Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 57 (2010)

Heft: 2: Fasciolo italiano. Studi sulla letteratura del secondo ottocento

Artikel: Alle origini del libro di poesia moderno

Autor: Ghidinelli, Stefano

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-271554

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Alle origini del libro di poesia moderno

1. Poesia moderna e macrotestualità

Riflettendo sugli eccessi interpretativi che la «crescita di interesse per i problemi relativi alla morfologia dei libri di poesia ha portato con sé», Claudio Giunta ha opportunamente ricordato che almeno fino alla fine del Settecento, in un contesto in cui la poesia «si distribuisce in generi governati da un sistema di convenzioni, cioè da una Retorica», la possibilità che un poeta possa organizzare la (o una parte della) propria opera in un «canzoniere personale» unitario rappresenta un'opzione di gran lunga «meno probabile» rispetto all'adozione di modi di ordinamento differenti, basati su criteri più esteriori e/o convenzionali. Solo con la radicale «trasformazione della poesia, e della nozione stessa di 'poetico'» indotta dalla «rivoluzione estetica» del romanticismo, nelle letterature occidentali si comincerebbe ad assistere al moltiplicarsi di «quelle compatte epopee del soggetto che sono appunto i 'canzonieri d'autore' nell'accezione corrente», per cui la forma del libro «non dà più conto, non è più specchio *della poesia* di un autore bensì lo è *del poeta medesimo*, della sua anima»[1]. Lo scarto rispetto al passato si misurerebbe insomma sia sul piano della qualità (con l'intensificazione del legame identitario fra io reale e io testuale) sia su quello delle quantità (con una spiccata generalizzazione della sensibilità dei poeti per gli aspetti macrotestuali).

È curioso che anche e proprio coloro che con maggior impegno si sono applicati allo studio del «libro di poesia» in ambito moderno e contemporaneo abbiano spesso finito per trascurare un po' la rilevanza evidente di quel discrimine storico: l'aspirazione ad individuare un ristretto *bouquet* di criteri oggettivi in base a cui poter discriminare tra «veri macrotesti» e «semplici raccolte», ha lasciato sullo sfondo il riconoscimento del carattere sistemico e per così dire costitutivo, nella poesia

[1] Claudio Giunta, *Sulla morfologia dei libri di poesia in età moderna*, in Francesco Lo Monaco, Luca Carlo Rossi, Niccolò Scaffai (a cura di), *«Liber», «Fragmenta», «Libellus» prima e dopo Petrarca. In ricordo di D'Arco Silvio Avalle. Seminario internazionale di studi. Bergamo, 23-25 ottobre 2003*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2006, pp. 445-457.

Stefano Ghidinelli, «Alle origini del libro di poesia moderno», *Versants* 57:2, fascicolo italiano, 2010, pp. 47-60

novecentesca, di una attrazione macrotestuale assolutamente inedita nel passato. A questo proposito un'altra osservazione preziosa, sul piano metodologico, è quella che Giunta formula nello stesso saggio a proposito del modo in cui Vincenzo Calmeta interpretava la singolare «crisi d'abbondanza» che la lirica italiana attraversa tra Quattro e Cinquecento:

> il Calmeta antepone la ragione ideale (il mutamento dei costumi e delle consuetudini indotto dalla «boriosa ambizione») a quella materiale («la commodità grande degli stampatori»). Ma è precisamente la seconda a determinare la prima: il diverso atteggiamento degli autori nei confronti delle proprie opere, la loro «boriosa ambizione», è cioè un riflesso della trasformazione avvenuta nel modo di produzione dei libri[2].

Senonché, come da qualche decennio gli studi di storia del libro e dell'editoria ci hanno insegnato, proprio nel corso dell'Ottocento in Italia il «modo di produzione dei libri» subisce una rivoluzione non meno importante sul piano tecnico, e di gran lunga più radicale quanto agli effetti destabilizzanti sull'assetto del sistema letterario. Difficile dubitare che il processo abbia riguardato anche le «forme materiali» dei libri di versi. Nel trapasso da un sistema di Antico Regime tipografico maturo ad un primo, embrionale modello di moderno sistema editoriale, sono i modi e le forme tradizionali di presenza pubblica della poesia a subire una mutazione profonda – e di fatto irreversibile.

