



CONFIGURAZIONI 2 (2023)

La «seconda mano» dell'antologista tra canoni e libri di testo

Linda Bisello
Università della Svizzera Italiana

Abstract ITA: Definita come «genere letterario del Novecento» (Macrì 1968), l'antologia letteraria, sia essa canonica o scolastica, può essere affrontata da più prospettive. Innanzitutto, l'antologia si presenta come una ricombinazione di secondo grado di testi estratti da opere di prima mano, nel caso specifico qui trattato, da raccolte poetiche. In questa accezione si intendono i brani tratti dalla «seconde main» del compilatore (Compagnon 1979), che li dispone altrimenti, a seconda delle sue idee estetiche e dei suoi criteri di storicizzazione. Oltre a servire come implicito strumento di canonizzazione letteraria, nel corso del Novecento l'antologia ha rappresentato in parallelo il genere elettivo dell'insegnamento scolastico, come libro di testo.

Keywords: antologie poetiche; storie letterarie del Novecento; libri di testo; canone letterario; letteratura italiana.

Abstract ENG: Portrayed as «the literary genre of the 20th-century» (Macrì 1968), the literary anthology, both canonical and scholastic, can be approached from a multi-perspective view. First of all, the anthology shows up as a second-degree recompilation of texts drawn from first-composed works, poetry collections in this case. In this meaning are intended the excerpts taken from the compiler's «seconde main» (Compagnon 1979), who then set them up in his own arrangement, depending on his aesthetic ideas and criteria of historicisation. Beyond serving as an underlying instrument of literary canonisation, during the 20th-century the anthology has also served as the elective genre of school teaching, as a textbook.

Keywords: Poetry Anthologies; Twentieth-century Literary Histories; School Textbooks; Literary Canon; Italian Literature.

Linda Bisello, "The «second hand» of the anthologist between canons and textbooks"

Configurazioni N° 2, 2023, pp. 16-46.

<https://riviste.unimi.it/index.php/configurazioni>

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/20989>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



La “seconda mano” dell'antologista tra canoni e libri di testo

di Linda Bisello

1. Introduzione

Il metagenere dell'antologia letteraria,¹ sia essa canonica o scolastica, si può affrontare secondo più di una prospettiva. In primo luogo l'antologia si configura come ricombinazione di secondo grado di testi estratti da opere prime: si tratta di brani prelevati dalla «seconde main» del compilatore (Compagnon 2016)² che poi li dispone, diversamente stratificati, in un proprio ordinamento, inserendosi così in una dialettica di ripetizione dello stereotipo antologico³ da un lato e di originalità / novità del florilegio dall'altro.

Non di meno, il persistente profilo autoriale delle antologie poetiche che connota la tradizione italiana (da Leopardi a Pascoli a Carducci, a Papini e Pancrazi, a Govoni a Sanguineti, a Porta, Fortini e Raboni ecc.), in confronto a una natura

¹ Se risale a Macrì 1968 la definizione di antologia come genere letterario del Novecento, si deve a Pier Vincenzo Mengaldo il rilievo sulla sua metaletterarietà: «Piuttosto che fornire un'introduzione organica, allineo qui una serie di appunti preliminari, che vorrebbero avere, nello stesso tempo, anche il carattere di riflessioni su quel peculiare “genere” metaletterario che è l'Antologia e sulla sua presente fattispecie» ([1978] 2021: XII). Di «metatesto mutante» parla a sua volta Stefano Verdino (2007: 80).

² Da un lato l'antologia si presenta come ricombinazione di secondo grado di testi estratti da opere prime: sono i brani prelevati dalla «seconde main» del compilatore (Compagnon [1979] 2016) e poi disposti, 'sedimentati' in una nuova configurazione critica. All'immagine della «seconda mano» fanno eco testuale le considerazioni di Sergio Pautasso (2004: 9-10): «Pur essendo un testo di seconda mano, composto con porzioni di altri testi, frutto di un'arbitrarietà esterna, quella del curatore, l'antologia ha tuttavia una sua nobile storia sin dall'antichità». Va nella stessa linea la valutazione di Amedeo Quondam (1974: 15): «La selezione antologica è sempre una selezione di secondo grado: opera, cioè, su materiali già selezionati».

³ Nel senso in cui l'intende Carlo Ossola (1978: 14-15), ovvero lo «[...] stereotipo nell'antologia si configura e si realizza soprattutto come sanzione d'esemplarità: cioè che la storia degli usi, nella sua ricorrenza, tende a porsi come modello».



tendenzialmente più compilativa o didascalica di altre tradizioni letterarie, ha spinto l'antologia ad assumere un ruolo vicario rispetto al discorso critico, così che, più marcatamente dal secondo Novecento, l'antologia ha compensato il rarfarsi delle sistemazioni critico letterarie, dei consuntivi storicizzanti (Manetti 2016), trasformandosi in una variante in forma di 'cartina muta' della storia letteraria (Verdino 2007), e cristallizzando / sancendo d'altra parte la definizione di antologia come libro d'autore.

L'implicita valutazione estetica e poetica che attraversa l'antologia, che opera ora per immissione, ora per emarginazione di autori e opere, si fonda non tanto su un'espressa enunciazione di giudizio critico, quanto sulla quantità e la serializzazione dei brani rappresentanti la totalità di autori e opere, e per ciò stesso esemplari, quasi 'segnature' in sé autosufficienti, senza bisogno di rinvio alla lettura integrale dei classici (Quondam 1974, Ossola 1978) da cui i campioni sono estrapolati.

La misurazione di questo fenomeno, in cui si impone il primato del discorso critico unificante sui brani / frammenti antologici ridotti a sue tessere probatorie, contrasta l'idea della neutralità della raccolta antologica come presunta rassegna mimetica o oggettivo inventario del citabile e del memorabile.

Come mostrano ad esempio due rifacimenti dell'antologia pascoliana *Fior da fiore* (Pascoli 1901) approntati durante il ventennio, ogni operazione di apparenza imparziale *dispositio* sottostà a un effetto di rifunzionalizzazione che fa capo sempre a una visione critica o ideologica: in questo caso i rifacimenti degli anni Trenta dell'antologia scolastica di Pascoli, qui in esame, intervengono o mediante la soppressione o con l'incremento di brani ideologicamente profilati, che portano di conseguenza a un alterato, irricognoscibile ordine del discorso rispetto all'originale pascoliano (Ossola 1978: 124-128, Lavezzi 2018, Crippa 2022: 8-11).

Oltre ad affermarsi come strumento di canonizzazione letteraria, adempiendo così alla sua funzione di trasmissione della disciplina e di 'museo' (Sanguineti [1969] 2018, 1:XXVII), l'antologia, come libro di testo, è anche il genere privilegiato dall'insegnamento scolastico. Così anche nell'editoria scolastica, che si muove nel circuito integrato di legislazione scolastica, programmi ministeriali ed



editoria di settore (Ossola 1978: 74n), spiccano delle antologie d'autore; si richiamano qui esempi di testi per la Scuola Media inferiore, significativi in seguito alla svolta impressa dalla Riforma della scuola Media unica nel 1962 e alle rinnovate istanze didattiche che ne derivano. Se ne proporrà una ragionata campionatura con le opere di Italo Calvino (*La lettura*, 1969), Luciano Bianciardi (*Azimuth*, 1969) e infine di Natalia Ginzburg (*La vita*, 1981) per la scuola Media inferiore; si citerà quindi il caso di Franco Fortini per il biennio della Media superiore (*Gli argomenti umani*, 1969).

La ricognizione sulle principali antologie poetiche del secondo Novecento si articola qui per ampie campiture, adottando come discriminine e punto di avvio il Sessantotto – data spartiacque ricorrente sul piano storiografico, come, ad esempio nell'antologia di Porta 1979 –, ma con puntuali censimenti retrospettivi alla prima metà del secolo, laddove risulta utile il richiamo ai fini della comprensione dell'età contemporanea, nei termini di linee di continuità o di cesure. In parallelo si tiene conto del succedersi dei libri di testo per pietre miliari. Si affrontano infine altri correlati snodi teorici; tra questi la posizione dei poeti che formulano giudizi diretti sulla forma antologia – si vedano le introduzioni di Caproni a Gioanola 1986 e di Luzi a Krumm e Rossi 1995 – elaborando una concezione dell'antologia dall'interno del canone stesso, ad opera, cioè, degli stessi poeti.

2. Traslati dell'antologia: botanica e anatomia

A repertare i tipi di figuralità cui ha dato luogo l'antologia, emerge che fin dall'etimo e con coerenza essa richiama la botanica, la raccolta e la classificazione di specie censite in natura, come attestano il sinonimo di *poliantea* e la trasposizione latina *florilegio* (Tesi 1991, Cevolini 2006: 21). Tuttavia, accanto a questa prima connotazione, ricorrono immagini che ne sottolineano la frammentarietà,



come quelle dell'intarsio, del 'musaico' (come nell'antologia scolastica *Sul limitare* di Pascoli), o, stando ai detrattori, quelle dei lacerti anatomici (Carducci 1903),⁴ che evocano la sfera semantica degli *excerpta*.⁵

Fin dalla *Crestomazia italiana* – qui assunta come archetipo del genere – Leopardi, nell'assemblare nel volume *della Poesia* (1828) la sua sequenza di 'impressioni poetiche', contravviene all'opinione di Pietro Giordani, che in una lettera del 1826, a proposito dell'operazione antologica, scrive di «pezzi staccati e stracciati», di «spezzature»:

Circa il tuo pensiero d'Antologia, dimmi vorresti forse una raccolta di pezzi staccati e stracciati? [...] Ma questo staccare e squarciare non mi par bella né util cosa [...] Io credo che abbiano ragione quelli che disprezzano siffatte spezzature (cit. in Leopardi 1998, 2: 1262).

