

Formato antologia e formato libro. Sui modi di presentazione della poesia nel Novecento

Stefano Ghidinelli
Università degli Studi di Milano

Abstract

Il saggio si propone di discutere il ruolo dell'*antologia poetica* nel Novecento mettendolo in rapporto con quello assolto, nel medesimo contesto, dal *libro di poesia*. Si tratta in effetti di due dispositivi chiave di trasmissione e fruizione del poetico (di *formati*, prima che di *forme*) da sempre attivi nella Tradizione, ma che proprio con l'ingresso in una fase di modernità avanzata vanno incontro a un destino di profonda ridefinizione funzionale, nel quadro di quella che assume i contorni di una trasformazione *sistemica* dei modi di presenza della poesia nel nuovo sistema letterario novecentesco. Quella che si attiva fra questi due formati è una complessa dialettica di interdipendenza e tensione, serrata coimplicazione funzionale e latente opposizione ideale: sullo sfondo della quale prendono tanto maggior spicco gli interrogativi sulle funzioni, sugli usi, sugli effetti delle tante e tanto diverse forme di antologia poetica (oltre che di libro di poesia) praticate nella nostra modernità novecentesca e duemillesca.

This essay proposes to discuss the role of the «poetic anthology» during the Twentieth century by putting it in relation to the «book of poetry», who has obtained in the same context a consolidated role. These are in fact two key devices when it comes to transmission and fruition of poetics (poetics of *formats*, more than poetics of *forms*) that have always been active in the Tradition, but they are, right with the introduction in an advanced phase of modernity, in the midst of a deep functional redefinition. This redefinition is embedded in a context that can be considered as a *systemic* transformation where poetry is present in different ways in the new literary system of the Twentieth century. Between these two formats runs a complex dialectics of interdependence and tension, a tight functional co-implication and a latent ideal opposition: on the background of which even more questions are raised due to the interplay of functions, the uses, the effects of so many different forms of poetic anthologies (as well as of poetry books) practiced in our Twentieth and Twenty-first century.

Parole chiave

Libro di poesia, antologia, macrotesto, formato, poesia contemporanea

Contatti

stefano.ghidinelli@unimi.it

1. Antologie e libri, antologie vs libri

Non è certo eccessivo sostenere che il Novecento è stato anche, da noi, *il secolo delle antologie poetiche*. Dispositivo di stoccaggio e trasmissione della letterarietà in versi tra i più antichi e illustri della Tradizione, nell'ultimo secolo l'antologia poetica è andata incontro a una sensibile ridefinizione delle sue abituali modalità di presenza e uso. Mai prima d'ora la produzione e il consumo di antologie poetiche – e di antologie di poesia contemporanea in particolare – era stata altrettanto intensa e fitta e, nel contempo, tipologicamente

varia e articolata. Che ciò abbia determinato anche una revisione o rimodulazione delle sue funzioni è un'ipotesi in più maniere sondata e discussa nelle sempre più numerose riflessioni sviluppate anche in sede critica intorno a questo tipo o genere testuale.

Difficile non convenire con Roberto Antonelli, in particolare, quando osserva che è anzitutto il costitutivo nesso funzionale fra *antologia* e *canone*, in quanto capitali dispositivi della memoria culturale di una comunità, a subire una brusca scossa di riassetto nel momento in cui «il carattere “naturale” e “necessario” della Tradizione e la “sacralità”, l’“aura” del Testo si aprono di fronte alle tensioni (e alle potenzialità) della modernità»:

La Norma, assicurata dal genere “antologia” in tutta la sua storia, fino agli ultimi grandi epigoni, deve confrontarsi allora, nel Novecento, con la molteplicità, la rottura dell'Uno e l'irrompere del Diverso. L'antologia da strumento di regolazione e gerarchizzazione della cultura d'élite si deve confrontare con l'irruzione dei molti e quindi con la ridefinizione complessiva dei rapporti fra il ceto dei colti e la società (e, conseguentemente, fra i vari gruppi di colti). (Antonelli x)

È un processo che sembrerebbe d'altronde aver conosciuto un ulteriore momento di violenta acutizzazione (se non addirittura di definitiva, esiziale deflagrazione) proprio nello scorcio finale del secolo. Se fino ad allora, per dirla con Giovannetti, il Novecento poetico era comunque stato in grado – anche attraverso lo strumento dell'antologia – di «costituirsi una propria, autentica *tradizione*, un sistema mobilissimo di valori di riferimento» («attraversati sì da un intenso conflitto delle interpretazioni, però anche capaci di costituire un patrimonio comune»), dalla fine degli anni Settanta il venir meno di «gerarchie di riferimenti, sfondi messi in comune, veri conflitti ideologici», caratteristico della «condizione postmoderna in cui viviamo», avrebbe determinato il passaggio da una «modulazione tradizionale» delle tavole dei valori letterari a una modulazione «che non possiamo non chiamare *canonica*». Strumenti pur sempre cruciali di strutturazione di questo «spazio fluido, infinitamente negoziabile», le antologie si usano allora per fare «cose parecchio (certo, non del tutto) diverse da quelle che si facevano un tempo; e tutte, ormai, non rispettano più le buone maniere pensose della tradizione» (Giovannetti 24-26).

Quel che adesso mi interessa mettere a fuoco è però un altro aspetto di rilievo – del resto molto più strettamente intrecciato al precedente di quanto a prima vista non appaia – nella caratterizzazione della specificità storico/tipologica dell'antologia poetica contemporanea. Non può non colpire cioè la forte omologia che intercorre fra il destino novecentesco della «forma-antologia» e quello di un altro capitale dispositivo di organizzazione strutturale e presentazione pubblica della testualità in versi: vale a dire il *libro di poesia*. Anche in questo caso si tratta di una «forma» variamente attiva nel corso dell'intera Tradizione, che però con l'ingresso nella piena modernità novecentesca va incontro a un macroscopico processo di stabilizzazione sistemica e ridefinizione funzionale: a cui d'altronde ha corrisposto una assunzione di consapevolezza anche critico/teorica sempre più limpida e agguerrita, in specie a partire dalla seconda metà del secolo, del rilievo degli aspetti «macrotestuali» delle scritture poetiche (novecentesche ma non solo).

