

ELENA SANTIN*

«Ogni minimo errore esce vergognoso, e spesso anche
fa gran danno al componimento, e all'onore dell'autore».
La pratica editoriale di Giacomo Leopardi

TITLE: «Ogni minimo errore esce vergognoso, e spesso anche fa gran danno al componimento, e all'onore dell'autore». *Giacomo Leopardi's Publishing Habits*

ABSTRACT: Leopardi did not properly neglect editorial and book aspects of his literary work. In this context, it becomes significant to conduct in-depth research aimed at reconstructing the author's publishing habits. In his *Epistolario*, Leopardi writes to printers, publishers, and cultural organizers, but also with friends and relatives, recipients of recounts and comments on some episodes of his experience in the world of printing. Through the letters, it is possible to identify the peculiar position of Leopardi as a writer within the Italian publishing and typographical scene.

KEYWORDS: Giacomo Leopardi, Antonio Fortunato Stella, Pietro Brighenti, Correspondance, Publishing

Leopardi non trascurò propriamente gli aspetti editoriali e librari della propria opera letteraria. In un simile contesto diventa significativo condurre un'approfondita ricerca volta a ricostruire le abitudini editoriali dell'autore. Nel suo *Epistolario* Leopardi dialoga con stampatori, editori e organizzatori culturali, ma anche con amici e parenti, destinatari di racconti e commenti su alcuni episodi della sua esperienza nel mondo della stampa. Attraverso le sue lettere è possibile individuare la peculiare posizione di Leopardi come scrittore all'interno del panorama editoriale e tipografico italiano.

PAROLE CHIAVE: Giacomo Leopardi, Antonio Fortunato Stella, Pietro Brighenti, epistolario, editoria

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/18091>

Copyright © 2023 The Author

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

<<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>>

Leopardi nel panorama editoriale italiano

La concretizzazione dell'opera, frutto dell'ingegno creativo, in libro, un oggetto materiale e comprabile, attira l'attenzione degli studiosi su aspetti meno noti delle vicende biografiche degli autori. Infatti, tra lo studio filologico dei testi e l'analisi della ricezione dell'opera attraverso l'asse temporale e spaziale, si pone la ricerca sui processi editoriali e commerciali che sottendono alla produzione e alla vendita del libro. In questa fase cruciale per l'effettiva nascita del libro, nei primi decenni del XIX secolo l'autore continua a essere protagonista; con la sua esperienza e le sue scelte contribuisce in modo determinante alla definizione di nuovi ruoli editoriali alle soglie dell'età contemporanea.

* Alma Mater Studiorum Università di Bologna (IT), elena.santin@studio.unibo.it.
Abbreviazioni: DBI, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 voll. al 2023, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-; EL (*Epistolario Leopardi*), GIACOMO LEOPARDI, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Nel caso di Giacomo Leopardi le testimonianze riguardanti le vicende legate alla stampa dei suoi scritti e alla percezione che il letterato aveva del comparto editoriale sono ragguardevoli, e in particolare l'*Epistolario* (qui sempre citato in forma compendiosa EL) si costituisce come una fonte imprescindibile per cogliere le posizioni dell'autore in merito a tali questioni. Proprio a partire dalla soggettiva e parziale visione leopardiana sul mondo editoriale, le lettere mostrano quale tipo di coscienza editoriale avesse sviluppato Leopardi, e che tipo di posizioni assumesse nel mercato librario, italiano e non solo.

La storia editoriale di Leopardi non è una storia dai confini ristretti ma, come quella di molti suoi contemporanei, segue una geografia culturale e affettiva che lo allontana sempre più dalla terra natale, la Marca Pontificia. Giacomo si muoveva tra le principali città italiane e si addentrava nel cuore dei cambiamenti culturali e letterari, sia per avere una conoscenza diretta del mondo intellettuale di cui voleva essere parte integrante, sia per facilitare le procedure di stampa. Nei suoi continui trasferimenti, saggiò i limiti e le possibilità offerti dall'industria editoriale di quasi ogni Stato italiano, passando dall'efficienza produttiva del territorio lombardo alla confusione creativa ed eslege del sistema napoletano.

Il mercato in cui si muoveva il poeta era caratterizzato da una profonda disomogeneità dovuta al mancato statuto unitario degli Stati italiani e al fatto che la fisionomia degli editori non si era ancora venuta specializzando, giacché ogni Casa editrice alimentava cataloghi molto variegati nel tentativo di intercettare gusti e vendite da pubblici anche assai differenti; ogni governo presente sul territorio, in particolare nel periodo della Restaurazione, esercitava le proprie leggi nel comparto librario ed editoriale, portando così alla frammentazione non solo del mercato, ma anche del sistema produttivo.

Il paesaggio editoriale si presentava quindi estremamente diversificato: in alcuni luoghi era più facile pubblicare che in altri; la censura non agiva con lo stesso controllo ovunque, ma risultava più o meno restrittiva a seconda del territorio di pertinenza; la diffusione delle opere era spesso ostacolata da dazi o da ristampe straniere che ne impedivano una sicura e controllata circolazione; gli stessi generi letterari non riuscivano a ottenere i medesimi risultati in termini di pubblico in ogni territorio, ma ognuno sviluppava le proprie mode letterarie.¹

¹ Fondamentali per lo studio della storia del libro e dell'editoria durante il XIX secolo sono: *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Einaudi, 1997; *Storie di editori e tipografi nella Napoli dell'Ottocento*, a cura di Gianfranco Tortorelli, Bologna, Pendragon, 2018; ANNA ASCENZI, ROBERTO SANI, *Storia e antologia della letteratura per l'infanzia nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 2017; ALBERTO BELTRAMO, MARIA GIOIA TAVONI, *I mestieri del libro nella Bologna del Settecento*, Sala Bolognese, Forni, 2013; MARINO BERENGO, *Intellettuali e organizzazione della cultura nell'età della restaurazione*, in *Atti del XLVII congresso di storia del risorgimento italiano*, Cosenza, 15-19 settembre 1974, Roma,

Di fronte alla dispersività del mercato librario in cui bisognava affacciarsi, Leopardi riuscì a trovare un equilibrio tra l'elasticità necessaria per adattarsi alla disomogeneità commerciale e la volontà di conservare una personale pratica editoriale, costruita in base alle proprie esigenze artistiche ed economiche. Nella polimorfia del panorama italiano, Leopardi si aspettava dall'editoria una posizione al servizio del letterato e del pubblico, volta alla promozione di una cultura alta e ricercata anche nell'aspetto materiale della produzione: il libro è il mezzo con cui l'opera si manifesta e diventa fruibile al pubblico dei lettori: nell'immaginario leopardiano è fondamentale che esso assuma una certa forma, una predeterminata espressione, affinché possa estrinsecare la sua massima potenzialità artistica e culturale.

All'inizio della sua carriera, il giovane contino non aveva ancora sviluppato un'acuta sensibilità nei confronti del mondo del libro, a causa dell'inesperienza e dell'ancora non fiorita notorietà. Tra il 1816 e il 1825 Leopardi non trovò facilmente editori disposti a investire il proprio denaro per stampare le sue opere, e spesso fu il padre a fornirgli gli scudi necessari per pubblicare i suoi testi, nonostante inizialmente Monaldo non fosse granché intenzionato a finanziare le stampe del figlio. Fino a quando Antonio Fortunato Stella non accordò allo scrittore uno stipendio mensile, la sua professione di letterato non produsse un guadagno sufficiente al suo sostentamento; esattamente come accadeva per altri scrittori, i proventi ricavati dalle proprie pubblicazioni spesso riuscivano solamente a

Istituto per la storia del Risorgimento italiano, 1976, pp. 297-307; ID., *Intellettuali e centri di cultura nell'Ottocento italiano*, «Rivista storica italiana», LXXXVII, 1975, fasc. 1, pp. 133-166; MARINO BERENGO, *L'organizzazione della cultura nell'età della Restaurazione*, in *Storia della società italiana*, XV, *Il movimento nazionale e il 1848*, Milano, Teti, 1986, pp. 45-88; ID., *Editoria e tipografia nella Venezia della Restaurazione. Gli esordi di Giuseppe Antonelli*, in *Studi politici in onore di Luigi Firpo*, III, *Ricerche sui secoli XIX-XX*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 357-379; ID., *Cultura e istituzioni nell'Ottocento italiano*, Bologna, Il Mulino, 2004; ID., *Intellettuali e librai nella Milano della restaurazione*, presentazione di Mario Infelise, Milano, Franco Angeli, 2012; MARCO CALLEGARI, *Industria del libro a Venezia durante la Restaurazione. 1815-1848*, Firenze, Olschki, 2016; LUCA CLERICI, BRUNO FALCETTO, GIANFRANCO TORTORELLI, *Editoria libraria in Italia dal Settecento a oggi. Bibliografia 1980-1998*, Milano, Il Saggiatore, 2000; SARA MORI, *I libretti devozionali nella prima metà dell'Ottocento, alcune riflessioni sull'editoria di larga circolazione*, «Bollettino del Museo del Risorgimento», 2006-2007, pp. 155-192; MARIA IOLANDA PALAZZOLO, *I salotti di cultura nell'Italia dell'800. Scene e modelli*, Milano, Franco Angeli, 1985; EAD., *I tre occhi dell'editore. Saggi di storia dell'editoria*, Roma, Archivio Guido IZZI, 1990; EAD., *I libri il trono l'altare. La censura nell'Italia della Restaurazione*, Milano, Franco Angeli, 2003; EAD., *Prima della libertà di stampa. Le forme della censura nell'Italia della Restaurazione*, «La Bibliofilia», CVIII, 2006, fasc. 1, pp. 71-89; EAD., *La nascita del diritto d'autore in Italia. Concetti, interessi, controversie giudiziarie (1840-1941)*, Roma, Viella, 2013; MARIA GIOIA TAVONI, *Lettura, libri e librai nella Bologna della Restaurazione*, Bologna, Luigi Parma, 1984; EAD., *Tipografi e produzione libraria*, Bologna, Istituto per la storia di Bologna, 1987; VINCENZO TROMBETTA, *L'editoria napoletana dell'Ottocento. Produzione, circolazione, consumo*, Milano, Franco Angeli, 2008; ID., *La stampa a Napoli nell'Ottocento. Una storia per generi editoriali*, Firenze, Olschki, 2022.

pareggiare le spese di produzione, nei casi fortunati si potevano ricevere pochi scudi in più di quelli investiti inizialmente.

Per esempio, nel caso della stampa del 1818 delle due *Canzoni* a Roma, secondo i dati riportati da Janni, Leopardi, a fronte di una spesa di 12,75 scudi, ne aveva guadagnati solamente quattro, nonostante il grande coinvolgimento di Pietro Giordani e di numerosi letterati nella promozione e vendita delle 312 copie della tiratura.² All'epoca, nella Roma del 1818, quattro scudi erano appena sufficienti per acquistare un libro di pregio, come la *Nuova raccolta di cento principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e delle sue vicinanze disposte secondo il metodo dell'itinerario di Roma*,³ che in calce al frontespizio riporta il suo prezzo di vendita, ossia tre scudi.

In occasione della stampa delle *Canzoni*, Leopardi organizzò la distribuzione in modo tale da garantirsi la più estesa diffusione possibile: Francesco Cancellieri, che si era occupato della stampa, consegnò 295 copie⁴ a Natanaele Fucili, prete recanatese che divenne segretario del cardinale Giacomo Filippo Frasoni, da cui non si separò nemmeno quando questi venne nominato nunzio apostolico in Portogallo.⁵ Fucili divenne anche canonico della Cattedrale di Recanati. Fu corrispondente con Leopardi a partire dal 1819, quando si fece inviare la traduzione del secondo libro dell'*Eneide* e *l'Inno a Nettuno*,⁶ anche se dall'*Epistolario* emerge come già dal 1817 Fucili svolgesse un importante ruolo di diffusione delle opere di Leopardi a Roma.⁷

Cancellieri, consegnate le 295 copie a Fucili, trattenne presso di sé 14 copie in velina, di cui due furono inviate a Giacomo Leopardi e le restanti 12 furono destinate a Carlo Antici e ad alte personalità romane.⁸ Pur sapendo che le posizioni assunte nei suoi testi fossero pericolose per la diffusione romana, Leopardi confidava che Cancellieri consegnasse i testi a «veri letterati», motivo per cui gli affidò solamente un piccolo numero di copie, vista la scarsità di lettori davvero ricettivi nei confronti delle novità

² ETTORE JANNI, *Appunti per una storia tipografica di Giacomo Leopardi*, in *Scritti vari dedicati a Mario Armanni in occasione del suo sessantesimo compleanno*, Milano, Hoepli, 1939, p. 99. La cifra esatta di 312 copie è stata ricavata dai dati riportati nella lettera di Francesco Cancellieri a Giacomo Leopardi, Roma, 6 gennaio 1819 (EL, n. E163).

³ *Nuova raccolta di cento principali vedute antiche e moderne dell'alma città di Roma e delle sue vicinanze disposte secondo il metodo dell'itinerario di Roma*. Si trova nella calcografia Vasi, situata nella strada del Babuino, presso la piazza di Spagna, num.° 122, 1818. In calce al frontespizio, la nota «Al prezzo di scudi tre».

⁴ Di queste 295 copie, 285 sono in carta ordinaria e 10 in carta velina. Il dato è riportato nella Lettera di Francesco Cancellieri a Giacomo Leopardi, Roma, 13 gennaio 1819 (EL, n. E166).

⁵ COSTANZA GEDDES DA FILICAIA, *Alcune osservazioni intorno all'onomastica dei canti leopardiani (con un'appendice marchigiana)*, «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», XV, 2013, p. 30. Purtroppo scarsi appaiono i dati bibliografici su Fucili, che non appare nemmeno sulla banca dati World Biographical Information System.

⁶ Lettera di Natanaele Fucili a Giacomo Leopardi, Roma, 3 febbraio 1819 (EL, n. E170).

⁷ Lettera di Giuseppe Maria Silvestrini a Giacomo Leopardi, Roma, 10 settembre 1817 (EL, n. E89).

⁸ Lettera di Francesco Cancellieri a Giacomo Leopardi, Roma, 13 gennaio 1819 (EL, n. 166).

letterarie ed editoriali.⁹ Preferì quindi far arrivare più esemplari a Recanati, da dove avrebbe potuto inviarli agli adeguati destinatari. Cominciò a spedire personalmente molte copie a intellettuali di spicco, come Vincenzo Monti, dedicatario dell'opera,¹⁰ Angelo Mai,¹¹ Dionigi Strocchi,¹² Giulio Perticari,¹³ Giuseppe Grassi,¹⁴ Bartolomeo Borghesi,¹⁵ Massimiliano

⁹ Lettera di Giacomo Leopardi a Francesco Cancellieri, Recanati, 18 gennaio 1819 (EL, n. E167).

