



CONFIGURAZIONI 2 (2023)

Il libro degli incantesimi. L'antologia come tecnica culturale in prospettiva comparatistica

Federico Italiano
Austrian Academy of Science

Abstract ITA: Antologizzare è una tecnica culturale, cioè un insieme di operazioni simboliche e auto-referenziali che ha in sé la propria ragione d'essere, che eleva a contenuto le proprie scelte. Se però il contenuto di un'antologia è ciò che determina l'antologia stessa, è vero anche che un'antologia trasforma ciò che contiene. Queste trasformazioni variano a seconda dei paradigmi culturali verso cui si orienta chi prepara e allestisce l'antologia. Questo saggio esplora tre paradigmi che hanno plasmato il periodo a cavallo tra i due millenni: il museo, l'atlante e l'incantesimo.

Keywords: antologia di poesia; tecnica culturale; museo; atlante; incantesimo.

Abstract ENG: To anthologize is a cultural technique, comprising a set of symbolic and self-referential operations that inherently justify themselves, elevating their choices to content. However, if the content of an anthology determines the anthology itself, it is also true that an anthology transforms what it contains. These transformations vary depending on the cultural paradigms towards which those who compile and arrange the anthology are oriented. This essay explores three paradigms that have shaped the period around the turn of the millennia: the museum, the atlas, and enchantment.

Keywords: Poetry Anthology; Cultural Technique; Museum; Atlas; Enchantment.

Federico Italiano, "The Book of Enchantments: The anthology as a cultural technique in a comparative perspective"

Configurazioni N° 2, 2023, pp. 249-275.

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

DOI <https://doi.org/10.54103/2974-8070/21003>



Attribution-ShareAlike 4.0 International License
ISSN 2974-8070



Il libro degli incantesimi. L'antologia come tecnica culturale in prospettiva comparatistica

di Federico Italiano

In questo saggio, esplorerò la pratica antologica contemporanea in prospettiva comparatistica, delineando i tre paradigmi che, a mio avviso, la plasmano e l'orientano più di altri: il museo, l'atlante e l'incantesimo. Prima, però, di passarli in rassegna uno per uno, vorrei chiarire brevemente due concetti, solo apparentemente periferici, presenti nel sottotitolo del mio intervento: mi riferisco a 'tecniche' e 'contemporaneo', due termini dalla valenza quasi spettrale, perché evocano realtà non pienamente sondabili, presenze impalpabili, che eludono definizioni rapide e misure incontrovertibili.

1. Fiori della tecnica

Tecnica è qui da intendersi nel senso di Kulturtechnik, tecnica culturale, vale a dire ciò che permette operazioni simboliche e autoreferenziali – come parlare, scrivere, leggere, mappare o fare di calcolo. Per esempio, come spiegano Thomas Macho and Christian Kassung (2013: 16-17), l'aritmetica è sì una tecnica vecchia quasi quanto la caccia, ma, a differenza della caccia, è una tecnica culturale,



giacché autoreferenziale. Con l'aiuto del metodo di approssimazione di Newton, infatti, è possibile calcolare le radici quadrate non appena esse siano state identificate come un polinomio particolarmente semplice, in altre parole, è possibile calcolare il calcolo. Lo stesso discorso vale, del resto, per tutte le altre tecniche culturali: si può scrivere lo scrivere, leggere il leggere, cantare il cantato, e così via. Questa autoreferenzialità, invece, non rientra tra le caratteristiche delle tecniche primordiali non simboliche: è impossibile, infatti, cacciare la caccia, cucinare il cucinare, arare l'arare, a meno che, appunto, non si utilizzino tecniche culturali, tecniche in grado di operare simbolicamente, come la scrittura e la parola, per creare autoreferenzialità – siano esse le istruzioni date da un cuoco, una filastrocca sull'aratura autunnale, oppure la creazione di amuleti di caccia che portino fortuna al giovane cacciatore e così via.

Le tecniche culturali potenzialmente autoreferenziali si pongono anche in strano contrasto con molte altre tecniche perché, pur essendo anch'esse acquisite in pratiche di esercizio, di assuefazione, forse anche di automazione, esse – a differenza delle tecniche artigianali come la forgiatura o la pesca – rimangono sempre “minacciate” dal rischio di interruzione riflessiva: *l'écriture automatique* non può essere praticata in modo permanente. Da ciò si può dedurre non solo un alto potenziale di irritazione, ma anche un alto potenziale di innovazione: chi costantemente corre il rischio di accorgersi di ciò che sta facendo in quel preciso momento può anche più facilmente cambiare ciò che sta facendo. (Macho & Kassung 2013: 16-17, trad. mia)

Insomma, le tecniche culturali si distinguono da tutte le altre non per pratica, assuefazione o esercizio, ma per la natura simbolica della loro operabilità, la quale, a sua volta, può generare autoreferenzialità, riflessività, irritazione e innovazione. Questa è anche la differenza, per intenderci, tra il complesso di tecniche culturali che permettono la creazione di un'antologia poetica e la tecnica primordiale cui ricorriamo per selezionare bacche commestibili in un bosco.

Meno evidente, forse, è la differenza tra un'antologia e un mazzo di fiori. A prescindere dall'etimo floreale di antologia (composto da *ἄνθος* per fiore e *λέγειν*,



ovvero, scegliere, mettere in ordine, raccogliere: dunque, raccolta dei fiori più belli, florilegio), un mazzo di fiori è in effetti qualcosa d'altro rispetto a un assortimento di bacche. La tecnica della raccolta di bacche, frutti e nutrimenti vari, su cui si basava per gran parte la nostra dieta prima che diventassimo «agrilogistici» (Morton 2016), circa 12.000 anni fa, è una tecnica antropologica ancestrale, tanto antica che ne condividiamo i tratti salienti – escludendo i vantaggi del pollice opponibile – con numerose altre specie animali, dalle api alle formiche, dagli scoiattoli agli orsetti lavatori. Tuttavia, non appena il raccogliere si combina con altre operazioni simboliche quali il preferire un tipo di materiale, o un oggetto, a un altro per motivi di rarità o brillantezza, o il prediligere un fiore su un altro per altre simili ragioni, magari comparando il proprio criterio di raccolta con quello della madre o del fratello, o dell'avversario in amore, il raccogliere diviene una tecnica culturale, autoreferenziale, perché necessita di parametri simbolici – tradizione, costume, performatività, ecc. – per essere operabile.

In questo senso, assortire un mazzo di fiori, comporre un florilegio, situandosi in un conteso caricato simbolicamente e storicamente, non rientra nella sfera delle tecniche semplici o artigianali, quali la caccia, la pesca o l'aratura, ma è legittimamente equiparabile a ogni altra tecnica culturale in grado di innescare operazioni simboliche e autoreferenziali.

La pratica antologica – a prescindere ora da specificità retoriche o di genere – è auto-referenziale a più livelli. Lo è, innanzitutto, perché trova in sé stessa il proprio fine, la sua ragione d'essere, elevando le sue operazioni (di scelta, raccolta, esposizione, ecc.) a contenuto. Ma se il contenuto di un'antologia è ciò che determina l'antologia stessa, è anche vero che un'antologia ridetermina e carica simbolicamente ciò che contiene, trasformandolo. Un'antologia crea un surplus semiotico e simbolico scegliendo, organizzando ed esponendo materiali (testuali) preesistenti.

