Elogio della Poesia onlus

Torino

con il contributo della

FONDAZIONE CRT

© COPYRIGHT BY
ELOGIO DELLA POESIA onlus
Associazione culturale
VIA NUORO, 3
10137 TORINO (☎ e 🖷 0113092572)

Magnificazione della Poesia

Circolo dei Lettori

Palazzo Graneri della Roccia
Via Bogino, 9 – Torino

venerdì 4 giugno 2010
ore 17

Premio di Poesia
I Murazzi

FONDAZIONE CRT

Premio di Poesia
I Murazzi
2ª edizione

Gianni Chiostri

2010

FONDAZIONE CRT

Premio di Poesia
I Murazzi

Comitato d'Onore

Giampiero Leo	Presidente
Giovanna Colonna	Scrittrice
Liana De Luca	Scrittrice
Gianni Chiostri	Disegnatore
Pier Franco Quaglieni	Studioso di Storia
Serena Siniscalco	Scrittrice

Giuria

Sandro Gros-Pietro	Presidente
Giovanni Chiellino	Commissario
Arnaldo Di Benedetto	Commissario
Pierantonio Milone	Commissario
Armando Santinato	Commissario

PREMIO ALLA CARRIERA

Giorgio Bárberi Squarotti

In ossequio al magistero svolto a favore dei giovani sia nelle aule delle Università sia nel simposio degli scrittori, con l'ingegno e l'opera sempre orientati alla ricerca della bellezza nell'esercizio pluralistico delle espressioni di libertà e cultura civile, per l'alto patrimonio creativo realizzato negli ambiti della poesia contemporanea e per i riscontri internazionali ottenuti dai suoi studi che hanno recato onore al Paese, viene conferito a Giorgio Bárberi Squarotti il Premio alla Carriera *I Murazzi* della Città di Torino, con specifica motivazione rivolta al ruolo da lui impersonato di protagonista e ispiratore delle più importanti vicende della poesia italiana contemporanea

La Giuria

LA SCALA DELLA POESIA

Nel canto XI dell'*Inferno*, nell'esposizione dell'ordinamento morale della parte più bassa dei gironi infernali, Virgilio spiega a Dante il rapporto fra la natura e l'arte, la prima in quanto creazione diretta di Dio, la seconda come opera umana: "Filosofia… a chi la 'nte-nde, / nota, non pure in una sola parte, / come natura lo suo corso prende / dal divino 'ntelletto e da sua arte; / e se tu ben la tua Fisica note / tu troverai, non dopo molte carte, / che l'arte vostra quella, quanto pote, / segue, come 'l maestro fa 'l discente, / sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote" (XI, 97-105). È la più alta celebrazione della poesia, in quanto momento supremo dell'attività umana: essa è "nepote a Dio", perché deriva dalla natura, che opera e precisa e moltiplica le forme originarie della creazione (e la scienza ne è parte, con tutto quello che comporta), ma, da questa ricevendo la capacità delle infinite variazioni della scrittura (e, naturalmente, anche delle arti figurative e della musica), viene ad aggiungere un'innumerevole serie di rappresentazioni, descrizioni, invenzioni, immagini, punti di vista, commenti, riflessioni, chiose, realistiche e fantastiche. Per opera dell'uomo, la natura non è data una volta per tutte, e la letteratura (la poesia) è il mezzo più efficace e mirabile per l'arricchi-

mento della natura. È una forma di suprema collaborazione con Dio, in quanto continua e ulteriore creazione del mondo. Dopo che una poesia (una prosa, una statua, una musica, una pittura, un edificio) è stata scritta, non è più possibile negarla, fare in modo di non accorgersi che esista, quando in essa ci si imbatte. Si può fingere che non conti nulla o che c'è altro da fare che perdersi fra le nuvole e i sogni, come obietta Romeo dopo che Mercutio gli ha raccontato la favola della Regina Mab, ma la conclusione è la tragica morte di Romeo e di Juliet che l'equivoco della realtà determina, invece del sogno della poesia.

Nel II libro primo capitolo del *Convivio*, Dante ha già detto: "La bontade e la bellezza di ciascun sermone sono intra loro partite e diverse, ché la bontade è ne la sentenzia e la bellezza è nell'ornamento de le parole; e l'una e l'altra è con diletto, avvenga che la bontade sia massimamente dilettosa". Sempre nel *Convivio*, Dante afferma che la poesia deve "legare" la lingua "con numero e con rime" (I, 13), e nel *De vulgari eloquentia* dà la definizione famosissima della poesia: "Poesim recte consideramus, que nichil aliud est quam fictio rhetorica musicaque poita". La poesia è, insomma, una "finzione", cioè un'invenzione, non assolutamente la parafrasi o la riproduzione della realtà, che sono del tutto estranee alla bellezza e al messaggio in cui la poesia consiste, e per questo è

stata "inventata" fin dalle origini del mondo umano. Deve offrire eleganza, armonia, figure retoriche. La retorica è lo strumento della comunicazione, di quella forma specifica di messaggio che è la poesia in quanto ricerca di bellezza, del tutto alternativa rispetto al reale e agli altri strumenti di comunicazione immediata, quelli che nei tempi attuali hanno nome di mezzi di comunicazione di massa, e di verità profonda che la parola letteraria può rivelare con sempre straordinaria emozione e meraviglia. Intrinseci alla poesia sono il numero (il ritmo) e la rima, secondo Dante: ma deve essere vero per la poesia sempre. Quando la rima viene meno, per una diversa scelta di uso, allora non è possibile altro fare che acuire e potenziare il ritmo. Per questo il verso libero è molto più difficile del verso rimato, e gli strumenti retorici hanno da essere moltiplicati: altrimenti è soltanto un andare a capo ogni tanto, e questo non è poesia, ma una casuale accozzaglia di parole.

Pensiamo all'inventore in Italia della poesia ritmata e non rimata, il Carducci, quello delle *Rime barbare*, tuttavia fondata sui congiungimenti di versi romanzi con le dovute sillabe, al poema di d'Annunzio, la *Laus vitae*, che è retta dal ritmo con la scadenza ternaria (e qualche rara rima), alla poesia di Pavese, di *Lavorare stanca*, costruita sul ritmo di settenari a cui sono congiunti altri metri imparisillabi. Ma

tanta poesia di Montale, come di Luzi, di Sereni, di Giudici, di tanti altri poeti esemplari del nostro novecento, hanno come eco centrale l'endecasillabo e il settenario, con l'inserzione di versi più ampi in rigorosa funzione della "bontade" del messaggio, secondo il concetto di Dante.