È significativo che Guido Mazzoni, nel capitolo «Oratoria e soliloquio» del suo recente *Sulla poesia moderna*, abbia descritto la trasformazione della *poetic diction* nell'era romantica nei termini di una brusca ridefinizione dell'«impianto retorico» profondo del discorso lirico. Muovendo da una folgorante riflessione di John Stuart Mill, Mazzoni parla del passaggio da un paradigma enunciativo di tipo oratorio, socializzato e pubblico, ad uno di tipo intimo e quasi privato, diaristico:

> Una persona letteraria che non sente il bisogno di spiegare i sottintesi privati è una persona che rifiuta di esibirsi in uno spazio sociale collettivo: l'io del *Canzoniere* racconta la propria storia a una comunità di ascoltatori secondo un modello ancora teatrale, come un attore che monologhi davanti a un pubblico; la prima persona dell'*Infinito* adotta in parte la retorica delle scritture private, servendosi di allusioni che ricordano i sottintesi tipici dei diari, e che solo il riferimento

[2] *ibid.*, p. 450.

> all'esperienza vissuta permette di decifrare per intero. Se l'autobiografia si fa empirica, il discorso si fa intimo, quasi provenisse da un individuo isolato che parla a sé stesso, e non da un personaggio posto sulla scena o da un oratore sul palco[3].

Nonostante l'evidente carica suggestiva, la persuasività di questa immagine (che ricalca peraltro quella del «poeta che volta le spalle al proprio pubblico» con cui già Northrop Frye descriveva il «radicale di presentazione» della lirica moderna[4]) mi pare risulti attenuata dal suo essere riferita al piano della situazione comunicativa fittizia, o ideale, dell'opera letteraria: quella cioè implicitamente o (più di rado) esplicitamente modellizzata all'interno del testo poetico stesso attraverso l'intersecarsi dei deittici spazio/temporali, dei segni dell'io e del tu, di una serie di marche stilistiche. Proprio da questo punto di vista, tuttavia, le molte e dissonanti «voci della poesia romantica»[5] italiana esibiscono una varietà di opzioni e atteggiamenti che appare difficile ridurre a un modello descrittivo univoco. Né la situazione appare troppo diversa nel Novecento, dove anche volendo ammettere la presenza di una linea centrale o dominante[6], il numero e il peso delle eccezioni resta davvero cospicuo (del resto, per attenersi alla metafora urbanistica proposta da Mazzoni, si sa che nella vita di una città le «periferie» contano quanto e più del «centro»).

Ragionare sul modo in cui i poeti moderni hanno dato forma a quello che potremmo chiamare il patto di lettura dei loro testi (o patto poetico) è si una prospettiva di ricerca proficua, ma solo nella misura in cui riesce a dar conto del margine incomprimibile di libertà, e della quota tuttavia sempre maggiore di imbarazzo con cui essi hanno affrontato e risolto, all'interno dei loro testi (e più ancora nei loro libri), il problema comune della giustificazione funzionale del verso come forma di organizzazione di un discorso destinato ad una lettura privata e silenziosa. L'efficace immagine del poeta che volta le spalle al suo uditorio, che

---

[3] Guido Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 122.

[4] Northrop Frye, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969. Devo il riferimento a Giovanna Rosa, *Il patto narrativo*, Milano, Il Saggiatore FAAM, 2009.

[5] Claudio Milanini, *Le voci della poesia romantica*, in Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, III, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 363-383.

[6] Ma sono note le riserve di Alfonso Berardinelli, *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

scende dal palcoscenico e si chiude nel privato della sua stanza, che smette di declamare i suoi versi e comincia ad annotarli sul suo diario, ci dice insomma qualcosa di molto preciso rispetto al mutamento non tanto dei modi ideali quanto anzitutto dei modi reali di presenza della poesia nelle società moderne.

Nell'era della *Leserevolution*, in cui la prosa si afferma come forma elettiva e convenzionalmente normante di organizzazione della testualità scritta e stampata, il verso fatalmente accusa lo scotto della sua costitutiva ambiguità modale, frutto della mai risolta dipendenza da un modello di cerimonialità discorsiva tanto blasonato quanto oramai inattuale, pragmaticamente anacronistico. La stessa rivoluzione versoliberista, effetto e sintomo più flagrante della crisi di legittimità che investe il fondamento metrico del verso nella modernità, non riesce a liberare davvero il verso novecentesco dall'estrema garanzia di un nesso archeologico/allusivo con quel nucleo primario dell'idea di metricità, a base essenzialmente orale/aurale, che mentre ne determina la sottile distonia pragmatica rispetto al *medium* del libro (e alla forma fruitiva della lettura silenziosa), al tempo stesso si offre ai poeti come una risorsa estetica quanto mai potente e feconda, anche e proprio al fine di rivendicare (sia pure con una gamma di accenti assai varia) l'irriducibile alterità del discorso poetico rispetto al supposto «grado zero» della prosa.