¹⁰ Lettera di Giacomo Leopardi a Vincenzo Monti, Recanati, 12 febbraio 1819 (EL, n. E176).

¹¹ Lettera di Giacomo Leopardi ad Angelo Mai, Recanati 15 febbraio 1819 (EL, n. E178).

¹² Lettera di Giacomo Leopardi a Dionigi Strocchi, Recanati, 12 febbraio 1819 (EL, n. E177). Dionigi Strocchi (1762-1850), amico di Vincenzo Monti, fu un letterato faentino e pastore arcade della Lamonia faentina. Partecipò attivamente alla vita politica della Repubblica Cisalpina, rivestendo incarichi di prestigio all'interno degli studi emiliani. Nel 1798 ricevette anche la nomina a Commissario del potere esecutivo sui tribunali di Faenza; successivamente, proseguendo con l'azione politica, divenne anche insegnante di greco e latino e rettore del liceo faentino che aveva contribuito a fondare. Cfr. ANGELO COLOMBO, *Strocchi, Dionigi*, in DBI, XCIV, 2019, pp. 364-367.

¹³ Lettera di Giacomo Leopardi a Giulio Perticari, Recanati, 8 febbraio 1819 (EL, n. E174). Perticari fu così colpito dalle *Canzoni* che chiede a Leopardi di diventare un «Collaboratore Corrispondente» del «Giornale Arcadico», nella risposta del 1° marzo 1819 (EL, n. E189). Giulio Perticari (1779-1822), di Savignano sul Rubicone, visse l'infanzia a Pesaro. Per molti anni si dedicò assiduamente alla politica, simpatizzando per Napoleone. Dal 6 novembre 1801, eccettuata una trasferta napoletana di tre mesi nel 1803, risiedette a Roma, dove studiò diritto, matematica e greco, frequentando anche l'Arcadia e l'Accademia di Cattolica Religione. Dopo la morte del padre si dedicò alla politica cittadina di Pesaro. Nel 1812 sposò Costanza Monti, figlia di Vincenzo Monti. Nell'ultimo decennio della sua vita si dedicò principalmente all'attività letteraria, abbandonando la politica. I suoi due più ampi lavori in prosa, i trattati *Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori* (Milano, 1817) e *Dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno il volgare eloquio* (Milano, 1820) suscitarono vastissima eco, anche presso Giacomo Leopardi. Cfr. SIMONA BRAMBILLA, *Perticari, Giulio*, in DBI, LXXXV, 2015, pp. 517-520.

¹⁴ Lettera di Giacomo Leopardi a Giuseppe Grassi, Recanati 8 febbraio 1819 (EL, n. E173). Giuseppe Grassi (1779-1831) fu autore teatrale e giornalista, ma lavorò anche nell'amministrazione pubblica. Nel 1823 fu anche nominato segretario nella classe di scienze morali, storiche e filologiche. Con la sua opera più importante, il *Dizionario militare italiano* (Torino, dai torchii della vedova Pomba e figli, 1817), consolidò la sua specializzazione lessicografica, anche se non abbandonò mai gli studi eruditi e di varia cultura. Cfr. CLAUDIO MARAZZINI, *Grassi, Giuseppe*, in DBI, LVIII, 2002, pp. 157-158.

¹⁵ Lettera di Giacomo Leopardi a Bartolomeo Borghesi, Recanati, 16 febbraio 1819 (EL, n. E179). Bartolomeo Borghesi (1781-1860) nacque a Savignano sul Rubicone come Petricari, con cui collaborò nel consiglio della Municipalità. Fu il fondatore dell'Accademia nota come Rubiconia Sempemena dei Filopatridi. Come studioso si dedicò alacremente alla trascrizione e ricerca sulle pergamene medievali di Cesena, Rimini, Ravenna. Organizzò diverse manifestazioni collettive dell'Accademia, ma si dedicò anche alla composizione di epigrafi latine. In seguito ai suoi viaggi del 1809-1810, si dedicò prevalentemente alla numismatica e all'epigrafia. Divenne intimo amico di Monti, con cui fondò la rivista «Biblioteca italiana». Nel 1819, insieme a Petricari, creò il «Giornale Arcadico». A questo periodo risale la sua conoscenza con Leopardi. Cfr. AUGUSTO CAMPANA, *Borghesi, Bartolomeo*, in DBI, XII, 1970, pp. 624-643.

Angelelli¹⁶ e Giuseppe Montani;¹⁷ questi primi contatti furono alla base della costruzione di una solida rete distributiva personale, che contribuì ad affermare il nome di Leopardi e a diffonderne le poesie.

Nonostante l'iniziale delusione per il risultato della stampa delle *Canzoni*, che l'autore definì «obbrobriosa»,¹⁸ Leopardi seguì il consiglio di Giordani di correggere a mano le copie.¹⁹ Così si riuscirono a distribuire numerosi esemplari, grazie anche al passaparola tra letterati, che spesso facevano viaggiare l'informazione bibliografica attraverso scambi interpersonali.²⁰ Sicuramente fu assai significativo l'apporto offerto da Pietro Brighenti,²¹ al quale Leopardi, sempre secondo le indicazioni dell'amico Giordani, affidò 50 esemplari delle *Canzoni*, di cui poteva conservare i ricavi delle vendite per i futuri acquisti librari che l'autore avrebbe realizzato.²² Leopardi lasciò che Brighenti decidesse liberamente a quale prezzo vendere le copie,²³ acquistate dai librai bolognesi per un paolo l'una.²⁴

Anche il libraio Michele Arcangelo Sartori di Ancona²⁵ fu coinvolto nella distribuzione delle poesie. Sartori era un tipografo e commerciante di libri, ben radicato nella Marca, dove il padre fu titolare di due tipografie, prima

¹⁶ Lettera di Giacomo Leopardi a Massimiliano Angelelli, Recanati, 19 febbraio 1819 (EL, n. E180). Massimiliano Angelelli (1775-1853) fu un letterato bolognese completamente devoto agli studi umanistici e rigido sostenitore del classicismo e del purismo. Si dedicò principalmente alla traduzione dal greco, tanto che nel 1838 divenne titolare della cattedra di greco all'Università di Bologna. Dal 1847 ebbe anche la cattedra di storia antica e moderna. Non svolse mai attività politica nonostante rivestì alcuni incarichi cittadini. Cfr. MARIO BARSALI, *Angelelli, Massimiliano*, in DBI, III, 1961, pp. 115-119.

¹⁷ Lettera di Giacomo Leopardi a Giuseppe Montani, Recanati, 19 aprile 1819 (EL, n. E216). Giuseppe Montani (1786-1833) lavorò come letterato, precettore e collaboratore editoriale. Negli anni collaborò anche con Stella e lo «Spettatore», ma molto significativa fu la sua collaborazione con l'«Antologia» di Vieusseux, da cui riceveva un regolare stipendio. Cfr. WILLIAM SPAGGIARI, *Montani, Giuseppe*, in DBI, LXXV, 2011, pp. 854-858.

¹⁸ Lo sconforto di Leopardi per la rozza qualità della stampa fu tale da portarlo ad affermare: «io voglio assai prima non essere letto in questa sudicia forma da far scomparire qualunque composizione angelica non che mia», nella lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Giordani, Recanati, 18 gennaio 1819 (EL, n. E168).

¹⁹ Lettera di Pietro Giordani a Giacomo Leopardi, Piacenza, 5 febbraio 1819 (EL, n. E172).

²⁰ Palazzolo osserva come gli scambi culturali e i rapporti epistolari fossero il canale più spontaneo e immediato per la diffusione dell'informazione bibliografica all'interno della società del primo Ottocento. Gradualmente a questa si affiancarono l'informazione giornalistica e quella specialistica, strutturata in strumenti specifici per la segnalazione della produzione letteraria. M. I. PALAZZOLO, *I tre occhi dell'editore*, cit., pp. 101-116.

²¹ Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 21 settembre 1818 (EL, n. E146).

²² Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 26 marzo 1819 (EL, n. E204).

²³ Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 10 settembre 1819 (EL, n. E255).

²⁴ Lettera di Pietro Brighenti a Giacomo Leopardi, Bologna, 25 settembre 1819 (EL, n. E259).

²⁵ ROSA MARISA BORRACCINI, *Stampa e società ad Ancona in antico regime tipografico*, «Atti e memorie-Deputazione di storia patria per le Marche», CXII, 2012, pp. 208-209. La figlia di Sartori, Maria Vincenza, sposò Ilario Rossi, che dal 1802 sostituì il titolo della stamperia 'Eredi Sartori' con il proprio nome, iniziando così la propria attività di tipografo: cfr. FLORIANO GRIMALDI, *Annali tipografici di Loreto e Recanati 1801-1950*, Loreto, Tecnostampa, 2008, p.10.

una ad Osimo e successivamente una a Loreto. Dal 1773 Sartori si era svincolato dall'azienda paterna e gestiva ad Ancona la propria attività insieme al figlio Alessandro, prosecutore dell'impresa familiare. Nel 1785 subentrò anche alla Società tipografica paterna instaurata a Recanati. Fu Sartori a consegnare le copie ai corrispondenti marchigiani di Carlo Antici; proprio quest'ultimo si occupò di inviare le copie a Brighenti e a Sartori, avvisando Leopardi degli scarsi guadagni che lo avrebbero aspettato. Nel 1819 Leopardi non sapeva distinguere un libraio da uno stampatore con annessa rivendita, come Carlo Mordacchini,²⁶ al quale sperava di affidare la distribuzione delle *Canzoni* negli Stati settentrionali della Penisola:

Dall'Ab. Fucili ho ritirate tutte le copie presso lui esistenti della vostra stampa. Venderne in Roma una certa quantità non è possibile, perché quelli che si dilettono in tali prodotti, la posseggono già mediante le distribuzioni fatte da Cancellieri, da Fucili, e da me. Mordacchini col di cui mezzo voi sperate di farle rimettere nell'alta Italia non è un librajo, ma un semplice stampatore di libri, e perciò non può corrispondere alle vostre viste.

Se fosse possibile di trovare altro soggetto che s'incaricasse di mandarne cinquanta copie a Napoli, e 50 a Firenze, me ne chiamerei fortunato, e ne farò pratica. Colla prima occasione ne manderò 50. a voi affinché [sic] l'Ab. Balietti le consegna a Sartori in Ancona per spacciarle fra i suoi corrispondenti. Terrò pronto il pacco per l'Avv. Pietro Brighenti, ma chi sa quando avrò l'opportunità di spedirlo. Già immaginerete, caro Nipote, che più di un paolo non potrà ricavarsi da ciascuna copia, e che lento ne sarà lo smercio, e più lenta la vostra riscossione. Tuttavia siccome il vostro primo scopo è quello di farvi conoscere, poco sentirete il discapito dell'interesse.²⁷

Le parole di Antici sono molto utili, non solo perché si prestano come esempio perfetto di descrizione dell'organizzazione della distribuzione del prodotto letterario nell'Italia di inizio Ottocento, ma anche perché mettono in evidenza un aspetto fondamentale nella caratterizzazione delle prime pubblicazioni leopardiane, ossia la preponderanza del 'farsi conoscere' a discapito del guadagno economico. Infatti le spese per queste stampe erano considerate come investimenti a perdere, meri costi destinati a provvedere un accrescimento della notorietà dello scrittore, che altrimenti, senza poter far girare i suoi scritti, sarebbe stato destinato all'oblio e all'oscurità.²⁸

L'edizione delle *Canzoni* del 1818 fu, in questo senso, un grande successo editoriale dal punto di vista della fama che Leopardi fu in grado di acquisirne. Molti intellettuali lessero e apprezzarono le poesie e il nome del

²⁶ Molto probabilmente si tratta di Carlo Mordacchini, figlio del tipografo di Ronciglione Clemente Mordacchini. Carlo aveva una stamperia a Roma tra il 1808 e il 1824. Una ricca bibliografia di riferimento si trova sul sito del progetto *Gente di Tuscia*, nato nel 2014 su iniziativa di esperti di storia locale: <<http://www.gentedituscia.it/mordacchini-clemente/>>, ultima cons. 20.08.2022.

²⁷ Lettera di Carlo Antici a Giacomo Leopardi, Roma, 27 marzo 1819 (EL, n. E207).

²⁸ Anche Janni evidenzia come la stampa delle proprie opere fosse il mezzo principale per diffondere il proprio nome. E. JANNI, *Appunti per una storia tipografica*, cit., p.102.

conte Giacomo Leopardi iniziò a circolare nei salotti di tutti i regni italiani. Nel marzo 1819 Giordani inviò al poeta una lista di persone a cui inviare le *Canzoni*, così tanto richieste tra i suoi conoscenti che l'intellettuale piacentino perse la sua copia per prestarla ai molti, donne e uomini, che gli chiedevano di poterne copiare i testi.

Come Antici, anche Giordani sottolineò l'importanza della diffusione a discapito del profitto, tenendo bene in considerazione la difficoltà di organizzare un modo efficace e sicuro per la riscossione dei guadagni:

Ma quelle canzoni bisogna farle diffondere. Si troverebbero anche compratori; ma come si farebbe a recuperare i denari, in partite sì minute? e di chi fidarsi? Dunque per questa volta cominciate dal donarle: perché quello che prima importa è che siano diffuse, e conosciuto universalmente un fattore di simili meraviglie. [...] Se il libraio d'Ancona²⁹ assumesse lealmente di spargerle con efficacia, e ritirarne il danaro, e darvelo, crediatemi che se ne venderebbero molte, dovunque le mandasse. Ma questo è l'unico mezzo di cavarne qualche profitto; che un solo e vicino, e sicuro s'incarichi del tutto.³⁰

Da questo passo della missiva di Giordani emergono quali fossero i limiti del commercio librario nel consentire agli autori di ricavare un profitto dalle proprie opere d'ingegno, e soprattutto nel confrontarsi con un mercato frammentario in cui era difficile avere un sicuro controllo dei movimenti delle merci. Come sottolineò Carlo Tenca nel 1844, il principale problema risiedeva proprio nella «corruzione del commercio medesimo»,³¹ vista la mancanza di una giurisdizione civile che regolasse il nuovo mercato editoriale. Secondo Tenca, librai ed editori speculavano sull'opera intellettuale e manuale di autori e tipografi: i librai gestivano integralmente la vendita dei libri e l'intero smercio dipendeva dalle loro intenzioni;³² gli editori, invece, con il loro intervento economico rendevano possibile la pubblicazione per molti autori sprovvisti di beni di fortuna.³³ Proprio nelle azioni di queste due figure risiedono i grandi limiti del mercato editoriale, soggetto non tanto all'esclusiva volontà delle persone, ma quanto alla «corruzione [...] inerente all'industria medesima».³⁴ Per Tenca era necessario concepire il settore editoriale come un vero e proprio ramo dell'industria, soggetto a regolamentazioni e controllo della Camera di Commercio.³⁵

Una soluzione alle difficoltà e irregolarità nello smercio dei libri venne proposta dall'editore e tipografo Giuseppe Pomba, che nel 1841 progettò un

²⁹ Giordani si riferisce probabilmente ad Arcangelo Sartori.