Dice Orazio che non è concesso dai lettori e neppure dagli editori scrivere versi banali e generici; ed è quanto afferma anche l'Ariosto, che sul paradiso terrestre, davanti a san Giovanni, osservando le infinite cose che si perdono in terra per stoltezza e follia, e vanno a finire in quel luogo sospeso fra terra e cielo, verifica quanto infinite sono le poesie inutili e vane che i poeti si affrettano a scrivere per avere fama o prebende; e il Marino nell'*Adone* contempla anch'egli gli innumerevoli scartafacci di letterati inetti e superbiosi, mentre passano nel rio che li trascina nel nulla. La poesia, insomma, è un impegno supremo, il più difficile che ci sia; ma proprio per immagini, metafore, allegorie, "fictiones rhetoricae" è anche l'attività più piacevole e gioiosa. Nel primo libro della *Poetica*, l'unico che ci è rimasto, Aristotele pone a confronto la poesia e la storiografia, e dichiara che la prima è infinitamente superiore rispetto alla seconda, perché questa espone documenti, notizie, vicende concrete e reali, ma limitati a un certo tempo e a uno Stato o a un popolo determinato, mentre la poesia è univer-

sale ed è al di là delle età e protende giustamente all'eternità, e vede e offre verità e princìpi che valgono per sempre. Di qui il giudizio negativo per la poesia (frequente nel mondo classico) che consiste nel mettere in versi le cronache storiografiche; e la considerazione, del resto, vale anche per tutti i sottogeneri di poesia che raccontano episodi storici senza nessuna trasformazione del discorso per rilevarne il valore, il messaggio, la lezione: penso a tanta versificazione del secondo dopoguerra o anche d'oggi, fatta consistere nella riproduzione di parole quotidiane, puramente conversevoli e informative, che pretendono di essere "poesia" soltanto perché ogni tanto, e magari anche troppo spesso, si va a capo, peggio che mai, poi, se gli a capo sono disposti a simulare immagini e strutture e alberelli e altre fatuità di moda. Le storiografie in versi sono utili soltanto per suscitare nel lettore migliore attenzione per impegnarsi a conoscere le vicende storiche, soprattutto quelle contemporanee, cioè ha soltanto una funzione pedagogica o propagandistica. Si pensi almeno alla *Sacra di Santa Gorizia* del Locchi (siamo nella prima guerra mondiale) o alle cronache rimate del Pucci (nella prima metà del trecento).

La poesia della storia ha senso soltanto se si solleva fino all'epica, se cioè non raffigura gli eventi "reali", così come sono accaduti, ma il loro significato, l'esemplarità eroica, l'alternan-

za d'ira e di morte, di desolazione e di disperazione, di enormità gloriose e di esasperate violenze e crudeltà, l'eccesso, insomma, che è la lezione dell'esperienza umana che è la guerra irrimediabile e fatale dalle origini ai nostri stessi giorni, unione di ferinità e di prova suprema di coraggio, di sfida della morte. Per questo l'*Iliade* è il poema che tutto questo compendia, proprio alle origini della letteratura europea. Ma la dimostrazione dell'eroicità non basterebbe a istituire il poema epico, se non ci fosse dentro anche il fine ultimo della guerra rappresentata poeticamente, e del sacrificio, della sofferenza, della morte, dell'uccidere e dell'essere uccisi, della vittoria e della sconfitta; e per questo nell'*Iliade* tanto spazio ha il sacro, gli dèi, il divino, con la domanda assillante del poeta epico per cercare di comprendere il senso di tanto sangue e di tanta violenza (se, cioè, c'è o no giustizia in chi combatte e in chi vince o anche in chi perde, ma ha obbedito all'onore e al dovere). Si pensi, dopo l'*Iliade*, all'*Africa* del Petrarca, alle *Chansons de geste*, al poema di Agrippe d'Aubigné, alla *Gerusalemme liberata* e *conquistata*, alla sezione conclusiva del poemetto di Pound, l'*Hugh Selwin Mauberley* (a proposito della prima guerra mondiale), a *Il partigiano Johnny* di Fenoglio, in prosa sì, ma con l'andamento esemplarmente epico, perfino a *La battaglia di Adrianopoli* di Marinetti, a tanti versi di Alberti a proposito della guerra civile spagnola,

e il romanzo di Hart Crane sulla guerra civile in America. In ciascuna di queste opere la storia è, sì, l'argomento e il fondamento, ma l'epicità è data non dai fatti, ma dall'esemplarità della guerra come "prova" decisiva dell'uomo a faccia a faccia con la morte e con la giustizia (più o meno apertamente collegata con gli dèi, con Dio).

Il poema epico può giungere al culmine della narrazione delle guerre che coinvolgono gli dèi e Dio: si pensi ai poemi di Milton e a quelli di Esiodo, in due ambiti religiosi diversissimi sì, ma sostanzialmente analoghi come raffigurazione della lotta fra il Bene e il Male. Il *Moby Dick* è forse l'opera, a questo proposito, suprema come racconto della lotta fra il Bene e il Male, soprattutto di sfida contro il Male, perché, nei tempi moderni, è tanto difficile identificare il Bene nel nome univoco per cui accettino di combattere i guerrieri, gli eroi e più facile è riconoscere il Male (al contrario di Dio e di Satana nel *Paradise Lost* di Milton). Non credo che sia facile oggi scrivere un poema epico, anche nella forma attuale del frammento, dell'episodio minimo e tuttavia esemplare. Ma cito almeno un testo di Pasolini, *El testament Coran*, contenuto ne *La meglio gioventù*, qualche testo di Gatto ne *Il capo sulla neve*, il poema narrativo *Il primo e l'ultimo* di Coccioli, oltre alle opere partigiane di Fenoglio.

Non si può parlare di poesia senza af-

frontare risolutamente l'assoluta necessità intrinseca dei generi e dei sottogeneri secondo i quali l'esperienza poetica si scandisce. Per questo ho parlato della poesia "realistica" e storiografica e di attualità politica e bellica per rilevare l'enorme distacco rispetto all'epica, considerata a ragione, insieme con il tragico, come il genere supremo da Platone, da Aristotele, dall'anonimo *Del sublime*, da Dante, dal Tasso, ecc. Non ha nulla a che vedere con la poesia la versificazione dell'attualità bellica e guerresca che tanto spesso accade di leggere, e parlano delle guerre dell'Irak, degli Stati venuti fuori autonomi dopo la morte di Tito in Jugoslavia, sempre nel modo più patetico e lamentoso, al di sotto di ogni esemplarità e verità, puro esercizio romanticheggiante. La cronaca in versi non ha nessun senso comune, soprattutto se si abbandona al pianto e alla commozione (e peggio ancora quando si aggiungono accuse, minacce, esclamazioni di orrore soltanto per le violenze altrui).

A questo punto vale la pena di affrontare più ampiamente il problema (decisivo) del giudizio di valore delle opere di poesia, che è più difficile e più complesso di quello che riguarda la critica e la narrativa. Di romanzi se ne scrive un'infinità, perché gli scrittori ambiscono alla fama, ad andare alla televisione, a essere recensiti nei quotidiani, ad avere i premi illustri, ormai con la conseguenza che un roman-

zo, se tutto va molto bene, dura una stagione, e più spesso non più di un mese nelle librerie, dove, poi, le gentili e spesso graziosissime commesse (se posso usare questo termine "antico", mentre oggi credo che vogliano quello di consigliere culturali o di operatrici letterarie), quando loro chiedi un romanzo pubblicato un mese prima ti rispondono con compunzione falsissima che è esaurito, e spessissimo, anzi quasi sempre, è bene che sia così, perché sono opere vane e fatue e banali – basta pensare ai romanzi dei vincitori dei premi Strega e Campiello, il cui nome nessuno più nemmeno ricorda oggi –, ma anche quando si tratta di narratori egregi, e di supremo valore, come Pamuk o Kundera o Vittorini o Thomas Mann o Borges. Quanto più il nostro primo decennio è dilatato all'estremo, per scomparire nell'istante stesso in cui letterariamente viene pronunciato, tanto più il novecento è ignorato, cancellato. Lo stesso si può dire della poesia: tutti o quasi i mezzi di comunicazione di massa hanno pianto la morte di Alda Merini, affermando che, in quel momento, la poesia in Italia è finita, quando sono vivi ben ancora e operosi autori infinitamente maggiori, come Zanzotto, Giudici, Erba, Loy, Remigio Bertolino, Bacchini, ecc.

