

### *Sulla morfologia dei libri di poesia in età moderna*

[«*Liber*», «*Fragmenta*», «*Libellus*» prima e dopo Petrarca, a cura di F. Lomonaco, L. Rossi, N. Scaffai, Firenze, Sismel Edizioni del Galluzzo 2006, pp. 445-57]

1. L'ultima raccolta di Fortini, *Composita solvantur*, si chiude con una poesia che ha il tono di un testamento. Comincia citando e commentando l'*incipit* di una poesia giovanile, quella che apre *Foglio di via* («*E questo è il sonno...*» *Come lo amavano, il niente, / quelle giovani carni*) e finisce con un appello perentorio a chi rimane: «Protegete le nostre verità». È probabile che la somiglianza con *La ginestra* di Leopardi sia stata già notata. Il poeta constata lo scacco - dovuto insieme ad un difetto intrinseco alla natura umana (la vecchiaia e la malattia) e ad una contingenza storica nefasta (la sconfitta dell'ideale rivoluzionario, il trionfo del capitalismo) - ma propone anche un'alleanza che permetta se non di superare questo scacco, di fissare una linea di resistenza comune. Al di là delle analogie nel contenuto dei due testi, ciò che qui conta osservare è che essi hanno anche una medesima posizione nei rispettivi libri: li chiudono virtualmente ma non li chiudono di fatto. Alla poesia-testamento di Fortini segue una «Appendice di *light verses* e imitazioni», e alla *Ginestra* segue com'è noto, nell'edizione Le Monnier (1845) dei *Canti*, un gruppetto di testi 'minori' di varia natura (già presenti nella Starita del 1835 e li accodati alla *Palinodia*): l'*Imitazione*, lo *Scherzo*, i *Frammenti* - cioè *Odi*, *Melisso*, un brano dell'Elegia II *Io qui vagando*, un più lungo brano dell'*Appressamento alla morte*, le traduzioni da Simonide.

In un saggio sulla seconda sepolcrale di Leopardi Fortini ha fatto alcune considerazioni sull'ordinamento dei *Canti*, e in particolare sul finale («*Sopra il ritratto* va considerato il canto che chiude i *Canti* della Starita 1835. *Imitazione*, da questo punto di vista, assume un rilievo eccezionale. È un ultimo autoritratto di congedo, è la terza Sepolcrale. E *Scherzo* è il cul-de-lampe, il ghirigoro del *finis*»)<sup>1</sup>, perciò è possibile che la somiglianza strutturale tra i due libri non sia dovuta al caso ma ad una cosciente imitazione. Come che sia di ciò, quel che è conta è che tale somiglianza individua un tipo di libro di poesia definibile sulla base di queste due caratteristiche: (1) un testo di particolare impegno ideologico che ne segna in sostanza la conclusione; (2) un'appendice di testi minori 'dopo la fine': esperimenti, traduzioni, frammenti.

Prima di concentrarci su questo tipo di libro di poesia converrà ricordare, in sintesi estrema, quali altre forme esso abbia potuto assumere nel corso della tradizione letteraria italiana. Ma, prima ancora, due premesse. La prima è che questo limite - l'Italia e non altro - è puramente funzionale. È vero che la gamma delle possibilità è ridotta, cioè che i modi in cui le raccolte di poesie possono essere costruiti non sono molti, e che, per questo come per altri aspetti, l'aria del tempo avrà agito

---

<sup>1</sup> F. Fortini, «*Sopra il ritratto di una bella donna*», in *Nuovi saggi italiani*, Milano, Garzanti 1987, pp. 62-63.