Un analogo stigma sulla *Crestomazia* leopardiana esprime a sua volta Carducci nel vedere in quel «ricetto» «un ospedale di storpi o una sala di pezzi anatomici della poesia italiana» (1903: 230).

Sulla falsariga dell'antologia come referto autoptico e dissezione di un corpo si sofferma ancora, molto più tardi, Edoardo Sanguineti nella sua silloge-manifesto *Poesia italiana del Novecento* (1969), quando della crestomazia egli constata un lato funerario sul doppio versante, sia per la tumulazione della vitalità dell'opera,

⁴ Leopardi stesso ammette lo strazio comportato dalla selezione della *Crestomazia poetica* commissionatagli dall'editore Stella, quando si astiene dall'antologizzare opere di autori classici nella persuasione che «farle in pezzi, o il dire questo è il meglio che hanno, sia profanarle» (Leopardi [1828] 1968: 3). Una tendenza all'autoassoluzione per avere disintegrato l'unità organica dei testi si ravvisa, un secolo più tardi, in un'importante compilazione degli anni Trenta a cura di Enrico Falqui e Aldo Capasso, *Il fiore della lirica italiana dalle origini a oggi* (1933), dove, nel restauro della validità di concetto di genere letterario contro Croce, si dichiara: «Certo, ricorrendo al sistema di frammentare a modo nostro le liriche non riuscite nel loro complesso, avremmo potuto riempire assai più pagine. Ma abbiamo portato frammenti soltanto in alcuni casi speciali: e soprattutto perché certe epoche non fossero irrepresentate» (Falqui e Capasso 1933: XXXIV).

⁵ Una stessa immagine di compaginazione di frammenti occorre nell'antologia di Edoardo Sanguineti, dove si dice che ogni raccolta opera per montaggio e per mosaico (Sanguineti [1969] 2018, 1:XXVIII).



tipica delle pinacoteche – come per i pezzi anatomici –, sia per l'orizzonte apocalittico del manifesto d'avanguardia (si veda l'epigrafica *Premessa* alla sua antologia che parla di «Crestomazia dell'età atomica», Sanguineti (1969) 2018, 1: XXVII), e così, in una scala di degradazione referenziale e allusiva, poeti e critici, nel definire l'antologia, sono passati dalla ghirlanda di Matelda (il *Fior da fiore* di Pascoli che riprende *Pg.* XXVIII, 41) agli sterpi della livida selva di suicidi, fino all'inversione parodica che rovescia l'immagine botanica del florilegio nel dilaniamento dei corpi degli scialacquatori nella selva dei suicidi (*Inf.* XIII, 128: «a brano a brano»), da cui Carlo Ossola riprende il titolo del suo saggio.

Non parrà un dato inerte, inoltre, che nel corso del Novecento la stessa figuratività anatomica applicata al gesto dell'antologista arrivi a demarcare in modo più esteso l'operato della critica letteraria, di cui il genere antologico prende a assorbire metonimicamente la funzione e le istanze, tanto che si potrà ipotizzare che la frammentazione in tessere costitutiva dell'antologia, recepita come forma ormai statutaria della critica, abbia pesato sull'identificazione del critico col chirurgo o coll'anatomista; del costituirsi di questa visione si proporrà di seguito qualche snodo storico.

Come sedi significative della concezione della critica letteraria come anatomia testuale si richiamano da un lato l'*Anatomia della critica* di Northrop Frye ([1957] 1969), e la relativa posizione polemica di Jacques Derrida ([1968] 2021), e, per il versante italiano, le *Anatomie secentesche* di Ezio Raimondi (1966), che usano il metodo e il linguaggio dell'anatomia in virtù di suoi attributi di volta in volta distinti, che vanno dalla scomposizione in parti alla tassonomia, allo schematicismo funzionale ecc. In Frye ad esempio l'uso dell'anatomia pertiene al sistematico e minuzioso sforzo di seriazione / organizzazione / per generi. Anatomia vale quindi come classificazione sistematica linneana, che inventaria dispone e archivia simboli o topiche letterarie. Nell'*Introduzione*, Frye chiarisce il termine critica come «insieme del lavoro svolto sul piano dell'indagine filologica o del gusto intorno alla letteratura»:



La forma schematica di questo libro è deliberata; ed è sua caratteristica l'incapacità in cui mi trovo, dopo lunga riflessione, di giustificarla. Vi è un posto per la classificazione nella critica, come in ogni altra disciplina, che è più importante delle squisitezze raggiunte da una casta di mandarini. La viva ed emotiva ripugnanza di molti critici nei confronti di qualsiasi forma di schematismo nella poetica è uno dei molti effetti della mancata distinzione fra la critica come complesso di conoscenze, e l'esperienza diretta della letteratura, in cui ogni atto è unico e non esistono classificazioni. Nelle pagine seguenti, dovunque appaiano delle schematizzazioni, nessuna importanza viene attribuita alla forma schematica in sé, la cui eventuale inadeguatezza è frutto della mia mancanza di abilità. Credo e spero che essa sia, in larga misura, una semplice impalcatura, da abbattere non appena la costruzione dell'edificio sia più avanzata. La parte rimanente appartiene allo studio sistematico delle cause formali dell'arte (1969: 42).

Adottando la stessa metafora organologica del testo come tessuto, sul quale i prelevamenti della critica vengono detti 'istologici' ovvero tissutali, Derrida nella *Farmacia di Platone* ragiona nei termini (oppositivi a Frye) di resistenza del testo a lasciarsi disvelare – quando l'anatomia è al contrario sinonimo di svisceramento –, in un'ottica di scrittura e decifrazione come gioco, *paidiá*.

Riservando sempre una sorpresa all'anatomia o alla fisiologia di una critica che credesse di dominare il gioco, di sorvegliare contemporaneamente tutti i fili illudendosi anche nel voler osservare il testo senza toccarlo, senza metter mano sull'"oggetto", senza arrischiarsi ad aggiungervi, unica possibilità di entrare nel gioco impigliandovisi le dita, qualche nuovo filo. Aggiungere non è diverso qui da far leggere ([1968] 2021: 52).

Ma l'enunciazione programmatica o, sull'opposto versante, il rifiuto di un approccio anatomico al testo, si inserisce più a monte in un annoso dibattito critico che si può rilevare a partire dal primo Novecento. Con un'attenzione retrospettiva alla critica di inizio del Ventesimo secolo, si noterà la lunga durata del pregiudizio verso la critica letteraria svilita a necropsia e asettico gesto di disgregazione, osservando ad esempio le posizioni avverse alla critica nel primo Novecento in quanto atomizzante in *membra disiecta* l'unità biologica del testo. Come



ha mostrato Stéphanie Lanfranchi per il ventennio fascista, nelle dispute estetiche e *engagées* sul ruolo degli intellettuali, ricorre uniformemente l'immagine di una critica che devitalizza l'oggetto, con «insensibilità nel sezionare [...] le anime dei morti», secondo l'espressione di Alfredo Panzini in una novella intitolata *Il topo di biblioteca*, pubblicata nel 1913 in rivista (cit. in Lanfranchi 2021: 9-11). Più specificamente, ai primi del secolo l'associazione con l'anatomia è rivolta al metodo storico filologico, come emerge dalla narrazione di Panzini, dove il protagonista, un docente universitario che ha come sua controparte un medico che sperimenta sulle cavie di laboratorio, anatomizza i testi come cadaveri, in più parendo, egli stesso, in fondo, un morto. Altrettanto icastica risulta l'immagine del critico come un palombaro che scopre nel relitto di una nave dei cadaveri che nel suo immaginario prendono vita:

Ma quel giorno Fulai guardò con terrore i codici cartacei e pergamenei. Gli pareva di mettersi lo scafandro per calarsi a dieci, quindici secoli nell'oceano del tempo, defunto nel Dugento! Vedeva tutti i morti delle età morte, vivi: così come il palombaro vede i giganteschi cadaveri entro una nave naufragata. Ma sino a quel giorno Fulai non aveva visto nel tempo che fu, che dei morti. Ora vedeva dei vivi. Allontanò con ribrezzo gli occhi dai libri (cit. in Lanfranchi 2021: 10).

Questo paragone diventa un comune denominatore del generale stigma contro l'astrattezza necrofila della critica letteraria, che ad esempio si ritrova, come in Panzini, in uno scritto di Papini del 1915 (*Maschilista*) che lamenta: «Le opere nuove ed originali – se per caso ne capita una – hanno da esser esaminate, giudicate, notomizzate e stroncate issofatto e c'è sempre qualcuno che vuol rifare l'esame, che vuol condannare il giudizio e ripetere l'anatomia e fracassare la stroncatura» (cit. in Lanfranchi 2021: 16). Una pari *imagery* anatomica dell'esercizio critico come pratica da obitorio viene applicata non solo all'approccio storico filologico, ma, sempre più spesso, e sempre più pretestuosamente, all'estetica crociana (in realtà per il disallineamento di Croce al regime), che, come asserisce Vittorio Cian nel 1922 esalta la pura forma a discapito del contenuto dell'opera, così 'disossandola': «Una volta, la critica, per idolatria del cosiddetto "contenuto",



scarnificava e spolpava l'opera d'arte; oggi, al contrario, per l'orrore di quell'"impurità", che viceversa, è l'umanità dell'arte, pel desiderio e la esaltazione frenetica della bella forma e dell'arte "pura", sembra compiacersi di *disossarla e smidollarla e disarticolarla* per poi farla addirittura *a pezzi, svuotandola* d'ogni sostanza di pensiero e di qualsiasi elemento che possa parere, anche lontanamente, un intruso» (cit. in Lanfranchi 2021: 38, mio il corsivo).