Che fra queste *due* traiettorie intercorra un rapporto stretto appare evidente. Precisarne meglio la natura, sondando le ragioni che le hanno innescate e illuminandone le reciproche implicazioni interferenze ricadute, è allora una premessa preziosa per inquadrare meglio, in un'ottica organicamente sistemica (che non vuol dire certo pretenziosamente sistematica), quello che con tutta evidenza è stato, nei fatti, un processo di trasformazione *sistemico* dei modi di presenza (di produzione trasmissione fruizione) della poesia nel nostro sistema letterario, nel momento decisivo dell'ingresso in una fase di modernità

piena. Tanto più che l'inedito rapporto di integrazione dialettica e interdipendenza funzionale che con tutta evidenza viene a costituirsi, nel nuovo contesto, fra questi due strumenti di trasmissione del poetico (e non solo fra questi due, in effetti), non è affatto privo di elementi di problematicità e tensione.

Da un lato è indubbio, ad esempio, che una delle ragioni dello straordinario successo dello strumento *antologia poetica* nel Novecento risieda nella peculiare urgenza delle esigenze di orientamento e mappatura critica dell'esistente generate proprio da una proliferazione mai prima d'ora così imponente del numero delle «voci poetanti»: dall'effetto di rumore in cui il febbrile brulichio di libri attraverso cui la loro attività si manifesta rischia di degenerare. D'altro canto non può sfuggire l'elemento di paradosso insito nel crescente ricorso a uno strumento di *campionatura esemplificativa* come è per sua natura l'antologia, proprio in un momento in cui l'affermarsi della logica del libro (sul fronte della progettualità autoriale non meno che su quello della sensibilità critica) determina l'inedita propensione a concepire la poesia come genere che si apprende in organismi macrotestuali complessi e organici, ai quali il poeta affida – secondo le più o meno inventive e rigorose modalità che è in grado di mettere in campo – una forma di «discorso» non riducibile ai singoli tasselli che lo compongono. Insomma: proprio mentre per un verso, nel nuovo ambiente novecentesco, antologie poetiche e libri di poesia si presuppongono e giustificano a vicenda con inedita forza, per altro verso sembrano denunciare con rinnovata evidenza la natura in qualche modo conflittuale dei principi organizzativo/strutturali che li innervano e strutturano (e dunque del tipo di dinamica fruitiva che prefigurano e modellizzano; per non dire addirittura delle *idee di poesia* che, in questo modo, più o meno esplicitamente veicolano).

È anche sullo sfondo di questa complessa dialettica di interdipendenza e tensione, serrata coimplicazione funzionale e latente opposizione ideale, che prendono spicco gli interrogativi sulle funzioni, sugli usi, sugli effetti delle tante e tanto diverse forme di antologia poetica praticate nella nostra modernità novecentesca e duemillesca. Perché non c'è dubbio che uno degli aspetti cruciali della riflessione sull'antologia poetica contemporanea consista nello sforzo di messa a fuoco della sua straordinaria duttilità come forma – della sua disponibilità ad assumere, di volta in volta, una pluralità di *forme* peculiari e differenti, che necessitano di essere distinte, censite, discusse. Il che istituisce peraltro un ulteriore livello di analogia rispetto al modulo del libro poetico, le cui infinite possibilità di modulazione tipologico-funzionale, sperimentate e sperimentabili dai nostri poeti dell'ultimo secolo, vanno ben al di là di quelle restituibili attraverso la semplice opposizione fra libri 'forti' e libri 'deboli'. E nondimeno si potrebbe osservare che questo tratto di spiccata plasticità morfologica è a sua volta l'effetto di una trasformazione più profonda e basilare, che nel Novecento investe l'antologia e il libro, prima ancora che in quanto *forme* – cioè in quanto dispositivi di organizzazione strutturale di un insieme di testi – in quanto *formati*: cioè in quanto dispositivi pragmatici, sociali, istituzionali di organizzazione dell'interazione fra chi scrive, pubblica, legge poesia. È anzitutto questo il fronte su cui proverò a riflettere nelle prossime pagine.

2. Che cos'è un macrotesto? Il libro di poesia come formato

In effetti è sintomatico che una delle formule a cui spesso si ricorre, quando ci si vuole esprimere negativamente sulla effettiva tenuta e compattezza di una silloge d'autore in quanto *libro*, sia quella di definirla una «mera antologia». In questa accezione, allestire una selezione antologica della propria produzione originale significherebbe cioè approntarne,

come vuole l'etimologia, un elegante florilegio, trasegliendo dal proprio laboratorio creativo una serie di singoli individui testuali sulla base, essenzialmente, di criteri di eccellenza e/o esemplarità. Un'operazione radicalmente diversa da quella che presiederebbe alla costruzione di un 'vero' libro, all'interno del quale le esigenze di organicità e coerenza dell'insieme possono assegnare un ruolo importante anche a testi meno riusciti o compiuti (secondo una logica di cui Umberto Saba ha fatto, come noto, una delle leggi fondanti del suo davvero paradigmatico *Canzoniere*).¹

Ma cosa distingue, in effetti, un 'vero' libro di poesia – un macrotesto – da una semplice raccolta? Se ci atteniamo alla definizione a tutt'oggi più autorevole e influente, quella messa a punto da Enrico Testa all'inizio degli anni Ottanta, tratto distintivo di un macrotesto poetico sarebbe appunto il suo grado di *coerenza* interna, analiticamente accertabile attraverso una serie di precisi parametri strutturali: la presenza di vari tipi di *isotopie*, la messa in opera di una serie di *dispositivi*, l'eventuale presenza di una *progressione di senso* (Testa 1983). È difficile sottovalutare il contributo di arricchimento del nostro sguardo critico prodotto da questa proposta a tutt'oggi in sostanza imprescindibile (per quanto certo precisabile o articolabile) come acuminato e nel contempo assai maneggevole strumento di analisi. Il problema di quel modello, semmai, è di aver dimostrato di funzionare persino troppo bene, rivelando nei fatti una potenzialità d'uso e illuminazione critica talmente efficace, in relazione a *qualunque* libro poetico novecentesco si sottoponga al suo filtro analitico, da revocare paradossalmente in dubbio una delle premesse essenziali da cui Testa aveva preso le mosse: vale a dire la possibilità e utilità di distinguere, nell'ambito della produzione in versi novecentesca, tra un più o meno ristretto insieme di «veri libri di poesia» e il più o meno largo novero delle «semplici raccolte».