Ritorno al problema di giudizio e di valore in poesia. Dice il Pascoli, nel discorso del "fanciullino", nella prima parte e prima redazione del 1896, che almeno un barlume di poe-

sia è in ogni uomo, anche nel più freddo, nel banchiere, per esempio, che sembra non guardare ad altro che al guadagno, anche nel tecnologo più rigoroso e astratto. È quell'emozione di poesia che è proprio dell'infanzia, del "fanciullino", che osserva e indaga stupito e fervido la natura, le prime esperienze della vita, il mondo che lo circonda e in cui si avventura, l'amore e la morte. È il valore supremo e tanto spesso poi dimenticato della mente, dell'anima. L'idea pascoliana ha un passato antico: il Pascoli cita la fanciulla che accompagna Omero cieco a girare per la Grecia, cantando gli eroi della guerra di Troia e Ulisse peregrinante per dieci anni per il Mediterraneo, fra strani popoli e personaggi divini o semidivini e mostri e tempeste. È il poeta delle origini, prototipo della poesia come valore e messaggio e rivelazione sacrale delle esperienze umane e delle leggi e dei comandamenti degli dèi; e coincide con l'infanzia della storia e delle civiltà. Ma la forza straordinaria della poesia è ugualmente riconosciuta dal Vico, e Leopardi compone il "canto" *Alla primavera o delle favole antiche*, ricordando con infinito rimpianto i miti classici e il canto di Pan e la poesia che coincide col sacro, e sono l'invenzione e l'emozione dei tempi integri e autentici a cui è seguito l'arido vero, e la poesia moderna non può essere altro che nostalgia delle origini, consapevolezza disperata della bellezza e del sogno perduti.

Pan è morto, come dice anche Hölderlin. Ma se c'è in ogni uomo, a malgrado di tutto, nell'infanzia almeno, la tensione alla poesia, allora, ripensando a quell'esperienza, perfino l'uomo arido avverte ogni tanto in sé quell'emozione, quel sogno, quella che è la fondamentale alternativa rispetto al reale: il punto di vista del "fanciullino", che vede enorme e fondamentale (e tale è effettivamente) ciò che è minimo e "vero" per l'adulto "economico", e minimo ciò che quest'ultimo cura. Anche soltanto per un istante a tutti appare la bellezza della parola, che coincide con la consolazione e con la gioia dell'esistenza per quella forma rivelatasi. Il "fanciullino" poeta vive il sogno, che è l'infinita ombra del vero, inteso, quest'ultimo, leopardianamente, con l'arida realtà del lavoro, delle fatiche, del guadagno.

Nel primo componimento di *Alcyone*, che si intitola *Il fanciullo* con una chiara allusione almeno iniziale al discorso pascoliano del "fanciullino", d'Annunzio racconta emblematicamente le molte reincarnazioni del divino che si fa poesia. Si può, allora, dire che, secondo questa prospettiva, la poesia è una necessità interiore (e anche Fortini, un poco più in là nel tempo storico, lo dice), anche se è al di là di tutte le forme e le azioni e i doveri e gli impegni dell'esistenza, della storia come dei sentimenti e delle manifestazioni dei sensi e dell'anima. Siamo a un livello molto diverso rispetto

a ogni considerazione critica, che viene dopo. È un valore, secondo questa considerazione, anche se è la più banale espressione d'amore, di dolore, di natura, di storia, di commozioni, di lamenti, di descrizioni, perché è l'unica alternanza possibile rispetto al lavoro, alla nascita, al coito e alla morte (secondo la sentenza di Eliot). Per questo ci vuole rispetto di fronte a qualsiasi uso della parola al di là della comunicazione, come assoluta gratuità e invenzione. È il fondamento del riconoscimento della necessaria durata della poesia, che nessuno strumento elettronico potrà cancellare o sostituire. Ma, naturalmente, questa affermazione e questo rispetto non bastano: se fosse soltanto l'emozione del "fanciullino" che è in ogni uomo, subito si dissolverebbe nel nulla, *flatus vocis* come lamento di Eco che vaga, pura voce, per i rittani e gli anfratti e le gole delle colline e dei monti. Per questo ci deve essere l'interprete, il commentatore, l'esplicatore, che giudichi e offra ai "fanciullini" dimentichi o disattenti, oltre che ai curiosi della parola, la verità e la bellezza sicure, senza lasciarsi sviare dalle inette e ingannevoli Sirene della moda, della fama, delle fortune: per restare alla poesia critica di Dante, nel *Purgatorio*, i due Guido, Arnaut Daniel, se stesso anche, a preferenza di Guittone, di Bertrand del Born, del Notaio che venne da Lentini. Dante compie le stesse scelte e analoghe interpretazioni nel secondo (e interrotto) libro del

De vulgari eloquentia: sono giudizi, commenti, indicazioni critiche, e assolutamente non sono il primo tentativo di sistemare un canone, che offra un modello definitivo ai poeti che verranno dopo e ai lettori, ai quali si debbano imporre gli autori da leggere, ad assoluta preferenza di altri autori, che per questo il "canonista" caccia via e fa in modo che non vengano più letti.

È una pretesa tipica dei tempi attuali: proprio mentre si celebra l'assoluto valore della "libertà" in tutti gli ambiti, con la sciagurata dimenticanza dei "doveri" altrettanto fondamentali, in poesia si compilano continuamente canoni, che sono per lo più sostenuti da antologie. L'antologia è, fra i generi letterari, il più stolto e periglioso: essa impone, perché è quasi sempre opere di "parte", ma l'antologista non ha mai il coraggio di riconoscerlo, e la presenta piuttosto come la vera, autentica, assoluta scelta di poesia nei nostri tempi. Poiché i nostri tempi vanno molto in fretta, accade che le antologie di poesia, riviste e rilette a distanza di qualche anno, si rivelano pallide lapidi con sopra scritti nomi del tutto già dimenticati. La "lettura" di un poeta ha senso in sé, non in relazione con un canone, che è impositivo, in nome della dittatoriale decisione dell'antologizzatore. Altrettanto assurda è la pretesa di imporre al lettore di poesia un'idea che è, poi, sempre un'ideologia, cioè una cattiva coscien-