Affermare che la poesia moderna è sempre una poesia in forma di libro (anzi, di libri) significa allora anzitutto riconoscerne l'ingresso in una condizione di disagio permanente determinata appunto dalla sua preziosa 'inadeguatezza' al *medium* socialmente promosso a supportarla; ma nel contempo significa anche registrare il configurarsi di una terza dimensione strutturale – quella appunto della macrotestualità – con cui ogni poeta moderno sa per certo di doversi misurare, esponendo lo spazio bidimensionale del testo lirico alla profondità prospettica della serie continua.

2. Il 'libro di poesia moderno' come forma pragmatica

Nonostante gli apprezzabili segnali di apertura metodologica offerti da alcune proposte recenti (ad esempio quella di Niccolò Scaffai, tesa a valorizzare la dimensione del progetto d'autore accanto a quella del testo

realizzato[7]), l'argomento con cui Enrico Testa, nel suo saggio peraltro a tutt'oggi fondamentale, giustificava l'opzione per un'analisi strettamente tematico/strutturale della coerenza dei libri di poesia sembra godere a tutt'oggi di largo credito. Recependo in modo solo parziale il prezioso invito di Marco Bertinetto a pensare la «linguistica del testo» nel quadro di una «*tipologia dei testi* costituita su base pragmatica»[8], Testa concludeva che «il testo poetico non sopporta [...] una definizione della sua coerenza basata su un approccio rigidamente ed esclusivamente contestuale», perché «esso si distacca dalla situazione comunicativa in cui è stato prodotto mantenendo intatti la sua coerenza e il suo potenziale informativo»[9].

Si potrebbe osservare che questa non sembra una condizione esclusiva dei testi letterari, ma di gran parte dei testi scritti (specie di quelli sottoposti a ri-uso); e che comunque sono moltissimi i testi poetico-letterari (del passato, di culture lontane) che non sarebbe possibile intendere appieno senza impegnarsi nell'acquisizione di alcune informazioni sul contesto cui l'autore fa riferimento. Ma l'obiezione più sostanziale è che in una prospettiva pragmatica tutti i testi, letterari e non letterari, tendono a funzionare come un 'sistema di istruzioni' per la costruzione di una rappresentazione semantica unitaria: un sistema in genere abbastanza preciso e ben organizzato (ma non di rado anche reticente, ambiguo, impreciso, incompleto, ecc.) che tuttavia presuppone sempre, perché la sua coerenza virtuale sia realizzata, la collaborazione del lettore/destinatario. E ad attivare, regolare, graduare la disponibilità collaborativa del lettore (i modi della sua «aspettativa di coerenza») è anzitutto il contesto in cui quel sistema di istruzioni gli si presenta[10].

Ora il primo, essenziale contesto che guida e orienta il lettore nella fruizione del testo letterario è ovviamente la situazione comunicativa reale all'interno del quale esso gli viene presentato. I testi poetici non

---

[7] Niccolò Scaffai, *Il poeta e il suo libro. Retorica e storia del libro di poesia nel Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.

[8] Marco Bertinetto, *I paradossi della nozione di testo*, in Daniela Goldin (a cura di), *Teoria e analisi del testo. Atti del V congresso interuniversitario di studi (Bressanone, 1977)*, Padova, CLUEB, 1981, pp. 1-28.

[9] Enrico Testa, *Il libro di poesia*, Genova, il melangolo, 1983, p. 17.

[10] Di «semantica a istruzioni» ha parlato Sigfried J. Schmidt in *Teoria del testo*, Bologna, Il Mulino, 1982.

hanno un'esistenza immateriale: fin dall'infanzia ci abituiamo ad incontrarli in circuiti e formati altamente codificati, che impariamo a riconoscere e a cui associamo – con maggiore o minore perizia, in base alla nostra competenza pragmatica – una serie di atteggiamenti fruitivi, stili di lettura, aspettative.