in maniera analoga su tutti i poeti, indipendentemente dalla loro nazionalità. Ma è anche vero che sulla morfologia dei libri di poesia italiani l'esempio – poniamo – dei poeti della *Pléiade*, o di Baudelaire, o di Heine, deve aver contato come e più di quanto ha contato quello dei poeti italiani loro contemporanei. È uno dei casi in cui il punto di vista della comparatistica, fondandosi su dati storici concreti e non sullo *Zeitgeist*, potrebbe dare alla ricerca una ricchezza inattesa. La seconda premessa è che qui rinuncio alla distinzione che parrebbe ovvia tra libri d'autore e libri non d'autore. In primo luogo perché non sempre, anzi molto di rado, è una distinzione che è possibile fare alla luce della documentazione in nostro possesso. In secondo luogo perché, circa il problema della distribuzione all'interno del libro delle poesie e dei generi, autori e curatori (spesso postumi) si comportano di solito nella medesima maniera, cioè si conformano a quelle che possiamo chiamare le tendenze 'macrotestuali' della loro epoca, applicando ai loro volumi di versi le norme che i loro immediati predecessori – autori e curatori – avevano applicato.

Il libro di poesia può dunque:

1) non rispecchiare alcun criterio d'ordine: i testi - ed è quello che accade per esempio in buona parte dei canzonieri medievali - si succedono senza alcuna regola;

2) essere organizzato sulla base di un criterio per così dire estrinseco:

2a) l'ordine alfabetico dei testi (per esempio, ai due estremi, la prima sezione del canzoniere duecentesco P e la raccolta delle poesie di Noventa);

2b) l'ordine cronologico di composizione (per esempio, le rime di Alfieri secondo l'edizione di Kehl);

3) essere organizzato sulla base di un criterio per così dire intrinseco, cioè concernente la forma o il contenuto dei testi:

3a) il metro (per esempio – così come i libri di poesia d'età classica - molti canzonieri medievali, e buona parte dei libri di poesia sette e ottocenteschi);

3b) il tema (per esempio, la suddivisione in 'capi' nelle raccolte di Marino o Stigliani: rime eroiche, funebri, boscherecce, ecc.);

3c) la forma retorica (per esempio, la separazione tra testi 'monologici' e testi 'dialogici' nelle rime di Guittone d'Arezzo, o in quelle dei quattrocentisti Comedio Venuti e Angelo Galli, o nella *Giuntina di rime antiche*)<sup>2</sup>;

---

<sup>2</sup> Cfr. C. Giunta, *Due saggi sulla tenzone*, Roma-Padova, Antenore 2002, p. 93.

3d) il registro (per esempio, la separazione tra testi comici e testi amorosi nelle rime di Rustico Filippi tradite dal canzoniere V);

4) essere strutturato secondo una linea narrativa o ideale la quale faccia sì che, come suona la definizione canonica del canzoniere d'autore, l'intero significhi più della somma delle singole parti.

2. Due brevi osservazioni su questo schema, la prima relativa al metodo. La crescita d'interesse per i problemi relativi alla morfologia dei libri di poesia ha portato con sé una comprensibile ma non giustificabile tendenza ad interpretare ogni raccolta poetica come canzoniere, cioè ad attribuire sempre e comunque un senso alla successione dei testi anche laddove questa non sembra obbedire ad alcuna regola o, viceversa, laddove obbedisce alla rigida norma della suddivisione secondo generi o metri. Libri di poesia strutturati conformemente al primo, al secondo o al terzo dei criteri sopra indicati (o, come accade, secondo un criterio che mescola in vario modo i tre) sono stati così letti alla luce del quarto: «una linea narrativa o ideale la quale fa sì che l'intero significhi più della somma delle singole parti» – ma una linea spesso trovata arbitrariamente, e insomma illusoria. Il fatto è, in primo luogo, che quella di un ordinamento dotato di senso, obbediente ad una logica non ovvia ma che può essere trovata, è un'ipotesi troppo seducente perché il critico possa rinunciarvi a cuor leggero. Nel migliore dei casi, egli si limiterà ad accennare alla possibilità che sotto il caos apparente si nasconda un significato, e chi tornerà sul problema vorrà, piuttosto che negare tale possibilità (che in astratto non può essere mai negata), scoprire quale sia questo significato nascosto, trasformando le congetture altrui in dati di fatto, e aggiungendo a sua volta nuove congetture. E il fatto è anche, in secondo luogo, che un nuovo metodo finisce per creare i suoi propri oggetti, e ciò, se da un lato consente alla ricerca di progredire e di rinnovarsi, dall'altro espone al rischio di generalizzazioni indebite. Posto cioè che la critica del secondo dopoguerra si sia concentrata sullo studio delle strutture, ivi comprese le macrostrutture immanenti ai canzonieri, e ammesso anche che tale studio abbia contribuito a far luce sulla morfologia dei canzonieri postromantici, non ne deriva automaticamente che il 'metodo' faccia altrettanto buona prova se applicato ai libri di poesia più antichi, e a quelli medievali in particolare. Qui anzi, per le diverse condizioni di produzione e ricezione dei testi e dei macrotesti – la distanza spesso incolmabile tra quella che si suppone sia stata la volontà dell'autore e il manufatto tal quale la tradizione ce lo consegna; la varia, e spesso certamente limitata, competenza e cura dei collettori; una sensibilità alle strategie macrotestuali che, per il diverso mezzo di trasmissione (la fluidità del manoscritto, non la stabilità della stampa) non può che essere assai minore rispetto a quella che è propria degli autori e dei lettori moderni -, in quest'ambito, dicevo, ciò da cui occorre guardarsi sono soprattutto gli

