nettamente l'assenza, mentre nei testi in prosa in cui è utilizzato ha prevalentemente un significato merceologico, e si riferisce a prodotti di seconda scelta, quasi che la parola indicasse qualcosa di «nominato al posto di un altro, sostituito ad un altro in una carica o in un ufficio, supplente, vicario»<sup>7</sup>. Questo 'altro' dovrebbe essere il sentimento del poeta, che non trova nelle parole, per il loro statuto di 'surrogato', una possibilità espressiva completa.

Ma come se 'surrogato' fosse da solo insufficiente, per pareggiare l'equivalenza con 'parola' Ferrau aggiunge la locuzione 'consumato dall'uso'.

Niente a che vedere con le «trite parole» di cui, spiegando le sue scelte poetiche, sia di contenuto che di stile, parla Umberto Saba nella breve lirica *Amal*<sup>8</sup>, considerata il suo manifesto poetico. Benché le espressioni «surrogato consumato dall'uso» e «trite parole» possano essere dichiarate formalmente equivalenti, si vedrà che nel contesto la funzione non è la stessa.

Quando Saba afferma di voler adoperare le «trite parole», si riferisce alle parole già utilizzate da molti nel corso della tradizione poetica italiana e lo fa sia per rifiutare programmaticamente la continua ricerca di nuove tecniche espressive, che per affermare come la vera scommessa sia quella di avvalersi della tradizione per esprimere concetti e verità nuove.

Da questo differisce moltissimo Ferrau, che con l'affermazione «la miglior parola che ci sia / è sempre un surrogato consumato dall'uso» chiude l'intero universo delle parole in un nihilismo ontologico irredimibile e senza appello.

<sup>6</sup> Vd. FERRAU 1988, p. 31.

<sup>7</sup> Così recita la definizione di BATTAGLIA 1961-2002, XX, p. 571, s.v. surrogato.

<sup>8</sup> La lirica fa parte della sezione *Mediterranee* del *Canzoniere*.

Ad altri linguaggi Ferrà domanda la funzione di una piena espressività: «la comunicazione degli alberi»<sup>9</sup>, «il bosco è più che un libro di poesie»<sup>10</sup>; «l'odore dell'erba in quel momento / mi parve allor di leggere un romanzo / lungo come l'infanzia perduta»<sup>11</sup> dimostrano come il linguaggio della natura si riveli superiore a quello delle parole, perché non soltanto è capace di raccontare puntualmente *hic et nunc*, ma ha una forza di evocazione così profonda, da offrire un romanzo totale che rappresenta anche nella sua lunghezza il tempo perduto dell'infanzia.

In *Non so se hai conosciuto*, una lirica tratta dalla raccolta *Album*<sup>12</sup>, «l'inutilità delle parole» diventa manifestazione della «inutilità del tutto», e la trasformazione verso il basso del linguaggio altro non è se non la rappresentazione del logorio e dello sdrucimento del tutto.

Per indicare questi fenomeni di degrado, Ferrà usa delle espressioni lontane dalla lingua poetica, che irrompono in voluta dissonanza stilistica: «la musica del verbo» e la «legatura delle sillabe». La prima riguarda aspetti tecnici della parola quali le cadenze delle lettere, il tono del discorso, la natura musicale dell'accento, cioè, in definitiva, quella 'linea nascosta' di corrispondenze tra parola e suggestione sonora. La seconda invece è un'espressione tecnica e *unpoetisch*, che viene dal mondo della paleografia prima e della tipografia dopo, ed indica una forma (o glifo) composta dall'unione di due o più caratteri.

Perché il ricorso a queste espressioni così dure ed inusuali in poesia?

Per spiegare «la stanca inutilità delle parole», quella sensazione di vuoto interiore che nasce dall'«inutilità del tutto» e vi si proietta, diventando un tutt'uno («si sposa»).

«E questa inutilità del tutto  
che si sposa  
alla stanca inutilità delle parole  
tutto si trasforma e si logora  
nella vita...  
La musica del verbo,  
la legatura delle sillabe.  
Non c'è che il dolore  
a parlare dovunque

<sup>9</sup> Vd. FERRÀ 1988, p. 44.