Con la formula 'libro di poesia moderno' farò riferimento ad una specifica forma pragmatica di messa in pubblico delle opere in versi, che comincia ad essere codificata, in Italia, verso la fine dell'Ottocento, per stabilizzarsi nella sua versione più rifinita intorno alla metà del secolo successivo. In questa fase matura il 'libro di poesia' costituisce il baricentro di un sistema di messa in pubblico della letteratura in versi articolato, scalare e gerarchico, che prevede una serie di forme sia più semplici (preliminari e propedeutiche al libro), sia più complesse (con funzione di sintesi esemplare rispetto ai libri già pubblicati). In questo senso, lo schema delinea anche le tappe di un percorso di canonizzazione che ogni poeta può percorrere integralmente o solo in parte:

1. Pubblicazione in RIVISTA di una poesia o di un gruppo di poesie
2. Pubblicazione di una PLAQUETTE o di un PICCOLO LIBRO (presso edizioni di rivista o piccoli editori)
3. Pubblicazione modulare di una serie di LIBRI DI POESIA (in collane di poesia degli editori maggiori)
4. Pubblicazione di una (AUTO)ANTOLOGIA sintetica (in collane di classici moderni non marcate per genere)
5. Pubblicazione di un LIBRO DEI LIBRI (in una collana di lusso o in una collana economica di classici della poesia)

Al netto di un certo margine di approssimazione, mi pare che questo schema sintetizzi in modo abbastanza attendibile la competenza pragmatica essenziale di quel soggetto letterariamente ben educato, avveduto, smaliziato, che sempre è in qualche misura il lettore di poesia odierno. E dunque anzitutto, va da sé, dei poeti stessi.

In quanto centro funzionale di questo sistema, il libro di poesia moderno si definisce in primo luogo come una cruciale soglia simbolica, identificando in sostanza il livello di legittimazione che è

indispensabile superare per acquisire a tutti gli effetti lo *status* pubblico di poeta (chi si ferma ai gradini 1 e 2 resta nel novero dei 'giovani promettenti' o dei 'dilettanti' alla ricerca di gratificazioni effimere). Per altro verso il libro di poesia moderno è un'unità essenzialmente modulare. Esso identifica infatti l'unità enunciativa discreta e periodica del poeta moderno, che in linea di massima è sempre un autore di 'libri': la sua carriera, il suo 'discorso' si articolano di fatto come una successione di libri-modulo. La forza necessitante della forma libro nel definire l'unità (di scrittura, di lettura) dell'*ensemble* testuale che accoglie è confermata anche nel rapporto sia con i tipi 1 e 2 (che anche quando sono ripercorsi ciclicamente dal poeta già affermato sono percepiti – da lui stesso come dai suoi lettori – come tappe di un *iter* di approssimazione al libro); sia con i tipi 4 e 5 (che nella loro vocazione sintetico-riepilogativa ribadiscono i confini territoriali tra i libri: persino l'antologia è quasi sempre organizzata per sezioni corrispondenti ai volumi da cui i componimenti sono tratti).

In un senso secondo, la natura modulare del libro poetico moderno si manifesta nella sua collocazione in una collana speciale, dedicata alla sola poesia e spesso alla sola poesia contemporanea: ciò che evidentemente ribadisce l'immagine del libro-modulo come unità fondamentale della discorsività poetica. Come tutti sanno, questo posizionamento in collana è poi anche un riflesso icastico della proverbiale marginalità (ma una marginalità esclusiva, prestigiosa) della letteratura in versi nella modernità.

Come ho già detto questo modello si riferisce in sostanza alla situazione della poesia italiana intorno alla metà del Novecento, anche se di fatto le dinamiche fondamentali che lo caratterizzano cominciano ad innescarsi alla fine del secolo precedente, proprio con l'invenzione della forma pragmatica inedita del libro-modulo: capace di ridefinire i modi reali di presenza pubblica della poesia, segnando un discrimine epocale rispetto al ruolo che la stessa forma-libro aveva nei sistemi letterari di *Ancien Régime*, essa trasforma la poesia moderna in un raffinato genere «da camera», che all'intimità differita caratteristica della lettura silenziosa assomma l'ancor più esclusiva intimità di un legame fiduciario fortemente selettivo, nobilitante tra scrittore e lettore.