eccessi di razionalizzazione: perché, nella grande maggioranza dei casi, la successione dei testi nei libri di poesia preromantici è governata da criteri oggettivi – il metro, il genere – oppure dal caso.

La seconda osservazione è che mentre i tipi (1) e (2) si possono considerare, per così dire, metastorici, i tipi (3) e (4) occorrono prevalentemente in alcune epoche storiche a preferenza che in altre. Dunque questa grossolana classificazione per tipi può dar luogo ad un altrettanto grossolano schema diacronico (al quale sarebbe vano opporre controesempi, tanto essi sono numerosi):

1) Nel Medioevo romanzo: libri di poesia organizzati prevalentemente secondo il metro, eventualmente previa distinzione di registri (serio/burlesco) o temi (sacro/profano), o generi (tenzoni, *joc partit*, albe, ecc.);

2) Tra Quattro e Cinquecento: canzonieri ‘unitari’ alla maniera di Petrarca;

3) Nel Seicento: libri di poesia strutturati per temi<sup>3</sup>;

4) Nel Settecento e nel primo Ottocento: libri di poesia strutturati per generi tematici o per generi metrici;

5) Dal secondo Ottocento in poi: canzonieri d’autore.

3. Se la transizione dal primo al secondo tipo si spiega, tradizionalmente, con l’imitazione ora più ora meno fedele del modello petrarchesco, e se i tipi (3) e (4) sono varianti spesso mal distinguibili di un medesimo principio di strutturazione, il quale fa del genere (tematico o metrico o retorico) dei testi il criterio di distribuzione interna, più interessanti, e più problematiche da un punto di vista storiografico, sono la transizione dal tipo (2) al tipo (3) e la transizione dal tipo (4) al tipo (5). Per quest’ultima, rinvio ai cenni che farò più avanti nel § 5. Quanto alla prima, la crisi della forma-canzoniere nel tardo Cinquecento si può spiegare in molti modi, ma un’osservazione di Vincenzo Calmeta sembra pertinente qui perché ci consente di mettere in relazione un mutamento d’ordine quantitativo – il *quanto* della produzione editoriale - ad un mutamento d’ordine qualitativo: il *come* di tale produzione. Scrive il Calmeta:

Non è dubbio alcuno che mutandosi l’età, molti costumi e consuetudini non si mutino, sì come tutto ’l giorno per mille essempli è manifesto. Onde anticamente i poeti rade volte in vita tutte le loro opere mandavano fuori, sì ben ora una epistola ad uno ora un epigramma ad un altro; e se qualche operetta producevano in luce, la mandavano a speciali persone, riservandosi sempre le cose migliori a correzione, per potersi poi la morte qualche perpetuità acquistare. Ma nella presente nostra età, per la commodità grande degli stampatori, tanto regna la boriosa ambizione

---

<sup>3</sup> Sulla nuova forma di canzoniere imposta da Marino e Stigliani cfr. A. Martini, *Le nuove forme del canzoniere*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco (Atti del Convegno di Lecce, 23-26 ottobre 2000)*, Roma, Salerno Editrice 2002, pp. 199-226.

che, non osservando l'ammonizione d'Orazio che dice *et nonum prematur in annum*, quando uno ha fatto qualche composizione, subito la fa stampare, acciocché possa qualche nome vendicarsi<sup>4</sup>.