za: si celebrano, da questi falsissimi punti di vista, i poeti d'avanguardia o quelli lombardi, i minimalisti o i soli dialettali, i materialisti o gli spiritualisti, e così via. Tantissimi poeti veri sono, in questa prospettiva, esecrati, cancellati, negati. Manca la disponibilità ad accettare gli infiniti modi di fare poesia, con continue variazioni fin dalle origini classiche. Aggiungo un paralipomeno: qualche tempo fa ha fatto molto e dissennato rumore la fondazione di una poesia "materialista", che è un caso di contraddizione *in adiecto*, dal momento che la parola, pronunciata o scritta, è quanto di più immateriale che ci sia, se non si voglia soltanto parlare della carta o dell'inchiostro e dell'aria. Per qualche filosofo o letterato proprio non vanno giù termini come spirito, mente, intelletto, e neppure, poi, accettano di citare l'anima. Se si deve ammettere che la poesia, le arti, la musica, esistono, ed è impossibile il negarlo, visto che sono avanti agli occhi e alle orecchie di tutti, allora si parla di produzioni materiali, là dove materia proprio non c'è, non si tocca e non si mangia. Anni fa (ahimè) sentii dichiarare uno schifo il termine "anima", oltre che da materialisti dialettici, anche da un grande narratore e pensatore di Milano, e molto mi dispiacque e ne provai molta pietà.

Non c'è nulla di peggio, nell'ambito della letteratura e della filosofia, della resa alla moda, che varia capricciosamente e capovolge

i propri dettami, e chi ne diventa servo scompare con la mutazione delle sue fortune. A poco più di quarant'anni che resta dei moltissimi "neoavanguardisti" del 1963 e degli anni successivi? Credo soltanto Sanguineti e Porta, ed è moltissimo, ma perché hanno offerto ben altro dalle formulette di enigmi. È quello che ancora si dice da parte dei critici servitori di avanguardie e basta, con il risultato che minimi avanguardisti continuino a essere celebrati e sono vituperati Montale, Luzi, gli Ermetici, presso che tutti i poeti che non siano partecipi di più o meno strenui deformatori di ritmi e linguaggio. Sulla fede di Sanguineti è così accaduto che siano glorificati i crepuscolari, e Gozzano in particolare (ma perché non il primo e sublime crepuscolare, quale il d'Annunzio del *Poema paradisiaco*, forse perché poco "ironico", e neppure Graf, che con *Le rime della selva* all'inizio del novecento fa da ironicissimo maestro torinese di Gozzano?), e invece cancellati gli autentici avanguardisti che furono i futuristi; e per un poco di tempo, cioè almeno un vent'anni, come supremo poeta del primo novecento da Sanguineti e, di conseguenza, dai suoi epigoni fu indicato Lucini, che è certamente un autore interessante, sia in versi sia in teatro sia come narratore, ma certamente non primo avanguardista esemplare dell'inizio novecento italiano, a faccia a faccia con Gozzano, se appena si pensa alle radici che egli ha nel se-

condo ottocento milanese e piemontese degli scapigliati, e ironia e violenza morale e politica abbondantemente offrono poeti come Arrigo Boito, Remigio Zena, Cavicchioli, e altri ancora, per non dimenticare il Panzacchi e il Carducci di *Giambi ed epodi*. Per tanti anni, gli epigoni poeti e critici neoavanguardisti presero alla lettera le indicazioni di Sanguineti, senza accorgersi che erano provocazioni e giochi e ironie. È bene ricordare che Sanguineti scrisse alcuni sonetti "chiusissimi" d'eco dantesca e provenzale, che sono l'opposto della prassi in versi della neoavanguardia degli anni sessanta e settanta.

Si può, allora, dire che la presenza quantitativamente enorme della poesia sia il plinto su cui si collocano sempre più audaci e garantiti dai lettori, dai critici, dai commentatori, gli *exempla* supremi dei poeti "eterni", che vanno oltre la massa, la quantità, la voce dei "fanciullini" che, almeno una volta nella loro infanzia, hanno espresso come testimonianza dell'alternativa alla realtà, alla quotidianità, alla costrizione del vivere come guadagno o come servitù trita del lavoro. Senza la massa indistinta dei "fanciullini" la poesia come valore assoluto non sarebbe possibile: intorno ai poemi omerici, a esempio, ci furono i moltissimi poemi che gli aedi recitarono e scrissero, e quasi tutti sono scomparsi, ma l'*Iliade* e l'*Odissea* sono rimasti come vertice intatto, mentre gli epigoni sono

quasi tutti scomparsi, ma hanno tuttavia fatto da base di un modo e di un genere di poesia destinato a durare nei secoli, fino a oggi. Lo stesso si può dire dei "cantari" quattrocenteschi fino ai cento canti delle vicende di Orlando e delle guerre di Carlo Magno fra i cristiani e i musulmani, da cui vennero poi fuori i due poemi esemplari, *L'innamoramento di Orlando* del Boiardo e l'*Orlando furioso* dell'Ariosto, con cui il "genere" si esaurisce, anche se tanti altri poemi dello stesso argomento continuano a essere scritti, pure essi quale minima o minore garanzia del valore e della necessità di bellezza e di verità dell'argomento.

Nell'ambito lirico, si pensi alla durata costante del modello poetico dei *Rerum vulgarium fragmenta*: il Petrarca è modificato, variato, citato, imitato, ripreso infinite volte per tutto il quattrocento e l'età barocca, e ugualmente in Spagna, in Francia, in Inghilterra, in Germania e nelle lingue slave, e petrarchista è l'Alfieri lirico, così come il Leopardi (in modo minore) e ancora il Carducci, Gozzano, Ungaretti, Quasimodo, Sereni, Zanzotto e tant'altri ancora. L'infinito petrarchismo europeo è stato in grado, al contrario di altri "sottogeneri", di offrire sviluppi autonomamente grandiosi: i sonetti di Shakespeare (ma anche le commedie), la poesia di Donne, quella di Ronsard, Garcilaso de la Vega, Cervantes rimatore, Góngora, per esempio. Ma è altrettanto vero che i due

poemi omerici e anche l'*Eneide* e Virgilio sono tuttora riferimenti costanti nella poesia e nella stessa narrativa del novecento. Soltanto i mediocri e vili d'anima hanno potuto (e qualcuno c'è qua e là per il nostro mondo letterario) negare la necessità, nelle arti, nella letteratura, nella musica e in ogni altra forma di creazione, del sublime (e lode sia resa a chi, nel corso dei decenni passati, come Magris e Beccaria, ha reso costante testimonianza al "grande stile"). Chi è incapace di riconoscere e di inchinarsi di fronte al sublime e alla bellezza delle invenzioni della parola è un invidioso, che, essendo inetto, vorrebbe che tutti fossero, come lui, dappoco. È per fortuna vero che costoro non riescono a farsi udire se non da coloro che sono simili a lui: fanno un poco di fracasso su riviste e giornali, e basta. Spariscono rapidamente, come i loro beniamini altrettanto mediocri.