3. Dinamiche di lettura dell'antologia: strati, voci, rimedi

La fisionomia della forma letteraria⁶ antologia si presta a essere descritta mediante alcune chiavi tematiche che, ciascuna da un diverso punto di vista, contribuiscono a metterne in luce i tratti.⁷

Il primo di questi consiste nell'idea della stratificazione, in quanto l'antologia, come si è detto, è fatta di 'citazioni' di testi altrui che si riprofilano in un nuovo macrosegno. Oltre a questa prima dinamica verticale – che pertiene più latamente ai meccanismi di intertestualità – il processo di addizione / seriazione di testi è stato nel tempo inteso anche in senso orizzontale come organizzazione testuale, come allineamento di distinti generi, *in primis* con l'accostamento di poesia e prosa. Questo piano trova un suo corrispettivo nelle antologie letterarie "genera-

⁶ Secondo la formulazione dubitativa di Pautasso (2004: 12), l'antologia «[...] progettata a testimonianza ed espressione di momenti, di gruppi o di movimenti, è nel suo insieme un testo che risponde ad una sua logica concettuale: è possibile identificare una tale antologia come una "forma letteraria" appartenente alla particolare temperie culturale novecentesca, se non individuarla addirittura come un "genere", per quanto ibrido, arbitrario e intriso di forti ambiguità?».

⁷ Questi dispositivi di decifrazione dell'antologia sono via via emersi nel quadro di un corso da me tenuto (Master in Lingua Letteratura e Civiltà Italiana, USI) sul binomio "Letteratura e libri di testo", che ragiona sulla centralità dell'antologia sia nel definire il canone letterario sia come risorsa didattica per l'insegnamento della letteratura a scuola. Come esempio di saldatura delle due istanze, la scientifica e la didascalica, si può citare la *Letteratura dell'Italia unita* di Contini (cfr. *infra*), apparsa nel 1968, dove è proprio la finalità didattica a motivare il contemperarsi di prosa e poesia, in una panoramica, un «bilancio-campionario» che si traduce in canone (Contini [1968] 2012).



liste” (Giovannetti 2004): si tratta della tradizione, continua nell’arco del Novecento, delle antologie miste, fenomeno di ibridazione che dà luogo alla compresenza – non senza attriti e dibattiti teorici – dei due macrogeneri. Se, cioè, Leopardi assegnava il materiale antologico a due diverse *Crestomazie*, rispettivamente *della prosa* (1827) e *della poesia* (1828) – ciascuna con distinti criteri di ordinamento –, nelle antologie plurigeneri tutto il materiale confluisce in un’unica silloge, secondo criteri di disposizione che vanno interpretati o secondo ragioni di poetiche o di correnti (si pensi al frammentismo vociano per i *Poeti d’oggi* di Papini e Pancrazi che agevola la compresenza di poesia e prosa) oppure generalmente didascaliche, sorrette dall’esigenza di rappresentare ad ampio spettro il dato letterario di un’epoca. Se nel primo Novecento a determinare la concomitanza è soprattutto la teoria estetica crociana, col *Breviario di estetica* (1913), che non ammette distinzioni di generi, sviliti a “pregiudizi sull’arte”, in raccolte successive a motivare il contemperarsi di prosa e poesia è una motivazione didattica: è il caso di Contini, che nella *Letteratura dell’Italia unita* intende proporre una mappatura, illustrando la totalità della produzione letteraria dal 1861 al 1968, data di prima pubblicazione dell’antologia.

In secondo luogo, l’antologia si autorappresenta spesso come un rimedio, una riparazione agli errori di passate sistemazioni. Così i curatori legittimano la loro operazione nei termini di correzione di impostazioni estetiche e storiografiche fuorvianti, ponendosi ad ogni modo in costante dialogo / antagonismo coi precedenti compilatori, come mostra il caso perspicuo – esposto *infra* – di Corrado Govoni, che nello *Splendore della poesia italiana* (1937) rettifica esplicitamente l’impianto generalista di Papini e Pancrazi visibile nei *Poeti d’oggi* (1920).

I ripensamenti e i riassetto alla base dell’antologia si giustificano di volta in volta come adeguamento a più attuali e innovative idee di canone letterario. In questa linea la raccolta antologica, sia essa allestita come strumento ‘di punta’ della canonizzazione della tradizione letteraria, sia nella veste di libro di testo scolastico, dà cittadinanza e ordine ad autori e opere, valorizzandone alcuni e marginalizzandone altri, lasciando la sensazione, al lettore contemporaneo, che i nuovi florilegi intervengano appunto a rettificare sillogi non allineate difformi o aberranti rispetto a una più adeguata definizione del canone letterario.



Un tratto marcato di conflitto – talvolta espresso col ricorso al lessico della depurazione sanitaria – si avverte nella retorica che accompagna le scelte antologiche durante il fascismo, tanto nelle antologie d'autore quanto nei libri di testo per la scuola. Considerato che nell'Italia del Novecento il motivo dell'istruzione si presenta come un ideale ricorrente nella sua aspirazione a una riforma coerente e sistematica di un sistema scolastico deficitario (Galfré 2017), il progetto di rifondare la scuola si può leggere anche come strumento per sopperire, sul piano della formazione dell'identità culturale, alla mancata realizzazione del processo di unità nazionale. Non sfugge a questa aspirazione la politica scolastica del ventennio, dalla riforma di Gentile (1923) alla *Carta della scuola* di Bottai (1939), dove le materie di insegnamento forniscono argomenti utili alla propaganda fascista. Se si prende in considerazione una delle più fortunate antologie di adozione scolastica nel primo Novecento, *Fior da fiore* di Pascoli (1901), è rilevante osservare la versione ammodernata da Benedetto Migliore (1931), dove il compilatore 'fa giustizia' di quei brani dell'originale che si discostano dalla volontà di potenza del regime. Sul versante dell'antologia d'autore e canonica, vale l'esempio della raccolta di Corrado Govoni, che intende rimediare alle 'aberrazioni' estetiche di Croce, «animato [...] da quel fermo proposito di riparazione e giustizia» (1937: VII): il curatore lavora al restauro di un canone unicamente lirico e non commisto di prosa, come nelle antologie miste.⁸ Motivo di Govoni è la

scontentezza [...] nel dover constatare di quali grandissimi difetti e di che enormi ingiustizie si fossero rese brutte numerose raccolte di poesia precedenti alla mia, e da quello di una imperiosa e istintiva non ingenerosa ambizione di ripararvi (1937: V).

⁸ L'obiettivo polemico di Govoni è facilmente deducibile dal contesto: si tratta dell'antologia di Papini e Pancrazi del 1920, una fortunata silloge generalista che secondo Govoni sarebbe fuorviante fin dalla dizione *Poeti d'oggi*, in quanto, contaminando lirica e linguaggio colloquiale, risulterebbe sguarnita della necessaria distinzione estetica: «Tra la poesia e la prosa (relazione pacata e riflessiva di un fatto reale o immaginario), passa il distacco netto e la differenza che esiste tra la parlata e il canto, tra il passo e il ritmo della danza, tra la temperatura normale e la febbre e il bollore, tra la luce e il fuoco» (1937: VIII).



Di conseguenza, le raccolte precedenti sono svalutate come «disarmoniche e sproporzionate, quando non [...] addirittura mostruose», per difetto di «una gerarchia di valori lirici», ma soprattutto

mostruose per l'incredibile confusione e sacrilega mescolanza che in esse si riscontrava di buona poesia, anche se male isolata, con pessima prosa versificata, quasi una composizione di pietre preziose, di paglie di bruscoli e di fango (VI).

Non diversamente, altri allestimenti del ventennio adottano come giudizio di valore e di selezione degli autori la giustezza di una pratica artistica non sganciata dall'azione nel mondo. Un aspetto del legame tra il genere antologico e la militanza in questo periodo è quello che riguarda la topica tensione tra museo e manifesto propria di ogni antologia dei 'poeti d'oggi'. Di questa ambivalenza si mostra precocemente consapevole, fin dagli anni Trenta, Massimo Bontempelli, al tempo allineato al regime, che nella prefazione alla raccolta *Antologia di poeti fascisti* (1935), dichiara, a proposito dell'inclusione della letteratura contemporanea: «Una antologia di contemporanei, per quanto fatta con vigile gusto, non può avere valore che di documento e di polemica», dove l'aspetto della polemica, ai fini dell'adesione al regime visibile in raccolte come *l'Adunata della poesia* o *Poeti in camicia nera* (si veda il regesto delle antologie propagandistiche in Ruggiero 2022), si appunta sulla necessità di assumere dall'interno, nella materia viva della scrittura, l'adesione al movente politico. Per Bontempelli non è sufficiente, cioè, arrestarsi a una mobilitazione d'ordinanza, al superficiale omaggio al regime lasciando l'opera letteraria decontaminata dall'"alotrio" (secondo l'espressione di Croce); diventa anzi necessario provare che il documento letterario – in questo caso la collezione antologica – si traduca esso stesso in «storia in atto», come strumento di punta di sostegno intellettuale, scagionando infine il letterato dall'accusa di trincerarsi in una 'torre d'avorio'.⁹

⁹ Bontempelli 1935: 10: «Ma vogliono dare a intendere che per far questo il letterato scinda in certo modo sé e la propria vita in due ragioni comunicabili; prenda parte, quando occorre, all'azione, ma abbia cura di non lasciarne traccia nella sua opera di scrittore [come se volesse



La volontà di confronto o di controversia non rimane però confinata al primo Novecento; essa appare piuttosto come un aspetto strutturante il prodotto antologico, un dato morfologico immanente. Il misurarsi e il competere delle antologie si riscontra infatti anche in raccolte più recenti, e tra le tante possibili ad esempio in quella di Daniele Piccini (2005). Nello stato della questione premesso alla sua raccolta, il curatore si sofferma su una puntuale riddiscussione delle scelte delle antologie uscite in precedenza e in parallelo, a partire da un'aporia condivisa da più di una, ovvero la mancanza di giudizio e di pronuncia critica sulla poesia contemporanea, relegata, ai suoi occhi a un «limbo in attesa di legiferazione» (Piccini 2005: 11),¹⁰ mentre proprio l'antologia diventa luogo elettivo per i dibattiti letterari lungo il Novecento (Patrizi 2016).