Come è comprensibile, 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 intervenuta nel modo di produzione dei libri: a causa della «comodità grande degli stampatori», gli scrittori hanno maggiori opportunità di pubblicare e sono stimolati farlo. Nell'ambito che qui ci riguarda, la conseguenza, davvero rivoluzionaria, è che si moltiplicano i libri di poesia 'di una stagione' e proporzionalmente diminuisce il numero dei libri di poesia 'di una vita'. Questo fenomeno ha a sua volta degli ovvi riflessi sulla morfologia delle raccolte: difficilmente i libri 'di una stagione' avranno una consistenza tale da poter raggiungere la struttura di un canzoniere provvisto – s'intendano i due termini in senso lato – di una direzione e di un messaggio. Non stupisce, perciò, che i due libri che, rispettivamente, aprono e riaprono le 'età dei canzonieri', i *Fragmenta* e i *Canti*, siano libri 'di una vita', che i loro autori meditarono e rielaborarono a lungo.

4. Siano libri 'di una vita' o siano libri 'di una stagione', le raccolte di poesie possono chiudersi in diversi modi: e qui, sulla chiusura piuttosto che sull'esordio, corre la differenza più vistosa tra i normali libri di poesia e i veri e propri canzonieri: perché un canzoniere raramente rinuncia ad un finale 'in rilievo' (il che, beninteso, si può dire generalmente di qualsiasi libro che nasca dall'aggregazione di microtesti, siano essi aforismi, racconti, saggi, fotografie, ecc. Ciò che dice Baudelaire nella dedica premessa ai 'quadri' allo *Spleen de Paris* – trattarsi di «un petit ouvrage» in cui tutto «est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement», opera composta di elementi autonomi in cui è assente il «fil interminable d'une intrigue superflue», e dunque leggibile sia come intero sia come somma di pezzi irrelati - va considerata un'eccezione: nell'ordinare a posteriori un insieme di testi l'autore rinuncia di rado a quell'idea di organicità che si rafforza, precisamente, attraverso un finale eloquente, che tiri le somme lasciando una forte impressione sul lettore). Alla domanda «Do you take great care in ordering the poems in a collection?», Philip Larkin risponde:

Yes, great care. I treat them like a music-hall bill: you know, contrast, difference in length, the comic, the Irish tenor, bring on the girls. I think «Lines to a Young Lady's Photograph Album» is a good opener, for instance; easy to

---

<sup>4</sup> V. Calmeta, *Lettere edite e inedite*, a cura di C. Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua 1959, pp. 3-4..

understand, variety of mood, pretty end. The last one is chosen for its uplift quality, to leave the impression that you're more serious than the reader had thought<sup>5</sup>.

Anche in relazione a questi finali 'in rilievo', in cui l'autore, come dice Larkin, si dimostra più serio di quanto il lettore non potesse supporre, è certamente possibile osservare delle differenze in diacronia. Nei canzonieri medievali e rinascimentali la fine è nota: il libro si chiude su un testo di pentimento, o su un testo di tema sacro che in certo modo corregge la sostanza laica del canzoniere: si pensi ai casi di Boiardo, di Pietro Bembo, del Casa, di Celio Magno, di Bernardino Rota<sup>6</sup>. Nei canzonieri moderni, la ragione che sottostà all'ordinamento dei testi è in genere meno nitida e meno facilmente intellegibile: così come sono più vari i temi che la lirica può trattare, allo stesso modo l'ordinamento dei testi può rispondere a strategie diverse, più raffinate rispetto alla semplice dialettica tra amore e pentimento o tra profano e sacro. Di qui lo scrupolo che i poeti postromantici mettono nella costruzione del libro, e le articolate spiegazioni che essi danno al lettore (si pensi alle prefazioni di Wordsworth per le *Lyrical Ballads*) o a se stessi (si pensi alle note di Pavese nel *Mestiere di vivere*: «La ricerca di un rinnovamento è legata alla smania costruttiva. Ho già negato valore poetico d'insieme al canzoniere che pretenda a poema. Eppure penso sempre come disporre le mie lirichette, onde moltiplicarne e integrarne il significato»)<sup>7</sup>. Ne deriva che anche la poesia o il gruppo di poesie che chiude il libro ha un rapporto meno meccanico con i testi che lo precedono. Ecco per esempio la 'chiave' per l'interpretazione della struttura dei *Canti di Castelvecchio* così come viene offerta da Pascoli a Alfredo Caselli:

C'è, vedrai, nei *Canti*, un ordine latente, che non devi rivelare: prima emozioni, sensazioni, affetti d'inverno, poi di primavera, poi d'estate, poi d'autunno, poi ancora un po' d'inverno mistico, poi un po' di primavera triste, e *finis*<sup>8</sup>.

Se dunque questa calcolata struttura con finale 'in rilievo' è tipica dei canzonieri come quello di Pascoli, l'opposto avviene nei libri di poesia organizzati secondo temi, o generi, o metri. Essi

---

<sup>5</sup> Ph. Larkin, *Further Requirements*, London, Faber and Faber 2001, p. 55 (intervista di John Haffenden).

<sup>6</sup> Cfr. G. Gorni, *Il libro di poesia cinquecentesco: principio e fine*, in *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, a cura di M. Santagata e A. Quondam, Modena, Panini 1989, pp. 35-41.

<sup>7</sup> C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi 1952, p. 21 (ma sono da vedere anche le annotazioni alle pp. 18-20, 28 e 35).

<sup>8</sup> Lettera del 7 agosto 1902, citata in C. Garboli, *Trenta poesie famigliari di Giovanni Pascoli*, Torino, Einaudi 1990, p. 135.

tendono a chiudersi, infatti, sui testi meno importanti e meno impegnativi: quello che resta una volta finite le cose serie<sup>9</sup>. In concreto, ad essere adoperati come finali sono generalmente:

1) testi di corrispondenza – per esempio: Berardino Rota, *Rime*, Napoli 1572<sup>10</sup>, Giuliano Goselini, *Rime*, Venezia 1581<sup>11</sup>; Tommaso Stigliani, *Rime*, Venezia 1601 e 1605; Vincenzo Zito, *Scherzi lirici*, Napoli 1638; Angelo Mazza, *Opere*, vol. II, Parma 1816;

2) traduzioni dai classici o dai moderni – per esempio Carlo Rezzonico, *Versi sciolti e rimati*, Parma 1773, che chiude con la traduzione di un poemetto di Milton; Giuseppe Antinori, *Poesie*, Pisa 1821, che chiude – prima di un'appendice di *Egloghe* amebee - con la traduzione di un idillio di Gessner;

3) *light verses* di varia natura: strambotti o barzellette nel Cinquecento<sup>12</sup>; 'scherzi' da Chiabrera in poi (*Poesie scherzevoli*, per esempio, in Lorenzo Mascheroni, *Poesie raccolte dai suoi manoscritti*, Firenze, Le Monnier 1863); canzonette, sonetti burleschi o d'occasione (Vincenzo Monti, *Poesie*, Pisa 1800; Melchiorre Cesarotti, *Poesie*, Pisa 1817); epigrammi (Vittorio Alfieri, *Rime* secondo l'edizione di Kehl); testi metapoetici, per lo più brevi come lo *Scherzo* leopardiano (Giovanni Gherardo De Rossi, *Poesie*, Pisa 1798; Ippolito Pindemonte, *Poesie*, Pisa 1798; Onofrio Minzoni, *Poesie*, Pisa 1799).

Ora, i libri di poesia che abbiamo confrontato all'inizio – i *Canti* di Leopardi e *Composita solvantur* di Fortini – contaminano i due modelli qui descritti: sono cioè entrambi (1) canzonieri provvisti di una direzione e di un senso, cioè una meditata successione di testi che prescinde almeno in certa misura dal metro, dai temi, dai registri, in nome di un'unità ideale, e con un finale in rilievo; ma (2) entrambi presentano in appendice alcuni testi 'minori' (*light verses*, traduzioni, esperimenti) così come accade in molti libri di poesia ordinati per temi o per generi dal Cinquecento in poi.