Certo che anche l'ultimo secolo, oltre a essere costellato di libri dotati di un'organizzazione interna forte e rigorosa, simmetrica e calcolata, ha offerto un'ampia e varia gamma di sillogi che esibiscono invece un'organizzazione più lasca, slabbrata, anche squilibrata. Resta però difficile riservare a questi ultimi la qualifica di non-macrotesti – cioè di aggregati essenzialmente casuali di poesie eterogenee, i cui modi di assemblaggio nel libro non hanno alcuna ricaduta sul piano dell'interpretazione. È un fenomeno di cui lo stesso Testa ha lucidamente dato conto, a vent'anni di distanza dal suo primo studio, riconoscendo che di norma anche i libri più deboli del nostro Novecento poetico lo sono però *significativamente*, perché «non rinunciano affatto a presentare», sia pure con modalità oblique e magari contrastive, «un'ambivalente relazione col Libro» (Testa 119). Per quanto sfaldata e discontinua, la forma macrotestuale di un libro di poesia contemporanea è insomma sempre esteticamente pertinente.

Ma come è possibile sostenere che di fatto *tutti* i libri di poesia novecenteschi sono, in un qualche modo, dei macrotesti? È possibile solo se, ridefinendo i nostri presupposti teorico/metodologici, ammettiamo che la responsabilità dello statuto macrotestuale di un libro di poesia, nel Novecento, non ricade più solo, e nemmeno prevalentemente, sulla specifica intenzionalità di chi il libro lo scrive, ma è il risultato di una intenzionalità plurale, dialogica e distribuita. In definitiva, quando noi analizziamo la specifica conformazione macrotestuale di un libro di poesia contemporaneo, applicando la griglia di Testa o qualunque sua variante estesa o alternativa, ciò che noi accertiamo è la personalissima

¹ «Non si può dire che le poesie sbagliate, o sbagliate in alcune parti, sieno inutili alla sua opera o alla comprensione di questa. Anche le poesie meno riuscite possono, per certi aspetti, illuminare il lettore, aiutarlo a comprendere – ed apprezzare – meglio i risultati definitivi» (Saba 118).

sensibilità con cui quel singolo autore ha risposto, in quello specifico caso, a un'attenzione per il rapporto fra poesia e libro stabilizzata anzitutto socialmente.

Del resto, è quasi ovvio notarlo, fra le categorie di *libro di poesia* e di *macrotesto poetico* esiste una dissimmetria evidente. Mentre la prima identifica uno specifico *medium* o dispositivo di socializzazione della poesia (un *formato*, più che una *forma*), la seconda rimanda all'assetto della componente verbalizzata dell'interazione estetica mediata da quel dispositivo. E si capisce che i mutamenti intercorsi nella sensibilità macrotestuale dei poeti (e dei lettori di poesia) contemporanei non si possano comprendere appieno senza tener conto delle trasformazioni che hanno riguardato la funzionalità e i modi d'uso del libro al primo livello.

Benché la prassi di presentare/fruire la poesia in forme macrotestuali non sia certo una novità dell'età moderna (né si possa ritenere una prerogativa esclusiva della «poesia da libro»: anche la situazione pragmatica della *performance* è latrice di specifiche, anche se certo differenti, forme di macrotestualità), il peculiare *habitus* macrotestuale dei poeti novecenteschi può essere interpretato come un effetto della profonda ridefinizione determinatasi nei circuiti e protocolli istituzionali di presentazione della poesia con l'ingresso in un sistema letterario di modernità avanzata. Per quel che ci interessa, le novità salienti di questo passaggio epocale sono due.

La prima è appunto l'inedita espansione e stratificazione progressiva del pubblico dei lettori, che stravolge la struttura della comunità letteraria portando alla ribalta le esigenze di letterarietà di ceti e gruppi sociali tradizionalmente esclusi dalla Repubblica delle Lettere. Risolto vistoso di questo vigoroso processo di democratizzazione è il riassetto complessivo del moderno sistema dei generi: con l'ascesa dirompente (per quanto tutt'altro che incontrastata, da noi, almeno fino alla metà del secolo) del nuovo super-genere anticanonico del romanzo, e la progressiva riconfigurazione della poesia, si sa, come elitistico genere di nicchia, sempre più marginale ancorché durevolmente accreditato – grazie all'influente sostegno assicurato, nei processi di valorizzazione, dai detentori del gusto – di una forte legittimazione sul piano del prestigio culturale.

La seconda novità, strettamente coimplicata con la prima, è il ruolo protagonista del tutto inedito assunto dall'istanza di mediazione di una industria editoriale pienamente moderna, latrice della rivoluzionaria iscrizione della relazione estetica fra chi scrive e chi legge in un anticlassico orizzonte di mercato. È in questo quadro che il moderno formato «libro di poesia» si codifica come lo strumento deputato a organizzare le modalità di presenza pubblica della poesia: un processo che si compie grosso modo tra la fine dell'Ottocento, con l'invenzione delle prime *collane di poesia* modernamente intese,² e la loro stabilizzazione istituzionale in età medio-novecentesca (data emblema il 1942, quando si avvia la progressiva trasformazione de *Lo specchio* nella collana poetica di Mondadori).³

In estrema sintesi, i tratti funzionali distintivi del nuovo formato sono tre. Il primo e più traumatico lo si è in parte già richiamato: anche il moderno libro di poesia si ridefinisce anzitutto in quanto *merce*, prodotto di un'editoria imprenditoriale che deve sottostare, o bene o male, alla legge della domanda e dell'offerta. Risultato di una dialettica negoziale

² La Collana Elzeviriana della torinese Casanova, inaugurata nel 1876; seguita l'anno dopo dall'omonima – e tanto più fortunata – collezione della bolognese Zanichelli (dove proprio nel '77 escono *Postuma* di Stecchetti/Guerrini e le *Odi barbare* di Carducci) (cfr. Ghidinelli 214-15).

³ Cui tra fine anni Cinquanta e metà anni Sessanta si affiancheranno altre due collane «istituzionali» come la «verde» Garzanti e la «bianca» Einaudi (Ghidinelli 96-102).

fortemente asimmetrica, tramata da forti istanze recriminatorie, fra le esigenze di normalizzazione e razionalizzazione degli editori (pur perseguite con atteggiamenti tutt'altro che uniformi) e le aspirazioni di accoglienza e visibilità dei poeti, la riconfigurazione della poesia novecentesca come *genere da collana* costituisce infine la formula attraverso cui essa si vede riconosciuto uno spazio di presenza stabile e prestigioso, ancorché separato e marginale, nei cataloghi dell'editoria maggiore. Con un effetto di differenziazione gerarchico/funzionale, da un lato, rispetto al ruolo che l'editoria medio/piccola può assolvere nella presentazione/promozione della letterarietà in versi; e una forte accentuazione, d'altro canto, della valenza modellizzante del formato-libro come soglia di legittimazione pubblica e unità-base di enunciazione/fruizione della poesia contemporanea.