Quest'impressione risulta condivisa nell'articolato regesto delle antologie di secondo Novecento di Guido Mazzoni (2017), che vede nelle raccolte di Sanguineti (1969), Fortini (1977) e Mengaldo (1978) le ultime sistemazioni di ascendenza storicistica, segnate da partizioni in termini di linee, correnti, tendenze, ma il cui assetto risulta tuttavia già incrinato negli stessi anni Settanta da posizioni come quella di Alfonso Berardinelli in *Il pubblico della poesia* (Berardinelli e Cordelli [1975] 2015). Nell'introduzione intitolata *Effetti di deriva*, Berardinelli conclude infatti all'inapplicabilità ai poeti della sua generazione dei criteri invalsi fino ad allora, con effetti di indiscernibilità critica, dal momento che appaiono ormai «disgregati e centrifugati tanto il luogo di emissione dei messaggi poetici che il contesto in cui questi messaggi vanno a cadere, le figure del sodalizio letterario e del gruppo di tendenza e di pressione tendono ugualmente a scomparire» (2015:

lasciarla incontaminata dall'ideologia, n.d.a.]. Questa accusa è falsissima», e la prova sarebbe proprio la silloge di Giacobbe e Mariani dell'Anguillara che Bontempelli prefà.

¹⁰ Sulla stessa linea si pone Claudia Crocco, quando, riprendendo un assunto di Giulio Ferroni, parla di «magmaticità del canone» cui «si affianca il topos critico della sua non mappabilità» (2015: 19). Di diverso avviso era, negli anni Ottanta, Giovanni Raboni, che nella sua *Poesia italiana contemporanea* (1981) si poneva controcorrente rispetto alla riscontrata babelica eterogeneità del panorama della poesia del Novecento, e in quest'ottica proponeva una selezione rastremata e bilanciata di autori e rispettive liriche. Giovannetti ascrive il generale spaesamento critico, che si accentua a partire dagli anni Settanta-Ottanta, alla condizione della letteratura contemporanea, che bandisce gerarchie di riferimenti, sfondi comuni, conflitti ideologici, dove il lettore è costretto alle derive di una intertestualità coattiva. Giovannetti conclude che è come se dagli anni Ottanta a oggi tradizione e canone si fossero scissi, e le opere letterarie si inscrivessero in uno spazio fluido (2004).



53). Altrove il critico rileva come «la mancanza di una credibile organizzazione in gruppi e tendenze contribuisce a rendere sfocato il quadro d'insieme» (2015: 57). Tale risulta quindi la scommessa dell'antologia che voglia censire il contemporaneo, ovvero trovare un modo per orientarsi che eviti la «trasformazione del genere in registro di classe o appello da raduno condominiale» da un lato o l'arbitrio del gusto del curatore dall'altro, come ricorda Enrico Testa 2005 optando, in anni più recenti, per un taglio saggistico fondato sulla ricerca di costanti, di denominatori comuni di natura tematica¹¹

Nell'intento specifico di ordinare in scala e di affermarsi dialetticamente rispetto alle raccolte passate, Piccini discute le opzioni dei precedenti allestitori. Guarda ad esempio al “Meridiano” di Cucchi e Giovanardi come a un'operazione di retroguardia rispetto ai *Poeti italiani del Novecento* di Mengaldo (1978), oppure ripercorrendo gli anni Settanta, riscontra una certa impressione di moltiplicazione e sovraffollamento nella raccolta di Giancarlo Majorino, *Poesie e realtà* ([1977] 2000),¹² come d'altra parte si presenta affetta da un simile «ingorgo nomenclatorio» la silloge *Il pensiero dominante* di Loi e Rondoni (2001). Ma

¹¹ Così Testa nella *Nota al testo* che precede la sua antologia *Dopo la lirica*: «[...] anche questa antologia, come ogni altra, è soltanto un campionario e l'espressione di un'opinione. Nient'altro» (2005: XXXIII). Una pari volontà tassonomica, che lascia trasparire la sovraesposizione dell'antologia ai fini di definire un canone contemporaneo, anima i tentativi di raggruppamento tipologico di Anna Nozzoli (1998) e Niccolò Scaffai (2006). Quest'ultimo aggrega le antologie in sub-generi o sottocategorie, tra cui: antologie *canoniche* (tra queste Mengaldo [1978], Cucchi e Giovanardi [1996], Ossola e Segre [1999]); *tematiche* (ad es. quella sulla guerra di Cortellessa [1998]); *di genere*; *grammatiche* (espressione delle istanze di un gruppo o di una scuola, ad es. la Neoavanguardia del Gruppo '63 e Di Mauro e Pontiggia: *La parola innamorata* [1978]); *generazionali* (incentrate sul dato anagrafico: per stabilire la generazione conta la data di esordio poetico, ad es. Chiara e Erba 1954 per la *Quarta generazione*); *cronologiche* (dove autori o testi inclusi devono rientrare in un arco di tempo prestabilito, ad es. Contini [1968]; Testa [2005], Piccini [2005]); *speciali* (ad es. quelle dialettali o femminili); *diacroniche* (con la successione di autori fondata sulla cronologia delle opere e non sulla nascita, ad es. Mengaldo [1978]); *tipologiche* (che comprende autori associati in base a poetiche, estetiche, a fattori linguistici, tematici, geografici, generazionali, ad es. Segre e Ossola [1999] e Cucchi e Giovanardi [1996]); *teleologiche* (i cui testi sono repertoriati a dimostrazione delle tesi critiche del curatore, ad es. Sanguineti [1969]). Anche Stefano Verdino (2004) propone qualche tipologia, ad es. quella di “antologie di tendenza” (da Papini-Pancrazi [1920] a Sanguineti [1969], Mengaldo [1978]).

¹² «Nell'inconveniente opposto (e speculare) della moltiplicazione e dell'affollamento incorre gran parte delle altre scelte antologiche: Giancarlo Majorino, aggiornando la sua vecchia antologia *Poesie e realtà* (e replicandone tutte le carenze strutturali), conia una definizione di qualche pertinenza, quando parla della nostra come dell'“epoca del gremio” e invoca esplicitamente, quasi a scusa dell'impossibilità di discriminare il grano dal loglio, una situazione di sovrapproduzione poetica, tutta di buon livello, che implicherebbe difficoltà di ordinamento» (2000, 1:11). Anche in



dall'antologia di Piccini emergono nel contempo anche opzioni metodologiche, come l'invito a graduare per importanza e a rarefare le presenze di una stessa *fi-lière* poetica (come nel caso della Neoavanguardia), dando spazio soltanto ai capifila, secondo una volontà di filtraggio più selettivo che diverge ad esempio dalla scelta inclusiva della contemporanea *Parola plurale* (2005).

Un ulteriore produttivo punto di vista da cui guardare all'antologia parte dalla constatazione del suo statuto plurivoco, nel senso che ogni cretomazia si costituisce dando spazio e territorialità alle voci altrui, e si esaminerà più specificamente il fenomeno in relazione alle antologie scolastiche a partire dal *tournant* del Sessantotto. Questo carattere si è non di rado prestato a far passare l'antologia come imparziale ostensione / rilevazione di voci e tendenze, a dispetto della sua natura sempre valutativa.

4. L'antologia tra neutralità della copia e discorso d'autorità

La forma antologia pare difficilmente assimilabile a un dispositivo che agisca solo mimeticamente, dispiegando e riproducendo l'opera altrui attraverso una neutra replica anziché per via di teorizzazione (modo con cui opera invece la storia letteraria), rivelando l'illusorietà di una concezione 'scientifica' come quella 'al microscopio' introdotta da Contini:

l'antologista nientemeno *mostra*, non propone, offre cose, e non idee od opinioni [...] *fa* toccare con mano [...] l'antologista è come un naturalista che vi porta i suoi strumenti, il suo microscopio, dice con una certa aria di intimidazione: 'vedete', e con quel 'vedete' allude a fatti, e non punto a mitologie o a ipotesi (1974: 242).

Il pensiero dominante di Loi e Rondoni (2001), i curatori spiccherebbero più per intelligenza militante che per quella istituzionale, producendo un effetto alla fine di destabilizzazione e non di storizzazione.