³⁰ Lettera di Pietro Giordani a Giacomo Leopardi, Piacenza, 7 marzo 1819 (EL, n. E192).

³¹ GIUSEPPE POMBA, GIAMPIETRO VIEUSSEUX, CARLO TENCA, *Scritti sul commercio librario in Italia*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1986, p. 58.

³² Ivi, pp. 64-64.

³³ Ivi, p. 69.

³⁴ Ivi, p. 76.

³⁵ Ivi, p. 81.

emporio librario con sede a Livorno, ispirandosi alla fiera libraria di Lipsia ma adattando le sue funzioni alla situazione italiana. Infatti secondo Pomba all'Italia mancava una certa fratellanza e collaborazione tra i librai; la causa di tale mancanza si deve individuare nel frastagliamento degli Stati italiani e delle loro normative sulla stampa.³⁶ Una fiera necessitava di un'omologazione legislativa non ancora raggiunta sul territorio della penisola, quindi i problemi dei librai legati all'approvvigionamento librario rimanevano insoluti: Pomba propose la creazione di un emporio librario a Livorno proprio per facilitare i librai nell'individuare e procurare nuovi titoli ed edizioni.³⁷ Leopardi dunque sperimentò in prima persona le grandi difficoltà che il mercato editoriale poneva davanti la diffusione di un'opera e il suo profitto economico.

Dei problemi relativi all'uscita dell'edizione romana delle *Canzoni* resta una grande testimonianza all'interno dell'*Epistolario* leopardiano, visto che tutte le pratiche di organizzazione della stampa e della distribuzione furono condotte attraverso le lettere che il poeta inviava e riceveva a Recanati, senza mai doversi allontanare dalla casa di famiglia. Per questo motivo, forse, la storia di quest'edizione è una delle meglio documentate a livello epistolare, dato che per tutte le edizioni successive al 1825 Leopardi non soggiornò mai a Recanati ma in altre città che facilitavano i contatti con gli editori e stampatori.³⁸

Proprio nel 1825, Antonio Fortunato Stella cercò di saldare i recentemente ricongiunti rapporti con il poeta attraverso la concretizzazione di una collaborazione continuativa tra lui e la sua azienda. Nel luglio di quell'anno Leopardi si era recato a Milano per aiutare l'editore nella curatela delle *Opere di M. T. Cicerone*, dopo anni di silenzio epistolare. Quando i lavori vennero conclusi e Leopardi dovette lasciare la casa di Stella, l'editore gli propose uno stipendio di 10 scudi mensili,³⁹ che nel dicembre 1825 vennero aumentati a 20, per consentirgli di dedicarsi interamente alle sue opere.⁴⁰ Come osserva Landi,

quell'emolumento mensile [...] gli garantì un vero e proprio stipendio fisso: certo Stella avrebbe potuto pagare di più, avrebbe potuto pagare un tanto al foglio anche gli articoli inseriti sul «Nuovo Ricoglitore», avrebbe potuto dare degli *extra*, visto [...] il buono smercio delle opere leopardiane, ma questi venti scudi al mese rappresentarono il primo stipendio e l'unica vera retribuzione

³⁶ Ivi, p. 14.

³⁷ Ivi, p. 16-17.

³⁸ Questo è il caso di raccolte come quella dei *Versi* del 1827 e dell'edizione Starita dei *Canti* del 1836, di cui ben pochi dati sono ricavabili dall'epistolario se messi in confronto con la quantità di informazioni che vengono riferite sulle prime edizioni poetiche uscite tra il 1818 e il 1824. L'unica edizione per la quale fu comodo tornare nella casa paterna fu la *Crestomazia italiana*, i cui testi di riferimento erano conservati nella biblioteca.

³⁹ Lettera di Giacomo Leopardi a Monaldo Leopardi, Bologna, 3 ottobre 1825 (EL, n. E737).

⁴⁰ Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 3 dicembre 1825 (EL, n. E785).

che Leopardi avesse mai ricevuto – e mai riceverà, a parte gli ottanta zecchini di Piatti – da un editore per le sue fatiche intellettuali.⁴¹

Infatti, continua a osservare Landi, dalle sue pubblicazioni precedenti i guadagni furono minimi, soprattutto se si tiene in considerazione il fatto che aveva quasi sempre dovuto sostenerne le spese di stampa; inoltre, Leopardi non era vincolato ad occuparsi solamente di lavori affidatigli dall'editore, magari anche estranei ai suoi interessi, al contrario poteva elaborare progetti del tutto personali che subito l'editore sosteneva e faceva propri.⁴² Stella descrisse la sua visione del ruolo dello stampatore nei confronti del letterato nei suoi *Pensieri d'un vecchio stampatore libraio*, quando puntualizza il discorso dell'avvocato Lorenzo Collini⁴³ in difesa di quello che oggi verrebbe definito 'diritto d'autore':

A quello del sig. avvocato non saprei trovar cosa alcuna da opporre: massimamente che in fatto di ristampe la sua non è diversa dalla mia dottrina. Solo mi sarebbe piaciuto, e non tanto per me, quanto pe' i miei confratelli, che nel difendere i diritti di proprietà non avesse posti tutti in un fascio gli stampatori i più ricchi, e che qualche eccezione intorno a questi fatta egli avesse. La meritano parecchi, i quali lontani dall'essere i tiranni dei letterati, e di arricchirsi delle sostanze di questi, tenendoli schiavi, come afferma il sig. Collini, ne sono anzi in generale gli unici sostenitori, e sogliono dar loro premii anche maggiori di quello che possano permetterlo le limitate facultà librerie dell'Italia: tanto più scarse quanto più si estendono le accennate piraterie, che son quelle particolarmente che tolgono i mezzi di allargar la mano nei lavori di più elevato pregio come richiederebbersi, perché appunto soggetti essi più che gli altri al flagello delle ristampe. Oltre di che, non è forse in piena libertà dell'autore di far ristampare la propria Opera a sue spese, e di prestarsi egli stesso alla minuta vendita, come alcuni il fanno già, non che di cedere il manoscritto a chi più gli piace, e per quel prezzo che più gli aggrada? [...] Non tiranni adunque, ma bensì amici, e talvolta anche padri, sono gli onesti librai e stampatori verso i letterati che han d'uopo di ricavar frutto dalle lor fatiche.⁴⁴

Da queste parole emerge chiaramente quanto sia innovativo ed evoluto il pensiero di Stella, che dunque si presentava agli scrittori come uno stampatore capace di esaltare la figura e il merito degli scrittori, sostenendoli in tutti i passaggi della pubblicazione.

⁴¹ PATRIZIA LANDI, "A Milano si stampa quel che si vuole". Leopardi e Milano (1815-1859) in *Leopardi e Milano. Per una storia editoriale di Giacomo Leopardi*, a cura di Patrizia Landi, Milano, Electa, 1998, p. 40.

⁴² Ivi, p. 41.

⁴³ Lorenzo Collini fu un avvocato fiorentino che si occupò di rispondere sull'«Antologia» italiana alla difesa del diritto di ristampa per gli stampatori italiani mossa dall'avvocato Benedetto Perugini, nell'ambito della ristampa di un'opera di Giulio Ferrario presso i tipi di Vincenzo Batelli. Nella sua risposta Collini evidenzia la scorrettezza di una simile pratica, che dovrebbe invece essere bandita dai legislatori di tutta Europa.

⁴⁴ ANTONIO FORTUNATO STELLA, *Pensieri d'un vecchio stampatore-libraio*, a cura di Maria Iolanda Palazzolo, Roma, Archivio Guido Izzi, 1987, pp. 31-32. Corsivi originali dell'edizione 1987.

La proposta del compenso mensile fornito a Leopardi da Stella appariva molto vantaggiosa perché era insolito che gli autori riuscissero a trarre guadagno da opere scritte spontaneamente, e un simile stipendio assicurava allo scrittore un'entrata regolare. I 20 scudi mensili che Stella garantì a Leopardi di fatto erano una cifra abbastanza esigua. Basti pensare che per la *Appendice alla Proposta di alcune correzioni e aggiunte al Vocabolario della Crusca* di Vincenzo Monti,⁴⁵ Stella concederà a Monti 60 lire italiane al foglio, cioè circa 8,57 scudi al foglio,⁴⁶ poco meno dell'emolumento inizialmente proposto a Leopardi. Nella pratica i contratti con gli autori si limitavano a stipulare delle privative sulla stampa di opere quali il *Niccolò de' Lapi* di Massimo d'Azeglio,⁴⁷ per il quale «Fusi, Gola e lo “speditore” Felice Airoldi han già fatto [...] un contratto otto volte più costoso con Massimo d'Azeglio, cui si sono impegnati a corrispondere l'apprezzabile cifra di 10.500 lire milanesi (9.135 austriache) per la privativa di sei anni sul manoscritto».⁴⁸

Ponendo temporaneamente in disparte lo stretto legame tra Giacomo Leopardi e l'editore Stella, bisogna esaltare la peculiarità e l'importanza di Stella tra gli editori dell'epoca. Tacchinardi, rifacendosi alla voce «commercio librario» scritta da Ignazio Cantù per l'*Enciclopedia popolare* pubblicata da Lampato,⁴⁹ evidenzia chiaramente lo spessore e la vastità dell'attività di Stella: «in 28 anni di attività milanese la Ditta di A.F. Stella, nel suo complesso, “avrebbe pubblicati” 2112 titoli, “calcolato che di ogni edizione state stampate mille copie, termine medio” risultavano editi circa 2.112.000 esemplari».⁵⁰ Secondo questi dati, Stella sarebbe stato secondo solo al veneziano Giuseppe Antonelli per numero di esemplari stampati, e spicca tra i grandi editori contemporanei per la capacità della sua ditta di ottenere grandi risultati attraverso un'oculata selezione di titoli e un'attenta azione di vendita.⁵¹

La fortuna di Leopardi fu di trovare un editore lungimirante e capace di cogliere la grandezza e la novità del suo pensiero, con la capacità di trasformare il suo talento creativo in profitto. Il tipo di collaborazione instaurata tra editore e autore fu un'esperienza eccezionale, non comune nel panorama del mondo editoriale italiano, dove ancora era in vita un sistema

⁴⁵ VINCENZO MONTI, *Proposta di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*, Milano, Regia stamp., 1817.

⁴⁶ M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della restaurazione*, cit., pp. 319-320.

⁴⁷ MASSIMO D'AZEGLIO, *Niccolò de' Lapi, ovvero I palleschi e i piagnoni*, Milano, Borroni e Scotti successori a V. Ferrario, 1841.

⁴⁸ M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, cit., p. 323.

⁴⁹ *Enciclopedia popolare o collezione letture amene ed utili ad ogni persona*, a cura di Ignazio Cantù, Milano, Tipografia di Paolo Lampato, 1840, pp. 173-174.

⁵⁰ RICCARDO TACCHINARDI, *Per una storia del mercato editoriale milanese preunitario*, «Studi italiani», VIII, 1996, n. 2, p. 27.

⁵¹ Ivi, p. 28.

tipografico tradizionale e artigianale asservito principalmente ad una cultura elitaria e nobile, non aperta alle logiche del mercato industriale.

Il mondo editoriale raccontato da Leopardi

Lo stesso Leopardi, all'epoca, non era pienamente consapevole dei grandi cambiamenti che stavano travolgendo il mondo della stampa e dell'editoria, e man mano che ne scopriva gli aspetti più innovativi, trovava sempre più la sua dimensione individuale, lontana dalla «sperimentazione di forme letterarie organicamente collegate con il nuovo modo di produzione del libro».⁵²

Alla fine degli anni Venti, proprio nella congiunzione tra il sistema tipografico definito 'd'antico regime' e il sistema tipografico di tipo industriale, molte aziende e attività italiane – ma anche europee – entrarono in crisi, vedendosi persino costrette a chiudere. In particolare, tra il 1830 e il 1831, le condizioni del settore editoriale italiano iniziarono a preoccupare profondamente Leopardi, che in quel periodo affidò a Luigi De Sinner⁵³ tutti i suoi manoscritti filologici, confidando nel fatto che, negli altri stati europei, l'editoria stesse vivendo un momento più fiorente di quello in Italia, ma le sue speranze, alimentate dai disegni dell'amico bernese, furono vanificate.⁵⁴

Una volta conclusa la collaborazione con Stella, lo scrittore dimostrò di cogliere pienamente gli effetti della crisi che squassava il mondo del libro, e manifestò grande sensibilità e notevole capacità interpretativa nel cogliere le difficoltà con cui i letterati dovevano confrontarsi:

L'esibizione che Ella mi fa nella carissima sua de' 7, m'empie di tanta gratitudine, ch'io non so esprimerla. In altre circostanze non avrei tardato un momento a profittarne, non quanto al nome e all'onore (che avrebbe dovuto e deve restare a Lei solo), ma quanto all'utilità pecuniaria. Ma qui in Toscana è stato sempre difficilissimo il trovare a vendere manoscritti, perché questi librai, poveri ed avari, se non hanno i manoscritti gratis, preferiscono di ristampare libri antichi, o di contraffare edizioni d'opere recenti. Oggi poi, nelle circostanze malaugurate del commercio, in Francia stessa non si trova a stampare altro che giornali o pamphlets politici: e non solo in Toscana, ma neppure in Lombardia s'intraprendono edizioni. Io ho dovuto scrivere a Milano per un mio amico Russo, assai conosciuto in Europa, che avrebbe

⁵² AMEDEO QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana*, II, *Produzione e Consumo*, Torino, Einaudi, 1983, p. 636.

⁵³ Gabriel Rudolf Ludwig von Sinner, francesizzato in Luigi de Sinner (1801-1860) fu filologo e bibliografo; si era dedicato allo studio viaggiando per tutta Europa. Per una esauriente ma sintetica biografia si rimanda ad ANTONIO SUTERA, *Leopardi riabilita De Sinner e ispira Pirandello*, Roma, EUROPE, 1999, pp. 19-27, disponibile anche in edizione digitale: <http://www.danteberna.ch/assets/pdf/pubblicazioni/leopardi_riabilita_de_sinner_e_is_pira_pirandello.pdf> ultima cons. 26.05.2022.