Questa contaminazione non sorprende in Fortini. Sezioni di testi di impegno minore si trovano anche in altri poeti del Novecento, non solo italiani: e l'etichetta *light verses* rinvia appunto alla

---

<sup>9</sup> Non senza eccezioni, s'intende: per esempio, le raccolte del Chiabrera, suddivise per generi e temi, lasciano in fondo i testi morali e religiosi.

<sup>10</sup> Cfr. ora l'edizione a cura di L. Milite per la Fondazione Pietro Bembo, Parma, Guanda 2000.

<sup>11</sup> Cfr. S. Albonico, *Descrizione delle «Rime» di Giuliano Goselini*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di F. Gavazzeni, Roma-Padova, Antenore 2003, pp. 3-55.

<sup>12</sup> Come si evince dal catalogo descrittivo che chiude il volume di N. Cannata, *Il canzoniere a stampa (1470-1530). Tradizione e fortuna di un genere fra storia del libro e letteratura*, Roma, Bagatto Libri 2000 - cfr. per esempio i nn. 46, 47, 49, 50, 114, 115, 120, 122 (strambotti in fondo) e 38, 62, 66, 82, 96, 97, 98, 152, 153, 155, 223, 225, 232 (barzellette in fondo).

tradizione anglosassone, per esempio a Auden, che in *Another time* (1940) ha una sezione di *Lighter Poems*. E del resto, etichette a parte, lo stesso principio si trova applicato nelle *Soledades* di Machado (1903), che si chiudono su una breve serie intitolata *Humorismos* (poi *Humorismos, fantasías y apuntes* nell'edizione del 1907). Ma anche il caso di Leopardi cessa di sembrare strano se solo lo si intende in prospettiva storica, cioè se si considerano i testi successivi alla *Ginestra* (nel '45; alla *Palinodia* nel '35) non come un nucleo poeticamente e ideologicamente significativo – come pure alcuni studiosi hanno fatto – ma come l'omaggio reso da Leopardi a una tradizione che voleva venissero raccolte in coda le poesie meno importanti, i testi di laboratorio in cui l'io lirico è solo marginalmente coinvolto. Su questa scelta influì probabilmente anche il fatto che nel 1835 Leopardi non preparava soltanto una nuova edizione dei *Canti* bensì il primo volume delle sue *Opere*: in quest'ottica museale e ricapitolativa era legittimo «dare un saggio al lettore delle sue cose minori»<sup>13</sup>: imitazioni, scherzi, traduzioni sono appunto, per Leopardi e per la tradizione che lo precede, 'generi' adatti a chiudere un libro di poesia. Quanto poi ai *frammenti*, è verosimile che una conferma, se non veramente un modello per l'ordinamento adottato, Leopardi trovasse nelle edizioni dei poeti classici, che spesso appunto si chiudevano con un'appendice di *Bruchstücke*<sup>14</sup>.

5. Queste osservazioni sulla morfologia dei libri di poesia restano però inerti se non le mettiamo in relazione con la trasformazione della poesia, e della nozione stessa di 'poetico' che ha avuto luogo nel corso degli ultimi due secoli e mezzo. Per descrivere in sintesi questa trasformazione mi servo delle parole di Abrams<sup>15</sup>:

[Col romanticismo], si manifestò ben presto una decisa tendenza a screditare, particolarmente nella poesia amatoria ed elegiaca, l'espressione di sentimenti privi di convinzione o apertamente simulati dal poeta per l'occasione lirica (pp. 142-43) [...]. Gli elementi 'imitativi', ritenuti finora attributo distintivo della poesia o dell'arte, assumono un carattere inferiore, se non addirittura antipoetico; mentre gli elementi che, nella poesia stessa, esprimono sentimento, ne diventano a un tratto la caratteristica distintiva e assumono un valore poetico cardinale (p. 148) [...]. Quando

---

<sup>13</sup> M. Fubini in Giacomo Leopardi, *Canti*, a sua cura (e con la collaborazione di E. Bigi), Torino, Loescher 1964, p. 257; e cfr. D. De Robertis, *L'edizione Starita*, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa 1989, p. 15: «La Starita dà corpo per la prima volta alla nozione di *Opere* di Leopardi, già prospettatoagli dieci anni prima a Bologna, dopo la pubblicazione delle *Canzoni* e alla vigilia della prima pubblicazione degli *Idilli*».