I gradi di autoreferenzialità variano naturalmente a seconda del livello di canonizzazione – e dunque reiterata preferenza – dei testi selezionati fino a un livello massimo in cui una scelta antologica coincide totalmente o per gran parte



con un'altra scelta separatamente concepita. Questa coincidenza, del resto – l'antologizzare il già antologizzato – è tutt'altro che rara nel mondo delle antologie poetiche. In secondo luogo, l'autoreferenzialità della pratica antologica è determinata dal livello di intertestualità e influenza reciproca tra testi e *auctores*. Antologizzare comporta non solo selezione e disposizione del materiale preesistente ma una performativa interpretazione di quest'ultimo, in grado di creare a sua volta nuove e inedite connessioni intertestuali.

Questa complessa natura autoreferenziale dell'antologia era già del resto implicitamente chiara anche a un autore medievale come Chrétien de Troyes, il quale descriveva tale attività, estendendola sia al poeta sia al lettore o scriba di turno, come «conjointure» (Gomille 2000: 77). In generale, nella produzione letteraria medievale la tecnica dell'antologizzazione – cioè l'ordinamento ad arte di materiali già esistenti – divenne imprescindibile e il concetto di «bele conjointure» assurse a fondamentale criterio di apprezzamento estetico, trovando nella pratica della «*compilatio*» il suo corrispettivo nel sistema medievale delle scienze.

Interessante per noi è ora capire in che senso antologizzare sia un complesso di tecniche auto-referenziali e simboliche. Che un'antologia, infatti, abbia a che fare con operazioni simboliche quali la scrittura e la lettura è relativamente ovvio. Meno palesi, invece, ma non per questo meno notevoli e decisivi, sono i suoi rapporti con altre tecniche culturali, quali il collezionare, il mappare, l'incantare. Ed è proprio su questi aspetti che dovremo concentrarci nelle prossime pagine.

2. Frame temporale

Se per il concetto di tecnica siamo obbligati a considerare un immenso arco antropologico che si spinge fino al Pleistocene, in questo saggio mi limiterò a pratiche antologiche tardo novecentesche, con un focus particolare sui volumi



pubblicati a cavallo tra gli anni Novanta del secolo appena trascorso e il nuovo millennio. A determinare l'importanza ed esemplarità di questo decennio sono gli eventi storici globali che lo delimitano, partendo dal 1989, con la caduta del muro di Berlino e il riassetto dell'ordine mondiale, passando per le guerre degli anni '90, nefaste plasmatrici della contemporaneità geopolitica (la prima Guerra del Golfo e il complesso conflitto balcanico, tra le altre), per arrivare, naturalmente, all'11 settembre 2001. Attorno a queste date l'ordine mondiale si contorce e si ricompone, alcuni assetti geopolitici implodono, altri – in particolare quello dominato dalla Cina – esplodono, acquistando soprattutto a livello d'economia planetaria un'importanza inaudita e incontrovertibile. Questi mutamenti planetari introducono a loro volta novità discorsive e materiali: dalla nuova sensibilità postcoloniale ai dibattiti sulla parità di genere, dalla rivoluzione digitale alla riflessione sul post-umanesimo.

Un'altra ragione a favore di questo decennio, compreso circa tra il 1989 e il 2001, è il suo valore costitutivo e fondante per la recentissima contemporaneità. Le antologie qui prese in esame rappresentano infatti il passato più prossimo – e dunque la tradizione più viva e dibattuta, anche laddove venga implicitamente citata o consapevolmente taciuta – con cui le pratiche antologiche di oggi devono inevitabilmente confrontarsi. Penso qui anche e soprattutto alla prassi antologica italiana degli ultimi vent'anni – da *I poeti di vent'anni* a cura di Mario Santagostini (2000) ai *Giovani poeti d'oggi* di Giorgio Manacorda (2005) e ai *Poeti "ultimi"* di Davide Brullo (2008), da *Il miele del silenzio* a cura di Giancarlo Pontiggia (2009) al *Duemila* di Giuliano Ladolfi (2011), fino al progetto antologico di Giulia Martini (2019, 2020, 2022) sui poeti nati negli anni '80 e '90 –, ma anche a progetti più ambiziosi dal punto di vista comparatistico e transculturale, come *New European Poets* a cura di Wayne Miller e Kevin Pruffer (2008) e *Grand Tour. Sieben Reisen in der jungen europäischen Lyrik* (Italiano, Wagner: 2019).



3. Il museo

Definiti il concetto di tecnica culturale e il frame cronologico, è tempo di esplorare i tre paradigmi che, più di altri, sembrano indirizzare e informare le tecniche antologistiche contemporanee: il museo, l'atlante e l'incantesimo. Antologizzare, dicevamo, significa mettere in moto, coordinare e rendere operabili diverse tecniche culturali, dalle più ovvie, quali lettura, scrittura e collezione, alle meno intuitive, quali appunto il mappare e fare incantesimi, ovvero sedurre, affascinare, persuadere.

Di questi tre paradigmi, forse più il più chiaro, se non il più ovvio, in termini di tecniche coinvolte e applicabili, è quello del museo. Le operazioni museali di base sono infatti la selezione, la collezione e l'esposizione, operazioni che anche già a livello intuitivo riconosciamo a ogni progetto antologico. E difatti il paradigma del museo è uno dei primi teorizzati o citati, per analogia, da chi ha riflettuto in passato sulle antologie e il loro funzionamento.

Il museo è il luogo per eccellenza del contatto con l'arte nel XIX e XX secolo; luogo non solo di raccolta e assemblaggio d'oggetti, ma anche e soprattutto di trasformazione, di metamorfosi dell'arte. Il museo protegge ciò che è precario e rischia di andare perduto, non nascondendolo, ma esponendolo. Ciò che invece si perde, quando un oggetto è estratto dal suo contesto originario e ricollocato altrove, viene controbilanciato da nuove relazioni, da connessioni tra fenomeni apparentemente inconciliabili.

L'analogia tra antologia e museo ha già una lunga tradizione, fatta di critiche, successi e dibattiti. Una delle prime apparizioni di quest'analogia in ambito tedesco la troviamo nel testo introduttivo che Hugo von Hoffmannsthal ha scritto per la sua antologia di prosa tedesca dal titolo *Deutsches Lesebuch* (1952[1923]), che qui vi traduco

Chi fosse entrato qualche anno prima della guerra in una delle prime pinacoteche tedesche, appena risistemata da un perito autorizzato, avrà avuto un'impressione che non dimenticherà facilmente: i vecchi quadri lo guardavano come se fossero



nuovi, tutti i corridoi risplendevano di un nuovo set di gioielli, eppure non si vedeva da nessuna parte alcun abbellimento o, a prima vista, alcun cambiamento. Nulla era successo se non che il nuovo sovrintendente aveva avuto l'ardire, fidandosi del proprio sguardo, di togliere ben più della metà dei quadri ammassati alle pareti e di ritirarli in magazzino, non solo quadri piccolissimi o sovra-verniciati, ma anche alcuni che semplicemente non erano del tutto di prim'ordine e il cui numero era un argomento contro la loro permanenza piuttosto che per la loro inutilità individuale. Perché grazie al suo sentimento in verità sensibile al bello, il nostro sovrintendente aveva riconosciuto che da un certo numero in poi solo lo studioso o l'osservatore ottuso sarebbe stato ripagato del prezzo del biglietto, non invece l'amante dell'arte che brucia al fuoco della sua passione. Abbiamo dunque seguito l'esempio di quest'uomo: i quadri che con le nostre mani abbiamo tirato via dalle pareti del nostro libro di lettura non erano in sé indegni del luogo, ma valeva la pena rimuoverli per il bene di quelli che sono rimasti prima di aprire le porte a un lettore sensibile. (Hoffmanstahl 1952: XI, trad. mia)