⁵⁴ Leopardi racconta la vicenda dell'affidamento dei suoi manoscritti filologici nelle mani di De Sinner in una lettera alla sorella. Lettera di Giacomo Leopardi a Paolina Leopardi, Firenze, 15 novembre 1830 (EL, n. E1587).

voluto fare stampare colà un suo ms. molto interessante, rifiutato qui da tutti i librai; e mi è stato risposto che non avrebbero potuto stamparlo se non a tutte spese dell'autore. Perciò desidero ch'Ella non si lasci sfuggire l'occasione di Venezia, che a questi tempi è rara. La letteratura è in istato d'asfissia dappertutto, i poveri letterati sono in mezzo alla strada. L'Antologia è stata sul punto di cessare, e non continua se non per impegno e per soccorsi prestati da alcuni benefattori. L'Europa è piena di fallimenti di librai.⁵⁵

La lettera al padre è qui riportata quasi integralmente, perché risulta molto stimolante confrontarsi direttamente con le parole di Leopardi, le quali testimoniano la grande lucidità con cui si affacciava nel mondo editoriale dell'epoca, osservandone con occhio critico i movimenti.

Lapidaria è la frase in chiusura, «l'Europa è piena di fallimenti librai», e in qualche modo si configura come il preludio dell'altra dura sentenza pronunciata in un'altra lettera al padre del 1832, «la letteratura è annientata in Europa»: Leopardi, con le sue riflessioni, dimostrò come si fosse giunti a un nuovo stadio della letteratura, in cui essa e il suo destino si trovavano inevitabilmente connessi con le sorti dell'editoria. Come illustra Amedeo Quondam, il poeta riscontrò le conseguenze di questo turbamento in termini professionali e drammatici allo stesso tempo,⁵⁶ riferendo al padre Monaldo, con le severe parole della missiva poco sopra menzionata, quali fossero le condizioni dell'editoria italiana ed europea:

Io credo ch'Ella sia persuasa degli estremi sforzi ch'io ho fatto per sette anni affine di procurarmi i mezzi di sussistere da me stesso. Ella sa che l'ultima distruzione della mia salute venne dalle fatiche sostenute 4 anni fa, per lo Stella, al detto fine. Ridotto a non poter più né leggere né scrivere né pensare (e per più di un anno neanche parlare), non mi perdetti di coraggio, e quantunque non potessi più fare, pur solamente col già fatto, aiutandomi con gli amici, tentai di continuare a trovare qualche mezzo. E forse l'avrei trovato, parte in Italia, parte fuori, se l'infelicità straordinaria de' tempi non fosse venuta a congiurare con le altre difficoltà, ed a renderle finalmente vincitrici. La letteratura è annientata in Europa: i librai, chi fallito, chi p[er] fallire, chi ridotto ad un solo torchio, chi costretto ad abbandonare le imprese meglio avviate. In Italia sarebbe ridicolo ora il presumere di vendere nulla con onore in materie letterarie, e di proporre ai librai delle imprese nuove: da Francia, Germania, Olanda dove io avevo mandata una gran quantità di mss. filologici con fondatissime speranze di profitto, non ricevo, invece di danari, che articoli di Giornali, biografie e traduzioni. Mi trovo dunque, com'Ella può ben pensare, senza i mezzi di andare innanzi.⁵⁷

Da queste parole si evince come Leopardi – certo spinto ad esagerare per ottenere i necessari sussidi dal padre – si sia sentito stremato dall'intensità

⁵⁵ Lettera di Giacomo Leopardi a Monaldo Leopardi, Firenze, 21 giugno 1831 (EL, n. E1627).

⁵⁶ Ivi, p. 633.

⁵⁷ Lettera di Giacomo Leopardi a Monaldo Leopardi, Firenze, 3 luglio 1832 (EL, n. E1767).

dei ritmi lavorativi che cercava di mantenere per soddisfare il suo editore,⁵⁸ ma riconosceva il fatto che questo impegno gli aveva permesso di ottenere un grande traguardo, ossia quello di mantenersi autonomamente. Infatti è evidente uno scarto tra il periodo di collaborazione stipendiata con Stella e gli anni successivi, che Leopardi descrisse come estremamente difficili a causa dell'«annientamento» della letteratura. Possiamo immaginare che Leopardi pensasse in particolare ai propri fallimenti editoriali, quali la deriva del progetto dello *Spettatore fiorentino* e «la dimostrata impossibilità di guadagnare soldi con i suoi manoscritti filologici, come inizialmente gli aveva promesso de Sinner».⁵⁹

Probabilmente le lamentele che Leopardi rivolge al padre in merito alla crisi dell'editoria nascono dalla natura e dal genere delle opere da lui frequentate e prodotte. Infatti all'epoca molte attività, come quella dello stampatore torinese Giuseppe Pomba,⁶⁰ godevano di un periodo di prosperità legato principalmente alla pubblicazione di opere letterarie 'di consumo': come scrive Maria Iolanda Palazzolo, «la letteratura d'intrattenimento è comunque il genere che rappresenta al meglio le linee di tendenza dello sviluppo editoriale in Italia».⁶¹ In un simile panorama editoriale appare evidente come le inclinazioni del mercato abbiano favorito determinate opere a discapito di altre, di carattere più erudito o di un genere che oggi definiremmo non propriamente commerciale.

Ormai era chiaro come l'oggetto libro avesse assunto un carattere fondante per la professione del letterato, il quale, grazie alle innovazioni tecnologiche e ai cambiamenti sociali, passava così dalla biblioteca e dalle istituzioni culturali finanziate dallo Stato al mercato librario, per adoperare l'immagine usata da Quondam nell'illustrare le riflessioni dello *Zibaldone* in merito all'evoluzione di questo oggetto.⁶² In effetti Leopardi aveva notato

⁵⁸ C'è da dire che Stella non si mostrò praticamente mai insistente nei confronti di Leopardi, pretendendo da lui ritmi insostenibili. Anzi, lo lasciava lavorare senza pressioni e senza tante richieste; nei casi in cui chiedeva esplicitamente un lavoro, Stella lasciava un grande margine di libertà al poeta, che non solo poteva gestire i tempi dei lavori, ma anche avanzare richieste sui caratteri della pubblicazione. Un caso simile è quello della mai fatta traduzione di Cinonio, di cui chiese a Leopardi di occuparsi nella lettera del 10 giugno 1826 (EL, n. E934). Leopardi non si mostrò particolarmente entusiasta dell'impresa, tanto che, se in un primo momento accettò chiedendo che l'opera fosse pubblicata in forma anonima (EL, n. E961), alla fine convinse Stella a rinunciare al progetto (E984). Stella diede dimostrazione di grande comprensività e fiducia nei confronti dello scrittore, ribadendogli più volte di intraprendere il lavoro su Cinonio solamente dopo aver concluso le *Rime* di Petrarca, invitandolo a riposarsi e a decidere in merito al nuovo progetto solo in tempi futuri (EL, n. E950).

⁵⁹ Lettera a Monaldo Leopardi del 3 luglio 1832, in GIACOMO LEOPARDI, *Lettere*, a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1603-1604, n. 829.

⁶⁰ MARIA IOLANDA PALAZZOLO, *Geografia e dinamica degli insediamenti editoriali*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, Einaudi, 1997, pp. 19-20.

⁶¹ Ivi, p. 26.

⁶² A. QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, cit., p.634.

come esistesse un rapporto inversamente proporzionale tra la qualità dello stile e la ricercatezza formale dell'edizione, dove ad uno stile vile e incolto corrispondevano edizioni eleganti, nitide, magnificenti.⁶³ Lo stile, non più «oggetto di pensiero alcuno»,⁶⁴ si assoggettava ad una nuova dimensione della «professione dello scriver libri»,⁶⁵ in cui la progettazione di libri si concentrava sulla dimensione contemporanea dei contenuti e sulla durabilità del mezzo materiale, ponendosi in una relazione chiastica con lo stile e la stampa antica, i cui contenuti erano «fatti per l'eternità»⁶⁶ e il supporto serviva per il bisogno momentaneo.

Leopardi rivendicava il valore dell'antico sul moderno non solo dal punto di vista stilistico, ma anche dal punto di vista culturale, motivo per cui gli risultava faticoso adattarsi a una nuova visione della letteratura in cui l'industrialismo e il consumismo ne modificavano i caratteri, rendendo l'opera una merce e il lavoro intellettuale una professione. Leopardi si trovava proprio in questo stato di limbo, diviso tra la volontà di mantenere gli alti livelli della produzione culturale *des anciens*, e la necessità di professionalizzarsi *des moderns*, per poter provvedere al loro stesso mantenimento.

Dunque appare chiara una determinata idea stilistica ed estetica a cui Leopardi mira per le sue edizioni, le quali non devono essere lussuose proprio perché, com'è possibile leggere nell'analisi di Maria Gioia Tavoni, lo splendore e il perfezionamento delle edizioni coincidono con una degradazione dello stile: «utilità e bellezza sono proprietà che non si escludono, ma il bello assoluto va comunque combattuto».⁶⁷

Parallelamente al lavoro dell'editore, anche quello del letterato stava diventando un vero mestiere, che spesso poneva gli scrittori nella condizione di non riuscire a sopravvivere dei proventi della loro attività, motivo per cui si trovavano costretti a barcamenarsi tra lezioni private, altri impieghi e sussidi famigliari. Molte volte il modo più efficace e semplice per poter trarre guadagno dai propri sforzi era affidarsi a un editore e soddisfare le sue richieste. Ottenere un compenso stabile era un privilegio concesso a pochi intellettuali, che altrimenti erano costretti a mirare all'attività giornalistica quale prestazione meno lontana da un impiego fisso; in effetti, diventare collaboratore di una rivista implicava la ricezione di un compenso, che poteva essere più o meno cospicuo a seconda del tipo di pubblicazione elaborata. Quanto poi il sistema delle riviste fosse

⁶³ Pensiero del 2 aprile 1827. GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, cura di Rolando Damiani Milano, Mondadori, 1997, pp. 2841-2842.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ M. G. TAVONI, *Un editore e tre tipografie*, cit., p. 87.

funzionale nel XIX secolo a quello dell'editoria, prima in Inghilterra e in Francia, poi in tutta Europa, è stato ampiamente dimostrato.⁶⁸

Lo stesso Leopardi, nei primi anni della sua carriera letteraria, vide molti suoi lavori pubblicati tra le pagine della rivista di Stella; anche se non era propriamente un giornalista stipendiato, egli sfruttava gli spazi concessi dall'editore per farsi conoscere, usando il mezzo di diffusione più rapido ed efficace che esistesse all'epoca, ossia proprio il periodico. Nonostante le sue collaborazioni giornalistiche fossero numerose, in alcuni casi biasimò l'inadeguatezza del supporto, che costringeva l'editore a sezionare l'uscita dei testi in più fascicoli.⁶⁹

Il rapporto tra Leopardi e il giornalismo viene analizzato da Silvano Castellani in un articolo del lontano 1938, articolo in cui si ripercorrono le tappe più significative che segnarono l'attività giornalistica del poeta.⁷⁰ Castellani mette in luce proprio l'uso promozionale delle riviste che Leopardi, come tanti altri letterati del tempo, sperava di poter sfruttare a proprio vantaggio, aspettandosi dai suoi lavori il richiamo all'attenzione degli intellettuali, di cui desiderava con grande ansia e timore le recensioni.

All'inizio l'entusiasmo pervadeva queste prime esperienze di pubblicazione, ma Leopardi, come scrive Castellani, «dovette ben presto convincersi che il trattare con i Direttori dei giornali era cosa tutt'altro che agevole. Gli si richiedeva uno stile più rapido un tono meno grave, un argomento più vivo».⁷¹ Infatti la relazione tra Leopardi e i giornali s'incrino progressivamente, anche a causa dei rifiuti di pubblicazione per lavori che riteneva di gran valore, come la *Dissertazione sopra il Dionigi*, che venne cestinata da Acerbi e da Stella. Alcuni rifiuti suscitarono un forte malcontento in Leopardi,⁷² tanto che, come osserva Castellani, iniziò a collaborare allo «Spettatore» senza grande impegno.

Dalle pubblicazioni in periodico Leopardi non ottenne il lustro sperato. Nemmeno gli scritti filologici usciti per le «Effemeridi letterarie» di Filippo

⁶⁸ Si rimanda alle fondamentali opere di JEAN-YVES MOLLIER, *Une autre histoire de l'édition française*, Parigi, La fabrique éditions, 2015; e FRÉDÉRIC BARBIER, *Storia del libro. Dall'antichità al XX secolo*, Bari, Edizioni Dedalo, 2004.

⁶⁹ Il *Discorso sopra Mosco e le Poesie di Mosco* è un caso emblematico della frammentazione che le opere leopardiane subivano nella pubblicazione periodica, visto che il testo in questione uscì separatamente in cinque fascicoli differenti, anche molto distanti a livello temporale a causa di un disguido intercorso nella comprensione delle volontà di Leopardi in merito alle sue traduzioni. *Discorso sopra Mosco del conte Giacomo Leopardi*, «Spettatore», VI, 1816, quaderno 57, pp. 173-186; *Poesie di Mosco. Traduzione inedita del conte Giacomo Leopardi*, «Spettatore», VI, 1816, quaderni 58-59-60, pp. 205-213, 248-242 e 281-285.

⁷⁰ SILVANO CASTELLANI, *Giacomo Leopardi e il giornalismo*, «Il Meridiano di Roma», XXXVII, 1938, p. 3.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Si veda la già citata lettera di Leopardi a Cancellieri del 20 dicembre 1816 (EL, n. E31), in cui, lamentandosi delle difficoltà nel farsi stampare, sentenziò la celebre frase «tutti stampano e solamente a noi miserabili non è concesso di stampare nulla».

De Romanis⁷³ riscossero grande successo nel pubblico romano, che restò tendenzialmente indifferente ai suoi studi, se non fosse stato per l'attenzione che gli rivolsero personalità come il ministro prussiano Barthold Georg Niebuhr.⁷⁴ Il ministro fu un noto e appassionato filologo, tanto che, nella biografia che dedicò al padre Carsen, criticò il genitore proprio per la sua scarsa preparazione filologica e la superficiale e insufficiente conoscenza di lingue straniere.⁷⁵ Barthold Georg Niebuhr, come scrive Eduardo Federico, centrava il suo lavoro da filologo sulla profonda sensibilità storica del passato,⁷⁶ sicuramente riconoscibile negli studi di Leopardi.

Gli argomenti classicisti e filologici non incontravano i gusti del nuovo pubblico ottocentesco, sempre più ampio e sempre più condizionato dai recenti influssi romantici; in un tale clima di cambiamento, i molti saggi leopardiani usciti tra le pagine delle riviste più blasonate dell'epoca riuscirono solo a ottenere l'approvazione di intellettuali profondamente legati a questo tipo di studi, come Angelo Mai e Vincenzo Monti. L'attività giornalistica non riservò per il giovane Leopardi lo stesso successo che, negli anni successivi, gli derivò dalle sue prodezze poetiche, o dalle sue imprese editoriali elaborate durante la collaborazione con Stella.