Differisce da questo statuto solo deittico dell'antologia («l'antologista mostra [...] *fa* toccare con mano») una linea opposta, già matura nel primo Novecento ad esempio nella sintesi perentoria di Enrico Falqui e Aldo Capasso, che in *Il fiore della lirica italiana dalle origini a oggi* (1933) rettificano il luogo comune della raccolta antologica come avalutativa, sede equanime di diverse voci poetiche:

Secondo noi un'antologia è un lavoro di critica, che giunge a chiarire sentenze per via di sottintesi. L'antologista è un critico che parla poco; avendo naturalmente cura, per quel poco, di parlare chiaro (1933: XIX).

A rafforzare il motivo dell'autorevolezza critica dell'antologia nel primo Novecento, interviene anche Pietro Pancrazi, compilatore, con Giovanni Papini, della nota silloge dei *Poeti d'oggi* (1920), secondo il quale:

L'antologia è il risultato ultimo dello spirito critico esercitato sull'opera di un poeta. E i migliori capitoli della più alta critica non sono in definitiva che un'antologia ragionata (1921: 3).

Le conseguenze per così dire 'distorsive della presentazione antologica – soggetta al gusto e agli interessi del curatore – sono in effetti già in precedenza in atto e tematizzate, fin dagli antefatti ottocenteschi e *fin de siècle*, come nei casi paradigmatici di Leopardi e Pascoli.

Prima ancora delle vistose interpolazioni all'antologia scolastica di Pascoli, già Leopardi, nella *Crestomazia* della poesia ([1828] 1968), legge gli autori con intenti assimilativi alla propria poetica e allestisce una raccolta coerente e affine all'imminente seconda sua stagione poetica (Diafani 2018: 318). Si può constatare la risultante effettiva di questa omologazione alla propria sensibilità cogliendo una spiccata uniformità tonale improntata a un timbro elegiaco e gnomico che accomuna gran parte degli autori raccolti (Muñiz Muñiz 2016: 328). Risalta, tra gli altri, il caso del Seicento, venato dal senso di caducità da un lato



(nell'epicedio di Chiabrera, Leopardi 1968: 122), dal disincanto del mondo (attraverso Alessandro Guidi, Leopardi 1968: 191, dove si prefigura la fine del sistema "Natura-illusioni") e dalla rivendicazione della *libertas philosophandi* (mediante i brani di Iacopo Soldani, Leopardi 1968: 143 e 147). D'altro lato si va configurando un Settecento lugubre e apocalittico dominato da Alfonso Varano e, per una certa vena favolistica e satirica, da Lorenzo Pignotti.

Con la stessa dinamica, Pascoli attrae nella sua sfera i brani scelti, come attestano l'interesse per il dialetto, per le tradizioni folkloriche (come quelle lucchesi di Ildefonso Nieri), i canti zingari, le fonografie del toscano di Garibaldo Cepparelli, riconducendo così alla sua poetica, in modo centripeto, ogni espressione letteraria o documentaria fatta confluire nella sua silloge.

Se a monte il libro di testo rispecchia il pensiero del compilatore, la fortuna di *Fior da fiore* testimonia a valle una ben più accentuata impronta di soggettività – o arbitrio dei curatori – nelle numerose riedizioni che si susseguono nel ventennio e oltre, fino al 1948, con l'edizione «rinnovata e ampliata» da Luigi Pietrobono. Perspicui casi studio sono i fenomeni di alterazione e rimaneggiamento di *Fior da fiore* ad opera di Benedetto Migliore e Carlo Saggio, che agiscono per via di aggiunta o soppressione di brani: mentre l'edizione «rimodernata» di Migliore del 1931 interviene mediante aggiunte in appendice, quella «rinnovata» di Carlo Saggio del 1934 fa delle aggiunte / superfetazioni in sequenza, ponendo al centro la figura di Mussolini (Crippa 2022: 8-11).

Al fine di legittimare la manomissione del florilegio pascoliano, Migliore si autorizza così a espungere alcuni brani del Pascoli più indiziati di inattualità, e di perdita di «risonanza», dichiarando la necessità di «aggiunte e sostituzioni»:

Certo, parecchi degli scrittori compresi nell'Antologia non hanno oggi alcuna risonanza: la loro eliminazione dalla nuova edizione – là dove il loro scritto non appariva necessario alle direttive ideali del Pascoli non poteva non giovare alla *economia spirituale*, al procedimento, al quadro complessivo letterario, artistico e umano del libro. [...] Ma [...] il Pascoli aveva una visione della vita dominata dalla ineluttabilità del dolore e dal pensiero della morte; [...] ma oggi assolutamente estranea al nostro modo di sentire, da una parte, alla situazione dei rapporti sociali



dall'altra. [...] Noi siamo sicuri che, se vivo oggi il Pascoli, avesse potuto curare una nuova edizione dell'Antologia, avrebbe sentito il bisogno – in questo punto – di una revisione adeguata al ritmo della vita contemporanea, al fervore di energie attive onde le nuove generazioni esaltano la propria giovinezza e foggiano il proprio avvenire, allo spirito di iniziativa e di audacia che le sospinge a valicare i confini del dubbio e a superare le ansie del fato pauroso. [...] Nessuno, quindi, gridi allo scandalo o alla irriverenza se alcuni documenti più caratteristici della desolazione umana, di disperata miseria, di tragica pena, di cruda rampogna siano stati abbandonati [...] quel dolore e quella bontà onde sentiamo di essere, non impotenti fantocci del destino o dell'avversità dei nostri simili, non creature destinate al pianto o alla debolezza, ma uomini pronti alle lotte serene, capaci di conquistare il proprio destino (1931: XXII-XXIII).

Nella stessa temperie, Carlo Saggio, pochi anni dopo, presume che Pascoli avrebbe approvato le pagine aggiunte, comprese quelle di compianto funebre per le «ombre»:

E gli sarebbero piaciute le pagine di chiara e piana prosa (che sono tra le più belle pagine della prosa) dove il gran fratello parla per il fratello morto con la voce ferma e il cuore che piange. E attento sarebbe stato alle voci di Guido Gozzano e d'Ercole Luigi Morselli, care ombre salite alla gloria dell'Invisibile; o d'altri a raccontar martirii e sacrifici e glorie: un cieco monco, il quale parla dall'ombra come un profeta; un capo d'uomini, duca della Vittoria, che dall'Eterno ora sguarda le giovani falangi della primavera italiana [...] Or ch'egli sarebbe stato il loro poeta e di essi avrebbe fatto voci esemplari! (1934: XVI).

Ma al di là dell'intento esplicitamente riformatore dei curatori, come nel caso delle due sillogi organiche al regime, resta il fatto che l'antologia genera sempre, nella sua rifunzionalizzazione di materiali preesistenti, un nuovo libro; il processo è intrinseco a questo tipo di macrotesto:

La condensazione prescinde, d'altra parte, dal contesto in cui le unità di senso vengono utilizzate per comunicare, e ciò garantisce l'autonomia indispensabile per usarle di nuovo. La ripetizione di una parola dipende non dal fatto che si faccia



riferimento al discorso all'interno del quale quella parola è stata pronunciata l'ultima volta (o la prima), bensì al contrario (Cevolini 2006: 8).

L'interrogativo che muove dalla lettura di queste procedure (un riuso talvolta pretestuoso di strumenti didattici datati seppure autorevoli come quelli pascoliani) riguarda il perché impiegare materiali di riuso in un'epoca che si vuole di svolta e di rivoluzione culturale.

Sullo sfondo di questo reimpiego si intravede la posizione ambivalente della cultura del ventennio rispetto alla tradizione; se da un lato essa propugna la rivoluzione e la palingenesi, come si vede ad esempio dall'atteggiamento iconoclasta di Govoni, che svilisce a «bestialità» la tradizione:

La tradizione, nel significato di continuità e di conseguenza di leggi e di regole e di modi e forme desunti dalle loro fortune stabilite e consolidate dai secoli, atte e buone a tramandarsi e a perpetuarsi come canoni artistici sicuri di nuova consacrazione, e come modelli che l'esperienza ha fissati in uno stampo di assoluta perfezione, e perciò degni di essere all'infinito imitati e copiati a garanzia di perpetuo immancabile consenso e successo, è una tale bestialità, che non vale nemmeno la pena di rilevarla o confutarla. Perché in arte [...] esistono sempre e solamente, numerosi o pochi, dei fatti o fenomeni isolati, sempre separati e indipendenti e sempre rivoluzionari, in soluzione di continuità di secoli e persino di millenni (1937: IX);

d'altro canto, questa tendenza dissolutiva viene controbilanciata da una continuista, una linea più moderata vicina alle posizioni di Giovanni Gentile, anche se nel caso di Migliore e Saggio la ripresa attualizzante di Pascoli pare di natura pretestuosa.¹³

¹³ Si veda un esempio di manipolazione che rasenta il controfattuale, nel dare per certo che Pascoli, se ancora vivo, avrebbe acconsentito alle addizioni, fino a presagire l'esaltazione pascoliana del duce: «Indubbiamente ci sono state cose che il Pascoli avrebbe vedute lui stesso con stupore e angoscia e felici speranze: la guerra e la rivoluzione. E forse tra i suoi inni un inno sarebbe stato per l'eroe nuovo, che sorride in una maniera così umana e dolce, con quel sorriso che fu di Garibaldi» (Saggio 1934: XV)



Un ulteriore aspetto della demistificazione in sede critica della forma-antologia avviata intorno agli anni Settanta¹⁴ si appunta sul sottinteso principio di esemplarità¹⁵ di un autore o di un'opera, in base al quale i brani verrebbero selezionati: brani che sarebbero quindi sovrasignificanti grazie alle giuste scelte del curatore; per Compagnon, già citato in esergo, sarebbe in primo luogo la dislocazione di un testo citato ad attribuirgli più autorità, a risemantizzarlo con un surplus di esemplarità:

La citation est plus chargée de sens que le texte dans lequel elle s'insère; cette surcharge de sens tient moins au propos de la citation en lui-même qu'au fait de citer (Compagnon 2016: 512).