In questi brevi tratti, quasi espressionistici – in cui ritroviamo all'opera, per altro, un grande stilista della lingua tedesca –, Hugo von Hoffmansthal ci dice chiaramente di considerare la sua personale antologia di prosa tedesca alla stregua un museo e di conseguenza di rispecchiarsi nella figura del sovrintendente di museo, «un perito autorizzato», un *connoisseur*, certo, ma legittimato dalla sua posizione di direttore di un'istituzione, forte di un titolo ufficiale. Si subodora tanta Austria-Ungheria in questo passo, nonché un pizzico di sarcasmo; d'altra parte, ciò che è certo, è che la relazione analogica di museo-antologia è esplicita, significativa e portatrice di senso.

Interessante notare come alcune decine di anni dopo, nel 1960, il museo torni prepotentemente sulla scena editoriale tedesca ed europea attraverso un'antologia di poesia di enorme successo, firmata da un curatore allora giovanissimo, vero e proprio *shooting star* tra i giovani poeti e intellettuali dell'allora Germania Occidentale (BRD). Mi riferisco a Hans Magnus Enzensberger, curatore del *Museum der modernen Poesie* pubblicato dall'allora ancora giovane ma già prestigiosa casa editrice Suhrkamp (Enzensberger 1960). Nella prefazione alla sua antologia, una delle più lette e studiate fino ad oggi,



l'allora trentenne Enzensberger, spavaldo quanto basta, formula così il suo concetto di museo

Sarebbe più corretto pensare al museo come a un annesso allo studio, all'atelier; perché non deve mummificare il passato, ma renderlo fruibile, non occultare le critiche, bensì esporle. Così il museo letterario deve rapportarsi alla scrivania del lavoro produttivo contemporaneo quale mezzo per un fine. (9)

Nota bene: «museo letterario». Qui non c'è più una semplice analogia, ma la creazione di un nuovo concetto. Il Museo di Enzensberger non è più un traslato, una semplice metafora illustrativa, il termine di una similitudine o una chiave interpretativa, ma un concetto vero e proprio, un dispositivo in grado di generare un metodo, per quanto libero e idiosincratico esso sia. Il museo letterario di Enzensberger è un «atelier» per la scrittura contemporanea.

Il concetto di «museo letterario» di Enzensberger è anche squisitamente 'comparatistico' in quanto inscindibile dall'idea goethiana della *Weltliteratur* – di una letteratura mondiale, cioè, che trascende i confini nazionali, politici e linguistici e che si fonda sulla traduzione. Non è un caso, infatti, che questo approccio 'comparatistico' al paradigma museale dell'antologia vada pari passo con l'affermarsi, sia in Germania sia nelle università statunitensi, dell'allora ancora esotica disciplina nota come Letterature comparate. E in linea con questo nuovo modo inclusivo e planetario di leggere la poesia Enzensberger organizza i testi da lui selezionati non più attraverso tradizionali concetti linguistico-nazionali (la poesia italiana, la poesia francese, ecc.), ma secondo dieci rubriche, per così dire, auto-generantesi: «Come pezzi di un puzzle, le singole poesie sono state messe insieme più e più volte su base sperimentale, fino a quando da esse è emerso un contesto» (19). L'antologista, più che ordinare e fissare i testi in pacchetti preconfezionati, li mescola, li centrifuga, li fa reagire gli uni con gli altri, secondo un processo di intertestualità sperimentale e programmatica. Enzensberger descrive il processo come segue:



Le connessioni si creano non solo attraverso corrispondenze e paralleli, ma anche attraverso echi, opposizioni, contraddizioni [...]. Le poesie cominciarono a parlare, a litigare e azzuffarsi tra loro. Si sbirciavano e si illuminavano a vicenda; alcune sembravano annullarsi reciprocamente, altre deformarsi, altre ancora pareva si completassero mutuamente. (19)

Concepito come libro d'insegnamento e di lavoro, come libro di testo nel senso più nobile del termine, il Museo di Enzensberger voleva fornire materiale poetico — tramite adattamenti e attriti — per ulteriori elaborazioni.

L'antologia in cui, a mio modo di vedere, brilla il paradigma del Museo, pubblicata proprio a cavallo del millennio, è *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*, antologia in due volumi a cura di Edoardo Esposito (2000). Precorritrice in Italia dei due volumi di Esposito è l'antologia einaudiana *Poeti del Novecento italiani e stranieri*, a cura di Elena Croce. Curioso è che quest'ultima esca lo stesso anno del *Museum* di Enzensberger, nel 1960. A prescindere ora dai limiti legati alle scelte di Croce, che non posso qui esaminare, quest'antologia è forse il primo tentativo italiano di inquadramento, selezione ed esposizione coordinata di poesia italiana e straniera. Questo solo per capire quanto fosse urgente l'antologia di Edoardo Esposito e, soprattutto, quanto fosse rara questa prospettiva comparatistica, europea e museale, per lo meno in ambito italiano.

Benché nell'introduzione generale in testa al primo dei due volumi Esposito presenti la sua antologia in termini spaziali, il modus della selezione rimane, in complesso, quello temporale, tematico ed espositivo del museo:

È un viaggio che si propone su queste pagine, un viaggio attraverso il secolo che si è appena concluso e attraverso la complessità dei suoi problemi storici ed esistenziali, e un viaggio all'interno dell'uomo: dell'uomo in genere, perché non tanto ci soffermeremo sulle singole individualità poetiche, quanto sul linguaggio che esse hanno complessivamente elaborato e che lasciano in eredità al nuovo millennio. Poesia e non poeti, dunque; e poesia come parte di quel tutto che è l'uomo, come linguaggio che l'uomo ha elaborato, insieme con le altre arti, per riuscire a esprimere una parte di sé. (Esposito 2000, vol. I: XIX)



Queste sono chiare e ferme premesse per un approccio ‘museale’ alla poesia, non nel semplice senso di salvaguardia del passato, ma nel senso vivo e performativo già auspicato da Enzensberger – un museo ‘immaginario’, in grado di esporre e rendere viva l’eredità di un secolo. La metafora del viaggio è in questo senso un richiamo al movimento del lettore verso il testo, verso i testi. «Poesie e non poeti, dunque», scrive Esposito, confermando una scelta che vuole trascendere l’aspetto più conflittualmente anagrafico del canone.