Se la poesia e le arti tutte non consentono che chi le esercita sia mediocre, ciò è vero anche per l'altra grande partizione letteraria: il "comico". Mentre nel mondo greco, romano e romanzo il "comico" ha sempre avuto pari dignità del tragico e dell'epica, a partire (direi) dall'età romantica esso ha subìto una più o meno palese condanna d'indegnità e di assoluta minorità. È il tipico moralismo romantico: l'argomento fondamentale di cui scrivere è rappresentato da amore e morte, come proclama, per esempio, il Leopardi, che afferma nel

mondo esserci soltanto due cose grandi e autentiche, appunto amore e morte. Il modello tipico della letteratura e delle arti romantiche continua a essere l'assoluto valore a totale danno del "comico"; e la critica romantica ha codificato il concetto, come in Italia dimostrano le opere critiche ed estetiche del De Sanctis e del Croce, con tutti i crociani al seguito, ma anche con i marxisti del passato e i materialisti d'oggi, tutti questi preoccupati non certamente dell'idealismo romantico e crociano, ma del fatto che il "comico" è pericoloso per il potere di tutti i dittatori o aspiranti tali. È accaduto che, dell'opera del Leopardi, si sia sempre ammirata la poesia d'amore e morte (ma, a ben vedere, neppure questa davvero accettabile a giudizio del De Sanctis), e presso che invece sia dimenticata l'opera "comica": le *Operette morali*, fondamentalmente grottesche e parodiche, fra i "canti" la *Palinodia al marchese Capponi*, *I nuovi credenti* del periodo napoletano, quello straordinario poema "comico" che sono i *Paralipomeni della batracomiomachia*. Ben pochi hanno letto e ricordano quest'opera, così come pochissimi sanno che anche il Manzoni ha scritto versi "comici" e che l'Alfieri ha composto satire e commedie d'ottimo valore e che *Giambi ed epodi* del Carducci sono un esempio di suprema poesia satirica. A ben guardare, il "comico" è usato anche da poeti "canonici": Montale, a partire da *Satura*, il cui titolo è già subito un program-

ma di poesia alternativa rispetto alla lirica filosofica e metafisica, e che è la faccia opposta rispetto alle prime tre raccolte poetiche, ma anche Raboni e Giudici e Sanguineti. Sia ben chiaro: il "comico" come genere significa la scelta dell'antifrasi, della parodia, del gioco, del linguaggio "basso" contro il sublime metafisico. È l'opposto del sublime, ma per la scelta di una sublimità che sceglie le forme estremamente (si può dire) "abissali", così come Dante definisce "comico" l'*Inferno*, per il quale usa il volgare degradato, deformato, esasperatamente acre e umiliato. L'esempio di Montale è decisivo per comprendere il senso e i modi del "comico": egli riscrive in forma bassa quello che già ha rappresentato nella forma alta, compiendo un'operazione che è in qualche modo chiastica rispetto a Dante: la *Commedia* incomincia col "comico", continua con il "lirico" e si conclude con il sublime, e Montale incomincia con il sublime per concludere con i modi bassi, grotteschi, beffardi.

Il linguaggio "comico" non s'ha da intendere certamente come quello quotidiano e "normale": al contrario è l'altra forma dell'eccesso per esasperazione della parola aspra e chioccia, come Dante dice, e naturalmente tale modo di poesia non può non avvalersi anche del triviale, dell'osceno, della deformità popolaresca. È la modalità opposta del sublime metafisico, ma richiede la stessa grandiosità e im-

pegno e invenzione. La parola poetica è necessariamente eccessiva: quella sublime di certo, e quella "comica" non diversamente. Il "comico" può, allora, offrire anche la negazione e la beffa blasfema e irridente ai costumi e ai princìpi fondamentali della moralità e del "buono Stato" quando "buono" non è, come dimostrano, per esempio, i due "capitoli" del Berni in lode della peste (e altri rimatori seguaci del Berni celebrano anche il "malfrancese"). E moltissimi componimenti fin dal duecento vengono scritti da rimatori popolareschi e dotti (Dante stesso) in plauso sia dell'omosessualità sia dei rapporti sessuali non "canonici", prendendo come occasioni (e il Berni e i berneschi fino a Galileo continuano a dire) gli oggetti e gli animali e i frutti e gli ortaggi (i ghiozzi, le anguille, le lamprede, le mele, le pèsche, il sedano, le cipolle, le insalate, e l'elenco potrebbe andare avanti a lungo), oltre che, naturalmente, i rapporti "naturali". Le rime del grande filologo, intellettuale, raffinatissimo poeta in latino e in volgare, quale fu il Poliziano, sono colme di espressioni "comiche", di fortissima e allegra oscenità, e lo stesso si può dire di Lorenzo. Per la dannevolissima *pruderie* romantica, la poesia del settecento in Europa è ricchissima di forme liriche fino all'estenuazione e di forme "comiche": il poema di Pope, a ben vedere, è la galante narrazione di un'avventura erotica molto oscena, non diversamente dal poema

dantesco *Il fiore* e del grandioso *Roman de la rose* di Guillaume de Lorris e di Jean de Meung. In Italia è capitato che la poesia "comica" sia stata riservata al dialetto come linguaggio: come è noto, il dialetto non è comunicativo, quando è scritto, in quanto è di ben difficile lettura e comprensione, e allora è meno grave che vengano fuori poeti blasfemi e osceni, beffardi e offensivi della politica e della morale e della religione. È il caso tipico del Porta e del Belli, infinitamente meno noti e letti di tanti altri poeti modestissimi del nostro ottocento, ma tutti compuntamene lirici e sospirosi e patriottici. Ricordo ancora il fatto che il Croce, gran celebratore del Carducci, considera molto minori e poco "poetici" *Giambi ed epodi*, e si trova in qualche difficoltà quando, nelle *Odi barbare*, si imbatte in quella dedicata alla nuova Rea Silvia romana, che è la bella donna molto ammirata, e la descrive con raffinatissima galanteria molto oscena. Quando si parla della poesia italiana nell'ottocento, fra Leopardi (e il Manzoni) e il Carducci, si viene a dire che ben poco c'è da ricordare: ma sia il Porta milanese (tanto ammirato anche dal Manzoni) sia il Belli romano sono fra i poeti supremi della nostra letteratura. È il frutto della gravissima censura romantica sul "comico": del resto, nel novecento, ben pochi conoscono un altro grande poeta dei primi decenni del secolo, quale Delio Tessa, e, per merito di Mengaldo e di Beccaria, da non

molto tempo (ma sempre con molta prudenza e a fatica; a suo biasimo Sanguineti lo dispregia) la poesia in dialetto ha avuto l'onore del pur biasimevolissimo "canone": Raffaele Baldini, Loi, Bertolino, Bertolani, Guerra, Pedretti, Pinin Pacot, Giotti, Noventa, Scataglini, Regis, Marin, qualche altro ancora (non voglio fare elenchi e cataloghi: parlo *per exempla*, non per informazione). Non è che i dialettali che ho citati siano tutti "comici" e satirici: ciò che conta è il fatto che, per immediata evidenza, essi offrono un linguaggio poetico intrinsecamente alternativo rispetto a quello sublime, a quello basso, a quello del sottosuolo, a quello antifrastico.