Il secondo tratto distintivo del libro di poesia moderno è infatti il suo carattere spiccatamente *modulare*. Il libro di rime o canzoniere d'autore pre-novecentesco tendeva a connotarsi come una struttura di presentazione in pubblico della propria opera a un tempo piuttosto instabile e irregolare (perché il singolo poeta poteva farvi ricorso con tempi e modi molto liberi, senza che si istituisse un rapporto necessitante fra la continuità del proprio flusso creativo e gli eventuali strappi intermedi delle pubblicazioni); e d'altronde molto plastica e malleabile (per la sua disponibilità a modellarsi docilmente alle più o meno idiosincratiche e occasionali richieste/esigenze autoriali). Con l'affermarsi di una mediazione editoriale più strutturata, imprenditorialmente matura, anche la «voce» dei poeti comincia invece a essere sottoposta a (e irregimentata da) un più ferreo principio di scansione *discreta e periodica*, modulare appunto, dell'attività di pubblicazione. La modalità istituzionale di presenza del poeta nel sistema letterario novecentesco tende ora a prevedere che, a intervalli più o meno regolari, egli dia alle stampe un'opera-libro: che si faccia autore, in definitiva, di *una serie di libri* che con i loro orli perimetrali identificano *una serie di opere*. Lo stabilizzarsi del formato-libro definisce insomma un nuovo orizzonte d'attesa in relazione tanto alle modalità di *composizione* quanto alle modalità di *ricezione* delle scritture letterarie in versi.

La terza novità è che il moderno formato-libro diventa il vero e proprio baricentro di un sistema di circuiti per la messa in pubblico della poesia spiccatamente *scalare e gerarchico*. Anche nel Novecento, cioè, lettori e scrittori di versi hanno a disposizione una gamma relativamente varia e articolata di dispositivi di trasmissione differenti e alternativi, che prevede sia formati più semplici e leggeri, preliminari e propedeutici al libro (la rivista, la *plaquette*, il piccolo libro presso un piccolo editore), sia più impegnativi e complessi, con funzione di ricapitolazione rispetto a una serie di libri già pubblicati (l'autoantologia sintetica; il «libro dei libri» parziale o totale). Anche in questo caso i dispositivi contemplati non sono propriamente invenzioni della modernità recente. Rispetto alle loro modalità di presenza in epoche passate, però, a fare la differenza è la schietta ridefinizione funzionale imposta loro, adesso, dall'attivazione di una rigorosa relazione di interdipendenza gerarchica con il formato-cardine del libro (e in questo modo anche fra di loro).

È evidente ad esempio che se la rivista si afferma come dispositivo e «istituzione» poetico-letteraria già dal tardo *Ancien Régime*, sostanzialmente inedito è però il ruolo che ora assume come più o meno combattivo spazio di libertà e collaudo propositivo che poeti e organizzatori della cultura poetica contendono alle logiche commerciali dell'editoria di mercato (oltre che come acuminato strumento di smarcamento e presa di posizione all'interno del «sottocampo ristretto» dei produttori di poesia, per dirla con le classiche categorie di Bourdieu). Pur sempre nella speranza, va da sé, di guadagnarsi infine la piena ammissione nei loro cataloghi: ma giocando per intanto la propria partita per la legittimazione di fronte a una platea di amatori/specialisti selezionati e distinti (per

competenze sensibilità gusti) rispetto al grande pubblico. Quanto alla specificità della moderna *plaque*, come formato funzionalmente differenziato e prospetticamente preparatorio al ‘vero’ libro, a certificarla è addirittura la codificazione del termine con cui solo ora – come indicano i dizionari – si comincia a designare una silloge esile ma preziosa, prodotta a basse tirature e con distribuzione molto limitata, da un piccolo editore spesso «artigianale» (di norma i grandi editori, nel Novecento, non stampano più *plaque*). Ma anche il formato dell’auto-antologia autoriale subisce progressivamente, nel corso del Novecento, una rimodulazione e specializzazione funzionale sensibile rispetto al tipo del *libro-opera* (con cui invece tendeva spesso a confondersi/sovrapporsi in epoche passate): acquisendo con sempre maggior nettezza il valore di silloge panoramico/riepilogativa di una produzione di cui però non cancella (anzi di norma ribadisce, anche paratestualmente) la precedente articolazione «per libri».

Va da sé che la stabilità sociale di questo sistema di formati è pur sempre parziale, sia perché la relativa bizzosità delle tante singole prassi soggettive (autoriali ed editoriali) esercita sempre una pressione sulla capacità di tenuta delle procedure più codificate, sia per la sua ovvia evoluzione in diacronia (basti pensare agli effetti rimodulanti prodotti, nell’ultimo quindicennio, dalla progressiva penetrazione della Rete e dei nuovi media digitali, con la codificazione di un articolato set di nuovi formati e modi di presenza pubblica anche del poetico: in particolare nell’area di quelli *propedeutici/subordinati* al libro, anche se è probabile che, almeno in alcuni usi e aree di ricerca, il formato *blog*, ad esempio, stia cominciando a manifestare anche una potenzialità/vocazione più propriamente antagonistico/concorrenziale rispetto alla pragmatica e alla logica ‘centripete’ del libro). Quel che appare indiscutibile, comunque, è che la consapevolezza più o meno smaliziata dei rapporti fra questo insieme di supporti, che si può ritenere una componente non secondaria della competenza degli scrittori e lettori di poesia contemporanea, rappresenti uno sfondo pragmatico dal forte potere modellizzante sulle loro modalità di intendere e praticare le attività di lettura e scrittura.

In questa ricognizione schematica non ho contemplato, per ora, l’antologia, su cui mi soffermerò nel prossimo paragrafo. Del resto si tratta, a differenza dei precedenti, di un dispositivo di presentazione della testualità poetica di matrice non autoriale (almeno di norma) ma essenzialmente critico/curatoriale. È chiaro però che la logica di funzionamento dei circuiti *primari* di presentazione e presenza del poetico (primari dal punto di vista delle dinamiche di produzione, anche se non sempre – va da sé – di quelle di ricezione) non può non costituire lo sfondo a partire dal quale si (ri)definiscono anche le specifiche funzioni e modalità d’uso di quello specifico dispositivo.