Altrettanto importante e decisivo in questa antologia mi sembra l’aspetto ‘espositivo’ del paradigma museale. I due volumi sono suddivisi in varie *sezioni*, come le definisce Esposito, ciascuna introdotta da un breve inquadramento storico-estetico di notevole acume. I poeti antologizzati compaiono, a seconda dell’evoluzione della loro poetica e della loro opera, anche in più sezioni – come è giusto che sia, giacché non monadi comunicabili tra loro –, fornendo in questo modo una dimensione spazio-temporale complessa, profonda e sfaccettata. In un certo senso, Esposito, più che disegnarci una mappa bidimensionale delle sue perlustrazioni nell’Europa poetica, ci mette in mano un prisma, un caleidoscopio, ci consegna una panoramica multi-prospettica del suo Novecento.

La successione delle varie sezioni e la visione che ne risulta non sono rigidamente cronologiche ma prospettiche [...] I riferimenti storici offerti dalle singole introduzioni cercano di riequilibrare gli arbitri commessi e le eventuali incongruenze. D’altra parte, il viaggio che si propone qui nella poesia d’Europa è concepito attraverso tappe dalle quali la vista spazia necessariamente in avanti e all’indietro: prolessi e analessi hanno aiutato a costruire l’intreccio [...]. (Esposito 2000, vol. I: IX)

Al costitutivo spaziale prolettico e analettico della panoramica offerta da Esposito – che invita il lettore a un continuo avanti-e-in-dietro nel continuum spazio-tempo –, si aggiunge anche la cura con cui l’antologista ha scelto le traduzioni delle opere, prediligendo versioni esemplari, spesso di poeti-traduttori, e ben radicate nel panorama letterario-editoriale italiano. L’intreccio di cui parla



Esposito si potenzia e arricchisce dunque non solo in senso crono-topico ma anche linguistico, traduttologico e autoriale (qui mi riferisco all'autorialità dei traduttori stessi). Queste stratificazioni, ramificazioni e plurime sfaccettature, che risultano dalle scelte espositive del curatore, rendono l'antologia tridimensionale, connettiva, rizomatica – in ultima analisi, museale.

Insomma, *Poesia del Novecento in Italia e in Europa* non è solo una delle più originali e competenti antologie che io conosca, ma anche un esempio eccellente di quello che Malraux definisce il «musée imaginaire» (1996), il museo immaginario, ovvero un dispositivo dalla doppia operatività: quella di salvaguardare, da un lato, il patrimonio culturale di una determinata società/epoca, fungendo, dall'altro, da corpus vivo e tangibile di opere decisive per la generazione di artisti (per Malraux erano soprattutto pittori) attualmente operante.

4. L'atlante

Il secondo paradigma di cui vorrei parlarvi è quello dell'«atlante», un dispositivo squisitamente spaziale, che si avvale però di varie tecniche culturali e simboliche. L'atlante, scusatemi di nuovo l'ovvietà, è un insieme di mappe, di tavole cartografiche, una collezione di rappresentazioni cartografiche, topografiche o corografiche del nostro pianeta – o di qualsiasi altro pianeta o luna di cui si posseggano rilievi veri o immaginari. Ma cosa sono le mappe, le tavole contenute in un atlante? La mappa è un sistema composito di indici, che non spedisce il suo lettore in un luogo determinato, ma che memorizza la conoscenza con cui questo luogo può essere rintracciato. Nella prefazione alla loro *History of Cartography*, Harley e Woodward definiscono le mappe quali «graphic representations that facilitate a spatial understanding of things, concepts, conditions, processes, or events in the human world» (Harley and Woodward 1987: XVI). Una mappa non è mai dunque una riproduzione oggettiva della spazialità di una determinata



realtà planetaria, ma è parte del discorso, le cui implicazioni sono di natura politica, sociale, retorica e metaforica. Le mappe, più che rappresentare il mondo, lo manipolano, lo ricreano, lo distorcono e re-immaginano (Wood & Fels 1992; Smith 2008). Sono strumenti di controllo spaziale, che operano quali dispositivi di territorializzazione e strutturazione dello spazio (Pickles 2004). Già nei primi anni Quaranta del Novecento, il filosofo semiotico polacco-americano Korzybski (1990) affermò che la mappa non è il territorio, ma piuttosto ciò che lo produce, delineando con largo anticipo il nucleo della critica cartografica post-strutturalista degli ultimi decenni.

L'ambiguità del rapporto tra mappa e spazio reale, tra un indice cartaceo e la superficie della terra, ci fa già intuire il motivo per cui scrittori, artisti e antologisti siano così affascinati dalle carte: da un lato, una mappa è strumento d'ordine e contenimento, un dispositivo, che rende territorio lo spazio; dall'altra, è ciò che genera immaginazione e stimola la fantasia, qualcosa dunque che libera, sprigiona forze e rimescola le carte (Italiano 2015). Una mappa è una macchina combinatoria che produce costellazioni di senso e suggerisce percorsi imprevedibili all'immaginazione.

L'atlante è dunque un apparato cartografico che presenta una doppia operatività discorsiva, giacché contemporaneamente chiude e apre gli spazi. Un atlante, infatti, se da un lato semplifica, politicizza e disciplina il territorio, dall'altro genera un surplus semiotico in grado di produrre nuovi significati, nuove immaginazioni, le quali, a loro volta, sono in grado di contrastare o sovvertire gli essenzialismi cartografici da cui provengono.

Nel suo *Atlas der neuen Poesie*, Joachim Sartorius (1995), poeta e critico tedesco non molto noto in Italia ma assai apprezzato in Germania, fa parlare il curatore dell'antologia in terza persona, presentandosi come «Der Kartograph», «il cartografo». Lo fa esplicitamente in due circostanze, la prima dove ammette le sue preferenze, le sue idiosincrasie: «Zwei Vorlieben gibt der Kartograph unumwunden zu: die Vorliebe für die Jüngerer und die Vorliebe für die Unbekannteren» (11). («Il cartografo ammette francamente due preferenze: la preferenza per i giovani e la preferenza per i meno conosciuti»). La seconda



quando si rivolge direttamente al lettore: «Der Kartograph vertraut darauf, daß der Leser [...]» (13) (Il cartografo confida che il lettore...).

Siamo di fronte, a mio avviso, a un passo fondamentale nello sviluppo dell'antologismo contemporaneo, perché il cartografo rappresenta un netto cambio di paradigma rispetto al sovrintendente di museo di Hoffmannsthal o al curatore combattivo e militante del museo letterario di Enzensberger. È un cambio di paradigma che, pur con tutte le buone intenzioni espresse dal poeta-cartografo Sartorius, nasconde un lato oscuro, inquietante per certi versi – sempre facendo le debite proporzioni. Vediamo però prima cosa dice l'antologista del suo approccio cartografico. Nel paragrafo della sua introduzione intitolato programmaticamente “Longitudini e latitudini”, Sartorius scrive:

Optando per un atlante, si è dovuto prendere anche decisioni preliminari in termini di struttura [dell'antologia]. L'atlante non procede cronologicamente [...], né si esplica attraverso la consueta organizzazione per temi e motivi, né — cosa pur concepibile — attraverso una classificazione secondo concetti poetici.

Le strutture tematiche fanno a pezzi un'opera. I poeti verrebbero “citati” su un certo argomento — guerra, lutto, matrimonio, mare, ecc. — per poi apparire qua e là in vari cassetti. Non può essere questo il senso di un atlante che vuole anteporre il poeta all'argomento, vuole che dica la sua con diverse poesie in blocco.