<sup>10</sup> Vd. FERRÀ 1988, p. 41.

<sup>11</sup> Vd. FERRÀ 1988, p. 59.

<sup>12</sup> Vd. FERRÀ 1993.

il linguaggio di sempre  
e di tutti».

In questo nihilismo ontologico, che compone su una stessa retta amare e necessarie equivalenze (inutilità del tutto=vita=inutilità delle parole), la ricerca di un 'universale' approda all'unico linguaggio che resiste al logorio e alla consunzione, e che è di tutti e per tutti: il linguaggio del dolore, capace di parlare *dovunque*, perché preesistente alla differenziazione delle lingue dopo la torre di Babele, e *sempre*, perché immune dalle trasformazioni deformanti della storia.

Dal riconoscimento alla 'parola' di uno statuto negativo come quello descritto, deriva l'impossibilità della stessa di 'contenere', nei limiti ristretti tra *definiendum* e *definiens*, una 'grandezza' che può essere soltanto percepita, ma mai espressa in maniera compiuta e totale.

La sproporzione tra la possibilità di esprimere e la capacità di sentire è responsabile della crescita di quel peso che il poeta definisce «dentro di me», e cresce nonostante il molto già formalizzato nelle forme del discorso, della scrittura, del canto («detto», «scritto», «cantato»), in una produzione copiosa, che solo per la poesia va oltre i 150.000 versi:

«Molte cose ho detto  
molte cose ho scritto e cantato,  
eppure il peso è cresciuto  
dentro di me:  
c'è qualcosa che non esce mai fuori,  
che non può uscire giammai  
dal fondo dell'anima mia».

Nel nihilismo ontologico di un linguaggio che non può 'contenere' (*comprehendere*) quel «qualcosa che non esce mai fuori / che non può uscire giammai / dal fondo dell'anima mia», si ristrutturano categorie antichissime, a cominciare dall'identificazione bimillenaria del mestiere di 'poeta' con quello di 'colui che scrive un'opera', ma che Ferrau ritiene non appartenga più all'arte del 'dire' e dello 'scrivere'.

In *Soltanto di notte* tale diffrazione è affidata ai versi «Non si può esprimere molto / del nostro molto sentire». Il poeta è alla ricerca di una forma 'telegrafica' capace di 'condensare' e nella quale «ogni parola deve dire / per una pagina / ed ogni pagina / per un libro...»<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> In *Soltanto di notte* in FERRAU 1985 «Non si può perdere tempo a misurare / l'arcano della nostra anima estatica».

Nella lirica *Il mio più grande poema*<sup>14</sup> il poeta si riferisce in questi termini, dall'apparenza autoelogiativa, a «quello che non ho scritto»<sup>15</sup> e non riesce ad immaginare un'opera fatta di parole capace di accogliere quel grosso grumo di indicibile altrove da lui chiamato «l'arcano della nostra anima estatica»<sup>16</sup>. L'espressione richiama ad una dimensione raggiungibile solo dallo stato percettivo, emozionale, cognitivo dell'anima, solitamente affiorante nella nostra civiltà in esperienze liminari, ma identificato da Ferrau come il significato profondo del tutto. Il poeta non potrà certo raccontarlo con le parole che escono fuori dal «cuore squarciato» per prendere forma nell'opera poetica e che altro non sono che «rotte parole»:

«Io sento che ancora  
dal mio cuore squarciato  
non escono invece che rotte parole:  
un grido un lamento un sospiro,  
poi nulla...»

La *iunctura* «rotte parole» è abbastanza interessante, perché sono veramente poche le sue occorrenze nella letteratura italiana e tutte, tranne soltanto una, in prosa: non si tratta cioè di un sintagma consacrato dalla tradizione poetica<sup>17</sup>.