Prima di giungere ad affrontare questo punto vorrei però mettere a fuoco, sia pure di nuovo in modo davvero schematico, un’altra implicazione cruciale delle considerazioni fin qui svolte. Il fatto è che la scrittura in versi ha un rapporto costitutivamente ambiguo con il moderno formato-libro non solo in quanto emblema e vettore, per così dire, della trasformazione dell’opera in merce, ma anche per come esso plasma la postura fruitiva del lettore contemporaneo. Il modello della lettura privata e silenziosa, immersiva ed estensiva, che il formato-libro presuppone e concorre a diffondere, ha il suo medium formale di gran lunga più adeguato – Frye *docet* – nel paradigma della prosa. In questo senso la rivoluzione versoliberista, su cui sintomaticamente il Novecento si apre, è il segno di una crisi che investe qualcosa di ben più essenziale di un semplice sistema di regole tecniche per la misurazione del verso: essa sancisce il tracollo dell’ultimo e più essenziale baluardo del fondamento convenzionale/rituale della poesia come regime di discorso e forma estetica. Perduta la sua tradizionale funzione di misura e fondamento istitu-

zionale della poesia come «canto», che cosa è o può ancora essere, nel Novecento, il verso? Per la prima volta nella storia delle culture occidentali, scrivere poesia comincia allora a significare anche impegnarsi, in qualche modo, a (ri)definire che cosa sia un verso, che tipo di discorsività sia quella che esso media e veicola, che tratti abbia il tipo di interazione cui la forma del testo allude (e alla quale dà forma).

Dopo averle innescate, il libro è o diventa anche la cornice entro cui queste cruciali domande possono trovare risposta. Riformulando alcuni geniali spunti di Fortini (802), si può dire che solo nell'orizzonte dilatato del libro il poeta contemporaneo può, e in certa misura deve, rendere riconoscibile per chi legge il sistema di *convenzioni locali* che governano il suo «libero» uso del verso, definendo non solo una nuova metrica ma anche, in definitiva, il peculiare regime di discorso e di interazione estetica in cui intende coinvolgere il lettore. Una delle funzioni fondamentali che le strategie macrotestuali sembrano chiamate ad assolvere, nel Novecento, sembra allora quella di *strutturare la specifica postura fruitiva* che il lettore è chiamato ad assumere nel corso dell'atto di lettura. In quest'ottica, fermo restando il tasso di libertà incompressibile che il singolo autore può attivare nel modellare inventivamente la propria silloge, non è difficile rendersi conto della notevole forza con cui, nella prassi delle scritture dell'ultimo secolo, alcuni schemi o moduli base di costruzione del libro si sono riproposti e consolidati, configurandosi di fatto come i veri e più affidabili vettori della ripresa di pertinenza e vitalità di alcune tradizioni o aree o modellistiche di *genere*.

Bisognerebbe infatti ammettere che nel Novecento le attribuzioni di genere perdono fatalmente di affidabilità e pregnanza se le si declina (come spesso si tende ancora a fare) in una prospettiva descrittiva prevalentemente testuale, perché proprio e solo entro la cornice del libro essi ricevono il proprio orientamento generico decisivo e disambiguante. Lette da sole, ad esempio, tre poesie come *Ad portam inferi* di Giorgio Caproni, *Bureau* di Mario Luzi, *Il muro* di Vittorio Sereni, potrebbero ben essere considerati esempi abbastanza simili di un *melange* generico/modale piuttosto iridescente, all'incrocio fra lirismo teatralità e narrativa (in tutti e tre una voce in prima persona, di chiara matrice autobiografica, conduce una breve «narrazione lirica» dai tratti più o meno spiccatamente onirico/visionari, che mette in rapporto il soggetto con l'apparizione di un altro personaggio). Senonché, a fare la differenza è che il primo testo appartiene a un libro, *Il seme del piangere*, in cui la sequenza dei testi dà luogo a un discontinuo «racconto» unitario (secondo un principio di *articolazione discorsiva*); invece *Gli strumenti umani*, silloge in cui si legge la seconda poesia, declina con particolare originalità e apertura la forma tipicamente lirica del «diario in versi» (improntata a un principio di *intermittenza soggettiva*); mentre a una logica di sviluppo schiettamente «seriale» (modellata sul principio dell'*allestimento espositivo*) si ispira la struttura di *Nel magma*, cui appartiene l'ultimo testo della terna.⁴ Insomma: a dispetto della loro somiglianza apparente, quei tre testi si rivelano i tasselli di tre opere – tre libri – di *genere* abbastanza diverso. Una loro lettura antologica, è ovvio, non può che comportare, da questo punto di vista, un significativo effetto di lacuna. Che non è impossibile compensare, beninteso: ma che certo accentua ulteriormente la rilevanza della funzione e responsabilità «curatoriale» dell'antologista.

⁴ Per una discussione più articolata dei tre moduli cfr. Ghidinelli 176-208.

3. Una mappa di mappe. Logica e funzioni del formato antologia nel Novecento

In realtà, come è quasi ovvio osservare, anche l'antologia è con ogni evidenza un genere macrotestuale. Se la sua logica operativa prevede anzitutto la rottura/obliterazione della macrotestualità primaria, *autoriale* delle opere, tale operazione di smontaggio è funzionale però alla costruzione per un nuovo organismo macrotestuale a carattere, appunto, *critico/curatoriale*.

Tanto l'antologista quanto l'autore di un libro poetico si comportano mettendo in atto procedure di selezione raggruppamento ordinamento funzionali – come osserva Antonelli nello stesso saggio citato in apertura – a venire a patti con l'implacabile falce della memoria: solo un insieme di *testi* vengono presentati/trasmessi, candidati a un destino di memorabilità, a discapito di tutti gli altri.

La differenza è che l'autore di un libro di poesia – che opera ovviamente su un repertorio di testi propri – declina quelle procedure-base secondo un criterio di *aggregazione costruttiva* che enfatizza anzitutto le relazioni *orizzontali* fra le poesie da lui selezionate/raccolte, subordinando proprio a questa istanza di articolazione dell'esperienza estetico/testuale la sua (e la loro) relazione con il lettore: solo impegnandosi nell'attraversamento del percorso di lettura predisposto per lui dal poeta il lettore sarà nelle condizioni di fare davvero esperienza della sua poesia. Va da sé che in questo modo, scegliendo di leggere proprio quel dato libro di quel dato poeta, l'io leggente rinuncerà (almeno per il momento) a tutti gli altri: leggere per libri è operazione che, richiedendo un investimento ingente di tempo ed energie psichiche, attribuisce un peso notevole all'atto preliminare di selezione dell'opera da leggere che il fruitore stesso è chiamato a compiere.