3. Modi e forme di presenza della poesia nell'Ottocento italiano

Nel suo fondamentale studio sulla ballata romantica italiana già Paolo Giovannetti lamentava la latitanza di studi specifici dedicati al rapporto fra editoria e poesia nell'Ottocento:

> Mentre negli ultimi vent'anni sulla scia delle ricerche di Marino Berengo abbiamo assistito a un meritorio approfondimento delle tematiche editoriali segnatamente ottocentesche, e siamo pertanto in grado di cogliere i rapporti fra mercato delle lettere e diffusione di generi come romanzo e novella, lo stesso non mi pare si possa dire per ciò che concerne la letteratura poetica [...]. In altri termini: come, e in che misura l'industria editoriale ottocentesca condiziona la circolazione del nostro genere? si può parlare di un mercato della poesia? in quale modo ne fruiscono i lettori ottocenteschi? A queste domande non abbiamo attualmente risposta[11].

L'essenziale galleria tipologica che cercherò di abbozzare nelle prossime pagine non può che avere, in questo senso, un carattere scopertamente provvisorio e preliminare. Essa mira più che altro a rappresentare in modo schematico, senza ambizioni di completezza, l'estrema varietà ed eterogeneità delle forme attraverso cui la letteratura in versi ottocentesca può presentarsi al pubblico. La stessa flagrante innovazione introdotta da quelli che si possono indicare come gli incunaboli pragmatici del libro di poesia moderno, se acquisisce spicco proprio in un'ottica differenziale, si innesta tuttavia in quel quadro, complicandolo ulteriormente e avviando un processo di ri-gerarchizzazione destinato a compiersi nel lungo periodo.

Intanto un primo modo di circolazione e fruizione della poesia che sembra avere un ruolo abbastanza rilevante nel corso di tutto l'Ottocento è quello della recitazione o *performance* orale vera e propria, di fronte a un pubblico di uditori, in forme più o meno ritualizzate. Si dovrebbe in effetti parlare di una pluralità di circuiti che perpetuano una presenza residuale della poesia in forma orale: da quello della poesia-spettacolo degli improvvisatori professionisti (come il leggendario Tommaso Sgricci

[11] Paolo Giovannetti, *Nordiche superstizioni. La ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 37.

o la poetessa-patriota Giannina Milli, che attraversavano l'Italia in *tour* come vere 'star'), alle forme di trasmissione orale tipiche soprattutto di certa poesia romantico-risorgimentale (si vedano ad esempio le testimonianze di De Sanctis e De Amicis citate da Giovannetti a proposito di Berchet[12]), fino alla prassi delle declamazioni di testi in versi eseguite (non necessariamente dall'autore) nel contesto di socialità ristretta dei salotti (nella versione più aristocratica e culturalmente influente incarnata, per antonomasia, dal salotto milanese della Contessa Maffei, ma anche in varianti più private e nascoste ancorché potenzialmente diffuse[13]). Peraltro questa articolata possibilità di presenza in forma orale, recitata, della poesia ottocentesca, sembra costituire un vettore non secondario per la formazione di una essenziale 'competenza metrica allargata', in grado di assicurare ad un pubblico relativamente ampio un accesso meno intellettualistico all'ambiguità modale del verso scritto. Ma in questa prospettiva un ruolo assolutamente cruciale deve averlo giocato anche la consuetudine del pubblico ottocentesco con l'opera melodrammatica, fruita spesso proprio nella doppia forma della *performance* spettacolare e della partitura librettistica.

Per certi aspetti analoga, sul piano funzionale, è la diversificata tipologia delle pubblicazioni poetiche di natura occasionale. Nell'ambiente tipografico ottocentesco esse assumono volentieri la forma materiale di veri e propri libri minimi, quasi sempre inferiori alle 20/30 pagine e costituiti da pochi testi (spesso da uno solo). Se ne possono distinguere esempi a valenza più spiccatamente pubblica/istituzionale (Giovanni Prati, *All'arrivo delle ceneri di re Carlo Alberto. Trenodia augurale*, Torino, Giannini e Fiore, 1849, pp. 18[14]) o privata (tipicamente le pubblicazioni per nozze: Id., *Per nozze*, Cittadella-Papatava, Padova, Tip. della Minerva, 1839, pp. 21). Al di là del supporto della stampa, qui ad essere in primo piano sono di nuovo la modalità oratoria/declamatoria e la funzione sociale/rituale.