La dichiarata o implicita esemplarità dei testi selezionati (come unità eminenti che valgono per il tutto) si presta invece, secondo i critici, a dimostrare il 'teorema storiografico' dell'antologista, nel senso che i singoli brani non sono inclusi come testimoni o prefigurazioni dell'integralità dell'opera nella misura in cui rinviano ad essa, ma come frammenti atti a validare il discorso critico retrostante:

¹⁴ Negli Anni Settanta si procede a un convergente smantellamento critico del genere antologico, all'indomani di un obiettivo addensarsi di pubblicazioni antologiche autorevoli: dalla riedizione del 1964 di *Lirici nuovi* di Anceschi, alle raccolte di Contini e Guglielminetti (1968), Sanguineti (1969), e Basile (*La poesia contemporanea*, 1972).

¹⁵ Al 1974 risale il *pamphlet* di Quondam che ragiona sull'effetto di esemplarità dei brani antologici. Secondo il critico essi non sarebbero proposti, come altrimenti dovrebbero, come *specimina* illuminati solo dal loro inserimento nel contesto originale e integrale (secondo il principio del rinvio di Leopardi nella *Crestomazia poetica*; cf. Ossola 1978: 80, che parla di «funzione ingressiva all'opera»). L'effetto esemplare / emblematico di ogni brano scelto dipenderebbe invece dal fatto che solo l'interpretazione assiologica del curatore, col suo discorso inglobante, legittima la giustezza della scelta, degradando i brani a mere conferme, subordinate al discorso critico con il suo apparato metatestuale (sinossi, cappelli introduttivi ecc.). In questo quadro, il presente dell'interprete si sovrapporrebbe al passato fino a eclissarlo. L'antologia inoltre scandirebbe i gradi del valore con proporzioni di quantità: «la misurazione qualitativa si riorganizza camuffandosi – dentro la struttura antologica – in rapporti di quantificazione, che risultano peraltro direttamente omologhi alla celebrazione non mediata dei livelli di qualità realizzata nell'esercizio critico» (Quondam 1974: 11). L'antologia, infine, avrebbe strutturalmente senso stabilendo un nuovo reticolo interno di funzioni.



La delega al testo “esemplare” comporta l’istituzione d’un rapporto tra il singolo testo e il tutto (l’antologia nella sua struttura) che è sostanzialmente subalterno, in quanto è la struttura complessiva che insieme garantisce l’operazione d’estensione del testo e ne surroga le oggettive carenze d’esemplarità totale, risarcendone omissioni e lacune: è insomma il tutto (strutturalmente inteso) a dare senso a ogni singolo tratto, a controllarne egemonicamente ruolo, funzione, significato (Quondam 1974: 15).

Specularmente, anche sul versante scolastico si prospetta lo stesso meccanismo in base al quale i testi comprovano soprattutto la coerenza della sistemazione critica del curatore (Ossola 1978: 15). La loro sequenza / reticolo di relazioni lascia trasparire la struttura teleologica della tesi storiografica e letteraria dell’ordinatore.

5. L’antologia come genere dell’italiano a scuola: il libro di testo

Anche la trasmissione scolastica ha contribuito nel tempo a determinare il canone letterario: lo ricorda Fortini nella voce *classico* redatta per l’Enciclopedia Einaudi (1978, 3:192), nel teorizzare il nesso, stabilitosi in età giustiniana, tra la radice etimologica e la classe scolastica, dove gli autori erano appunto letti e glossati. In questo senso, il classico non parrebbe più legato all’aspetto valoriale (classista) degli autori di *élite* destinati alle classi sociali colte (contro l’auctor *proletarius*), quanto dipendente dalle modalità della sua diffusione e salvaguardia dal tempo.

Oltre che capitale per la tradizione dei classici, l’istituzione scolastica considerata nel circuito integrato di legislazione, programmi ministeriali ed editoria, dall’Unità in poi ha promosso e ospitato antologie d’autore, e con maggiore frequenza all’indomani della riforma della scuola Media unica, nel 1962: su tutte



quelle di Calvino e Salinari (1969, riedizione parziale nel 2021, a cura di Nadia Terranova), di Bianciardi e Lurati (1969), di Ginzburg e Gallo (1981), e per il biennio della media superiore di Fortini e Vegezzi (1969). La scuola del decennio Sessanta-Settanta risulta segnata da un tratto unificante, la volontà di dare voce all'alterità, impersonata ora dalle classi subalterne ora dagli studenti, capovolgendo, nella presa di parola, la topologia alto / basso, e quindi anche i convenzionali rapporti di forza docente-discente.

Gli eventi storici e culturali di questo torno d'anni, dal Sessanta fino alla fine degli anni Settanta, danno l'impulso a un'ineguagliata innovazione-sperimentazione sulla scuola e le istituzioni formative, programmi ed editoria scolastica. È in questo contesto, in anni di poco successivi a *Lettera a una professoressa* della Scuola di Barbiana di don Milani (1967),¹⁶ che si collocano casi di antologie, di poesia e di prosa, che per la prima volta invertono i ruoli nel rapporto educativo, dando voce agli studenti: tra gli esempi più significativi *Cipì* di Mario Lodi (1972), con cui gli alunni di una primaria diventano autori del racconto che nasce nelle ore di scuola; *Liuba* di Marino Ghirardelli (1972),¹⁷ dove gli studenti commentano le poesie del canone e le traducono in disegno; *Desideri sogni bugie*, esito di un laboratorio di poesia del poeta americano Kenneth Koch messo in atto nella periferia romana nel 1978. Sempre nel 1978 Giovanni Raboni e Antonio Porta pubblicano l'antologia poetica *Pin Pidín*, concepita per un pubblico infantile di lettori, nella coscienza che fin dagli anni della prima formazione si riveli più sensibile per l'immaginario la presentazione di modelli «autentici» di pensiero e di

¹⁶ Estratti di *Lettera a una professoressa* della Scuola di Barbiana sono presenti nel vol. III di *Gli argomenti umani* di Fortini, che di Barbiana avvalorava l'impegno contro una scuola «formalista e selettiva» che disattende le direttive egualitarie della Costituzione, prediligendo appunto la «grammatica» rispetto ai principi della carta costituzionale (Fortini 1969, 3:1232). Nella *Lettera*, a proposito delle voci e della lingua viva si ragiona così: «Le lingue le creano i poveri e poi seguivano a rinnovarle all'infinito. I ricchi le cristallizzano per poter sfottere chi non parla come loro. O per bocciarli»; i ricchi quindi cristallizzano la sorgività della lingua e la disciplinano, creano dei diaframmi per escludere i subalterni.

¹⁷ Cf. Ghirardelli 1972. In quest'antologia poetica si sollecita il lato creativo e fabbrile dei bambini, chiamati a illustrare e commentare i poeti. L'accentuazione della facoltà fantastica (in opposizione alla logica) è al centro della fortunatissima *Grammatica della fantasia* di Rodari, apparsa, a ridosso di *Liuba*, nel 1973.



linguaggio trasmessi dalla poesia, dove siano insieme presenti le caratteristiche di libertà inventiva e di profondità formale.¹⁸

Negli stessi anni sono anche poeti come Bertolucci, Sereni e Zanzotto a muovere verso la scuola (1979-80), trasformando la scrittura in 'viva voce', e dando poi testimonianza della loro operazione di lettura e autoesegesi a contatto con gli studenti in *Sulla poesia. Conversazioni nelle scuole*. A partire da queste premesse, spicca *Gli argomenti umani* di Franco Fortini (1969), un'antologia controversa per ammissione stessa dei curatori, e ideata per il biennio superiore. In essa è apertamente dichiarato l'intento di dare spazio alla voce dei diseredati, facendo da lì sprigionare «le energie latenti delle classi mute» (Fortini, *Dieci inverni*, 1957).