Proprio per venire incontro al disagio di questa scelta interviene allora l'antologista. Attenendosi a un criterio di *campionatura esemplificativa* egli arroga a sé – giustificando l'attribuzione di un tale mandato in ragione di un capitale riconosciuto di autorevolezza e/o esperienza – il compito di selezionare per chi legge, anzitutto, un repertorio plurale ma limitato di *voci* autoriali. È soprattutto a questo livello che l'antologia attinge il proprio specifico statuto di *macrotesto*, ponendo il curatore di fronte alla responsabilità di declinare in un certo modo – attraverso un atto costruttivo più o meno persuasivo, equilibrato, ma pur sempre soggettivo – la funzione/valenza di *mappa orientativa (e orientata)* che inerisce istituzionalmente al formato-antologia. E infatti proprio qui si apre un primo ventaglio di rilevanti differenziazioni tipologiche, in ragione della varietà di opzioni adottabili nella definizione tanto dell'*oggetto* quanto del *taglio* dell'operazione di mappatura.

Meno incisivo (che non significa affatto irrilevante) rispetto alla tenuta dell'antologia in quanto macrotesto è il secondo risvolto della sua operazione di selezione/campionatura, che riguarda invece i *testi* da includere e presentare. Qui il vincolo cui l'antologista deve attenersi, quello di spezzare le relazioni orizzontali interne al discorso poetico dei singoli poeti (e dei loro libri), enfatizza per converso la verticalità esemplificativa di ciascuno dei campioni testuali selezionati rispetto alla personalità letteraria del suo autore (e/o eventualmente: rispetto alla *poetica* o *tendenza*, o alla *stagione*, o a qualunque altro aspetto che il curatore lo incarica di rappresentare). Dal che deriva anche, per chi legge, la necessità di adottare una modalità fruitiva differente rispetto a quella prevista dal formato-libro. Conformemente alla logica campionatoria, verticalizzante, che regge il macro-testo antologico, la sua non potrà che essere una lettura tesa, in sostanza, a desumere induttivamente l'immagine di un tutto a partire dalla delibazione di una serie di assaggi esemplari: se del caso, naturalmente, anche con l'ausilio delle più o meno generose

«istruzioni per l'uso» predisposte dal curatore in appositi apparati di inquadramento/commento.

Per la verità – lo si sarà già notato – questa caratterizzazione oppositivo-differenziale del formato-antologia in rapporto al formato-libro, almeno nel modo schematico in cui l'ho abbozzata adesso, non ha affatto una pertinenza generale o assoluta. Oltre a essere molto connotata in senso storico/diacronico, perché presuppone appunto una restrizione di sguardo all'orizzonte contemporaneo, essa è evidentemente modellata, anche in quest'ambito, soltanto su un certo uso o spettro di usi della forma-antologia. Entrambe queste limitazioni richiedono allora, seppur per ragioni diverse, qualche supplemento di riflessione.

Sul primo fronte si tratta di esplicitare un poco meglio le principali ragioni di specificità dell'antologia poetica contemporanea rispetto ai suoi precedenti premoderni. In gioco è qui anzitutto il doppio processo di ri-definizione funzionale cui l'antologia va incontro sia in quanto specifico formato e *cliché* (a sua volta) di un'industria editoriale avanzata; sia in quanto duttile utensile di intervento e presa di posizione critica nel dibattito per la costituzione di un canone della contemporaneità. Lo stesso moltiplicarsi pluralistico delle operazioni di antologizzazione ha evidentemente questa doppia matrice. Per un verso certifica cioè la trasformazione anche del formato-antologia in una specifica tipologia di offerta commerciale, di merce libraria appetibile per un pubblico di lettori e dunque provvista di un *mercato*: da qui la legittima propensione, da parte degli editori-imprenditori, a impegnarsi in una competizione *commerciale* per aggiudicarsene una quota (anche qui, con una pluralità tipologica di proposte differenti funzionali a intercettare una pluralità di richieste/attese differenti). Per altro verso è invece il riflesso della sempre più accentuata valenza critico/interpretativa che l'antologia assume – in un sistema letterario in cui i processi di valorizzazione si svolgono secondo una logica di negoziazione conflittuale sempre più articolata ramificata complessa (Spinazzola) – in quanto strumento di una competizione simbolica che si svolge questa volta all'interno (anzitutto) della corporazione poetico/letteraria, tanto fra i poeti quanto fra gli stessi critici.

L'altro fattore di specificità storica dell'antologia moderna è il suo rapporto di differenziazione/integrazione funzionale con il libro, tanto come *formato* quanto come *forma*. Oggi in *quasi* ogni operazione antologica (ma su quel *quasi* dovremo tornare) è sempre implicato anche, almeno in potenza o persino in auspicio, un gesto di rimando, o invito, o addirittura *avviamento* del lettore all'incontro con i libri-opera da cui i testi-campione sono estratti (e ai quali continuano a far segno): anche perché quei libri restano pur sempre abbastanza agevolmente accessibili, per lui, nel mondo là fuori – tutt'al più in una biblioteca, se non proprio in libreria. In ambito pre-moderno la forma-antologia tende invece a essere intesa e di fatto a funzionare come un equivalente sostitutivo, per così dire, di quella biblioteca: uno strumento a cui è a tutti gli effetti affidata una responsabilità primaria di trasmissione/conservazione di un repertorio di testi altrimenti inaccessibili (o accessibili solo con difficoltà) per il lettore. D'altronde la sensibilità largamente egemone in molte fasi della Tradizione è quella che percepisce il territorio della lirica come costituito, più che da un insieme di libri-opera, da una «galassia di microtesti».⁵ Al punto che la stessa costitutiva logica selettiva dell'antologia può variamente intrecciarsi, sovrapporsi e combinarsi, con una contrapposta spinta di tipo bulimico/accumulatorio, tesa cioè alla

⁵ Rubo l'espressione a Santagata (30), che la usa in particolare a proposito del ruolo modellizzante giocato – secondo la classica proposta di Quondam – dalle «antologie di autori vari» sulla prassi e concezione del genere lirico nel petrarchismo cinquecentesco.

raccolta/aggregazione il più possibile larga dei materiali testuali disponibili nell'ambito d'interesse dell'antologista. Fino al caso limite, per così dire, dei grandi canzonieri trobadorici per autore di metà Duecento, in cui secondo Maria Luisa Meneghetti proprio il progetto curatoriale di recupero e ordinamento «narrativizzante» della produzione testuale degli *auctores* selezionati (anche con l'ausilio di strumenti quali le *vidas* e le illustrazioni miniate) finisce per funzionare come una sorta di incubatore e modello per la «rinascita, dopo l'eclisse medievale», della «pratica del canzoniere personale, del *Liederbuch* riordinato dallo stesso autore» (Meneghetti 138): con una singolare inversione, insomma, del nostro modo abituale di pensare il rapporto fra antologia e libro.