Si può dire che il giornalismo occupò una fetta importante della vita letteraria leopardiana agli inizi della sua carriera, ma poi venne sempre più trascurato, tanto che alle collaborazioni stabili e stipendiate con Vieusseux, Leopardi ritenne più vantaggioso mantenere gli accordi presi con Stella, nonostante questo gli costasse molta fatica. Un'eccezione a questo

⁷³ Filippo Antonio De Romanis (1788-1849) fu uno stampatore-libraio-editore, un latinista e un poeta arcade romano, anche se la sua attività letteraria non era eccelsa. Filippo imparò il mestiere tipografico dal padre, Mariano De Romanis, la cui attività non si limitava a quella di semplice commerciante di carta ma, «legato agli ambienti della Curia pontificia, egli appare [...] come un attento colto bibliofilo» (MARIA IOLANDA PALAZZOLO, *Una dinastia di stampatori. I De Romanis nella Roma dei Papi*, in EAD., *Editoria e istituzioni a Roma tra Settecento e Ottocento. Saggi e documenti*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1994, pp. 69-89). Filippo prese in totale gestione l'attività paterna nel 1825, insieme al fratello Nicola, con cui entrò in contrasti tali da fargli abbandonare l'attività editoriale. Cfr. MARINA FORMICA, *De Romanis, Filippo*, in DBI, XXXIX, 1991, disponibile online all'indirizzo <https://www.treccani.it/enciclopedia/de-romanis-filippo-antonio_%28Dizionario-Biografico%29/> ultima cons. 19.06.2022.

⁷⁴ Barthold Georg Niebuhr (1776-1831) fu uno storico tedesco di grande competenza finanziaria, che gli consentì di partecipare al ministero prussiano (1806-1810) come principale assertore del riordinamento delle finanze. Dopo un periodo in cui fu professore di storia presso l'Università di Berlino, divenne ambasciatore prussiano a Roma (1816-1823). Per il resto della sua vita si dedicò agli studi storicistici, in particolare con il suo lavoro pose le basi per la storiografia critica di Roma. Cfr. ARNALDO MOMIGLIANO, *Niebuhr, Bartold Georg*, in *Enciclopedia Italiana*, XXIV, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1934, pp. 799-801.

⁷⁵ EDUARDO FEDERICO, «Purtroppo non era un filologo». *Barthold G. Niebuhr biografo del padre Carsen*, «Studi Storici», LIV, 2013, fasc. 4, pp. 1047-1052.

⁷⁶ Ivi, p. 1050.

allontanamento dal giornalismo è rappresentata, nel 1832, dal progetto di creare, insieme a Ranieri, una nuova rivista, lo «Spettatore fiorentino», titolo che era «una specie di parodia dei giornali del tempo».⁷⁷

Dall'esperienza leopardiana emerge come l'elemento discriminante capace di distinguere intrinsecamente l'opera dalla sua manifestazione materiale, dalla sua consacrazione fisica, e sociale, ossia il libro. Leopardi dimostrava di essere cosciente di ciò quando citò in una lettera a Stella le parole di Vittorio Alfieri: «l'Alfieri diceva che un'opera già copiata e pronta per la stampa, è mezzo fatta: l'altra metà della fatica è quella di condur l'edizione».⁷⁸ Paolo Traniello corregge questa parafrasi leopardiana, e contestualizza l'osservazione di Alfieri: «chi lascia dei manoscritti non lascia mai libri, nessun libro essendo veramente fatto e compiuto s'egli non è con somma diligenza stampato, riveduto, e limato sotto il torchio, direi, dall'autore medesimo».⁷⁹

Il libro, ovvero l'edizione, dunque, per essere tale, deve passare attraverso un processo, che spesso è meglio affidare a un professionista del settore, ossia all'editore, capace di condurre tutte le trattative e i controlli necessari a trasformare l'opera in merce acquistabile, senza però mai trascurare il lavoro dell'autore (che per l'aristocratico Alfieri è molto più importante di quello di altri professionisti dell'edizione). Al contrario Leopardi molto frequentemente chiamava l'intero processo di produzione del libro, dalla scrittura dell'opera manoscritta alla stampa finale, *impresa*; come osserva ancora Traniello, questo termine non si riferiva a un'attività di tipo commerciale, ma evidenziava la pregevole e lodevole operosità con cui era opportuno e necessario dedicarsi al proprio impegno letterario.⁸⁰ Però tale termine spostava la dimensione editoriale più sul versante dell'editore (titolare dell'impresa editoriale, appunto) che su quello dell'autore. Leopardi vedeva in quest'industriosità la chiave per una produzione letteraria di valore, dove gli editori si facevano carico degli oneri finanziari e organizzativi della pubblicazione, e si occupavano anche della progettazione di programmi culturali in cui potevano coinvolgere in qualità di collaboratori i letterati.

La grande modernità di Leopardi risiedette proprio nella sua capacità di cogliere l'importanza del ruolo dell'editore, che si doveva affiancare a quello dell'autore, e insieme, in un'atmosfera di reciproca stima e collaborazione, si lavorava ad imprese di grande valore culturale. La

⁷⁷ S. CASTELLANI, *Giacomo Leopardi e il giornalismo*, cit., p. 3.

⁷⁸ Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 7 aprile 1826 (EL, n. E886).

⁷⁹ VITTORIO ALFIERI, *Vita scritta da esso*, Epoca IV, cap. IX, in PAOLO TRANIELLO, *Le opere e i libri. Foscolo Leopardi, Manzoni alle soglie dell'editoria moderna*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021, p. 99.

⁸⁰ Traniello evidenzia come Leopardi attribuisse la qualità dello 'spirito d'impresa' anche agli editori, come Antonelli di Venezia (EL, n. E1560). P. TRANIELLO, *Le opere e i libri*, cit., p. 100.

necessità di servirsi di questa figura, vicina per certi versi a quella di un organizzatore culturale, diventò evidente per Leopardi nel 1830, in occasione della pubblicazione dei propri *Canti*, nonostante in principio si fosse proclamato editore di sé stesso.⁸¹ Questa scelta era stata fatta ponderando sui consigli dei suoi amici, Pietro Colletta e Giovan Pietro Vieusseux, anche se quest'ultimo era convinto dell'esigenza di trovare un editore a cui affidare la pubblicazione, visto che i problemi del mercato librario erano molti e solo una figura professionale poteva venirne a capo, pubblicando l'opera con i prezzi più vantaggiosi e nel formato migliore.⁸²

Inoltre, affidarsi a uno 'stampatore-libraio' si dimostrava una scelta utile anche guardando alle fasi successive alla pubblicazione, ossia alla vendita e alla distribuzione dell'edizione nel grande, complesso e multiforme mercato italiano. Come è già stato possibile osservare nella descrizione della diffusione delle due canzoni romane, per garantire la più ampia circolazione possibile era necessario avere molte conoscenze, e gli editori, che si trovavano al centro di importanti dinamiche culturali, sapevano come muoversi attraverso le figure dell'epoca, individuando il pubblico più adatto all'accoglienza di un'opera.

Le sempre più articolate propaggini del mondo letterario richiedevano una maggiore professionalizzazione delle figure che si muovevano al suo interno, delimitando progressivamente ruoli sempre più specifici tra i mestieri del libro: la scissione tra autore ed editore si faceva sempre più netta, e quest'ultimo assumeva qualità più specifiche per poter gestire al meglio la propria attività non solo dal punto di vista culturale, ma soprattutto dal punto di vista finanziario, economico e commerciale. Gli editori erano il tramite attraverso cui accedere al mercato librario, ed erano anche il mezzo per muoversi al suo interno, grazie agli scambi commerciali che le loro aziende intrattenevano con privati e altri librai.

Attraverso le proprie opere, Leopardi si mosse da nord a sud nella Penisola, facendo esperienza diretta delle varie declinazioni del mercato editoriale e librario in ogni Stato italiano, saggiandone limiti e pregi, costruendosi così un immaginario realistico e consapevole delle trasformazioni in atto. Se Milano e il Lombardo-Veneto furono il principale luogo di pubblicazione, grazie soprattutto alla collaborazione con Stella, Roma, Bologna, Firenze e Napoli furono le altre città in cui Leopardi fu in grado di trovare spazio per i propri testi, aiutato da numerosi mediatori editoriali che seppero condurlo attraverso gli intricati sentieri della stampa nella prima metà dell'Ottocento.

⁸¹ Lettera di Giacomo Leopardi a Paolina Leopardi, Firenze, 31 luglio 1830 (EL, n. E1552).

⁸² Benucci delinea con puntualità gli elementi che caratterizzano la storia dell'edizione dei *Canti* del '31, osservando come Vieusseux abbia investito molte energie per individuare un editore adatto: ELISABETTA BENUCCI, *Documenti sull'edizione fiorentina dei Canti di Leopardi*, «Il Vieusseux», V, 1992, 13, p. 85.

Pratiche editoriali, emozioni e percezioni

È interessante osservare quale procedimento Leopardi adottasse per giungere effettivamente a stampare le proprie opere. Se lo studio filologico sui suoi testi consente di ricostruire le tempistiche di stesura e le stratificazioni delle campagne correttive, illuminando le fasi del lavoro creativo di un artista,⁸³ per provare a ricreare alcuni dei passaggi che portavano il manoscritto a confrontarsi con la sua edizione a stampa, si può cominciare attingendo dal suo ampio *Epistolario*, che conserva molte testimonianze riguardanti tale aspetto.

Leopardi, ritenuto un proprio lavoro pronto per essere letto e divulgato, per prima cosa si rivolgeva a qualcuno che potesse svolgere i compiti di un editore, affinché si occupasse di trovare il tipografo – semmai l'editore stesso non fosse in possesso di una stamperia – e di concordare assieme i prezzi di stampa, nel caso in cui l'autore fosse disponibile a pagarne le spese. All'inizio della sua carriera, Leopardi contattava in particolare Stella per chiedere che le proprie opere fossero pubblicate, ma ricorreva anche a conoscenti che lavoravano nel settore, come Cancellieri e Melchiorri a Roma, perché lo aiutassero a individuare un tipografo-editore per i suoi progetti. A volte l'individuazione non era immediata, come nel caso delle *Canzoni* del 1819 e dei *Canti* del 1831; altre volte, invece, la scelta dell'editore era pressoché scontata, per esempio, durante il triennio di collaborazione retribuita con Stella, era naturale per Leopardi proporre le proprie idee al suo 'datore di lavoro'. Mi sembra si possa dire che un tratto saliente dell'etica professionale leopardiana fosse la tendenza alla fedeltà nei confronti di chi aveva saputo sostenerlo nei suoi progetti letterari: come si sentiva in obbligo nei confronti di Stella durante la ricezione di uno stipendio, così riconosceva a Brighenti l'esclusiva sulle sue produzioni poetiche stampate a Bologna. Probabilmente l'unico escluso da quest'ottica era Vieusseux, verso cui Leopardi non mostrò mai la medesima profonda gratitudine che riservava per altri amici e collaboratori. Fra tutti, Stella a parte, Vieusseux era peraltro il più legato a logiche ormai comuni in molti paesi d'Europa, in cui erano gli editori ad andare a caccia degli autori da sfruttare economicamente, non l'inverso.

Prova di ciò si può riscontrare tra le pagine del saggio *Editori, librai e intellettuali* di Maria Iolanda Palazzolo, incentrato sul rapporto tra Vieusseux e i suoi corrispondenti siciliani. Dall'analisi di Palazzolo emerge chiaramente la propensione dell'editore ginevrino a

⁸³ Per approfondire l'argomento si consiglia la consultazione della più recente edizione critica delle opere di Leopardi, ossia Leopardi 1987. Fondamentali sono anche gli studi critici di Italia, come PAOLA ITALIA, *Il metodo di Leopardi. Varianti e stile nella formazione delle "Canzoni"*, Roma, Carocci, 2016; EAD., *Premessa. Ragioni di un libro*, «Ellisse: studi storici di letteratura italiana», IX, 2014, 2, pp. 7-14; EAD., *Leopardi e Manzoni: due metodi a confronto*, in *Di mano propria. Gli autografi dei letterati italiani*, Roma, Salerno, 2010, pp. 493-519; EAD., *Monti e Leopardi: la «Proposta», le «Annotazioni» e l'«Apologia» di Annibal Caro*, in *Vincenzo Monti e la cultura italiana*, Milano, Cisalpino, 2005, pp. 831-857.

cercare i suoi autori, piuttosto che accettare collaborazioni autonomamente proposte. Vieusseux decideva con attenzione quali testi e autori pubblicare, cercando il più possibile di rimanere fedele alle nuove linee guida dell'*Antologia*, che lentamente stava assumendo

una dimensione di più complessa ed organica proposta politico-culturale; l'esigenza di uno svecchiamento della repubblica delle lettere, la polemica contro i retori sono parte di una più generale missione affidata all'intellettuale italiano che deve fare della educazione delle classi inferiori e del miglioramento economico e politico della nazione italiana i cardini del suo impegno civile.⁸⁴

Vieusseux cercò tra gli autori siciliani quelli più adatti a centrare il suo obiettivo: «un'accurata conoscenza della situazione sociale ed economica, e dello sviluppo culturale che caratterizzava i diversi Stati italiani»;⁸⁵ per tale motivo si mostrò «disponibile ad intraprendere rapporti con i più diversi uomini di punta della cultura palermitana»,⁸⁶ pur mantenendo delle riserve sulla richiesta di collaborazioni, che, come ricorda Palazzolo, «comportano una differente e più solida omogeneità».⁸⁷

Dall'atteggiamento di Vieusseux nei confronti dei suoi corrispondenti siciliani è possibile dunque trarre le medesime conclusioni riguardo le sue attenzioni per Leopardi, considerato un perfetto collaboratore per l'*Antologia*, e dunque invitato alla collaborazione da Vieusseux in persona.

Unico nel suo genere fu il rapporto con Stella: il compenso concordato non imponeva un rapporto esclusivo ma incentivava Leopardi a rivolgersi *in primis* all'editore milanese per esporre le proprie idee. I progetti proposti si presentavano in linea con il tipo di pubblicazioni che Stella era solito offrire nel suo catalogo; a conferma di ciò basta osservare i titoli che Leopardi pubblicò con Stella in quel periodo, a partire dalle *Operette morali*, dal carattere filosofico estremamente innovativo. All'inizio Leopardi non aveva pensato a Stella per l'edizione, ma aveva chiesto a Giordani di consigliargli qualcuno presso cui stamparla a Firenze, anche se già allora Leopardi considerava Milano un luogo decisamente papabile per la pubblicazione, non confidando troppo nella velocità di Giordani nel riuscire a stampare velocemente a Firenze l'opera: «i miei Dialoghi si stamperanno presto, perché se Giordani, che ha il manoscritto a Firenze, non ci pensa punto, come credo, io me lo farò rendere, e lo manderò a Milano».⁸⁸ Solo in seguito al disguido causato dall'inserimento di tre operette nell'«Antologia», Stella apparve decisamente come l'opzione

⁸⁴ MARIA IOLANDA PALAZZOLO, *Editori, librai e intellettuali. Vieusseux e i corrispondenti siciliani*, Napoli, Liguori, 1980, p. 36.