Tipico modo poetico del novecento è stato ed è ancora l'uso dell'antifrasi, cioè il parlare degli argomenti supremi e decisivi dell'uomo nella forma apparentemente più bassa e perfino trita, ma contemporaneamente, per il tramite di appropriate allusioni, facendo capire che si sta rappresentando il significato profondo e decisivo delle esperienze e delle vicende umane: la vita, la morte, l'amore, il dolore, la storia, la politica, le avventure, i viaggi, il nulla stesso. Quante allusioni a Dante, ai classici, alla Bibbia, ci sono nelle poesie di Gozzano, di Montale "comico", di Giudici, di Sereni, di Luzi, di Parronchi, di Bigongiari, e, prima, del Pascoli di *Myricae*, perfino (ma più moderatamente) di d'Annunzio.

Il tragico moderno, il genere, secondo le teorie poetiche del mondo classico (Platone, Aristotele, l'anonimo *Del sublime*), più alto, insieme con l'epopea, è enormemente presente nella letteratura contemporanea, a partire almeno dalla fine dell'ottocento, ma, di fronte alla pretesa che la medietà borghese della società debba offrire un'analoga medietà di forme, argomenti, linguaggio, quando lo scrittore affronta le vicende e le situazioni di suprema esemplarità di sacrificio, di dolore, d'amore, di morte, di riscatto, anche se inevitabilmente deve accettare la trionfante forma della raffigurazione che è il romanzo, non può che usare l'antifrasi, perché non gli eroi, gli dèi, i guerrieri, i prìncipi possono essere protagonisti, ma anche gli uomini comuni. Per questo i *Promessi Sposi* sono un'opera decisiva e suprema nella letteratura europea dell'ottocento: il "tragico", come dice l'anonimo nella premessa del romanzo, è quello che oggi recitano e patiscono le persone di umili condizioni e di professioni "meccaniche". Il Pascoli, esemplarmente, riscrive la *Commedia* e i *Canti* del Leopardi e i miti classici, ma appunto per antifrasi, nella forma più bassa, apparentemente "povera", e così rileva nel modo più efficace l'intrinseca tragicità dell'esistenza in genere, e nei tempi moderni in specie. Tanta poesia del novecento propone la stessa contraddizione vitale fra la sostanza tragica e il sublime degli uomini e

delle vicende del nostro tempo e i personaggi e le situazioni umili, in apparenza comuni. È soltanto apparenza. Il messaggio è, invece, altissimo. Penso all'ironia di Gozzano fra amore e morte, a Giudici, a Sereni, ai dialettali romagnoli, lombardi e piemontesi, a Caproni.

È un bel caso il fatto che, dopo che duecento anni fa si è dichiarato che Pan è morto, e il sacro si è dissolto proprio a causa della medietà borghese, la poesia del novecento (ma anche il romanzo) faccia i conti costantemente proprio col sacro come negazione (ed è una forma enorme di presenza: penso a Sanguineti, a Porta, a Raboni, a tanti altri ancora) o come nostalgia o come memoria o come inevitabile presenza, per una lotta quotidiana con l'Angelo, quale fu quello di Giacobbe. È quanto il Leopardi ha detto insistentemente, ma tutta la poesia contemporanea ne è intrisa, in Italia come nelle altre lingue: Eliot, Montale, Rilke, Celan, Benn, Valéry, Ungaretti, Caproni, Sanguineti, Porta, García Lorca, Antonio Machado, Pessoa, Kavafis, Ritsos, Seferis, Auden, Stevens, Walcott. E sono elencazioni puramente indicative, come offerte per rammemorare l'eco di quella pur così varia e diversa poesia. Del resto, si pensi alle innumerevoli citazioni bibliche nella poesia dannunziana. È il segno di una durata fondamentale del sacro, di quello pagano come di quello ebraico e cristiano.

A questo punto, mi permetto di uscire fuori dall'obiettività e dall'idea generale di poesia per parlare un poco di quello che, in essa, oggi mi sembra inaccettabile, proprio mettendolo di fronte al senso e al valore assoluto che essa continua a proporre al di là del tempo, dai poemi omerici e dalla Bibbia fino a oggi. Anzitutto, penso che sia una falsa seduzione la scrittura poetica che ritrascriva in versi ciò che già è detto e ripetuto nei mezzi di comunicazione di massa. Tutti (credo) ricordano quanti versi sono stati composti per lamentare le sorti dei cormorani intrisi di petrolio ai tempi della prima guerra del Golfo, oppure alle analoghe proteste sulle vittime della seconda guerra dell'Irak, o le distruzioni e le vittime di Gaza o della Cecenia o a tutti i pietismi sugli immigrati poveri e abbandonati o sfruttati. Si badi bene: questi eventi sono tutti terribili e orribili, ma non hanno nulla a che fare con la poesia. È troppo comodo salvarsi l'anima lamentando i mali del mondo in versi. Sono situazioni che richiedono azioni, presenza. La poesia patetica di protesta contro la storia infame (e anche contro le indegnità politiche e morali) è una falsificazione del valore che la parola ha. È propaganda o è facile modo di cavarsela di fronte a ciò che accade. Tanto è vero che le abbondanti versificazioni del genere non durano se non qualche mese o qualche anno, destinate a essere soppiantate da altri lamenti del male del

mondo. L'insopportabilità della storia è, sì, rappresentabile ed è stata infinite volte rappresentata, ma non come cronaca, bensì come modello, esempio, che può partire da una notizia di cronaca, ma per poi trasfigurarla in lezione di verità (che è l'opposto della "realtà"). Ricordiamo l'*Iliade* e l'*Odissea*, come punto iniziale di riferimento, e poi Dante e *La colonna infame*, Shakespeare e Rebora (i versi scritti prima e durante la prima guerra mondiale) e Ungaretti e Pound e Alberti.

Altro discorso poetico molto limitato e dubbioso è quello "famigliare". Il rischio del sentimentalismo come compiacimento di sé e consolazione è gravissimo. Per trattarlo adeguatamente è necessaria l'assoluta obiettivazione: cioè è bene parlare di parenti e genitori e amici non come personaggi "reali", ma anch'essi come esempio della tragicità della vita. Pensiamo alle donne amate della tradizione petrarchista (il problema di Laura è alquanto diverso), a Selvaggia di Cino, alla donna di Guido Cavalcanti, all'oggettività degli amori e delle morti che popolano l'*Orlando furioso*, Clorinda e Armida, la Mosca, il padre e la madre di Montale, la madre di Caproni, la madre del Pascoli, l'altra madre e la sorella di d'Annunzio, il padre di Giudici, la donna amata che giace nel cimitero di Musocco di Quasimodo; e l'elencazione potrebbe continuare a lungo. Il solo lamento personale non diventa mai poe-

sia: al più, è la testimonianza del dolore e della passione.