O almeno: del modo di pensare quel rapporto che possiamo ritenere tipico di *un certo tipo* di antologia contemporanea. E veniamo allora alla necessità di articolare meglio la nostra descrizione di partenza in rapporto alla spiccata duttilità e pluralità morfologica dell'antologia poetica novecentesca. Come si è già ricordato è questo uno dei fronti di indagine su cui la critica recente si è applicata con maggior acribia e profitto, elaborando una ricca serie di proposte di classificazione tipologica. Sulla scorta di questi lavori (in particolare Verdino; Pautasso e Giovannetti; Scaffai), mi limiterò qui ad abbozzare un paio di meta-criteri funzionali a raggrupparne i diversi sotto-tipi di antologia in quattro macro-famiglie, secondo l'orientamento funzionale complessivo che mi pare li ispiri. Il primo criterio fa riferimento all'immagine di destinatario che l'antologia presuppone: è il parametro che determina anzitutto *se* l'antologia assolve una funzione di modellazione canonica. Il secondo criterio riguarda invece il suo orientamento in rapporto al sistema dei circuiti «primari» di socializzazione della poesia sul fronte della produzione: è il parametro che determina il livello a cui la funzione di modellazione canonica è assolta.

Perché la funzione canonica dell'antologia si attivi, è necessario che il curatore ipotizzi di rivolgersi a un pubblico interessato a usare l'antologia, anche o anzitutto, come una *mappa* per orientarsi nel (o in un certo ambito del) sotto-campo della produzione poetica novecentesca. Un po' alla grossa, si tratta di una platea abbastanza ampia di soggetti a vario titolo coinvolti (anche al di là dell'esplicita destinazione *scolastica* del prodotto) nel ruolo di docenti o studenti, ai diversi livelli dei circuiti dell'insegnamento letterario (da quelli di base a quelli accademici e di avviamento alla ricerca); e di individui che, anche al di fuori di quelle istituzioni, esprimono un forte interesse per la poesia come lettori-appassionati e/o come critici e/o come produttori (va da sé che ciascuno di loro declina la comune esigenza di orientamento «canonico» con modalità diverse).

All'interno di questo quadro, comunque, una serie di tipi antologici si occupano anzitutto di cartografare l'area della produzione più o meno consolidata, assolvendo una funzione paragonabile a quella dei formati che, nel sistema dei circuiti di socializzazione primari, si pongono 'a valle' del libro. Sono antologie che ambiscono a modellare e proporre una *mappa canonica* di un segmento più o meno ampio del campo poetico contemporaneo: che può coprire un arco tradizionale «complessivo» (quelle che Scaffai chiama antologie «canoniche» e Giovannetti «generalì»); una sua sezione circoscritta ma comunque estesa e compatta (grosso modo sono quelle che Scaffai chiama «cronologiche»); o stringere, con un più spiccato orientamento euristico, sull'area della più o meno stretta contemporaneità (quelle che Verdino e Giovannetti battezzano, mutuando la storica formula di Papini e Pancrazi, «I poeti d'oggi»). Sono ovviamente questi i tipi di antologia a cui si attaglia meglio il discorso con cui ho avviato questo paragrafo. In tutti risulta cruciale il meccanismo della *campionatura esemplificativa* (di alcuni testi, da alcuni libri, da alcuni autori), che rende evidente come ogni antologia canonica abbia in effetti sempre (almeno) una doppia destinazione. Da un lato l'antologista compie – attraverso il più o meno

tendenzioso e personale atto di costruzione della propria *mappa* – un gesto critico che ha come destinatari altri critici, altri soggetti titolari di una qualche responsabilità o diritto di parola nel processo di costruzione negoziale del canone novecentesco (come ovvio meno interessati, loro, alla lettura dei testi che non alla valutazione del disegno macrotestuale). Dall'altro si rivolge invece a una platea di «lettori-utenti» da orientare: soggetti che useranno la sua mappa (di *autori* e anzitutto di *testi*) pur senza essere in grado, come ovvio, di valutarne direttamente e compiutamente l'affidabilità. Se è qui che le antologie con funzione «canonica» si configurano anche come preziosissimi strumenti di avviamento alla *lettura* della poesia contemporanea, ciò attribuisce particolare rilievo alla loro capacità di far segno (tipicamente in luoghi deputati come introduzioni cappelli apparati di commento) al rapporto che la selezione testuale proposta intrattiene con l'orizzonte del libro e dell'esperienza del libro.

Una seconda famiglia di tipi antologici declina invece la propria «funzione canonica» a un livello paragonabile a quello dei formati propedeutici al formato-soglia del libro. Qui l'intento dell'antologista è insomma quello di certificare/consolidare anzitutto la *presenza* di un più o meno omogeneo gruppo di voci *nuove*, proponendole all'attenzione e di fatto avviandole, in questo modo, a un percorso di futura canonizzazione eventuale. Secondo due principali modalità. La prima è quella delle antologie che Scaffai chiama «generazionali» e che si può dire assolvano più propriamente a una funzione di «scouting» (tipicamente i *Quaderni di poesia contemporanea* di Marcos y Marcos o la serie dei *Nuovi poeti italiani* nella bianca Einaudi). La seconda è quella delle antologie «di programma» (Giovannetti, Scaffai) o «di tendenza» (Verdino), animate insomma da una più coerente e spesso combattiva logica (auto)promozionale di gruppo. Trattati di specificità tendenziale di questa famiglia sono, da un lato, i criteri e modi di selezione testuale (di norma a cura degli stessi autori e anche per questo in grado di presentarsi anche come piccoli aggregati macrotestuali); dall'altro la fisionomia del pubblico di riferimento (tendenzialmente più ristretto, specialistico e «interno» alla corporazione poetica che nel caso precedente).