L'atlante respinge così ogni mania di rubricazione. Le poesie di questo atlante non hanno lo scopo di “illustrare” e non devono essere utilizzate come prove per tesi ed eventi storici. Il poeta non rappresenta una scuola. Rappresenta sé stesso. L'atlante funziona secondo i gradi di longitudine. Inizia in Nuova Zelanda e Australia, prosegue attraversando il Giappone, la Cina, il Medio Oriente, il Maghreb e l'Europa fino all'Africa, all'America Latina e agli Stati Uniti. Ogni poeta si presenta all'interno di questi blocchi geografici. I suoi versi non sono mai, e nemmeno in questo atlante, informazioni.

Le longitudini sono un principio di divisione, ma in larga misura sono immaginarie. Perché nei curricula dei protagonisti si riflettono anche i loro tempi. I poeti cinesi in questo atlante non vivono in Cina. Gu Cheng, sconvolto dalle esperienze dell'esilio, ha ucciso sua moglie e sé stesso in Nuova Zelanda nel 1994. Kateb Yacine, Ahmad Shamlu o Gonzalo Rojas (durante la dittatura di Pinochet) hanno vissuto o vivono ancora in esilio. Breyten Breytenbach e Kofi Awonoor hanno visto la loro terra principalmente dietro le mura della prigione. Altri poeti preferivano la vista “dall'esterno”. Manfred Peter Hein in Finlandia, Elizabeth



Bishop, che ha vissuto metà della sua vita adulta in Brasile, ne sono un esempio.
(1995: 13, trad. mia)

Tutto questo è senza dubbio buono e giusto, ma un approccio cartografico, come ho detto in precedenza, non è mai innocente e soprattutto non è mai scevro di conseguenze sul piano del rapporto sapere/potere. In termini generali, partire dalle longitudini più orientali, Nuova Zelanda, Australia, Giappone, per finire nell'Occidente per antonomasia, nel continente americano, significa riproporre l'antica mitologia solare in salsa coloniale già decostruita, seppur inavvertitamente, da Jules Verne e il suo Mr. Fogg (Italiano 2020). Partire da chi più si approssima a est al 180° meridiano (o antimeridiano) significa comunque orientarsi sul Primo Meridiano, con il quale l'antimeridiano forma un cerchio massimo che divide la terra negli emisferi occidentale e orientale. E il Primo Meridiano, la cosa in assoluto meno innocente e pura della geografia occidentale, non è, per puro caso, quello di Greenwich.

L'auspicata transnazionalità della scelta che non ordina i poeti per nazionalità o appartenenze territoriali ma per contiguità longitudinali schiaccia l'opera di un poeta su una finzione geografica, la longitudine, relegando cartograficamente la sua opera a un solo possibile settore terrestre. Proprio perché molti dei poeti antologizzati trascorsero gran parte della loro vita in esilio, a parecchie longitudini e latitudini di distanza da dove crebbero e scrissero le loro prime poesie, le mappe di Sartorius peccano di una estrema semplificazione, nella maggior parte dei casi decisa semplicemente dal luogo di nascita (a volte, sia detto per inciso, anche in maniera errata o comunque incomprensibile, se consideriamo che mette Ceronetti, nato a Torino, più a est del veneto Zanzotto; ma questi sono dettagli).

Che sia chiaro: questa mia critica serrata alla ratio cartografica che struttura e determina simbolicamente l'impianto antologico di Sartorius non equivale a una stroncatura *tout court* del volume. Trovo, anzi, la scelta degli autori per niente banale (sebbene lacunosa in termini di rappresentanza di genere) e ottimo il corredo alla lettura – in particolare, le biografie poste in fondo al corpus dei testi,



che enucleano come preziosi micro-saggi la relazione tra vita e poetica di ogni singolo autore.

Il problema di questa antologia, a mio modo di vedere, è di natura discorsiva. Ricorrendo al dispositivo cartografico dell'atlante, Sartorius fa esplicitamente propria anche la nozione di 'scoperta', *Entdeckung* – un concetto ambiguo e a doppio filo con cui il colonialismo europeo si è spesso autocelebrato. Così chiude la sua introduzione Sartorius:

L'atlante dovrebbe farti venire voglia di viaggiare attraverso un terreno non protetto. Dovrebbe invitarti a scoprire. Ci sono ancora molti spazi vuoti nella geografia immaginaria della nuova poesia. Una moltitudine spettrale di parole, incipit e poesie ci aspetta. Questo atlante si pone come il preludio di un atlante molto più vasto, che – lungo le latitudini – raccoglie la difficile ricchezza della poesia contemporanea e, più precisamente di quanto possa fare l'opera di un singolo poeta, ci fa sentire il sussulto della poesia e quindi il nostro spazio, lo spazio del lettore, mutato nella storia: come l'espressione letteraria più radicale e personale che si possa immaginare. (16)

Quelli che Sartorius definisce gli «spazi vuoti» («weiße Flächen») della geografia immaginaria della nuova poesia riecheggiano gli spazi vuoti o bianchi sull'atlante, che hanno spinto imprese esplorative, mercantili e coloniali, nei più sperduti luoghi del globo – gli spazi di cui parla Marlow in *Heart of Darkness* (1899), spazi che ovviamente erano tutto fuorché 'vuoti' ma così definiti perché non ancora misurati e incorporati dalla cartografia occidentale. Con tutte le buone intenzioni, dunque, che vanno legittimamente accordate a Sartorius, la poesia sembra qui diventare terra di conquista, di appropriazione, esattamente come gli spazi sull'atlante ancora da scoprire che tanto titillavano l'immaginazione coloniale.

Inoltre, è interessante notare come alla linea immaginaria della longitudine, il meridiano, non manchi una nobile tradizione poetica, specialmente se si considera l'importanza di *Der Meridian* di Paul Celan (2000), il discorso che il poeta tenne per il conferimento del più importante premio letterario tedesco il



Büchner-Preis dell'Accademia di Darmstadt. Lì dice di aver trovato nella poesia qualcosa come un meridiano:

Cerco tutto questo [sta parlando dei luoghi da dove proviene, la Bucovina, la terra di Karl Franzos e Reinhold Lenz] con un dito molto impreciso e irrequieto sulla mappa — su una mappa per bambini, come devo ammettere subito.

Nessuno di questi posti è rintracciabile, non esistono, ma so dove dovrebbero essere, soprattutto adesso, e... qualcosa lo trovo!

Signore e signori, trovo qualcosa che mi conforta anche un po' nell'aver percorso questo sentiero impossibile, questo sentiero dell'impossibile in vostra presenza.

Trovo qualcosa di immateriale – come la lingua –, eppur terreno, terrestre, qualcosa di circolare, che passando da entrambe i poli torna a sé stesso e che quindi – serenamente – attraversa anche i tropici –: trovo... un meridiano. (Celan 2000: 202, trad. mia)

Peccato purtroppo che esattamente questo meridiano della memoria, immateriale e terrestre come la lingua, che come la poesia associa e non dissocia, non sia stato preso in considerazione da Sartorius. Del resto, Celan non ha mai avuto vita facile in Germania, specie nella Repubblica delle Lettere, tanto che il suo successo in Italia, in Francia, negli Stati Uniti, è sempre sembrato un po' strano ai poeti tedeschi. E a pensarci bene, la cartografia 'immaginaria' in cui si riconosce Celan avrebbe creato un non piccolo problema a Sartorius. Nato e cresciuto a Czernowitz, la piccola Vienna, ex centro culturale e mercantile austro-ungarico, centro principale della Bucovina, ora in Ucraina dell'ovest, un tempo città di libri e rabbini, città di tre lingue, quella rumena, tedesca e ucraina, anzi quattro, contando lo yiddish; Celan, poeta di lingua tedesca, di origine ebraica, vissuto per quasi metà della sua vita a Parigi, in quale mappa lo si sarebbe potuto ubicare? Quanto a Est di Enzensberger, quanto a Ovest di Grünbein? Nella stessa mappa di Zanzotto? Sullo stesso meridiano del poeta polacco Ryszard Krynicki?