⁸⁵ Ivi, p. 131.

⁸⁶ Ivi, p. 60.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Papadopoli, Bologna, 16 gennaio 1826 (EL n. E820).

migliore per garantire ai «Dialoghi» un adeguato aspetto materiale e un giusto posizionamento nel mercato.

Una faccenda differente, invece, era stampare testi lirici, mai usciti per i tipi di Stella e non particolarmente affini ai generi più frequentati nel Lombardo-Veneto, motivo per cui, anche durante il periodo di stretta collaborazione con l'editore milanese, Leopardi decise di rivolgersi a Pietro Brighenti. Da questo accordo, stipulato durante il soggiorno a Bologna del poeta, nel 1826 vennero pubblicati i *Versi*, usciti proprio per la stamperia dell'editore stesso.⁸⁹

La scelta dell'editore adatto, che sapesse valorizzare le opere attraverso un'estetica elegante e un formato adeguato alla lettura, ma anche che fosse in grado di diffondere l'edizione attraverso i giusti canali, era il primo passo per avviare la stampa del proprio manoscritto. Il secondo passo era inviare il manoscritto all'editore, che si preoccupava di predisporre la stampa, e anche la distribuzione. Tra i tanti editori con cui Leopardi si interfacciò, forse fu proprio Stella l'editore che curò il suo lavoro su ogni aspetto, visto che non solo si assumeva l'onere delle spese ma si occupava anche di tutto ciò che ruotava intorno all'impresa tipografico-editoriale, dai rapporti con gli autori, alla sollecitazione e alla selezione delle opere da editare, dalla scelta della resa materiale dei titoli, al loro inserimento in eventuali collane, dalla promozione alla distribuzione delle edizioni, dagli aspetti burocratico-amministrativi e contabili, a quelli più propriamente finanziari.⁹⁰

Nello specifico caso degli editori milanesi, tra i loro compiti si annovera anche la deposizione del manoscritto: bisognava farlo giungere nell'Ufficio centrale di Revisione, dove avrebbe ricevuto l'*imprimatur* nel caso in cui fosse stato ritenuto opportuno per la pubblicazione.⁹¹ Se la stampa veniva

⁸⁹ Fondamentali per lo studio della figura di Pietro Brighenti appaiono MARCO ANTONIO BAZZOCCHI, *Una città per Giacomo Leopardi in Leopardi e Bologna. Atti del Convegno di studi per il secondo centenario leopardiano (Bologna, 18-19 maggio 1998)*, Firenze, L. S. Olschki, 1999, pp. X-XI; GIOVANNI FERRETTI, *Pietro Brighenti spia?*, «Archivio Storico Italiano», LXXIII, 1915, fasc. 2, pp. 423-433; M. G. TAVONI, *Lettura, libri e librai nella Bologna della Restaurazione*, cit.; EAD., *Un editore, tre tipografie*, cit., pp. 81-82; DONATO VALLI, *Giordani e Brighenti*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXV, 1975, fasc. 479, pp. 401-438.

⁹⁰ M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, cit., p. 57.

⁹¹ Il dipartimento di censura del Lombardo-Veneto prevedeva diverse formule per le opere stampate estere e nazionali: *admittitur*, ossia le opere si potevano vendere e recensire sulle gazzette; *transeat*, cioè si concedeva la vendita dell'edizione ma non era possibile esporla in negozio o pubblicizzarla in gazzetta; *erga schedam*, così si indicavano i libri che potevano essere letti solo da alcuni individui via permesso; *damnatur*, ossia una proibizione assoluta e categorica. Per i manoscritti e le ristampe si usavano altre formule: *admittitur*, il manoscritto poteva essere stampato nel luogo indicato; *permittitur*, era possibile stampare senza segnalare indicazioni del luogo; *toleratur*, era permesso stampare ma non annunciare la pubblicazione sulle gazzette; *non admittitur*, proibito stampare per via della sua dannosità; *typum non meretur*, formula riservata per i libri totalmente avversi ad ogni valore religioso. Cfr. *Lombardia beni culturali*, <<https://www.lombardiabeniculturali.it/>>

negata, il manoscritto inviato al censore rimaneva presso i suoi uffici, cosa che spaventava molto Leopardi, preoccupato di poter perdere i suoi preziosi autografi, su cui non solo aveva tanto faticato, ma su cui ritornava continuamente anche una volta conclusi.⁹²

Una volta superato lo scoglio della censura, era possibile procedere al passaggio successivo, ossia l'effettiva organizzazione della stampa dell'edizione. A questo punto l'editore, a seconda delle possibilità di investimento che riteneva opportuno mettere a disposizione, decideva in quante copie realizzare la tiratura, che tipo di carta usare e che impaginazione dare al libro, scegliendo i caratteri più consoni al testo e ai suoi apparati. In merito a questi aspetti, Leopardi aveva le idee ben chiare e con estrema lucidità avanzava precise richieste all'editore, dimostrando in più occasioni di avere a cuore l'eleganza e la pulizia delle sue edizioni.

Molto importante, accanto all'aspetto estetico dei volumi, era la correttezza formale, per cui Leopardi era quasi ossessionato, tanto da pretendere dall'editore che i testi fossero rivisti più volte, e se possibile che lui stesso potesse correggere le prove di stampa, in modo da assicurarsi che nessun grave errore deturpasse l'opera. In merito all'agitata attenzione che Leopardi riservava all'edizione, ossia alla forma definitiva che il testo andava ad assumere attraverso la stampa, e al modo in cui Leopardi manifestava il proprio interesse verso le fasi che portavano alla costruzione dell'edizione, scrive Alberto Cadioli:

Costruire un libro significa sempre cercare il dialogo con un gruppo specifico di lettori, o addirittura con il lettore che si è scelto come proprio interlocutore ideale: Leopardi ha ben chiara questa condizione, e di volta in volta sembra tener presente chi potrebbero essere i lettori del testo in pubblicazione.⁹³

Partendo da questo presupposto, Leopardi sviluppò infatti le proprie «architetture di carta»,⁹⁴ guardando alla forma del libro come al corpo con cui i propri pensieri sarebbero stati letti e compresi dai suoi lettori, i quali

[istituzioni/schede/8000330/](#)>, ultima cons. 11.08.2022. La censura in Lombardia durante la Restaurazione: alcune riflessioni su un problema aperto in: M. BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, cit.; ANTONIO BOSELLI, *Beniamino Franklin, Antonietta Tommasini e la censura austriaca di Milano*, Roma, Stabilimento tipografico Luigi Prota, 1933; *Potere e circolazione delle idee. Stampa, accademie e censura nel Risorgimento italiano*, a cura di Domenico Maria Bruni, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 213-236; M. I. PALAZZOLO, *I libri il trono l'altare*, cit.; EAD., *Prima della libertà di stampa*, cit.

⁹² Proprio nel caso delle *Operette morali*, Leopardi chiese a Stella di dare il manoscritto alla Censura solo nel caso in cui fosse stato sicuro di ottenere il permesso di stampa. Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 26 aprile 1826 (EL, n. E906).

⁹³ ALBERTO CADIOLI, «Architetture di carta». *La "forma dell'edizione" in alcuni libri di Giacomo Leopardi*, «Prassi ecdotiche della modernità letteraria», 2018, n. 3, p. 300.

⁹⁴ Cadioli riprende questa definizione da Franco D'Intino, nella sua introduzione alla raccolta delle traduzioni leopardiane. FRANCO D'INTINO, *Introduzione*, in GIACOMO LEOPARDI, *Poeti greci e latini*, a cura di Franco D'Intino, Roma, Salerno, 1999, p. IX.

avevano bisogno di acquistare un oggetto capace di trasmettere significato anche attraverso l'aspetto del suo supporto e della sua impaginazione.

Cadioli osserva come Leopardi dimostrò di avere una certa sensibilità nel riconoscere «i caratteri distintivi di differenti edizioni, in particolare quelli di un'edizione di pregio materiale e quelli di una edizione filologicamente corretta sul piano testuale»,⁹⁵ riportando le parole dello scrittore in merito alla stampa dell'Annibal Caro,⁹⁶ il quale sperava fosse un'edizione più bella di quella fatta a Milano,⁹⁷ non lussuosa ma molto corretta, quindi adatta ad essere la base per la nuova ristampa.⁹⁸ Oltre a saper distinguere un'edizione di pregio da una di scarso valore, Leopardi era anche ben consapevole delle differenze che correavano tra una stampa periodica e un volume, e non poche sono le lettere in cui il poeta comunicò la propria riluttanza nel pubblicare in giornali opere non espressamente pensate per essi.⁹⁹

Se si riflette, inoltre, sulle caratteristiche principali che Leopardi ricercava nelle sue edizioni, sia nelle raccolte poetiche sia nelle traduzioni dei classici, emerge la forte consapevolezza dell'importanza della forma del testo per la sua corretta ricezione e fruizione. Nel caso di opere liriche, il poeta era solito indicare al proprio editore una serie di «avvertenze» riguardanti l'impaginazione, l'aspetto grafico ed estetico, i criteri redazionali, gli usi di caratteri di diversi corpi, la correttezza della punteggiatura e del testo.¹⁰⁰ Simili attenzioni erano riservate anche alle traduzioni, a cui si sommarono le indicazioni sulla «necessità di scelte ecdotiche appropriate per il testo di riferimento»,¹⁰¹ affinché si potesse costruire la migliore edizione possibile con i materiali a disposizione, caratterizzata dalla correttezza filologica e dalla funzionalità dell'apparato.

Dopo aver fornito tutte queste indicazioni all'editore, Leopardi si accertava che venissero rispettate, o facendosi mandare di volta in volta le prove di stampa, come nel caso delle *Opere di M. T. Cicerone*,¹⁰² oppure

⁹⁵ Ivi, p. 302.

⁹⁶ La stampa a cui si riferisce Leopardi è probabilmente la seguente edizione di De Romanis: *L'Eneide di Virgilio recata in versi italiani da Annibal Caro*, 2 voll., Roma, nella stamperia De Romanis, 1819, formato in-folio.

⁹⁷ A Milano due erano state, in realtà, le recenti edizioni dell'*Eneide* commentata da Annibal Caro: *L'Eneide di Virgilio tradotta dal commendatore Annibal Caro*, Milano, Sonzogno e comp., 1816, formato in-8°; *L'Eneide di Virgilio: del commendatore Annibal Caro*, 3 voll., Milano, Pietro Agnelli, 1817, 15 cm. Forse è probabile che Leopardi, parlando di un'edizione milanese, si riferisse a quella di Agnelli, più recente e meno lussuosa di quella di Sonzogno, dotata anche di una tavola con il ritratto del Caro.

⁹⁸ Lettera di Giacomo Leopardi a Giuseppe Maria Silvestrini, Recanati, 6 febbraio 1818 ma in realtà marzo 1818 (EL, n. E119).

⁹⁹ Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 28 aprile 1820 (EL, n. E299).

¹⁰⁰ A. CADIOLI, «Architetture di carta», cit., pp. 306-307.

¹⁰¹ Ivi, p. 313.

¹⁰² Stella inviava a Leopardi, che soggiornava a Bologna, le prove di stampa dell'opera, che poi venivano rispedite a Milano corrette. Il primo foglio di stampa giunse a Leopardi nel gennaio 1826, com'è annunciato nella lettera di Antonio Fortunato e Luigi Stella a Giacomo

rivedendo il testo stampato integralmente per redigere un'*errata corrige* da inserire alla fine, come invece fece per le *Rime* di Petrarca.¹⁰³ Anche l'*errata* doveva rispettare certi criteri funzionali ed estetici, motivo per cui Leopardi non gradì la scelta di Brighenti di stampare l'*errata* delle *Canzoni* del '24 secondo il suo modello,¹⁰⁴ ignorando la forma che Leopardi aveva pensato per essa.¹⁰⁵ L'*errata corrige* era un elemento fondamentale dell'edizione leopardiana, e concludeva la fase di effettiva costruzione dell'opera, che a questo punto poteva essere considerata pronta per lo smercio.

Altri esempi specifici tratti dall'*Epistolario* illustrano le pratiche di strutturazione della forma dell'edizione, così come si manifestarono nell'esperienza editoriale di Leopardi.

Per la pubblicazione delle due canzoni *Sull'Italia* e *Sul monumento di Dante che si prepara in Firenze*, Leopardi si affidò a Francesco Cancellieri, il quale individuò lo stampatore adatto in Mariano De Romanis, che avrebbe stampato 300 copie presso la Stamperia della Propaganda Fide in carattere bodoniano. «Per la correzione, benché io sia carico di occupazioni, pure per amore suo me ne assumerò io stesso tutto il pensiero, e procurerò che la stampa sia fatta sul modello, e con la stessa ortografia dell'Originale».¹⁰⁶ Così Cancellieri cercò di assicurare e tranquillizzare il giovane poeta, che già nei primissimi approcci con la tipografia dimostrava di avere una grande sensibilità editoriale:

La carta vorrei che fosse mezzana, eccetto due o tre copie che bramerei stampate in carta velina o di simile qualità. Il sesto per risparmio di spesa vorrebbe essere di 16 o altro tale, di maniera che la stampa non passasse o passasse di poco un foglio, giacché, com'Ella vedrà, il numero delle pagine non può essere maggiore né minore di quello ch'è nel Ms., onde qualunque ampiezza di sesto accrescerebbe la spesa. E quanto ai caratteri, s'Ella non giudica altrimenti, desidererei che fossero del De Romanis. *Ma in modo particolarissimo ardisco a pregarla che voglia commettere la correzione della stampa a persona diligente e che non trascuri né anche la punteggiatura del Ms., poich'Ella conosce ottimamente che in un libricciuolo così breve, anche i piccoli sbagli sarebbero vergognosi, e ridonderebbero in poco onor dell'autore.*¹⁰⁷

Leopardi, Milano, 2 gennaio 1826 (EL, n. E810). Numerose lettere testimoniano i problemi sorti dall'inefficienza del sistema di spedizioni, visto che spesso o l'editore o il curatore erano costretti ad attendere l'arrivo dei fogli, fermi presso la dogana o fermati dalla censura. Cfr. Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 18 gennaio 1826 (EL, n. E824).

¹⁰³ Per questa edizione Stella suggerì a Leopardi di leggere tutti i volumi di Petrarca per poi scrivere alla fine di ognuno l'*errata corrige*. Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 27 maggio 1826 (EL, n. E925).