Nell'allestimento delle antologie di italiano, un crinale è rappresentato dall'avvento della Scuola Media unica, attesa e preconizzata fin dall'Unità, e realizzata solo nel 1962. Ad essa si commisurano i rinnovati libri di testo d'italiano, tesi a perseguire specifici obiettivi presenti nelle indicazioni ministeriali. L'insegnamento dell'italiano è orientato ora al conseguimento della correttezza linguistica, come veicolo per apprendere le altre materie (i cui lessici devono riuscire perspicui), e va calibrato sull'osservazione della realtà. Anche l'impartizione delle letture deve essere parametrata sulla viva esperienza degli alunni:

L'insegnamento dell'italiano tende a promuovere la maturazione della personalità dell'alunno mediante l'espressione linguistica, in cui conseguono chiarezza i contenuti culturali offerti dalle singole discipline. Ciò si ottiene con l'attenta osserva-

¹⁸ Porta e Raboni esprimono il loro rifiuto per una poesia 'per bambini' come genere a sé stante come imitazione inerte di un'ipotetica facilità del loro modo di pensare ed esprimersi; ritengono invece che sia necessario tener conto della creatività fantastica e linguistica dei bambini, puntando sulla capacità della poesia di creare stimoli anche al di là di una completa comprensione dei suoi contenuti logici. I due curatori concludono che ai bambini vadano offerti autentici modelli di linguaggio, sapendo che lo stimolo non avviene tanto sul piano della comunicazione, quanto su quello della sollecitazione e liberazione fantastica. Come convergente attestazione di questo clima culturale, mette conto menzionare il numero monografico della rivista *Salvo imprevisti* dedicato a "Bambini e poesia", a cura di Mariella Bettarini (1982) che comprende un repertorio di poesie composte dagli alunni delle scuole primarie e medie. Nel quadro della metodologia dell'insegnamento della poesia nella scuola, Daniele Giancane, pedagogo e autore di libri per ragazzi, torna sul principio per cui la poesia per i ragazzi, lungi dal volere obbedire a parametri estetici, abbia soprattutto un valore liberatorio (cit. in Bettarini 1982: 5).



zione della realtà, [...]; con la lettura quanto più ampia possibile, anche in connessione con le vive esperienze dell'alunno, diretta ad aprire più larghi orizzonti spirituali e culturali; [...] non sono stati nominati nel programma nemmeno quei poemi e quelle opere che pure tradizionalmente hanno sollecitato la fantasia e l'interesse degli allievi [...].¹⁹

Tra le antologie scolastiche a ridosso del riordino del secondo ciclo scolastico, emerge per il suo discostarsi dal *primum* del richiamo all'«attenta osservazione della realtà» quella di Luciano Bianciardi, che invece si incentra e si modula tutta sul fantastico, nel momento stesso in cui la fantasia viene confinata dal decreto ministeriale in un'evanescenza senza nome. Quelle opere, epiche o fiabesche, «che pure tradizionalmente hanno sollecitato la fantasia», vengono non a caso omesse nel dettato della normativa. Bianciardi progetta il suo testo forse come compensazione o bilanciamento di quell'insistita istanza di realismo ed empiria del programma ministeriale, funzionale all'assimilazione corretta di altri contenuti, ove la lingua, anche letteraria, è ridotta a transitività in vista dell'acquisizione di altro.

Risentendo verosimilmente di *slogans* d'epoca come il potere alla fantasia,²⁰ *Azimut* si configura come apogeo dell'immaginazione²¹ che però, con una struttura a *gradatio* discendente, porterà, dal I al II fino al III volume (corrispondenti ciascuno a un anno di scuola Media), dal puro fantastico a una più reale visione e apprensione del mondo contemporaneo. Così, «la prima parte è rivolta soprat-

¹⁹ <https://www.edscuola.it/archivio/norme/decreti/dm24463.pdf>.

²⁰ «Ma il concetto stesso di immaginazione che si stacca dall'area del dominio e si afferma a poco a poco come attività di contro-potere, come punto franco rispetto all'Autorità, e acquista nuovo spazio a partire dalla denuncia del fallimento dell'emblema totalizzante dello Stato» (Porta 1979: 25).

²¹ Protagonista di un'altra importante antologia per le superiori, ispirata al binomio *Il Materiale e l'immaginario* (Ceserani e De Federicis 1978-88), su cui si veda qui il contributo di Laura Gatti. Uno stesso primato conferito all'immaginario e alla sua apoteosi nel '68 si ritrova nella scelta storiografica della summenzionata antologia di Porta, *Poesia degli anni Settanta* (1979). Porta inizia infatti dal 1968 in virtù dell'«esigenza antiautoritaria» e dalla «volontà di mutazione radicale» emersa in occasione della contestazione (Porta 1979: 23-25): «il '68 è soprattutto una data, dunque una convenzione felicemente operante, che segna l'affermarsi di un concetto fondamentale anche per la poesia, e che la poesia ha felicemente percorso: quello di immaginario», un motivo ricorrente che permea, negli stessi anni, i criteri delle antologie scolastiche.



tutto al mondo dell'irrealtà, della fantasia e offre, nel corso del triennio, un graduato panorama della tradizione [...]»; stante tale premessa, la parte I: *Nel mondo della fantasia e dell'irrealtà*, si apre all'insegna di un Voltaire non simbolo della ragione dei Lumi, ma il filosofo è rappresentato da una poesia che inscena la personificazione della Fantasia (vol. I, "Prefazione": 3). Il tomo II, rispetto al puro fantastico, introduce il tema del potere trasformativo della fantasia, col titolo *La fantasia ai margini della realtà*, che bordeggia gli orli del reale «personificando la Natura, interpretandone in chiave poetica le manifestazioni più varie» (vol. II, "Prefazione": 4) e che inizia con *Rio Bo* di Palazzeschi. A chiudere il ciclo, il volume III: *La fantasia e gli scrittori moderni*, ospita autori che «pur giovandosi di elementi tradizionali, si ambientano nella nostra vita di uomini del XX secolo» (vol. III, "Prefazione": 3), assecondando la spinta attualizzante e realistica che la Riforma mostra di volere imprimere alla Scuola. Di differente ispirazione si mostra un'antologia più tarda: *La vita* composta da Natalia Ginzburg e Clorinda Gallo (1981), dove la lettura dei testi letterari è chiamata infatti a un sostanziale radicamento nella realtà. In *La Vita*, pubblicata con la mediazione di Geno Pampaloni,²² le curatrici espongono i criteri della loro selezione testuale, nella convinzione che le parole, quando sono vere e scaturiscono dall'esperienza, accendono dinanzi agli occhi del prossimo una zona di realtà, nella convinzione che la lettura di testi letterari renda la vita più viva, la intensifichi.

6. Dall'interno: considerazioni auto-riflessive sull'antologia

Come epilogo di questa ricognizione, si riportano alcune riflessioni maturate dall'interno del canone, ovvero dai poeti stessi che delle sillogi contemporanee sono i protagonisti.

In primo luogo, nell'introdurre l'antologia di Elio Gioanola *Poesia italiana del Novecento. Testi e commenti* (1986), Giorgio Caproni constata la paradossalità

²² Su cui si registrano pochi interventi critici, tra cui quello di Mattarucco 2017.



dell'attribuire un valore oggettivo a un'antologia che mira a essere specchio di uno delimitato paesaggio culturale, tanto più se si tratta di una materia poetica contemporanea. Il genere antologico si potrà al più considerare come una sorta di autoritratto preterintenzionale dell'antologista, disilluso rispetto all'idea di captare una realtà in atto, e consapevole che di regola una cretomazia dista dalla poesia come le *res* rimangono remote dai *verba*. Questo dato vale a sottolineare ancora la natura metatestuale del macrosegno antologico.

Il secondo esempio è quello di Mario Luzi, che in *Osservazioni su un secolo di poesia*, sua introduzione a *Poesia italiana del Novecento*, a cura di Ermanno Krumm e Tiziano Rossi (1995), vede come generale vettore della poesia e dell'arte del Novecento un passaggio dall'estetica all'etica. In parallelo, una radicale svolta di carattere ermeneutico sarebbe necessitata dall'avvento di una nuova grammatica poetica, così che, a dispetto di una tendenza all'omologazione indotta dall'antologia come compendio storicizzante, è l'opera stessa a richiedere all'interprete l'invenzione di una decodifica *ad hoc*, esercitando infine anche una demiurgia sui suoi strumenti di decifrazione.

7. Bibliografia

Antologie poetiche d'autore (ordine cronologico)

Leopardi, Giacomo, a cura di. (1828) 1968. *Crestomazia italiana. La poesia*, a cura di Giuseppe Savoca. Torino: Einaudi.

Papini, Giovanni e Pietro Pancrazi, a cura di. 1920. *Poeti d'oggi (1900-1920)*. Firenze: Vallecchi.

Falqui, Enrico e Aldo Capasso, a cura di. 1933. *Il fiore della lirica italiana dalle origini a oggi*. Lanciano: Carabba.

Bontempelli, Massimo. 1935. Introduzione a *Antologia di poeti fascisti*, a cura di Camillo Mariani Dall'Anguillara e Olindo Giacobbe, 1-11. Roma: Istituto grafico tiberino.

Govoni, Corrado, a cura di. 1937. *Splendore della poesia italiana*. Milano: Hoepli.



- Erba, Luciano e Piero Chiara, a cura di. 1954. *Quarta generazione: la giovane poesia*. Varese: Magenta.
- Contini, Gianfranco, a cura di. (1968) 2012. *La letteratura dell'Italia unita*, premessa di Cesare Segre. Milano: Mondadori.
- Sanguineti, Edoardo, a cura di. (1969) 2018. *Poesia italiana del Novecento*. 2 voll. Torino: Einaudi.
- Berardinelli, Alfonso e Franco Cordelli, a cura di. (1975) 2015. *Il pubblico della poesia*. Prefazioni di Alba Donati et al. Roma: Castelvechi.
- Majorino, Giancarlo, a cura di. (1977) 2000. *Poesie e realtà '45-'75*. 2 voll. Milano: Marco Tropea.
- Fortini, Franco, a cura di. (1977) 2017. *I poeti del Novecento*, a cura di Donatello Santarone, con un saggio introduttivo di Pier Vincenzo Mengaldo. Roma: Donzelli.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, a cura di. (1978) 2021. *Poeti italiani del Novecento*. Milano: Mondadori.
- Pontiggia, Giancarlo e Enzo Di Mauro, a cura di. (1978). *La parola innamorata. I poeti nuovi 1976-1978*. Milano: Feltrinelli.
- Porta, Antonio, a cura di. 1979. *Poesia degli anni Settanta*. Prefazione di Enzo Siciliano. Milano: Feltrinelli.
- Raboni, Giovanni, a cura di. 1981. *Poesia italiana contemporanea*. Firenze: Sansoni.
- Gioanola, Elio, a cura di. 1986. *Poesia italiana del Novecento. Testi e commenti*. Introduzione di Giorgio Caproni. Milano: Librex.
- Krumm, Ermanno e Tiziano Rossi, a cura di. 1995. *La poesia italiana del Novecento*. Introduzione di Mario Luzi. Milano: Skira.
- Cucchi, Maurizio e Stefano Giovanardi, a cura di. 1996. *Poeti italiani del secondo Novecento 1945-1995*. Milano: Mondadori.
- Cortellessa, Andrea, a cura di. 1998. *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*. Milano: Bruno Mondadori.
- Ossola, Carlo e Cesare Segre, a cura di. (1999) 2003. *Antologia della poesia italiana. Novecento*, II voll. Torino: Einaudi.
- Esposito, Edoardo, a cura di. 2001. *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*. Milano: Feltrinelli.