Negli ultimissimi anni è diventata di moda un sottogenere di schema in versi di origine orientale, l'haiku. È una forma molto rigorosa e difficile o, anzi, così dovrebbe essere. Così, invece, non è. È diventato il modo molto facile di non dire nulla in poche parole, senza messaggi ed esemplarità, pura allusione che finisce nel momento stesso in cui è pronunciata (scritta). Pretende l'essenzialità, adatta ai tempi attuali di gran fretta, e non è che banalità nella massima parte dei casi. Molto disdicevole è un altro modo di fare versi, in questo caso come tecnica, ed è quello di disporre i versi, quasi esclusivamente "liberi", per lo più senza significativo ritmo, un poco spostati qua e là in modo da dare l'impressione di novità, di fascinosa eleganza, di figurazione. È quanto hanno fatto poeti latini dei più tardi tempi e, poi, i futuristi e altri poeti d'avanguardia, Dada e anche qualche surrealista. Ma c'era allora una motivazione in relazione con il messaggio, mentre ora non è che un vezzo alquanto penoso. Che sempre invece, si allineino i versi tutti a sinistra, come è norma, e non si tentino illecebre per colpire il lettore e suscitare meraviglia e credere in novità ammirande! Si possono (ahimè) disporre i versi come si voglia, nelle forme più capricciose e bizzarre: rimane sempre il valore del messaggio, dell'armonia, dei

concetti, delle metafore, delle invenzioni, che le false novità (in realtà, antichissime) non possono certamente fingere; anzi peggiorano ancora e infastidiscono il lettore e l'interprete di poesia.

Molto dispiacevole è anche il fatto che soprattutto poeti esordienti e alle prime prove siano degni di attenzione e dimostrino buone attitudini, ma siano molto incerti nell'uso della lingua, cosa che è assolutamente indecorosa e dannabile a priori. Non si dice "testa a testa", "poco a poco", ma "a testa a testa", "a poco a poco". Se si vuole fare poesia, si devono assolutamente dimenticare gli errori di lingua che, ugualmente a loro radicale condanna e ludibrio, usano i quotidiani, le televisioni, perfino gli spettacoli di moda e di successo. Vanno aboliti termini inutili e fastidiosi, come "utilizzare" e (peggio che mai) "utilizzo", invece dei naturalissimi e armoniosi "usare" e "uso", "concretizzare" va male ed è molto meglio "concretare". In poesia allungare le parole con suoni più o meno clamorosi è sicuramente un errore. Il "seno" è uno, e i "seni" sono un brutto francesismo, là dove due sono le mammelle o, se si vogliono, le tette, così come (e in questo caso non ci sono dubbi) uno è il culo e due le natiche. Non mi si dica che la lingua muti rapidamente: è vero, ma non nel senso che si modifichi autorizzando l'uso degli errori, tanto è vero che chi usa una lingua scorretta e banale è, in-

trinsecamente, banale e mediocre, ed è destinato infatti, come si può verificare facilissimamente, a scomparire, in quanto chi male scrive pensa male e immagina male e male adopera le forme e gli strumenti poetici, tanto è vero che le metafore adoperate sono soltanto quelle usurate e insignificanti.

È diventato di moda negli ultimi tempi un genere di poesia analogo al postmoderno romanzesco di modi e forme minimali, nato negli Stati Uniti e, nell'ambito filosofico, ma con diverse intenzioni, con il nome emblematico di Vattimo. Curiosamente, una poesia del genere è sostenuta da editori potenti e autorevoli, come Einaudi e Garzanti. Si parla in versi di fatti minimi, quotidiani, come se il compito o, meglio, l'unica possibilità della scrittura poetica siano quelli di raccontare e descrivere quello che si fa e si sa nella quotidianità più semplice e per questo indubitabile, "reale". È come dire che, dal momento che siamo in un tempo privo di valori e di verità, allora l'unico modo di scrivere ancora versi è di restare attaccati a quanto si vede e si compie indubitabilmente, come lo svegliarsi il mattino, il prendere un caffè, il vestirsi, l'uscire di casa, il prendere l'autobus, il guardare chi c'è e che cosa c'è intorno, ma senza reazioni e senza nessuna attenzione e interesse, si tratti di una ragazza (in genere, sciapa) o di un uomo (per lo più, mal vestito e invecchiato). È l'estrema degradazione

della poesia crepuscolare riportata in auge: ma Graff, Gozzano e Chiaves e Vallini e Govoni e Moretti e Corazzini e gli altri ancora rappresentavano tutto questo per gioco e per ironia, per far capire che in quel modo soltanto, per antifrasi, è possibile giungere alla verità della vita e della morte fino al tragico, mentre i nuovi minimalisti si accontentano di dire quel pochissimo, senza essere in grado di fare intendere, contemporaneamente, che ben altro c'è da dire, e, anzi, si dice proprio nel momento in cui si pronunciano le parole della quotidianità, per allusione, suggerimento, estremo ossimoro. È la differenza che c'è fra la poesia del quotidiano come antifrasi del sublime sacrale e del tragico cristiano di Giudici e l'assenza di antifrastica raffigurazione di Magrelli o di Benedetti o dell'Anedda o di tanti altri ancora. E c'è un abisso fra l'altissimo petrarchismo di Zanzotto e i meccanismi di Giuliani e di Balestrini e le tante ripetizioni liricizzanti, che pretendono di essere nuove perché parlano di ecologia paesistica e naturale.

Si è ripetuta tantissime volte la sentenza di Adorno e di Steiner, che, dopo Auschwitz, è diventato impossibile il tragico poetico, perché i campi di concentramento e l'annientamento dell'uomo a opera del nazismo (e anche, accanto e dopo, di altri Stati mostruosi, che hanno reso il nostro novecento un secolo d'orrore), hanno in qualche modo esaurito ogni im-

maginazione della crudeltà e della violenza che potesse poi essere giudicato con la parola poetica, come furono in grado di fare la tragedia classica, quella elisabettiana e quella d'altri – più rari – secoli. Quell'orrore storico non è raffigurabile, come non è realisticamente comprensibile, e non c'è più nessun poeta che sia in grado di riscattarli come fecero Eschilo, Sofocle, Euripide, Seneca, Shakespeare, Hebbel, Goethe, Racine, d'Annunzio e altri tragediografi del passato. È al di fuori della parola. I fatti hanno dimostrato che la capacità della parola poetica è talmente forte e duratura da poter affrontare anche l'orrore assoluto, il Male moderno. Penso a poeti come Celan, come Primo Levi, come Ritsos. Ma se così stanno le cose, allora il compito del poeta è di affrontare quella tragicità attuale, e non crogiolarsi sui minimi sapori della giornata quotidiana. Molti poeti del secondo novecento a tanto sono arrivati, direttamente o per antifrasi.

È costume disdicevole quello che tantissimi versificatori hanno: il privilegiare il lamento, la cupezza, il compatimento del dolore, la lode dell'infelicità. Certamente "colpevole" di tale abitudine è la lettura dei *Canti* leopardiani, soprattutto in giovane età; e, poi, il dirsi infelici suscita sempre una reazione di affetto e solidarietà, che ridonda nel giudizio favorevole su chi si dedica alla poesia lacrimosa e dolente. La poesia di grazia, di bellezza, d'amore pieno, di

piacere, di allegria, di riso, di comicità, è naturalmente altrettanto possibile e plausibile che quella dolorosa e piagnucolosa. In poesia assolutamente non ci deve essere questione di paragoni: ciascun poeta è da considerare e da commentare e da valutare in sé e, al livello altissimo, si devono ammirare e applaudire il Petrarca amoroso e il Petrarca doloroso, il Leopardi "comico" e quello filosofico e drammatico, Manzoni e Carducci, Zanzotto e Montale. È un guaio il fatto che molti versificatori per posa recitino l'infelicità del cuore. Mi capita di ricevere una quantità di raccolte di versi costruite su piagnistei. Il tragico umano è, naturalmente, tutt'altra cosa, come tante volte ho affermato.