---

[12] *ibid.*, pp. 39-40.

[13] Raffaello Barbiera, *Il salotto della contessa Maffei e la società milanese (1834-1886)*, Milano, Treves, 1896. Quanto alla seconda tipologia, un'immagine viva delle animate letture poetiche che si svolgevano nel salotto milanese altrimenti ignoto della Contessa Lucrezia Rensi si trova in alcune lettere dello scrittore Gaetano Lionello Patuzzi all'amico Vittorio Betteloni (fidanzato e futuro marito della signorina Silvia Rensi). Cfr. Gioachino Brognoligo, *Vittorio Betteloni. Note biografiche e critiche desunte dal suo carteggio*, Bologna, Zanichelli, 1938, specie alle pp. 146-152.

[14] Ho scelto di condurre l'esemplificazione basandomi quasi sistematicamente sulla bibliografia di Giovanni Prati, davvero rappresentativa anche sotto questo rispetto.

Il tratto dell'occasionalità caratterizza per statuto anche il *medium* pragmatico tipicamente ottocentesco della strenna, che nel proprio articolato menu prevede quasi sempre anche una selezione di testi in versi. Elettivamente rivolte a un pubblico di acquirenti/donatari piuttosto connotato (femminile, borghese) e di proporzioni notevoli al di là delle forti oscillazioni (come noto, Berengo registra un picco di quasi 141 mila copie stampate nel solo 1828, anche se la media scende intorno alle 30 mila negli anni '40[15]), le strenne si offrono come un altro, rilevante circuito di accesso diffuso e non libresco – cioè per così dire obliquo e occasionale – alla letteratura in versi nel corso dell'Ottocento.

L'impressione di eterogeneità è spiccata anche nel dominio delle forme di pubblicazione propriamente librarie, dove a riflettersi è l'estrema varietà di modi in cui i diversi tipografi o tipografi-librai risolvono, sul piano dell'atteggiamento generale ma anche nelle singole occasioni particolari, la tensione fra la disponibilità a modellare plasticamente i propri prodotti sulle capricciose richieste degli autori (disponibilità in sé accresciuta dagli sviluppi della tecniche di stampa) e le esigenze di razionalizzazione, uniformazione e differenziazione della propria offerta sollecitate invece dall'assunzione di un atteggiamento di tipo più propriamente imprenditoriale. Una forte subordinazione della forma-libro alla fisionomia della forma-testo rivela ad esempio il ricco repertorio di libri di consistenza 'media' e 'piccola' dedicati ad accogliere o un esiguo gruppo di poesie, per lo più liriche, con tratti di stabilità macrotestuale più o meno laschi (Id., *Sei canti lirici*, Venezia, Tip. Gondoliere, 1840, pp. 60; ma paradigmatica è la trafila editoriale degli *Inni sacri* e delle *Odi* manzoniane); oppure, più tipicamente, singoli componimenti di genere non (strettamente) lirico come romanze o ballate o novelle in versi. Qui a complicare la tipologia è proprio l'intersecarsi della varietà delle forme di presentazione con la varietà dei generi e delle forme testuali: se l'effetto-libro è particolarmente ambiguo rispetto a testi come il pratiano *Vittor Pisani. Carme* (Venezia, Naratovich, 1846, pp. 44) o la romanza berchettiana *I profughi di Parga* (Italia, 1830, pp. 28), che in quella forma possono circolare ampiamente pur essendo di per sé destinati a confluire in una raccolta di genere, l'edizione autonoma di opere

[15] Marino Berengo, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Milano, Einaudi, 1980, p. 185.

peraltro fortunatissime come l'*Edmenegarda* (Milano, Bernardoni, 1841, pp. 146) o l'*Ildegonda* di Tommaso Grossi (Milano, Ferrario, 1829, pp. 106) isola un profilo testuale già di per sé più definito – anche se, di nuovo, la successiva stabilizzazione in un volume di genere non è esclusa ma anzi quasi sempre prevista: esito che invece non si dà, di massima, per testi poematici di misura ancor più estesa, come l'*Armando* (Firenze, Barbera, 1868, pp. 439) o i *Lombardi alla prima crociata* (Milano, Ferrario, 1926, 3 v., pp. 457). Resta il fatto che un tipo di libro di poesia diffusissimo per tutto l'Ottocento è quello che, in forma breve o media o lunga, ospita un'opera poematica unitaria di ispirazione narrativa o lirico-narrativa. E anzi al regesto andrebbe aggiunto, di nuovo, quel particolare genere di libro poetico che sono i drammi lirici e i libretti d'opera (*La Marescialla d'Ancre. Tragedia lirica in due atti*, Genova, Fratelli Pagano, 1840, pp. 51, per restare su un esempio pratiano), la cui influenza nel modellare profondamente l'idea di 'poeticità' dei lettori (e dei poeti) ottocenteschi è stata più volte osservata[16].