O accanto alla grande poetessa viennese, morta da poco, Friederike Mayröcker, solo di 4 anni più giovane di lui? Molto probabilmente Sartorius, seguendo il principio di nascita, lo avrebbe situato lungo la linea dei poeti dell'Europa orientale, seguendo l'immaginaria longitudine che dalla Galizia scende in Bucovina e creando, inevitabilmente, come per gli altri poeti dell'antologia, una finzione geografica e geo-poetica.

Un altro esempio di approccio cartografico, sebbene proposto in maniera meno esplicita dell'atlante di Sartorius, lo troviamo in un'antologia più recente, la già citata *New European Poets* (2008), a cura di Wayne Miller e Kevin Prufer, pubblicata da una nota casa editrice statunitense, la Graywolf Press. Nell'introduzione al volume, i due curatori, due (allora giovani) poeti americani, espongono la complessità intrinseca del loro progetto, dichiarando apertamente che un «modo ideale» per organizzare e strutturare antologicamente le molte lingue europee, le nazioni e le identità etniche rappresentate nel libro, non esiste. Organizzarlo per gruppi linguistici, scrivono, avrebbe infatti prodotto numerose sezioni lunghe una sola pagina, in cui sarebbero apparsi dialetti come il romagnolo o lingue minori, come il galiziano, creando un amalgama, in definitiva, «controintuitivo» per i lettori inclini a cercare quelle poesie alla dicitura «Italia» o «Spagna» (XXVII-XXVIII). L'organizzazione alfabetica per nazione, invece, avrebbe diviso arbitrariamente, a loro modo di vedere, i gruppi linguistici, separando nazioni geograficamente e/o culturalmente vicine (XXVIII). Per questo, dicono, hanno impiegato un «compromesso del tutto imperfetto» («a wholly imperfect compromise»), un compromesso, in compenso, perfettamente cartografico:

[We] have struck upon a wholly imperfect compromise: we've organized by nation (while noting language in the translation credits), beginning the book in Iberia and moving eastward toward Russia, eventually looping northward and back toward the UK and Ireland — resulting in something of a linguistic and geographic tour of Europe. This organizing principle has allowed us to keep the poetries of similar language groups and cultures as close to each other as possible. Thus, the Romance languages begin the book; we then move through the Slavic languages and end with the Germanic languages. Those languages that don't easily



categorize into these groups — Maltese, Albanian, Greek and Turkish, Hungarian, the languages of the Baltic countries, and Irish — have been fit in this organizational scheme as best as possible with regard to cultural, geographic and/or political connections. (Miller and Pruffer: 2008: XXVIII)

Partire dalla penisola iberica, per poi proseguire «verso est, verso la Russia» e risalire infine a nord, verso il Regno Unito e l'Irlanda – come scrivono i curatori nel passo succitato – è un programma concepito evidentemente sull'atlante, un tragitto tracciato attraverso coordinate spaziali e contiguità territoriali: un progetto cartografico. Se questo principio organizzativo ha permesso ai curatori, per loro stessa ammissione, «di mantenere il più possibile vicine le poesie di gruppi linguistici e culture affini», lo ha fatto attraverso un approccio territoriale e cartografico.

Similarmente a Sartorius (1995), gli antologisti propongono la loro scelta di testi al lettore strutturandola ed esplicandola attraverso un impianto narrativo, una storia, in questo caso, simbolicamente carica di contenuti geo-spaziali – e di conseguenza storico-cartografici, coloniali, socio-politici, ecc. Questi contenuti geo-spaziali si aggiungono però come uno strato ulteriore di complessità discorsiva ai testi poetici, coprendoli e appesantendoli di attributi, nella maggior parte dei casi, a loro esterni. La cornice narrativa cui mi riferisco è la storia di due curatori, due giovani poeti americani – due *backpackers*, potremmo quasi dire – nel loro anno itinerante e di formazione attraverso il Vecchio Continente, prima di affrontare la vita adulta in patria, in America. E in effetti, questo è il tragitto che ci propongono, geograficamente disegnato come un perfetto itinerario da una prospettiva statunitense: sbarco sulle sponde atlantiche più vicine, quelle del Portogallo (da cui salpò anche lo 'scopritore' per eccellenza, Cristoforo Colombo), attraversamento dei grandi paesi 'romanzi', poi, esplorazione delle tradizioni letterarie più distanti, quelli dell'Europa slava e orientale, e rientro verso nordovest, lungo la linea del più affine mondo germanico e anglosassone, con un ultimo salto in Gran Bretagna e Irlanda, giusto viatico per il ritorno a casa, in America.



Tuttavia, a differenza di Sartorius (che si autonoma cartografo della poesia mondiale, creando un cortocircuito tra l'immaginazione spaziale dell'antologista e l'azzardata disposizione di testi poetici attraverso un sistema di coordinate geografiche di matrice coloniale), l'immaginario cartografico più soft, quasi da camminatori, da escursionisti, da *backpackers*, appunto, dei due antologisti americani, crea mappe dai colori meno nitidi, mappe aperte, porose, che forniscono uno sguardo d'insieme relativamente bilanciato e diversificato della poesia europea contemporanea.

In ultima analisi, entrambi gli esempi qui discussi mostrano come il paradigma dell'atlante, sia esso esplicito o implicito nel lavoro di un antologista, è di assai difficile – se non impossibile – amministrazione, soprattutto per il carico simbolico-discorsivo con cui penetra, appesantisce e distorce, volente o nolente, la già straripante complessità letterario-estetica di una scelta antologica.

5. L'incantesimo

Il terzo paradigma, infine, è l'incantesimo, non tanto, però, quello generato da una formula magica o da un sortilegio – sebbene anche questo, metaforicamente, possa rientrare nella nostra sfera di interesse – quanto piuttosto quello prodotto dallo *charme*, da quell'ineffabile operazione estetico-simbolica che, pur non fornendoci una soluzione condivisibile o una struttura chiara e trasparente, ci traspone in un una condizione di «infinita aporia» che suscita in noi una «feconda perplessità» (Jankélévitch 1998: 82).

In quel meraviglioso libro sul 'quasi-niente' che è *Le je-ne-sais-quoi et le presque-rien* (1961/1987), Jankélévitch esplora lo *charme* inteso quale operazione dello spirito in grado di svegliare, smuovere e far vivere e pulsare le altrimenti tediose perfezioni dell'arte. Contrariamente all'immobile reità delle cose, lo *charme* è un'operazione, un movimento, che vivifica la materia e che trasporta la



bellezza mettendola in relazione con l'umano. Lo charme è l'azione stessa della bellezza, attraverso il quale essa entra in una relazione transitiva con l'umano. Lo charme rende la bellezza non solo attuale ma efficace (63-75).