¹⁰⁴ Lettera di Pietro Brighenti a Giacomo Leopardi, Bologna, 7 settembre 1824 (EL, n. E640).

¹⁰⁵ Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 15 ottobre 1824 (EL, n. E644).

¹⁰⁶ Lettera di Francesco Cancellieri a Giacomo Leopardi, Roma, 9 dicembre 1818 (EL, n. E157).

¹⁰⁷ Lettera di Giacomo Leopardi a Francesco Cancellieri, Recanati, 30 novembre 1818 (EL, n. E155). Corsivo miei.

In questo caso Leopardi, anziché richiedere l'invio delle bozze, decise di affidare i controlli sulla redazione ad una «persona diligente» scelta, che agevolava sicuramente i tempi di stampa ed eliminava i costi delle spedizioni, i quali sarebbero stati ovviamente a carico del poeta. Nonostante le raccomandazioni fornite, la stampa risultò «obbrobriosa», tanto che Leopardi ammise a Giordani di stentare a riconoscere i suoi versi «così vestiti di stracci»,¹⁰⁸ motivo per cui l'amico piacentino gli consigliò di correggere a mano le copie che voleva inviare ai suoi corrispondenti.¹⁰⁹

Nonostante questa prima grande delusione ricevuta dal mondo della stampa, Leopardi agì sostanzialmente nello stesso modo anche per l'edizione della *Canzone ad Angelo Mai*, del 1820. Inizialmente voleva pubblicarla con altre due canzoni, e ne propose la stampa a Pietro Brighenti, descrivendo con puntualità le caratteristiche che si aspettava dall'edizione:

Desidererei il favore che V.S. si compiacesse di darlo¹¹⁰ a stampare a mio conto in cotesta città, nel formato di 12. o 16. in maniera che non eccedesse i due fogli di stampa, in carta mediocre, eccetto una dozzina che bramerei stampata in carta di buona qualità, sia velina, sia com'Ella giudicherà più a proposito; e quanto al numero di copie in tutto, non vorrei che uscissero dalle duecento alle trecento. E la legatura, desidererei che V.S. la facesse eseguire in carta colorata, ovvero in carta bianca stampata, come le parrà meglio. Ma soprattutto, dovendosi far la stampa in mia lontananza, la pregherei di volermi favorire di dar l'incarico della revisione a persona che vi adoperasse tutta la diligenza ch'è necessaria in queste piccole edizioni, dove ogni minimo errore esce vergognoso, e spesso anche fa gran danno al componimento, e all'onor dell'autore. E perciò, che il revisore non trascurasse neanche la punteggiatura, ch'io ho cercato di regolare nel ms. con ogni esattezza, parendomi che anch'essa faccia non piccola parte della buona o cattiva qualità dello stile, massimamente in questa sorta di scritti.¹¹¹

Leopardi riprese quasi le stesse parole che aveva riservato per Cancellieri, ma ai concetti espressi in quella lettera aggiunse altri due punti di particolare interesse. In primo luogo ragiona sulla necessità economica di mantenere l'impressione di ogni fascicolo entro i due fogli di stampa, usando una carta mediocre per tutte le 200-300 copie richieste, eccetto per la dozzina da destinare ad amici e personalità illustri, che deve quindi essere stampata su una carta più pregiata, come la velina. In secondo luogo Leopardi dichiara apertamente i suoi timori circa i possibili danni subiti dal componimento a causa degli errori e la necessità di controllare attentamente la punteggiatura, sorvegliata tanto quanto il testo. Infatti Leopardi cercava, quasi con apprensione, di evidenziare l'importanza di preservare, anche

¹⁰⁸ Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Giordani, Recanati, 18 gennaio 1819 (EL, n. E168).

¹⁰⁹ Lettera di Pietro Giordani a Giacomo Leopardi, Piacenza, 5 febbraio 1819 (EL, n. E172).

¹¹⁰ Leopardi qui si riferisce al manoscritto delle tre canzoni: *Ad Angelo Mai*; *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*; *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*.

¹¹¹ Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 4 febbraio 1820 (EL, n. E277).

nella versione stampata, la forma manoscritta del testo, così progettato e pensato dalla mente dell'autore: ogni minima variazione, sia a livello tipografico che a livello testuale, avrebbe causato lo stravolgimento del senso del componimento.

La forma dei testi, come ormai ci ha insegnato la bibliografia quale sociologia dei testi,¹¹² non è casuale, e tale deve rimanere anche una volta stampata, proprio perché, spiega Donald F. McKenzie,

in alcuni casi dai segni tipografici, non meno che da quelli verbali, si possono recuperare letture significativamente informative; [...] la veste tipografica è un elemento di rilievo nel decidere come riprodurre un testo, e che una lettura di tali segni bibliografici può seriamente plasmare il nostro giudizio sull'opera di un autore.¹¹³

Infatti, sono pochi gli autori «indifferenti al modo in cui la loro arte viene rappresentata e percepita»,¹¹⁴ e Leopardi è un perfetto esempio di tale categoria, vista la sua premura e attenzione nel trovare un revisore che potesse assicurargli la correttezza testuale. La lontananza dal luogo di stampa non agevolò i maniacali controlli che Leopardi avrebbe voluto effettuare durante il processo di pubblicazione, portandolo quindi a doversi affidare all'operato di una figura esterna, garante di un'efficace verifica della qualità.

Brighenti si mostrò editore attento alla correttezza testuale, tanto che scrisse a Leopardi per chiedergli quale fosse la giusta versione del quarto verso della decima strofa alla pagina 40 del manoscritto, dato che gli sembrava fuori misura;¹¹⁵ nella risposta Leopardi non solo indicò la giusta variante del verso, ma ne aggiustò un altro a pagina 43.¹¹⁶ Dopo queste correzioni, Brighenti illustrò all'autore come avrebbe voluto organizzare il libretto, dal titolo *Canzoni del Conte Giacomo Leopardi*: il suo progetto consisteva nel far precedere ogni canzone dall'argomento e nel porre «il suo indice in fine»,¹¹⁷ stampando all'interno anche la dedica a Vincenzo Monti con nota aggiuntiva.¹¹⁸ Secondo l'editore la stampa unitaria avrebbe favorito lo smercio dell'opera. Purtroppo, l'intervento censorio di Monaldo portò a una drastica riduzione dell'edizione: dall'iniziale progetto che prevedeva la stampa delle tre canzoni inedite e la ristampa delle romane, si

¹¹² Si rimanda alle seguenti opere in edizione italiana: DONALD F. MCKENZIE, *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999; ID., *Il passato è il prologo. Due saggi di sociologia dei testi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2002; ID., *Stampatori della mente*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003.

¹¹³ D. F. MCKENZIE, *Bibliografia e sociologia dei testi*, cit., p. 23.

¹¹⁴ Ivi, p. 28.

¹¹⁵ Lettera di Pietro Brighenti a Giacomo Leopardi, Bologna, senza data ma marzo 1820 (EL, n. E285).

¹¹⁶ Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 17 marzo 1820 (EL, n. E289).

¹¹⁷ Lettera di Pietro Brighenti a Giacomo Leopardi, Bologna, 22 marzo 1820 (EL, n. E291).

¹¹⁸ *Ibid.*

passò alla stampa della singola *Canzone ad Angelo Mai*, con lettera dedicatoria al conte Leonardo Trissino.

Leopardi rimase molto soddisfatto del lavoro dei torchi di Brighenti,¹¹⁹ il cui unico difetto fu un refuso al verso 157, che recava «seco» al posto di «sceso»;¹²⁰ ben presto l'edizione iniziò a circolare tra i letterati da cui il poeta voleva iniziare a farsi conoscere. Per questo motivo Leopardi, dopo la buona esperienza della pubblicazione delle *Canzoni* del 1820, nel 1823 decise di rivolgersi nuovamente a Brighenti per stampare un'altra raccolta poetica, confidando nell'affidabilità dell'editore. Dopo aver discusso e concordato le condizioni economiche per la stampa, di cui si sarebbe occupata la tipografia di Annesio Nobili, Leopardi scrisse una dettagliata lettera in cui elencava con eccezionale precisione tutte le indicazioni necessarie in merito alla composizione tipografica della pagina. Organizzò le osservazioni ortografiche e quelle di *mise en page* in otto punti:

- 1°. Non si usino j lunghi né minuscoli né maiuscoli in nessun luogo né dell'italiano né dei passi latini.
- 2°. Le strofe delle Canzoni si stampino una strofe per pagina.
- 3°. Non si mettano nel margine superiore delle strofe né lineette né ghiribizzi né altri ornamenti, che son tutte cose di cattivo gusto. Piuttosto in tutti i margini superiori si mettano i titoli corrispondenti delle rispettive canzoni e prose, come nelle opere di Giordani. Neanche si metta nessun ornamento nel frontespizio.
- 4°. Tutte le prose si stampino nel carattere medesimo delle canzoni, o in altro carattere tondo, ma nessuna in corsivo.
- 5°. Nel manoscritto le citazioni a piè di pagina, che si trovano nelle Annotazioni, sono indicate con lettere. Ma lo stampatore non deve guardare a questo, e dee fare le indicazioni con numeri progressivi, ricominciando la progressione a ciascuna pagina.
- 6°. Le dette citazioni a piè di pagina si potranno stampare con quel piccolo carattere con cui nel tomo ... delle opere di Giordani sono stampati i passi della Pastorizia di Arici.
- 7°. Collo stesso piccolo carattere si potranno stampare i versi delle canzoni che sono riportati avanti a ciascheduna Annotazione. Assolutamente né questi versi né le dette citazioni non si stampino in corsivo.
- 8°. Già s'intende che tutte le parole lineate si debbono stampare in corsivo.¹²¹

A questi maniacali ragguagli, degni di un proto, aggiunse ulteriori richieste sull'essenziale cura del testo:

Quanto alla correzione, potete immaginarvi quanto istantemente io ve ne raccomandi la maggiore e più scrupolosa e minuta esattezza. *La punteggiatura (nella quale io soglio essere sofisticissimo) è regolata nel manoscritto così diligentemente, che non v'è pure una virgola ch'io non abbia pesata e ripesata più volte. E però anche questa parte, ch'è molto facile ad essere trasandata da*

¹¹⁹ Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 17 luglio 1820 (EL, n. E316).

¹²⁰ Leopardi, Giacomo. 1996, p. 1229. Commento alla Lettera 166 (Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 17 luglio 1820; EL, n. E316).

¹²¹ Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Bologna, 5 dicembre 1823 (EL, n. E596).

chi corregge, ve la raccomando caldissimamente. Se fosse possibile, io *avrei molto caro e vi sarei molto tenuto, che prima del tirare i fogli, me ne faceste spedire di mano in mano per la posta le ultime prove*, a due, a tre, o più fogli per volta, secondo che tornasse comodo. *Io darei loro l'ultima correzione*, e li tornerei a spedir franchi a posta corrente, di modo che lo stampatore non avrebbe a soffrir nulla dal ritardo, o ben poco.¹²²

In questo caso, oltre alla solita accentuazione della vitale importanza della punteggiatura, che doveva essere rigorosamente mantenuta tale e quale a quella presente nel manoscritto, si avanzò anche la richiesta di poter correggere le prove di stampa, pur rimanendo lontano da Bologna, come talvolta avveniva anche ai primi dell'Ottocento quando autore e tipografo erano distanti, ossia attraverso la spedizione postale. Brighenti dichiarò tuttavia a Leopardi che non era possibile organizzare la correzione delle prove così come era stato proposto, visto che ciò avrebbe comportato l'arresto dei torchi per settimane.¹²³ Leopardi, costretto ad accettare queste condizioni, intimò ancora all'editore di sorvegliare sulla correttezza testuale in una lettera citata anche da Cadioli¹²⁴ e Tavoni:¹²⁵

Vi mando per la posta, franca, la somma convenuta fra noi per la stampa delle mie Canzoni costì, e ve la mando intera [...]. Io vi spedisco questa somma, come vedete, senza alcuna cautela. Non conosco lo stampatore; *non ho da lui nessuna sicurezza dell'esecuzione sì della stampa*, come delle condizioni aggiunte; può stamparne poche copie in vece del numero 500 promessomi da voi nella vostra de' 26. Novembre passato; può farmi un'edizione vergognosa per la carta o pei caratteri; può farmi aspettare il suo pieno comodo; può anche, ricevuti i danari, dispensarsi affatto dall'edizione. *Io sono lontano, non veggo nulla da me stesso, non ho mezzi da costringerlo o a fare, quando non faccia, o a far bene, quando faccia male*. Mi raccomando dunque a voi, e non guardo se non a voi. Non ho altra garanzia se non questa, per l'esecuzione della stampa, e per la osservanza delle istruzioni che vi scrissi in proposito, le quali sono tutte necessarie. *Vi prego a impedire che io non sia strapazzato, come accade ordinariamente ai lontani*. La esattezza della correzione, tanto nel testo, quanto nominatamente nella punteggiatura, preme sopra tutto; e ve la raccomando possibilmente. Vi ricorderete ch'io misi tra i patti, di voler vedere e correggere l'ultima prova di ciascun foglio. Voi mi rispondeste che difficilmente si sarebbe ottenuto. [...] se questo è assolutamente impossibile, *finita che sia la stampa e prima di venire alla legatura, mi si mandi per la posta una copia intera slegata, perché io possa farvi, se occorrerà, un errata-corrige, che in tal caso dovrà essere stampato ed aggiunto al libro, senz'altra mia spesa, non essendo dovere che io paghi allo stampatore i suoi falli*.¹²⁶

¹²² Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 15 maggio 1824 (EL. n. 624). Corsivi miei.

¹²³ Lettera di Pietro Brighenti a Giacomo Leopardi, Bologna, 21 gennaio 1823 (EL, n. E609).

¹²⁴ A. CADIOLI, «Architetture di carta», cit., pp. 307-308.

¹²⁵ M. G. TAVONI, *Un editore e tre tipografie*, cit., p. 96.

¹²⁶ Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 15 maggio 1824 (EL, n. E624). Corsivi miei.

Dietro il proverbiale pessimismo leopardiano in realtà si celavano paura e rassegnata consapevolezza: paura che l'edizione non risultasse come aspettata, e consapevolezza che il letterato, lontano dalla tipografia, non poteva esercitare di persona il controllo necessario a garantirgli i risultati desiderati. In effetti, Leopardi – come molti autori di età napoleonica –¹²⁷ si trovava in balia degli editori e degli stampatori a cui si affidava, e questo non faceva altro che caricare di ansia le sue alte aspettative.