<sup>14</sup> Cfr. per esempio *Anacreontis Teii Odae et Fragmenta*, Trajecti ad Rhenum 1732 (si chiude con una sezione di *Carmina et fragmenta alia*); o *Pindari Carmina et Fragmenta*, Gottingae 1798 (Tomo II: *Fragmenta*); ma lo stesso si faceva per le edizioni postume dei moderni (e vale dunque quanto detto sopra circa il carattere riepilogativo, da *opera omnia*, della Starita): cfr. per esempio il terzo volume delle *Opere* di Angelo Mazza, Parma 1816 (frammenti di poemi incompiuti) o le edizioni delle *Poesie* pariniane.

<sup>15</sup> M. H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, il Mulino 1969.

Wordsworth definiva «ogni buona poesia» lo spontaneo traboccare del sentimento, egli non pensava evidentemente all'epica e alla tragedia, ma alla poesia lirica o al frammento di poesia lirica. E per la maggior parte dei teorici della generazione di Wordsworth, la lirica diventa la forma poetica per eccellenza e il tipo i cui attributi vengono predicati della poesia in generale [...]. Attraverso un'evoluzione progressiva e naturale, la pietra rigettata degli antichi teorici è diventata la pietra angolare del tempio dell'arte (pp. 161-62).

Il mutare della morfologia del libro di poesia è uno dei riflessi di questa rivoluzione estetica. Le età nelle quali la poesia si distribuisce in generi governati da un sistema di convenzioni, cioè da una Retorica, e si rapprende in 'forme oggettive' prive di relazioni con la vita reale del poeta, queste età sono quelle in cui è meno probabile la realizzazione di canzonieri personali analoghi a quelli odierni: la suddivisione dei libri secondo 'capi' tematici o secondo generi metrici rispecchia questo ritiro dell'«io lirico» (Coleridge) dalla poesia. Viceversa, la sostituzione dell'io lirico all'«io rappresentativo» (sempre Coleridge) e la liricizzazione dei generi oggettivi implicano la progressiva dissoluzione dei generi, e ciò favorisce la realizzazione di quelle compatte epopee del soggetto che sono appunto i 'canzonieri d'autore' nell'accezione corrente. In altre parole, il libro di poesia non dà più conto, non è più lo specchio *della poesia* di un autore bensì lo è *del poeta medesimo*, della sua anima<sup>16</sup>.

I *Canti* di Leopardi sono – secondo la nota e sostanzialmente esatta formula di Maurer – il libro che segna, o piuttosto avvia, in Italia, la dissoluzione dei generi lirici. S'intende che si tratta di un processo dinamico, di una conquista progressiva e non di un dato acquisito una volta per tutte. I libri leopardiani del '24 e del '26 sono l'una una raccolta di sole canzoni (che *Canzoni* appunto s'intitola – quando Leopardi aveva già composto gli idilli), l'altra una raccolta che al suo interno si articola in sezioni: idilli, elegie, i sonetti in persona di ser Pecora, poi l'*Epistola al Pepoli*, la *Batracomiomachia* e il volgarizzamento della satira di Simonide (*Versi*). Solo nei *Canti* del '31