Plotino chiama bellezza pigra [...] la forma inerte incapace di emozionare la vista [...], di svegliare e sollevare [...] lo spirito vivente. La bellezza si contempla: ma opera soltanto se sprigiona in più una certa radioattività pneumatica che ci consente di simpatizzare con essa [...]. Lo charme è la cintura di Venere che fa della bellezza una venustà, il talismano che la rende seducente. [...] Lo charme è un'effettività che rende effettivo tutto ciò che lo circonda. (67-68)

Irradiandosi, lo charme «fa risplendere gli oggetti posti sotto il suo charme», sviluppando in essi una sorta di seconda radioattività (68). Insomma, lo charme è ciò che crea incanto, stupore, meraviglia, che smuove e che anima il fruitore d'arte, così come il lettore di poesia. Lo charme non è innato, ma, come quasi ogni pratica simbolica, viene coltivato e affinato: in questo senso, lo charme è una tecnica, la raffinatissima tecnica culturale su cui, a mio modo di vedere, si fonda il paradigma dell'incantesimo.

A questo paradigma appartengono numerose antologie, in un certo senso, quasi tutte quelle antologie che non rifuggono, anzi, sottolineano e potenziano la figura stessa dell'antologista, quale figura autoriale in grado di investire con un surplus di significato la scelta di testi altrui. Si pensi alle pratiche antologiche molto diffuse nei paesi di lingua inglese, dalla Gran Bretagna agli Stati Uniti, dove due poeti di status quali Ted Hughes e Seamus Heaney, entrambi autori Faber & Faber, famosi anche qui da noi, si sono più volte distinti quali antologisti per la propria casa editrice, sia curando scelte di autori da loro amati (Dickinson, Coleridge e Shakespeare – Hughes; Wordsworth e Yeats da Heaney) sia quali curatori di antologie internazionali. Un caso particolarmente interessante è quello di *The Rattle Bag. An Anthology of Poetry* che Hughes e Heaney hanno curato insieme (1982).



È sufficiente dare una scorsa veloce all'indice e all'introduzione di *The Rattle Bag* per capire come, in questa antologia, tutto ruoti intorno ai due autorevoli curatori. I paratesti sono ridotti al minimo: troviamo un glossario, gli indici degli autori e dell'opera, e una brevissima introduzione, parca, per non dire priva, di spiegazioni inerenti scelta e struttura dell'antologia. Anche sul più generale approccio estetico-letterario troviamo ben poco, fatta eccezione forse per la frase d'apertura dell'introduzione, in cui Heaney e Hughes confessano che l'antologia è andata formandosi come un cumulo di pietre, «This anthology amassed itself like a cairn» (19) (naturalmente, se questi due autori ricorrono al concetto pangaeltico del *cairn* la cosa è meno ovvia di quel che può sembrare, ma non è questo il luogo per discuterne). Insomma, siamo dinnanzi semplicemente a due grandi poeti che ci dicono in due paragrafi che hanno scelto di organizzare le loro poesie preferite in ordine alfabetico partendo dal titolo, quindi senza blocchi per poeta, perché convinti che da quest'ordine logico e al tempo stesso completamente arbitrario dal punto di vista poetico-estetico possano sorgere quasi per magia collegamenti inaspettati e sorprendenti.

To have arranged it according to author would have robbed the order of the poems of an unexpectedness which we think it now possesses and would perhaps have encouraged readers to think of the book as an attempt to set up an exclusive list of poets suitable for younger people. To have done it thematically would have made it feel too much like a textbook. To have done it chronologically would have left whole centuries unrepresented and made the thing look like a botched historical survey. We hope that our decision to impose an arbitrary alphabetical order allows the contents to discover themselves as we ourselves gradually discovered them—each poem full of its singular appeal, transmitting its own signals, taking its chances in a big, voluble world. (19)

E l'antologia, quasi per magia, funziona, e molto bene anche, considerando le varie ristampe e il successo della critica. L'accessibilità, la leggibilità dei testi selezionati e il gusto di scoprire le preferenze di due poeti in quegli anni al vertice della loro fama hanno fatto di questa antologia una sorta di bestseller. Per i lettori più raffinati o accademici, le fortissime individualità dei curatori fanno



dell'antologia anche un documento indispensabile per comprendere l'evoluzione del canone letterario anglosassone nonché un prezioso binocolo sulla ricezione della poesia internazionale nelle isole britanniche – sebbene lo zoccolo duro dell'antologia rimanga comunque la poesia di lingua inglese, con Thomas Hardy, D.H. Lawrence e W.B. Yeats a spartirsi la maggior parte del territorio cartaceo dell'antologia.

Sia come sia, questa scelta profondamente soggettiva, carismatica, sortita per via d'incantesimo, ha una lunga tradizione nel panorama anglosassone, dall'*Oxford Book of Modern Verse 1892–1935* pubblicato da Yeats nel 1936 (in cui il modernismo allora imperante era relegato quasi ai margini da un antologista che preferiva di gran lunga, quale lettore, la poesia simbolista e la poesia vittoriana), all'edizione altrettanto idiosincratrice del 1973 a opera di Philip Larkin, *The Oxford Book of Twentieth Century English Verse* (che mise al canone non mise né Yeats né Eliot ma Thomas Hardy), all'antologia che secondo me rende perfettamente l'idea di ciò che qui intendo con incantesimo, *A Book of Luminous Things* (1996), a cura del poeta polacco-americano Milowz.

L'antologia di Miłosz ci fa capire, innanzitutto, che il paradigma dell'incantesimo non contraddistingue un tipo di poesia – sia essa poesia simbolista, orfica, metafisica o spirituale –; non ha nulla a che fare con i vari e possibili contenuti delle poesie, ma si riferisce esclusivamente alle tecniche di selezione e, soprattutto, di esposizione dell'antologista. Tant'è vero che, a mio modo di vedere, in Italia, un'antologia che senza alcun dubbio rientra in questo paradigma è opera di uno dei poeti più materialisti che conosca – un poeta che sono onorato di definire uno dei miei maestri –, Giancarlo Majorino, con il suo *Poesie e Realtà: 1945-2000* (2000). Ma torniamo a Czesław Miłosz.

Per *A Book of Luminous Things*, il poeta polacco-americano ha selezionato 300 tra quelle che lui considera le più belle poesie mai scritte, memorabili per come rendono palpabili e immediate le realtà del mondo, poesie che secondo Miłosz sono definibili 'oggettive', o meglio, 'figurative'. All'inizio della sua introduzione, infatti, Miłosz si definisce un «art collector» che metta insieme una mostra di pittura figurativa, nonostante l'apparente, allora, predominare dell'arte astratta



nelle gallerie. Interessante è qui notare la connessione tra il paradigma museale e quello dell'incantesimo. I testi sono organizzati in undici sezioni tematiche intitolate "Epiphany", "Nature", "The Secret of Thin", "Travel", "Places", "The Moment" e via dicendo su questa linea. Oltre all'introduzione generale, Czesław Miłosz fornisce per ogni sezione una breve introduzione, spesso sul crinale tra riflessione estetica e autobiografia, tra micro-saggio poetico e pamphlet. Per ogni singol* poeta troviamo sempre un paio di frasi, spesso aneddotiche, impressionistiche, sempre comunque piacevolissime da leggere. La voce di Czesław Miłosz è sempre presente, accompagnatrice discreta ma suadente, guida intelligentissima, irreprensibile, convincente.