Quanto alla tipologia di libro di versi in qualche modo più canonica (anche se proprio in questi anni meno del consueto), quella cioè della raccolta d'autore che comprende un insieme abbastanza ampio di testi, le osservazioni fin qui abbozzate mi pare mostrino bene, anzitutto, in che senso i libri-macrotesti ottocenteschi siano già quasi sempre, di fatto, dei libri di sintesi: nel raccogliere una serie di opere già presentate al pubblico autonomamente, in forme tanto rilevate quanto dispersive e/o effimere, essi mirano a ricomporre un'immagine unitaria dei risultati conseguiti dall'autore in una certa fase della sua produzione e/o in uno specifico ambito o genere letterario. In questo senso la 'forma libro' ottocentesca (specialmente primo-ottocentesca) non possiede ancora né quel valore di cruciale soglia simbolica nel percorso di legittimazione pubblica del poeta, né quella funzione di unità enunciativa fondamentale del suo discorso, che invece rappresentano i tratti pragmatici costitutivi del 'libro di poesia moderno'. Spesso a ciò si aggiunge anche un forte senso di instabilità delle cornici perimetrali che i libri ottocenteschi tracciano nel *continuum* dell'attività creativa del poeta: se per un verso ciò rimanda ancora alla forte autonomia delle forme primarie (orali, occasionali, ecc.)

[16] Giovannetti, *op. cit.*, pp. 33-34.

di messa in pubblico delle opere (che isolando il singolo testo, lo rendono disponibile poi ad assemblaggi relativamente vari), al tempo stesso rivela un modo di intendere la presentazione editoriale come un processo non gerarchico e modulare ma virtualmente ciclico e fluido. Da questo punto di vista, assai istruttivo si rivela un confronto fra due tipici libri di libri come il primo volume delle *Opere scelte* di Luigi Carrer, edito da Le Monnier nel 1854[17], e la raccolta delle *Opere edite e inedite* di Giovanni Prati, stampata a Milano da Guigoni tra il 1862 e il 1865. Sebbene entrambi gli autori privilegino largamente il criterio di ordinamento per genere, nel caso di Carrer esso viene adottato sciogliendo e superando le ripartizioni stabilite dalle precedenti tappe di pubblicazione (sicché l'indice si articola in sezioni intitolate *Ballate*, *Sonetti*, *Odi amorose*, *Odi e canzoni varie*, *Odi satiriche*, *Inni*, eccetera); nel caso di Prati, invece, ad essere riproposta è la sequenza dei principali libri pubblicati fino a quel momento dall'autore (*Canti lirici*, *Canti per il popolo*, *Ballate*, *Memorie e lacrime*, *Nuovi canti*, ecc.): anche se, essendo già costruiti essi stessi come tipici libri di sintesi della produzione pratiana nell'ambito di un solo genere, la differenza rispetto ai capitoli del volume di Carrer è soltanto parziale.

In estrema sintesi, questa pur rudimentale mappa sintetica illustra come la poesia ottocentesca si caratterizzi, almeno fino alla metà del secolo, per la *varietà delle forme di presenza* e la *labilità delle forme di presentazione*: se ciò non preclude, naturalmente, la possibilità che un autore organizzi i propri testi in un macrotesto coerente pubblicato in forma di libro (il caso di Leopardi parla da sé, anche se proprio il complesso *iter* editoriale dei *Canti* mostra in quest'ottica tratti ancora tipicamente premoderni), ciò che nel corso dell'Ottocento sembra mancare, almeno fino agli anni '60-'70, è proprio la forza modellizzante che la codificazione stabile dei formati editoriali è in grado di esercitare rispetto all'orizzonte progettuale dell'autore.