Dico ancora: nessun poeta è "innocente" (se mai, leopardianamente, "ingenuo e sentimentale", nel senso che avverte profondamente la nostalgia del sacro antico, pagano ed ebraico, con tutte le illusioni che comporta). Pretendere l'originalità per la propria opera è un atto di *hybris* nei confronti della poesia in sé. Non c'è mai "originalità" come assoluta scoperta e creazione *ex nihilo* della poesia: le avanguardie antiche e contemporanee l'hanno dimostrato, e ne erano consapevoli Callimaco come Catullo, gli stilnovisti come i marinisti, i futuristi come i simbolisti, i surrealisti come gli espressionisti. In poesia il problema è di variazione, non certamente di novità (e questo è

vero anche nella narrativa e nella critica): l'ermeneutica e Gadamer insegnano. In fondo, l'*Iliade* e l'*Odissea* contengono apertamente o implicitamente le fondamentali ragioni della vita e della storia umana. Il problema è, dopo, variare quei pochi e decisivi argomenti e situazioni. Tutta la poesia dopo Omero è, appunto, un'infinita variazione, ognuna un poco modificata e trasformata, con le inevitabili "citazioni", che sono il punto di riferimento per orientare il proprio discorso poetico, identificare il programma, muovere verso tale variazione e la trasformazione; ed è anche un esercizio critico l'interpretazione a opera della propria poesia di quello che l'eco della poesia del passato offre. La poesia da sempre è anche un atto critico.

Questo è vero soprattutto oggi, quando fa spavento incominciare un verso con la parola che la apre, perché si è, come si dovrebbe essere, consapevoli dell'infinito passato poetico che giunge fino a noi e al nostro sogno e intento di scrivere ancora in versi e in immagini. Tutti abbiamo letto tutti i libri, come dice Mallarmé, ed enorme è la fatica per tentare di variare ulteriormente il discorso in versi. Chi scrive senza questa consapevolezza per lo più non fa che ripetere senza accorgersene, ed è un brutto gesto, quello che, infatti, dimostrano gli innumerevoli libri di versi che quotidianamente vengono stampati. È appena il caso di osser-

vare ancora che, ogni tanto, qualcuno, non so più se ignorante o sussiegoso elucubratore di cattiva coscienza e di supina servitù della moda e della scuola che non vuole (ahimè) insegnare, va dicendo che la vera poesia attuale è quella dei cantautori. Io amo moltissimo De Andrè, Guccini, De Gregori, Gaber, Jannacci e tanti altri ancora, ma le loro canzoni non hanno nulla a che vedere con la poesia, non perché non siano belle, ma perché hanno una funzione diversa, una diversa (e anche opposta) informazione e messaggio, condizionato dal tempo, e non espandibile al di là dei loro anni e della loro manifestazione intrinsecamente patetica. Si può aggiungere il fatto che la canzone "d'autore" non è affatto una novità, ma si ritrovano esempi numerosi a partire dai primi decenni romanzi per non risalire troppo in là nei secoli e in Italia le raccolte di canzoni a ballo del trecento, del quattrocento e del cinquecento sono numerose, di carattere amoroso o religioso o anche erotico (può essere utile ricordare gli *incipit* di canzoni oscene e giocose che intona Dioneo nelle conclusioni delle "giornate" del *Decameron*). È bene che a questo punto taccia. Ma la poesia non è mai conclusa, perché non è mai definitiva la lettura e mai sono esaustivi l'interpretazione e il commento. Potrei, in qualche modo, ricominciare e ancora tante altre cose esaminare e proporre. È una gioia piena proprio questa consapevolezza.

Biografia di Giorgio Bárberi Squarotti

Allievo di Giovanni Getto, Giorgio Bárberi Squarotti gli è succeduto nell'insegnamento di Letteratura Italiana nell'Università di Torino, attualmente Professore Benemerito.

Vastissima è la sua produzione di carattere critico, della quale ricordiamo: *Astrazione e realtà* (1960), *Metodo Stile Storia* (1962), *Poesia e narrativa del secondo dopoguerra* (1963), *Simboli e struttura dello stile del Pascoli* (1967), *La forma "tragica" del "Principe" e altri studi sul Machiavelli* (1966), *La narrativa italiana del dopoguerra* (1966), *Camillo Sbarbaro* (1968), *Il gesto improbabile. Da tre saggi su Gabriele D'Annunzio* (1971), *L'artificio dell'eternità* (1972), *Gli inferi e il labirinto da Pascoli a Montale* (1974), *Poesia e ideologia borghese* (1976), *Poesia e narrativa del secondo Novecento* (1978), *Il potere della parola* (1984), *L'ombra di Argo*, (1992), *In nome di Beatrice e altre voci* (1992), *La scrittura verso il nulla* (1992), *Il sogno e l'epica* (1993), *La scrittura verso il nulla* (1994)

Tra i suoi libri di poesia ricordiamo: *La voce roca* (1960), *La declamazione onesta* (1965), *Labirinto d'amore* (1973), *Il velo* (1975), *Finzione e dolore* (1977), *Notizie della vita* (1977), *Il marinaio del Mar Nero e altre poesie* (1980), *Ritratto d'intellettuale* (1981), *La donna delle Langhe e altri fantasmi* (1982), *Visioni e altro* (1983), *Da Gerico* (1984), *Dalla bocca della balena* (1986), *Un altro libro* (1988), *In un altro regno* (1990), *La scena del mondo* (1994), *In vista del porto* (1997), *Dal fondo del tempio* (1999), *Il terzo giorno* (1999); *Le vane nevi* (2002), *Trionfi d'inverno* (2003), *Le Langhe e i sogni* (2004), *La grazia e le grazie* (2004).

Premio di Poesia
I Murazzi
2ª edizione
2010

Finalisti per la sezione poesia edita:

Franca Alaimo
Amori, amore, The Lamp Art Edition, 2009

Raffaella Bettiol
Una sprovveduta quotidianità, Pequod, 2008

Corrado Calabrò
La stella promessa, Mondadori, 2009

Walter Chiappelli
Soavissima pietas, Genesi, 2009

Maria Teresa Codovilli
Il viaggio mi percorre, Tracce, 2009

Mirka Corato
Oltre la notte del mare, il canto, Genesi, 2009

Giuseppina Luongo Bartolini
La pietra focaia, Genesi, 2009

Nino Pinto
La porta invisibile, Genesi, 2009

Gianni Rescigno
Gli occhi sul tempo, Manni, 2008

Pietro Zovatto
Quel volto umano io cerco, Salotto dei Poeti, 2009

Sezione *Premio per l'inedito*:

Verrà attribuita la pubblicazione gratuita di una sola opera scelta fra quelle prodotte dai trentadue autori risultati finalisti, con segnalazione di tre ulteriori dignità di stampa

Vincitore assoluto Premio inedito, edizione 2009:
Anna Vincitorio, *Il richiamo dell'acqua*