«Sebbene io sia ovviamente interessato al mondo visibile», scrive il poeta alla fine della sua introduzione generale, «il mondo che si svela e rivela costantemente offrendosi agli occhi, non avrei nulla in contrario nel definire la mia antologia un libro di incantesimi» (XX). E questa capacità di incantare, di destare stupore, animando il lettore – come senza dubbio fa Miłosz con la sua scelta antologica – smuovendolo, illuminandolo, irritandolo e intenerendolo, è l'operazione che definirei incantesimo.

6. Conclusione, estensione

Antologizzare è una tecnica culturale e, in tal senso, un insieme di operazioni simboliche e auto-referenziali. Ogni pratica antologica, infatti, trova in sé stessa la propria ragione d'essere, elevando a contenuto le sue operazioni di scelta, raccolta, esposizione, ecc. Se però il contenuto di un'antologia è ciò che determina l'antologia stessa, è vero anche che un'antologia plasma e trasforma ciò che contiene. Queste trasformazioni variano a seconda dei paradigmi culturali verso cui si orienta chi prepara e allestisce l'antologia. In questo saggio, ne ho esplorati tre di paradigmi – quelli che, a mio modo di vedere, hanno caratterizzato



maggiormente gli anni a cavallo tra i due millenni –: il museo, l’atlante e l’incantesimo.

Dalla mia breve ricognizione è facile evincere come le critiche più decise siano rivolte al paradigma dell’atlante, sia per il suo inevitabile legame con il discorso coloniale da un lato, sia per la generale ingenuità con cui vengono trattate l’ambigua figura del cartografo e l’infinitamente complessa metafora della mappa. Il paradigma del museo, invece, se inteso nella sua dimensione performativa e laboratoriale (così come immaginato da Enzensberger e messo in pratica da Esposito), riesce, per sua stessa vocazione, a mostrare e rimuovere le incrostazioni discorsive che pesano sui testi, liberandone, per così dire, i principi attivi. Il paradigma dell’incantesimo, a sua volta, se da un lato rischia cortocircuiti idiosincratici, dall’altro è in grado di risvegliare nei testi selezionati una radioattività che altrimenti rimarrebbe nascosta.

Pur con tutte le sue limitazioni in termini filologici e storico-letterari, questo approccio imperniato sul concetto di tecnica culturale (e sui paradigmi operativi a questa connessi) ha dischiuso una prospettiva di ricerca comparatistica con grandi potenzialità di sviluppo. Da un lato, si potrebbe estendere tale approccio non solo sincronicamente, ampliando ulteriormente il corpus, ma anche diacronicamente, investigando cioè più a fondo l’evolversi discorsivo e contestuale di questi paradigmi, approfondendoli sia a livello filologico sia storico-culturale. Dall’altro lato, andando in una direzione quasi opposta, ci si potrebbe chiedere quanto le antologie letterarie abbiano influenzato a loro volta il formarsi di altri, non meno complessi, paradigmi storico-culturali in altri campi del sapere e dell’arte.



7. Bibliografia

- Brullo, Davide, a cura di. 2008. *La stella polare: poeti italiani dei tempi "ultimi"*. Roma: Città Nuova.
- Celan, Paul. 2000. *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert. *Band 3: Gedichte III, Prosa, Reden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Conrad, Joseph. (1899) 2006. *Heart of Darkness*, edited by Paul Armstrong. New York, London: W. W. Norton & Company.
- Croce, Elena, a cura di. 1960. *Poeti del Novecento italiani e stranieri*. Torino: Einaudi.
- Enzensberger, Hans Magnus (Hg.). 1960. *Museum der modernen Poesie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Esposito, Edoardo, a cura di. 2000. *Poesia del Novecento in Italia e in Europa*. 2 voll. Milano: Feltrinelli.
- Gomille, Monika. 2020. "Anthologies of the Early Seventeenth Century: Aspects of Media and Authorship". In *Anthologies of British Poetry: Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*, edited by Barbara Korte et al., 75-88. Amsterdam: Rodopi.
- Harley, J. Brian and David Woodward. 1987. "Preface". In *The History of Cartography. I. Cartography in Medieval Europe and the Mediterranean. Part 1*, edited by John Brian Harley and David Woodward, XV-XXI. Chicago: University of Chicago Press.
- Hoffmannsthal, Hugo von (Hg.). (1923) 1952. *Deutsches Lesebuch*. Frankfurt am Main: Fischer.
- Italiano, Federico. 2015. "Kartographisches Schreiben und Kartographische Imagination". In *Handbuch Literatur & Raum*, herausgegeben von Jörg Dünne und Andreas Mahler Berlin, 249-258. Boston: De Gruyter.
- Italiano, Federico und Jan Wagner (Hg.). 2019. *Grand Tour. Reise durch die junge Lyrik Europas*. München: Hanser.
- Italiano, Federico. 2020. "Translation and Geography: The Globe and the Western Spatial Imagination". In *Routledge Handbook of Translation and Globalization*, edited by Esperança Bielsa and Dionysios Kapsaskis, 71-84. London-New York: Routledge.



- Kassung, Christian und Thomas Macho. 2013. "Einleitung". In *Kulturtechniken der Synchronisation*, herausgegeben von Christian Kassung und Thomas Macho, 9-21. München: Fink.
- Korzybski, Alfred. 1990. *Collected Writings, 1920-1950*. Fort Worth: Institute of General Semantics.
- Ladolfi, Giuliano, a cura di. 2011. *Poeti italiani del Duemila*. Bari: Palomar.
- Larkin, Philip, ed. 1973. *The Oxford Book of Twentieth Century English Verse*. Oxford: Oxford University Press.
- Malraux, André. 1996. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard.
- Manacorda, Giorgio, a cura di. 2005. *Samizdat – Giovani poeti d'oggi*. Roma: Castelvecchi.
- Martini, Giulia, a cura di. 2019, 2020, 2022. *Poeti italiani nati negli anni '80 e '90*. 3 voll. Latiano: Interno Poesia.
- Miller, Wayne, and Kevin Prufer, eds. 2008. *New European Poets*. Saint Paul: Graywolf Press.
- Morton, Timothy. 2016. *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press.
- Pickles, John. 2004. *A History of Spaces: Cartographic Reason, Mapping and the Geo-Coded World*. London: Routledge.
- Pontiggia, Giancarlo, a cura di. 2009. *Il miele del silenzio. Antologia della giovane poesia italiana*. Novara: Interlinea.
- Santagostini, Mario, a cura di. 2020. *I poeti di vent'anni*. Varese: Stampa.
- Sartorius, Joachim (Hg.). 1995. *Atlas der neuen Poesie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Smith, D. Kimball. 2008. *The Cartographic Imagination in Early Modern England: Rewriting the World in Marlowe, Spenser, Raleigh and Marvell*. Aldershot: Ashgate.
- Wood, Denis and John Fels. 1992. *The Power of Maps*. New York: Guilford Press.
- Yeats, William Butler, ed. 1936. *Oxford Book of Modern Verse 1892-1935*. Oxford: Oxford University Press.