Un violento scatto dinamizzante, in questa prospettiva, si ha nell'ultimo quarto del secolo con la nascita delle prime collane editoriali

[17] Benché postumo, il volume è modellato sull'impianto del precedente *Poesie edite e inedite*, Venezia, Tasso, 1845, realizzato sotto la supervisione dell'autore: può dunque essere ben confrontato con quello del Prati.

dedicate – se non proprio esclusivamente, almeno con spiccata prevalenza – alla presentazione continuata, omogenea (in una parola: modulare) su scala nazionale di opere poetiche inedite di autori contemporanei. Più che le proposte in quest'ottica ancora relativamente tradizionali di editori come Le Monnier e Barbéra (la 'Biblioteca nazionale', la 'Collana Gialla', le gemelle collezioni 'Diamante'), a sollecitare l'attenzione sono due collane connotate in modo assai più marcato e incisivo sul piano del genere, dell'orientamento di gusto, oltre che della veste paratesuale. Il prototipo, ancora un po' embrionale, è la 'Collana elzeviriana' dell'editore-libraio torinese Casanova, che con i suoi eleganti volumi color acquamarina «in carta Chamois Vergée», inaugurati nel 1876 con la raccolta *All'aperto. Liriche* del critico-poeta di area scapigliata Gian Carlo Molineri, si imporrà presto, grazie soprattutto alla pubblicazione delle opere di Arrigo Boito ed Emilio Praga (e del teatro di Giacosa), come una tipica proposta di nicchia, elettivamente rivolta ai «giovani anelanti all'arte nuova» (così nella breve presentazione al *Libro dei versi* di Boito che si legge nel catalogo allegato in coda ai volumi[18], dove in generale ricorrono espressioni come «nuovo», «disfida contro il vecchiume», ecc.). Ma il pensiero va poi soprattutto alla celeberrima (quanto famigerata, ai tempi) sagoma giallo-crema della 'Collana elzeviriana' di Nicola Zanichelli, lanciata come noto nel 1877 dal doppio *exploit* del canzoniere di Lorenzo Stecchetti (alias Olindo Guerrini) *Postuma* – uno dei successi anche commerciali più travolgenti mai registrati nella storia della poesia italiana[19] – e del non meno fragoroso 'caso' delle *Odi Barbare* carducciane. Destinata ad accogliere, negli anni successivi, alcuni dei libri fondativi della modernità poetica italiana (a partire da quelli degli autori zanichelliani per antonomasia, Carducci e Pascoli), l'importanza della 'elzeviriana' sembra consistere soprattutto nella capacità di imporre un modello intrigante, contagioso di libro di poesia, dotato di una straordinaria forza conformante sia rispetto all'attività di altri editori, sia rispetto al modo in cui i poeti stessi cominciano a immaginare di poter presentare al pubblico le proprie opere. In questo senso si tratta di un episodio di storia delle

[18] Qui cito da quello stampato in Emilio Praga, *Trasparenze. Fantasma*, Torino, Casanova, 1878.

[19] Sul caso Guerrini si veda la monografia di Mauro Novelli, *Il verismo in maschera. L'attività poetica di Olindo Guerrini*, Cesena, Il Ponte Vecchio, 2004.

forme editoriali cui si può davvero assegnare anche il senso di un discrimine simbolico, perché sintetizza in modo icastico quel cruciale passaggio dalla figura del tipografo-libraio alla figura dell'editore che è la premessa indispensabile per l'affermarsi del libro di poesie moderno.

Naturalmente un quadro tipologico così frettoloso non può ambire ad altro che ad indicare una possibile prospettiva di ricerca. D'altronde sottolineare con forza il ruolo delle 'forme pragmatiche' del libro di poesia non significa sminuire, bensì rilanciare l'importanza di un'indagine dei modi attraverso cui i singoli poeti costruiscono i loro libri. Si tratterà anzi di provare a rifinire e articolare ulteriormente gli strumenti analitici a disposizione, ad esempio rivolgendo un'attenzione più puntuale alle forme di modellizzazione del patto poetico, o perfezionando l'analisi della coerenza semantico/strutturale in modo da render conto di effetti coesivi più serrati e più laschi, lineari e antilineari, continui e discontinui; senza dimenticare l'opportunità di integrare in questa prospettiva anche il livello delle strategie di ordine più strettamente formale, metrico/stilistico.

Stefano GHIDINELLI
Università degli Studi di Milano