Tra le occorrenze, una presenta un interesse particolare, perché è l'unica che si ritrova all'interno di un testo di critica letteraria. L'autore, il grande italianista Renato Serra, esaminando gli elementi costitutivi della poesia di Pascoli, che intende come poesia dell'interiorità e non della forma, afferma: «Così si spiegano tante stranezze; per es. di quei versi che si reggono appena,

<sup>14</sup> Poesia inserita nella raccolta postuma FERRAU 1985, p. 33.

<sup>15</sup> «il mio più grande poema / è quello che non ho scritto».

<sup>16</sup> L'espressione è presente in *Soltanto di notte* in FERRAU 1985, p. 33. Sull'argomento, vd. FACHINELLI 2009.

<sup>17</sup> Una sola riguarda un testo in poesia: Bocc. *La Teseide*, 8,84: «similmente Erimeteo dicea, / il qual di sangue avea la faccia sozza, / ma le **parole** più **rotte** porgea, / però ch'era ferito ne la strozza»: qui le parole sono rotte per una ferita alla gola. In cinque altri, la *iunctura* è in relazione a problemi fisici o psicologici che influenzano la fluidità dell'espressione linguistica. Si vedano NANNINI 1550, p. 234: «cominciando in somma a parlare, disse certe sgarbate e **rotte parole**, per cui mostrava che egli era nato di stirpe regale»; FOGAZZARO 1925, p. 35: «egli aveva parlato sommessamente, con **parole rotte** della sua ebbrezza, del suo amore, del suo rapimento»; BORGÈSE 1928, p. 130: «quando tutto fu pronto per l'operazione, Mary chiese con **parole rotte** al chirurgo il permesso di assistere»; CARDUCCI 1943, p. 330: «venne la Giulia, agilmente cavalcando; vero è però andata a male di molto. e mi confermò a **rotte parole**, ma pur franca della voce e dell'aspetto, quel che aveva detto sua madre»; DI GIACOMO 1955, p. 555: «balbettava **parole** confuse e **rotte**, con la lingua grossa che gli pesava».

quasi sul filo di un rasoio: che a leggerli semplicemente sono un accozzo di parole rotte e discordi; ma pur c'è un modo di leggerli appoggiando la voce su certi punti, svelando certi accenti nascosti e lasciandone cadere altri, che dà loro qualche misura e ritmo di verso<sup>18</sup>».

Questo brano costituisce un parallelo significativo per la forte componente metatestuale che caratterizza sia il giudizio critico di Serra che la riflessione di poetica di Ferrà, con la differenza che Pascoli si ritrova ad usare, per una sua poetica delle intenzioni (impressioni) più che dell'espressione<sup>19</sup>, «parole rotte», mentre Ferrà con la stessa espressione si riferisce allo statuto delle parole, che sono «rotte», incapaci di 'significare', cioè non significano 'nulla', termine presente tre volte in grande risalto nei versi successivi, a dare corpo all'immensa tragedia del 'dire' e alla sua sproporzione rispetto al 'sentire':

«È un nulla quello che dissi,  
un nulla quello che dico,  
un nulla quello che dirò,  
davanti a quel tutto che io sento!»

Raggiunto questo snodo, Ferrà può proclamare che il suo poema più grande è quello dentro di lui, e non potrà mai diventare uno scritto, una voce, un suono: come dicevano i Latini a proposito della felicità, che cioè non è tale se può essere *numerabilis*, così Ferrà dichiara, in una scala discendente dal più grande al più piccolo, che nulla può essere «sublime» se può essere contenuto nei confini della pagina, della frase, della parola, contenitori limitati, 'definiti', in ogni caso insufficienti a contenere l'inesprimibile. E per convincere di questa inutilità, la lingua di Ferrà si arricchisce di *umpoetische Woerter*, che costruiscono *geometrico more* l'asfittica volumetria del linguaggio verbale: «misurare», «definire», «perimetro chiuso»:

«Le cose che si possono dire  
misurare definire  
nel breve perimetro chiuso  
della carta della frase o del verbo,  
per ciò stesso non valgono:

<sup>18</sup> SERRA 1938, p. 16. Vd. anche p. 11 dove il critico ha utilizzato l'aggettivo «spezzati»: «a considerare le sillabe e i suoni in se stessi, quanti ce n'è invece duri aspri **spezzati** difficili».