---

<sup>16</sup> Questa compattezza, questa unità d'ispirazione, non implica naturalmente l'assenza di suddivisioni interne al canzoniere, tutt'altro. Tuttavia, la divisione del libro in canzoni, sonetti e ballate, oppure in «Maniere, scherzi e canzonette» (Chiabrera) – ma anche quella tra rime in vita e rime in morte – è diversa in essenza dalla divisione in sezioni intitolate, poniamo, *Uno sguardo di rimando*, *Appuntamento a ora insolita*, *Il centro abitato*, *Apparizioni o incontri* (Sereni, *Gli strumenti umani*). Nel primo caso, che è il caso dei libri di poesia preromantici, la suddivisione si basa su un elemento estrinseco, mutuato dalla tradizione: il metro, il genere. Nel secondo caso, che è quello della poesia postromantica, la suddivisione si basa su un elemento intrinseco: diventa dunque parte del discorso d'autore (come l'articolazione interna del romanzo, o dell'autobiografia), ed è affatto libera. Ne deriva che mentre la scansione dei libri di poesia antica è un dato che nulla dice intorno alle intenzioni del poeta, ma va compresa sullo sfondo della tradizione (la quale per esempio suggerisce – teste anche il *De vulgari eloquentia*, II iii 7 – di copiare le canzoni in testa ai manoscritti), la struttura dei canzonieri postromantici va soggetta ad interpretazione, e il risultato di tale interpretazione è pertinente non già per la storia della morfologia dei libri di poesia bensì per il giudizio sulla poetica dell'autore in esame.

cadono le distinzioni di genere. Ma ancora nel '28, come è noto, Leopardi immagina di dedicarsi a «scherzi anacreontici, catulliani ec. filosofici, satirici ec. al modo del De Rossi»<sup>17</sup>. Per questa ragione, piuttosto che proiettare il libro dei *Canti* su quella che sarà la norma futura – il canzoniere unitario, spesso scandito in sezioni omogenee per tema e ispirazione (e non, come in passato, o solo eccezionalmente, per genere metrico o retorico) – converrà leggerlo sullo sfondo della tradizione che lo precede: la coda di *light verses* successiva alla *Ginestra*, e da questa non separata con chiarezza, come avverrà invece nelle ‘appendici’ novecentesche, ci apparirà così come il retaggio di un modello secolare che proprio i *Canti*, abolendo la nomenclatura metrica e le sezioni metrico-tematiche, contribuiranno in maniera decisiva a superare.

Dalla «dissoluzione dei generi lirici» si salva soltanto quello che, più mobile e multiforme di un genere, si definirà meglio come un registro: il registro leggero del discorso comico e parodico, la poesia che fa il verso alla poesia. E sono appunto testi appartenenti a questo genere o registro che troviamo - racchiusi nella sezione conclusiva che tradizionalmente è la loro («Appendice di *light verses*») - nel libro di Fortini di cui qui si è discusso e in quelli di altri poeti del Novecento. Tuttavia, mentre nelle raccolte preromantiche i *light verses* sono testi di genere che coronano altri testi di genere, il nuovo concetto della poesia (e, di riflesso, la nuova morfologia delle raccolte contemporanee) fa sì che la cesura tra quello che è, in breve, il corpo principale del libro e la sua coda sia molto più profonda e sensibile, e che metta capo non a un semplice mutamento di registro bensì a un capovolgimento, a una negazione delle norme che governano la scrittura della prima parte del canzoniere. La divisione tra un *corpus* di liriche ‘normali’ (quello che nei *Canti* si chiude con la *Ginestra* e in *Composita solvantur* con «*E questo è il sonno...*») e un resto composto da testi di genere rivela così quella che è una delle caratteristiche più notevoli della poetica postromantica. Con una nettezza prima impensabile, essa separa la poesia dettata dall’ispirazione, che illustra i sentimenti e le vicende dell’«io lirico» dagli esercizi di laboratorio in cui l’io figura come personaggio (testi di maniera, divertimenti) o non figura affatto (traduzioni): i *light verses* non coronano né integrano la produzione dell’autore ma, situandosi *su un altro piano*, prendono ironicamente le distanze da quella cosa serissima e intimamente personale – non più attività sociale suddivisa in quelle ‘specialità’ che sono i generi poetici – che dopo il romanticismo è diventata la lirica<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Giacomo Leopardi, *Poesie e prose*, II. *Prose*, a cura di R. Damiani, Milano, Mondadori 1988, p. 1220.

<sup>18</sup> Basti il rinvio a P. Bénichou, *La consacrazione dello scrittore*, Bologna, il Mulino 1993, sopr. pp. 287 e seguenti.