Più complessa, tanto sul piano dell'interesse alla delineazione di un vero e proprio canone quanto dal punto di vista del pubblico o dei pubblici di riferimento, la fisionomia della terza famiglia tipologica, che corrisponde grosso modo alle antologie che Scaffai chiama «generiche» e «speciali» (in cui è ricompresa, ad esempio, anche la categoria delle antologie «Dei luoghi» contemplata da Giovannetti). Nella prospettiva adottata qui potremmo chiamarle sub-canoniche o contro-canoniche: sia pure con modalità molto varie (ora più o ora meno consapevoli, rigorose, persuasive), tendono infatti ad assolvere il compito di delineare la mappa di una «linea» o «area» di produzione poetica che le ricostruzioni canoniche «ufficiali» trascurano o attestano in modo discontinuo. Con funzione di *messa in evidenza* di una sotto-tradizione che può caricarsi di più o meno intensi toni polemico/rivendicativi (connotandosi come una contro-tradizione). Un po' alla grossa si può dire che il prevalere delle coordinate di tipo tecnico/formale ovvero di tipo «identitario» determina qui la polarizzazione fra una destinazione più ristretta/specialistica e una potenzialmente più ampia (ma con sintomatiche possibilità di intersezione fra i due circuiti, ovviamente: esemplari i casi delle antologie di poesia dialettale o di matrice *gender*).

Ultima famiglia, invero amplissima (come già notava Giovannetti), è quella occupata dalle antologie «tematiche». È questa un'area di presenza pubblica della poesia particolarmente interessante e sfuggente. Anche a giudicare dal numero di titoli annualmente prodotti, a caratterizzarla sembrerebbe essere, nella prospettiva della griglia qui abbozzata, il massimo grado di apertura a un pubblico di lettori non specialisti; ed il massimo grado di attenuazione, nel contempo, della funzione e valenza *canonica* dell'antologia. An-

che se non mancano lavori di questo tipo improntati a criteri di rigore e serietà scientifica (per fare un solo esempio: *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, curata da Cortellessa per Bruno Mondadori), è difficile sfuggire all'impressione che proprio a questo livello la funzione di mediazione orientante del critico/curatore tenda a farsi di norma alquanto effimera. Nelle antologie tematiche lo statuto di macrotesto dell'*assemblage* (il suo valore di *mappa*) tende a dissolversi, il rapporto con le tavole dei valori letterari più o meno condivisi perde di pertinenza. D'altro canto il successo delle antologie tematiche sembra suggerire quanto forte sia, presso un pubblico appena un poco più largo di quello sempre più esiguo dei 'veri' lettori di poesia, l'esigenza di criteri di orientamento riconoscibili nell'accesso a un genere altrimenti «senza nome». In fondo, rozza posticcia estrinseca fin che si vuole, quella del *tema* non è, dal punto di vista psicosociale, la struttura più vicina a quella del *genere*? Ma l'orizzonte più pertinente per il recupero di una più o meno lasca canonistica di genere non è, per la poesia contemporanea, quella del libro? Il cortocircuito non potrebbe essere più emblematico.

Bibliografia

- Alfano, Giancarlo. "La contro-favola di Policleteo. Tre note sul canone e le antologie." *Nuova corrente* 153 (2014): 19-28. Stampa.
- Antonelli, Roberto. "L'antologia, il tempo e la memoria." *L'antologia poetica*. Numero tematico di *Critica del testo* II.1 (1999): vii-xii. Stampa.
- Bourdieu, Pierre. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. Milano: il Saggiatore, 2005. Stampa.
- Fortini, Franco. "Verso libero e metrica nuova." *Saggi italiani*. Milano: Garzanti, 1987. Stampa. Ripubblicato in Fortini, Franco. *Saggi ed epigrammi*. Milano: Mondadori, 2003. 799-808. Stampa.
- Frye, Northrop. *Anatomia della critica*. Torino: Einaudi, 2000. Stampa.
- Ghidinelli, Stefano. *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*. Napoli: Guida, 2013. Stampa.
- Giovannetti, Paolo. "Dalla tradizione al canone." *L'antologia, forma letteraria del Novecento*. Eds. Sergio Pautasso e Paolo Giovannetti. Lecce: Pensa Multimedia, 2004. 17-29. Stampa.
- L'antologia poetica*. Numero tematico di *Critica del testo* II.1 (1999). Stampa.
- Meneghetti, Maria Luisa. "La forma-canzoniere fra tradizione mediolatina e tradizioni volgari." *L'antologia poetica*. Numero tematico di *Critica del testo* II.1 (1999): 119-40. Stampa.
- Nozzoli, Anna. "Lo spazio dell'antologia. Appunti sul canone della poesia italiana del Novecento." *Archivi del nuovo* 3 (1998): 23-39. Stampa.
- Pautasso, Sergio e Paolo Giovannetti, eds. *L'antologia, forma letteraria del Novecento*. Lecce: Pensa Multimedia, 2004. Stampa.
- Quondam, Amedeo. *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma «antologia»*. Roma: Bulzoni, 1974. Stampa.

- Saba, Umberto. "Storia e cronistoria del Canzoniere." *Tutte le prose*. Milano: Mondadori, 2001, 107-352. Stampa.
- Santagata, Marco. *I due cominciamenti della lirica italiana*. Pisa: ETS, 2006. Stampa.
- Scaffai, Niccolò. "Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana (1903-2005)." *La regola e l'invenzione. Saggi sulla letteratura italiana del Novecento*. Firenze: Le Monnier, 2007. 58-82. Stampa.
- Spinazzola, Vittorio. "La valorizzazione del testo." *L'esperienza della lettura*. Milano: Unicopli, 2009. 137-70. Stampa.
- Testa, Enrico. *Il libro di poesia. Tipologie e analisi macrotestuali*. Genova: Il Melangolo, 1983. Stampa.
- . "L'esigenza del Libro." *La poesia italiana del Novecento. Modi e tecniche*. Eds. Marco Antonio Bazzocchi e Fausto Curi. Bologna: Pendragon, 2003. 97-119. Stampa.
- Verdino, Stefano. "Le antologie di poesia del Novecento. Primi appunti e materiali." *Nuova corrente* 133 (2004): 67-94. Stampa.