<sup>19</sup> Vd. SERRA 1938, p. 47 n. 3: «Da questo punto di vista qualcuno vuol definire l'arte del Pascoli come impressionismo puro: in quanto il poeta mette tutto l'interesse della propria anima non nelle espressioni, ma nelle intenzioni: non nelle parole e nei versi, ma al di là, in quel mondo di sentimento e di vive immagini e di cose sensibili che parole e versi valgono a suggerire».

Il nostro inesprimibile  
 è soltanto quello che possiede  
 di vero poetico e di vero sublime  
 ma poi nulla è sublime se può diventare parola».

Questa nuova consapevolezza porta Ferrau a negare la definizione di 'poesia' al prodotto che ha depositato nelle «mille carte inchiostrate» da lui sparse per il mondo, con i riti della scrittura, della pubblicazione e delle case editrici, e a riconoscere invece come 'vera poesia'

«...quella che il cuore,  
 autore senza editore,  
 conserva ancora, sacra di silenzi  
 e di misteri».

Nella profonda convinzione dell'inconoscibilità e dell'ineffabilità del reale, che rimangono nel tormento dell'eterno inespresso, i frammenti delle «parole rotte» finiscono per disintegrarsi completamente davanti alla totalità universale, che solo i poeti, anime rampicanti affacciate sul divino, sul baratro di vertici impossibili, possono sentire e cogliere.

Con queste affermazioni, il libro e la scrittura, alle cui metafore Ferrau si era dimostrato più volte sensibile<sup>20</sup> fino a farlo giungere alla definizione del «mondo» come «libro del diavolo finito nella Biblioteca di Dio»<sup>21</sup>, si allontanano per sempre dall'orizzonte di questa nuova concezione della poesia.

Di contro si prepara in alternativa a quella dello scrivere e del parlare una nuova grammatica, la «Grammatica segreta dei silenzi»<sup>22</sup>, che ha le sue regole («il vuoto / intenso delle pause»), i suoi significati («C'è il silenzio / che accusa, c'è il silenzio / che adora»), i suoi strumenti («dizionario dei silenzi / ed è il più vivo, pur restando muto») e la sua sintassi, in una poetica dei silenzi strutturata dalle stesse rassicuranti stesse regole della parola:

«Tacere non è sciogliersi  
 da leggi di armonia e di sintassi.  
 Il vuoto delle pause ha le sue regole».

<sup>20</sup> FERRAU 1987, p. 50: *Alla luna*, dove la luna è similitudine e metafora del libro «come in un libro leggo il mio passato»; p. 68: *Il flauto stanco*, di cui il poeta conserva una «memoria strana» «come di un libro non letto che mi passò tra mano e di cui seppi / il titolo soltanto»; p. 71: *Fantasia*, «finchè non impariamo a leggere / il loro alfabeto di stelle».

<sup>21</sup> FERRAU 1987, p. 62.

<sup>22</sup> Id. Ibid.

Questa meravigliosa ed innovativa riflessione sul linguaggio non verbale sviluppa attorno alla funzione del silenzio e della pausa una terminologia grammaticale trasversale: grammatica del silenzio, sintassi del silenzio, dizionario dei silenzi, che costituisce la struttura sulla quale poggia la nuova concezione del poeta, il cui compito, come dice in *La Gioia*<sup>23</sup>, è soprattutto quello di

«Sognare Guardare Comprendere».

Questo nuovo modo di guardare al poeta è chiaramente esplicitato da Ferrau nella prefazione a *Immagine azzurra. Poesie 1987*, intitolata: *Il mio primo libro stampato*<sup>24</sup>, nella quale riconosce che

«nei più, in tale età (infanzia, dieci anni) la poesia può vivere come *sentimento inespresso* (poetica dell'indicibile), ma si è poeti ugualmente. Tutti nasciamo poeti, ma non tutti moriamo poeti».