- Piccini, Daniele, a cura di. 2005. *La poesia italiana dal 1960 a oggi*. Milano: Rizzoli.
- Testa, Enrico, a cura di. 2005. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*. Torino: Einaudi.
- Alfano, Giancarlo et al., a cura di. 2005. *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*. Roma: Sossella.

Antologie - Libri di testo (Scuole Medie inferiori e biennio superiore) e per ragazzi (ordine cronologico)

- Pascoli, Giovanni, a cura di. 1902. *Fior da fiore*. Palermo: Sandron.
- Pascoli, Giovanni, a cura di. 1931. *Fior da fiore*. Edizione rimodernata a cura di Benedetto Migliore. Palermo: Sandron.
- Pascoli, Giovanni, a cura di. 1934. *Fior da fiore*. Antologia rinnovata e ampliata a cura di Carlo Saggio. Milano-Verona: Mondadori.
- Calvino, Italo e Giambattista Salinari, a cura di. 1969. *La lettura*. 3 voll. Bologna: Zanichelli. Riedito parzialmente in *Dalla favola al romanzo. La letteratura raccontata da Italo Calvino*, a cura di Nadia Terranova. Milano: Mondadori.
- Bianciardi, Luciano e Renata Luraschi, a cura di. 1969. *Azimut*. 3 voll. Milano: Bietti.
- Fortini, Franco e Augusto Vegezzi, a cura di. 1969. *Gli argomenti umani. Antologia italiana per il biennio delle scuole medie superiori*. Napoli: Morano.
- Ghirardelli, Marino, a cura di. 1972. *Liuba. Trentacinque poeti del Novecento italiano illustrati e commentati dai ragazzi*. Milano: Mursia.
- Porta, Antonio e Giovanni Raboni, a cura di. 1978. *Pin Pidín. Poeti d'oggi per i bambini*. Milano: Feltrinelli.
- Ginzburg, Natalia e Clorinda Gallo, a cura di. 1981. *La Vita. Antologia italiana per la scuola media*. 3 voll. Novara: De Agostini.
- Bettarini Mariella. 1982. "I bambini/la poesia". Numero monografico, *Salvo imprevisti*, 25-26.

Studi e opere

- Alfano, Giancarlo. 2016. "Fare antologie nel secondo Novecento. Progetti d'autore e dinamiche culturali". In *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, 407-428. Roma: Salerno.



- Asor Rosa, Alberto. 1999. "Sulle antologie del Novecento italiano". In "L'antologia poetica". Numero monografico, *Critica del testo*, 2.1: 323-339.
- Carducci, Giosuè. 1903. "Studi su Giuseppe Parini". In *Opere*, vol. 13. Bologna: Zanichelli.
- Cevolini, Alberto. 2006. *De arte excerpendi. Imparare a dimenticare nella modernità*. Firenze: Olschki.
- Compagnon, Antoine. (1979) 2016. *La seconde main ou le travail de la citation*. Postface inédite. Paris: Seuil.
- Contini, Gianfranco. (1939) 1974. *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei: con un'appendice sui testi non contemporanei*. Torino: Einaudi.
- Crippa, Laura. 2022. "Fiori semplici e nativi". *La ricerca comparata e l'arte di tradurre nelle antologie italiane di Giovanni Pascoli*. Firenze: Olschki.
- Crocco, Claudia. 2015. *La poesia italiana del Novecento. Il canone e le interpretazioni*. Roma: Carocci.
- Derrida, Jacques. (1968). 2021. *La farmacia di Platone*. Milano: Jaca Book.
- Diafani, Laura. 2018. "Leopardi e il metodo della «Crestomazia italiana di prosa»". In *Studi di Letteratura Italiana in onore di Gino Tellini*, a cura di Simone Mogherini, 315-336. Firenze: Società editrice fiorentina.
- Frye, Northrop. 1969 *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*. Torino: Einaudi.
- Galfré, Monica. 2017. *Tutti a scuola! L'istruzione nell'Italia del Novecento*. Roma: Carocci.
- Giovannetti, Paolo. 2004. "Dalla tradizione al canone". In *L'antologia, forma letteraria del '900*, a cura di Sergio Pautasso e Paolo Giovannetti, 17-28. Lecce: Pensa Multimedia.
- Giovannetti, Paolo. 2018. "Lottando con(tro) i testi: Fortini antologista". In *Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di Gianni Turchetta e Edoardo Esposito, 25-37. Milano: Ledi-zioni.
- Lanfranchi, Stéphanie. 2021. *Abbasso la critica! Letteratura, critica e fascismo*. Pisa: Pacini.
- Lavezzi, Gianfranca. 2018. "Dell'arruolamento postumo di Giovanni Pascoli alla Grande Guerra". *Rivista pascoliana*, 30, 79-92.
- Leopardi, Giacomo. 1998. *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi. 2 voll. Torino: Bollati Boringhieri.



- Macrì, Oreste. 1968. "Un'antologia generazionale". In *Realtà del simbolo. Poeti e critici del Novecento italiano*, 473-478. Firenze: Vallecchi.
- Manetti, Beatrice et al., a cura di. 2016. *Poesia '70-'80: le nuove generazioni. Geografia e storia, opere e percorsi, letture e commento*. Genova: San Marco dei Giustiniani.
- Mattarucco, Giada. 2017. "Natalia Ginzburg e i libri per ragazzi". *Autografo*, 58, 97-122.
- Mazzoni, Guido. 2017. "Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia". *Le parole e le cose*, <http://www.leparoleelecose.it/?p=30321>.
- Muñiz Muñiz, Maria de las Nieves. 2016. "Le Crestomazie di Giacomo Leopardi: dal florilegio alla biblioteca vivente". In *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, 309-341. Roma: Salerno.
- Nozzoli, Anna. 1998. "Lo spazio dell'antologia: appunti sul canone della poesia italiana del Novecento". *Archivi del nuovo*, 3, 23-39.
- Ossola, Carlo. 1978. *Brano a brano. L'antologia d'italiano nella scuola media inferiore*. Bologna: Il Mulino.
- Pancrazi, Pietro. 1921. "Il melograno". *Il Resto del Carlino*, 24 maggio, 3.
- Pautasso, Sergio. 2004. "Presentazione". In *L'antologia, forma letteraria del Novecento*, a cura di Sergio Pautasso e Paolo Giovannetti, 9-16. Lecce: Pensa Multimedia.
- Quondam, Amedeo. 1974. *Petrarchismo mediato. Per una critica della "forma" antologia*. Roma: Bulzoni.
- Ritrovato, Salvatore. 2016. "L'antologia come principio di falsificabilità della letteratura". *En-thymema*, 17, 120-132.
- Ritrovato, Salvatore. 2018. "Molti canoni, poche idee. Rifondare il genere 'antologia'". In *La tradizione "in forma". Selezione e (de)costruzione del canone letterario*, a cura di Carmen Van den Bergh e Bart Van den Bossche. Firenze: Cesati, 17-24.
- Ruggiero, Cristina. 2022. *Le antologie poetiche del ventennio fascista*. Bari: Giuseppe Laterza.
- Salibra, Elena. 2004. "Modelli letterari e modelli linguistici nelle antologie italiane di Giovanni Pascoli". *Lares*, 70, 395-429.
- Scaffai, Niccolò. 2006. "Altri canzonieri. Sulle antologie della poesia italiana". *Paragrafo*, 1, 79-89.



- Scotto di Luzio, Adolfo. 2020. "Risorgimento, guerra e fascismo nella scuola italiana. Dalla riforma Gentile a Bottai". In *Il fascismo e la storia*, a cura di Paola Salvatori, 183-216. Pisa: Scuola Normale Superiore.
- Tesi, Riccardo. 1991. "Due vicende del lessico intellettuale europeo: antologia e cretomazia". *Lingua nostra*, 52, 2-3, 33-44.
- Van den Bergh, Carmen e Bart Van den Bossche, a cura di. 2018. *La tradizione "in forma". Selezione e (de)costruzione del canone letterario*. Firenze: Cesati.
- Verdino, Stefano. 2007. *Le antologie di poesia*. In Verdino, Stefano. *Questioni di teoria critica*. Napoli: Guida.
- Zinato, Emanuele. 2018. "Contro la dissipazione, per il sapere comune: Fortini e la didattica della letteratura". In *Franco Fortini e le istituzioni letterarie*, a cura di Gianni Turchetta e Edoardo Esposito, 13-24. Milano: Ledizioni.