L'unica soluzione ai possibili errori dello stampatore, oltre alla scrupolosa sorveglianza di Brighenti, era la costruzione di un'*errata corrige* da stampare in aggiunta al libro, senza supplemento di ulteriori spese. Brighenti accettò la richiesta, e promise l'invio settimanale dei fogli, cosicché l'*errata* potesse essere compilata in poco tempo.¹²⁸ Nonostante l'impegno per terminare l'*errata corrige* rapidamente,¹²⁹ la stampa risultò piena di errori che Leopardi corresse inviando un foglio in aggiunta alla lettera a Brighenti del 17 agosto 1824, dove scriveva di essere comunque molto soddisfatto del risultato finale, sia per la carta sia per i caratteri sia per l'aspetto generale.¹³⁰ L'*errata*, nonostante Leopardi ne avesse meticolosamente curato la forma, venne redatta secondo un modello di Brighenti,¹³¹ che tralasciò nella sua versione finale un'emendazione che non aveva compreso, ma di cui capì il senso solo dopo aver affidato alla tipografia la stampa.¹³²

L'annoso problema del controllo sulla corretta stampa delle proprie opere sembrò trovare una soluzione all'inizio della collaborazione tra Stella e Leopardi, quando nel 1825 iniziò a curare l'edizione delle *Opere* di Cicerone. Infatti, dopo due mesi di soggiorno a Milano per organizzare il lavoro, Leopardi si stabilì a Bologna, da dove, tramite il signor Moratti, conoscente di Stella impiegato alle poste di Bologna,¹³³ riceveva e inviava le prove di stampa corrette del Cicerone. In questo caso l'editore consentì al suo curatore di correggere l'edizione foglio per foglio, ma il procedimento creò diversi ritardi nell'ultimazione dell'opera, visto che, oltre ai consueti

¹²⁷ MARIA GIOIA TAVONI, *Precarietà e fortuna nei mestieri del libro in Italia. Dal secolo dei lumi ai primi decenni della Restaurazione*, Bologna, Pàtron, 2001, pp. 31-33 e 38-48.

¹²⁸ Lettera di Pietro Brighenti a Giacomo Leopardi, Bologna, 19 maggio 1824 (EL, n. E626).

¹²⁹ I fogli di stampa venivano inviati a Recanati sotto il falso nome di Alberto Popoli, affinché le poesie non arrivassero tra le mani dei genitori di Leopardi, di nascosto dai quali il poeta stava organizzando la pubblicazione. Cfr. Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 5 giugno 1824 (EL, n. E630).

¹³⁰ Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 17 agosto 1824 (EL, n. E637).

¹³¹ Lettera di Giacomo Leopardi a Pietro Brighenti, Recanati, 15 ottobre 1824 (EL, n. E644).

¹³² Lettera di Pietro Brighenti a Giacomo Leopardi, Bologna, 7 settembre 1824 (EL, n. E640).

¹³³ Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 8 giugno 1825 (EL, n. E696). Con questa lettera Stella introdusse Giuseppe Moratti a Leopardi, presentandolo come il punto di riferimento per ricevere il denaro necessario al viaggio da Recanati a Bologna. Moratti, dall'inizio del sodalizio tra Stella e il poeta, si occupò delle spedizioni tra i due, e inoltre a lui era affidato il compito di fornire allo scrittore il suo stipendio.

rallentamenti nelle spedizioni, a volte le prove di stampa rimanevano ferme in dogana a Bologna.¹³⁴

Di certo la soluzione più facile per l'esercizio dei controlli era risiedere nel luogo di edizione, e questo avvenne per esempio per la pubblicazione dei *Versi* del 1826. Difatti, vista la presenza a Bologna di Leopardi, nell'*Epistolario* non ci sono lettere che riportino indicazioni ortografiche e tipografiche, come invece avviene per le raccolte precedenti. Però Cadioli osserva come la volontà leopardiana sia comunque manifesta anche nell'aspetto di quest'edizione. Già dalla nota «Gli Editori a chi legge» si evidenziava la continuità con la precedente edizione delle *Canzoni*, che condivideva con la nuova raccolta «l'architettura del volume [...] così come identiche erano le caratteristiche grafiche, che escludevano i fregi, i corsivi, gli "i" lunghi. [...] Anche in questo caso la scelta di corpi e caratteri può rivelare un'intenzione autoriale»,¹³⁵ riscontrabile nella volontà grafica del poeta di esaltare l'appartenenza di un poema alla sezione, piuttosto che metterne in evidenza l'individualità.

All'accortezza nel voler impaginare i propri testi secondo precise modalità, Leopardi aggiunse l'attenzione alla posizione dell'opera all'interno del catalogo librario, ossia tradì uno spiccato senso commerciale: l'appartenenza ad una determinata collana comportava implicazioni interpretative ed ermeneutiche su cui editore e autore dovevano riflettere. Per esempio, trattando della sua traduzione dell'*Epitteto*, Leopardi scrisse a Stella:

Avrei molto caro che Ella ne fosse contenta altresì, e che le piacesse il mio parere, che sarebbe di stamparlo così come glielo mando, in una edizioncina elegante, la quale crederei che non dovesse avere cattivo incontro. Altrettanto farò poi p[er] l'Isocrate, che sarà un altro volumetto un poco maggiore, e che si potrebbe stampar nella stessa forma, rinunciando al progetto della Scelta dei Moralisti, la quale trovo che avrebbe molte difficoltà, e fra le altre l'assoluta mancanza di buone edizioni de' classici in questa città, come l'ho conosciuta essere ancora in Milano. [...] Forse Ella mi accuserà di un poco di volubilità. Ma almeno è certo che anche abbandonando l'idea della *Scelta*, io non avrò perduto però le fatiche fatte p[er] essa, dando in separate edizioncelle le operette che io voleva riunire in un sol corpo.¹³⁶

Il cambiamento a livello progettuale è sintomatico della grande capacità del poeta di intuire quali fossero le caratteristiche del mercato in cui la sua opera andava a inserirsi, e quale fosse quindi la formula più adeguata da adottare. Era necessario che l'opera, soprattutto se ignota ai lettori perché mai edita prima, trovasse la posizione giusta all'interno del catalogo di un

¹³⁴ Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 18 gennaio 1826 (EL, n. E824).

¹³⁵ A. CADIOLI, «Architetture di carta», cit., p. 310.

¹³⁶ Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 4 febbraio 1826 (EL, n. E833).

editore, motivo per cui, anche nel caso delle *Operette morali*, Leopardi sentì la necessità di chiarire i termini entro cui il testo doveva essere pubblicato, rifiutando con decisione la proposta di Stella di pubblicarlo nella collana della «Biblioteca amena e istruttiva per donne gentili» al posto della serie dei «Moralisti Greci»:¹³⁷

Colla schiettezza dell'amicizia, le confesso che mi affligge un poco l'intendere il pensiero che Ella ha, di stampare le mie *Operette morali* nella Biblioteca amena; pensiero, del quale io non aveva finora avuto altro cenno. Le opere edite non perdono nulla, entrando nelle Raccolte; ma io ho conosciuto per prova che le Opere inedite, se per la prima volta escono fuori in una Collezione, non levano mai rumore, perché non si considerano se non come parti e membri di un altro corpo, e come cose che non istanno da se. Poi, un libro di argomento profondo, e tutto filosofico e metafisico, trovandosi in una Biblioteca per Dame, non può che scadere infinitamente nell'opinione, la quale giudica sempre dai titoli più che dalla sostanza. La leggerezza di una tal Collezione è un pregio nel suo genere, ma non quando sia applicata al mio libro. Finalmente l'uscire a pezzi di 108 pagine l'uno, nuocerà sommamente ad un'opera che vorrebbe esser giudicata dall'insieme, e dal *complesso sistematico*, come accade in ogni cosa filosofica, benché scritta con leggerezza apparente. È vero che Ella darà poi tutto il libro in un corpo, ma il primo giudizio del pubblico sarà già stato formato sopra quei pezzi usciti a poco a poco, e molto lentamente: e il primo giudizio, è quello che sempre resta.¹³⁸

Il riguardo che Leopardi riservava al posizionamento delle proprie opere all'interno di strutture editoriali più ampie non era solo un sintomo di scrupolosità, ma lasciava trapelare un senso di ansietà e grande coinvolgimento emotivo nei confronti del proprio lavoro. Il «complesso sistematico» diventò il centro della riflessione di Leopardi sulla qualità della ricezione dell'opera, che quindi, per poter ricevere un buon giudizio dai lettori, doveva essere pubblicata secondo criteri che ne facilitassero la comprensione e la corretta interpretazione. Se infatti per le *Operette* la pubblicazione in fascicoli nella «Biblioteca amena» non poteva essere una soluzione adatta, al contrario questa formula funzionava per le *Rime* di Petrarca, che furono pubblicate poco tempo prima proprio in quella collana.

Le *Rime* erano dedicate a un pubblico di non specialisti, quindi il paratesto assunse maggiore importanza per via della funzione di sussidio interpretativo che l'opera doveva esercitare;¹³⁹ in quest'ottica Leopardi difese la necessità di non stampare le note a fine volume, ma di pubblicarle sotto la porzione di poesia a cui si riferivano, proprio per agevolare il lettore:

¹³⁷ Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 29 novembre 1826 (EL, n. E1022).

¹³⁸ Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Recanati, 6 dicembre 1826 (EL, n. E1026). Corsivi miei.

¹³⁹ A. CADIOLI, «Architetture di carta», cit., pp. 314-315.

Una cosa le raccomando, non per me, che da quest'opera non aspetto né onore né piacere alcuno, [...]. Ma gliela raccomando pel buon esito e l'interesse della sua intrapresa. E questa cosa è, che nelle canzoni, dopo ciascuna strofa, si ponga quella tal parte dell'interpretazione che appartiene a quella tale strofa. Se le dame e i cavalieri saranno obbligati a voltare più d'una pagina per trovare la spiegazione del passo che avranno per le mani, tutta la facilità che abbiamo voluta procurar loro con questa interpretazione, sarà vanissima, perdutoissima, inutilissima, svanirà interamente, e la sua edizione non avrà incontro maggiore delle altre.¹⁴⁰

L'opera vive solamente attraverso la lettura del pubblico, e dunque è fondamentale che sia facilmente fruibile e si adatti alle sue esigenze; Leopardi fu molto diligente nell'individuare chiaramente quale fetta di lettori fosse interessata alla pubblicazione, che proprio per loro doveva essere pensata. Come sottolinea Cadioli, per quest'edizione Leopardi fornì moltissime indicazioni e sollecitazioni di continui interventi editoriali, mirati a creare le condizioni necessarie a lettori non studiosi per comprendere il testo.¹⁴¹

Già dalla correzione delle prime prove di stampa, il curatore individuò solo un errore nella *Prefazione*, e notò che la punteggiatura era completamente da rifare,¹⁴² come già gli aveva preannunciato Stella, intuendo che quella sarebbe stata la parte che avrebbe avuto bisogno di maggiori correzioni.¹⁴³ Leopardi chiese anche che l'opera venisse stampata in due tomi, uno in vita e uno in morte di Laura,¹⁴⁴ e spiegò che per la stampa dei *Trionfi* era necessario numerare i versi a lato, di cinque in cinque, ricominciando la numerazione a ogni capitolo e mettendo l'interpretazione a piè di pagina di ogni testo.¹⁴⁵ Molti degli errori che Leopardi individuò in bozza furono corretti attraverso l'*errata corrige* che Stella voleva stampare a fine volume,¹⁴⁶ ma alcune pagine, in cui la presenza di refusi e sbagli era

¹⁴⁰ Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 15 marzo 1826 (EL, n. E866).

¹⁴¹ A. CADIOLI, «Architetture di carta», cit., p. 315.

¹⁴² Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 12 marzo 1826 (EL, n. E861).

¹⁴³ Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 11 marzo 1826 (EL, n. E860).

¹⁴⁴ Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 12 marzo 1826 (EL, n. E861). La proposta venne accettata da Stella, anche se per Napoli il Petrarca sarebbe stato stampato in un solo volume. Cfr. Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 20 marzo 1826 (EL, n. E872).

¹⁴⁵ Lettera di Giacomo Leopardi ad Antonio Fortunato Stella, Bologna, 30 giugno 1826 (EL, n. E944).

¹⁴⁶ Alla fine Stella, a causa delle difficoltà imposte dalle spedizioni ritardate, promise a Leopardi di pubblicare l'*errata corrige* in un volume a parte. Cfr. Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 29 novembre 1826 (EL, n. E1022).

più fitta, furono ristampate in una versione risanata, consentendo così la stesura di un'*errata* più agile.¹⁴⁷

Le opere erano il mezzo di cui lo scrittore si serviva per dare una precisa immagine di sé come persona e come intellettuale: se la cura nella correttezza testuale era portavoce del valore di un autore, ugualmente importante appariva l'eleganza del paratesto e degli elementi iconografici, come immagini e ritratti. Le testimonianze raccolte nell'*Epistolario* consentono di osservare come Leopardi cercasse di gestire la propria immagine di fronte a un pubblico che andava tenuto in considerazione nella progettazione delle edizioni. Il lettore era l'oggetto centrale del pensiero leopardiano sulla forma del libro, e ad esso si sommavano nuove riflessioni specifiche sul libro a stampa,¹⁴⁸ che si stava trasformando in un prodotto industriale. È come se Leopardi avesse cercato di mantenere la qualità dello stile degli antichi attraverso una meticolosa correttezza formale, studiata in ogni suo particolare e pensata in funzione della leggibilità del testo, sostenuta da una forma paratestuale adeguata capace di agevolarne la fruizione nel tempo però a lui contemporaneo, per lettori e per un mercato finalmente mutati.

Le medesime osservazioni riferite alle opere di cui è rimasta traccia nell'*Epistolario* potrebbero estendersi anche ai testi successivi agli anni Venti, anch'essi probabilmente frutto di grandi riflessioni sul libro e il suo statuto letterario, culturale e commerciale. Un'accurata ricerca su tali edizioni potrebbe rivelare ulteriori aspetti della meticolosa diligenza con cui Leopardi era solito approcciare la costruzione tipografica e la contestualizzazione editoriale dei propri lavori, ma in questa sede è stato preferibile focalizzarsi sulle testimonianze direttamente desumibili dall'*Epistolario*, strumento di indiscutibile valore ma di innegabile parzialità. L'indagine su nuovi e complementari fronti (altri epistolari anzitutto ma anche testi di altra natura, anche letteraria) potrà senza dubbio arricchire di ulteriori elementi il quadro: l'atteggiamento leopardiano di fronte alla pratica della stampa e al vivace mondo dell'editoria nell'età della Restaurazione ne uscirà senza dubbio più chiaro e coerente, anche se già ben delineato dallo specchio della sua corrispondenza.



¹⁴⁷ Lettera di Antonio Fortunato Stella a Giacomo Leopardi, Milano, 25 ottobre 1826 (EL, n. 1004).

¹⁴⁸ A. CADIOLI, «Architetture di carta», cit., p. 318.