E che per essere poeti non sia necessario scrivere, è affermato con singolare innovatività nella poesia *La firma di Cristo*, dove Cristo è il Grande Poeta che non ha mai pubblicato un libro, ha creato il suo poema dentro i cuori degli uomini, ha usato carta viva (che nulla ha a che vedere coi materiali scrittori coevi alla sua vita terrena: tavolette, rotoli di papiro).

Rivoluzionando il concetto di autore, Cristo non mette in vetrina i suoi libri, non reclama i diritti, non ha mai avuto una penna: è stato poeta pur essendo analfabeta, al punto da firmare con una croce quell'immensa pagina del mondo. Di questa 'nuova' poesia, in cui sono stati cambiati sia lo statuto dell'operatore, che gli attrezzi, gli strumenti del mestiere e le metafore, Ferrau fu 'maestro' per vocazione, e come un vero maestro si dà il compito di indicare strade nuove e si pone come *dux* per percorrerle mettendosi alla testa.

Capitano e maestro, ha segnato svolte e illuminato prospettive, nella pratica e nella teoria. C'è una poesia che io ritengo fondamentale per l'esercizio della funzione del poeta/maestro/*dux*: è *Itinerari*<sup>25</sup>, dove «Ogni poeta **veramente maestro/ Crea un sentiero** ove non c'è sentiero», «condottiero» di se stesso, inventa la strada («**invento la strada** dove non la trovo») in una azione di continuo rinnovamento, che sarebbe durato per tutta la vita:

<sup>23</sup> «Smarrirsi in uno sguardo d'amore / toccare con dita leggere / la testa di un bimbo, le labbra di un fiore».

<sup>24</sup> FERRAU 1987a, p. 7.

<sup>25</sup> La poesia, che porta a data del 1952, è stata pubblicata postuma in FERRAU 1987.



«Io chiuso nel mio lacero pastrano,  
**proseguirò a fatica**, un po' più lento  
 ma giungerò più in alto e più lontano».

Dal punto di vista teorico, questa non è una novità in Ferrà. Già in uno dei pensieri dell'*Ascendentismo* (28 Agosto 1950) egli aveva proclamato con chiarezza l'aspetto pionieristico della vera poesia, che «non segue un indirizzo / ma lo crea» diventando essa stessa 'manifesto' e 'prodotto' («L'indirizzo è essa stessa»).

Ma in *Itinerari* si verifica una strana cosa. Le parole che usa Ferrà sono state già dette da poeti greci a partire dal V sec. a.C. in relazione al fatto poetico, alla concezione della poesia come via, alla necessità di scegliere *keleuthoi atriptoï*, cioè «sentieri non consumati», «nuovi»: Cherilo di Samo prima, e dopo Callimaco, il grande innovatore archetipo della 'nuova poesia', invitano i poeti a non andare sulle «strade carrabili», cioè sulle strade frequentate da tutti, ma a scegliere i sentieri dove non passano i carri. Lucrezio parlerà degli *Avia Pieridum*, come «loca nullius ante/ trita solo»<sup>26</sup> e il Virgilio delle *Georgiche* di sentieri mai «trita... rotis»<sup>27</sup>.

C'è qui la poetica dei poeti nuovi (i *neòteroi* alessandrini e i *poetae novi* del circolo di Catullo), espressa con le stesse metafore, con le stesse contrapposizioni quasi una traduzione dei testi /manifesto della cultura classica.<sup>28</sup>

Pervenuta attraverso quali rivoli?

Probabilmente Ferrà non conosceva il greco, ma il messaggio può averlo raggiunto attraverso i poeti latini.

Pioniere di una nuova concezione della poesia, Ferrà si colloca come epigono di quei 'poeti innovatori' che hanno nel tempo tentato 'nuovi percorsi' dell'arte agganciandosi ai fili sottili della memoria letteraria, collocando trappole e sfide al letteralismo critico e invitandoci a ritrovarlo nelle sue letture e nelle sue fonti.

Già prof. Ordinario di Filologia Classica  
 Università degli Studi di Messina  
 paolaradicicolace@libero.it

<sup>26</sup> Lucr. 1,926-927.

<sup>27</sup> Verg. *Georg.* 3,291.

<sup>28</sup> Sulle metafore del sentiero nuovo e del poeta/*dux* rimando a RADICI COLACE 1979, pp. 15-25, in particolare pp. 23-25. Sulla concezione del 'fare' poetico nel periodo classico, rimando a RADICI COLACE 2020, pp. 131-134.

## ABSTRACT

La relazione intende colmare una zona d'ombra, costituita dalla mancanza di un serio scandaglio sul lessico di Nino Ferrau, studio che riteniamo preliminare ad ogni successiva operazione critica. Selezionando i contesti che riguardano le sue riflessioni sulla 'parola', si entrerà nell'officina del poeta per determinare i limiti e i confini della verbalizzazione nel suo orizzonte poetico e lo statuto della parola nella poetica dell'ineffabile.

Parole-Chiave: Lessico, critica letteraria, statuto della parola, poetica dell'ineffabile.

The study intends to fill a gray area, constituted by the lack of a serious investigation into Nino Ferrau's lexicon, an operation which we believe is preliminary to any subsequent critical operation. By selecting the contexts that concern his reflections on the 'word', we will enter the poet's workshop to determine the limits and boundaries of verbalization in his poetic horizon and the word's status in the poetics of the ineffable.

Key Words: Lexicon, literary criticism, word's status, poetics of the ineffable.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BATTAGLIA 1961-2002, BATTAGLIA S., *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino.
- BORGÉSE 1928, BORGÉSE A. G., *Rubé*, Milano (I ed. 1921).
- CARDUCCI 1943, CARDUCCI G., *Lettere 1859-1861*, vol. II, Bologna.
- DI GIACOMO 1955, DI GIACOMO S., *Le Poesie e Le Novelle*, a cura di F. FLORA E M. VINCIGUERRA, 2 voll., Milano.
- FACHINELLI 2009, FACHINELLI E., *La mente estatica*, Milano.
- FERRÀ 1985, FERRÀ N., *Orme di viandante*, Messina.
- FERRÀ 1987, FERRÀ N., *Immagine azzurra. Poesie*, Messina.
- FERRÀ 1987a, FERRÀ N., *Il mio primo libro stampato* in FERRÀ 1987 cit.
- FERRÀ 1988, FERRÀ N., *Pietre di fiume*, prefazione di A.M. CRISAFULLI SARTORI, Messina.
- FERRÀ 1993, FERRÀ N., *Album: poesie scelte*, Messina.
- FOGAZZARO 1925, FOGAZZARO A., *Il Santo*, Milano (I ed. 1905).
- NANNINI 1550, NANNINI R., AMMIANO Marcellino, *Delle Guerre dei Romani* (traduzione italiana), Venezia.
- NATALE 2010, NATALE M.P., in N. FERRÀ, *Mosaico di luci*, a cura di A.M. CRISAFULLI SARTORI, Messina.
- RADICI COLACE 1979, RADICI COLACE P. (a cura di), *Choerili Samii Reliquiae*, Introduzione, testo critico e commento, Roma.
- RADICI COLACE 2020, RADICI COLACE P., *Rifare il mondo con le parole. Il poeta al lavoro e l'officina dei saperi': tecniche, attrezzi, metafore*, in E. ARENA, P. DANZÈ (a cura di), *Quando parlano i Classici. Raccolta saggi delle edizioni I-VI (2014- 2019) dell'Agon Zanklaios*, Messina, pp. 131-134.
- SERRA 1938, SERRA R., *Giovanni Pascoli*, in G. DE ROBERTIS, A. GRILLI (a cura di), *Scritti Renato Serra*, Firenze.
- SPADARO s.d., SPADARO F., *Il linguaggio universale nella poesia di Nino Ferrà*, <https://www.geminocala.com/pdf/Recensione%20-%20maggiore%20a%20Nino%20Ferra%C3%B9.pdf>.