



«Vaghe stelle dell'Orsa...»

L'«io» e il «tu» nella lirica italiana

a cura di Francesco Bruni

2005

Marsilio

Cura redazionale e impaginazione
Chiara Romanelli

© 2005 by Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Prima edizione: giugno 2005

ISBN 88-317-8699-7

www.marsilioeditori.it

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione,
anche parziale o a uso interno didattico,
con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia

INDICE

vii Premessa
di Francesco Bruni

«VAGHE STELLE DELL'ORSA...»

3 La più antica testimonianza di poesia lirica italiana
di Alfredo Stussi

19 Allocuzione e apostrofe nella poesia delle origini
di Giorgio Colussi

41 Avere e non avere: dai trovatori a Petrarca
di Roberto Antonelli

77 Lingua e testi della scuola poetica siciliana
di Rosario Coluccia

93 «Oltre la spera che più larga gira»:
esempi di realismo rapsodico nella *Vita nuova*
di Marco Santagata

107 Battaglia di pensieri e nuovi amori nel dopo-Beatrice:
«Voi che 'ntendendo» tra *Vita nuova* e *Convivio*
di Aldo M. Costantini

INDICE

- 119 Petrarca e l'invenzione del «Canzoniere»
di Stefano Carrai
- 131 Petrarca, la lirica, la musica
di Guido Capovilla
- 147 Boiardo innamorato, o il «viver forte» di un amante
di Tiziano Zanato
- 169 Fra petrarchismo e Barocco. Le *Rime* di Torquato Tasso
di Arnaldo Di Benedetto
- 197 Le seduzioni barocche della «Sirena marina»
di Andrea Battistini
- 219 Dare del tu all'universo
di Manlio Pastore Stocchi
- 241 Il canto della donna al telaio e il dialogo con l'assente:
A Silvia di Leopardi
di Francesco Bruni
- 265 L'interlocutore ideale. *Fine dell'errore* di Niccolò Tommaseo
di Fabio Danelon
- 283 *La Creazione del Monno* e i primi sonetti biblici di Belli
di Pietro Gibellini
- 307 Montale tra Leopardi e Schopenhauer.
Lettura di *Spesso il male di vivere ho incontrato...*
di Luigi Blasucci
- 321 Il dialogo con le ombre. Note sulla poesia di Giorgio Caproni
di Silvana Tamiozzo Goldmann
- 343 La linea metafisica nella poesia italiana del Novecento:
esiti di fine Millennio
di Maria Antonietta Grignani

APPENDICE

- 359 Scrittori contemporanei. Incontro con Patrizia Valduga
a cura di Silvana Tamiozzo Goldmann

PREMESSA

«La lirica, il genere letterario più remoto dalla vita quotidiana, il più lontano dal realismo quale si è definito, poniamo, nel romanzo dell'Ottocento, dà vita tuttavia a un discorso che attiva, almeno apparentemente, i meccanismi di base della comunicazione linguistica orale. Quest'ultima, infatti, si fonda, come fu mostrato ormai mezzo secolo fa da Emile Benveniste, sull'*io-qui-ora*, su un soggetto che, in uno spazio e in un tempo determinati, parla, dicendo *io*, a un altro soggetto, rivolgendogli con il *tu*, o eventualmente con le forme di cortesia equivalenti (con il *lei* o, in antico italiano, con il *voi*).

È a causa del prevalere (non assoluto, ovviamente) dell'*io* e del *tu* che nella lirica, fondata, come dice Leopardi, sul ricordo di un'emozione sentita *al presente* dalla coscienza, predominano i tempi che Harald Weinrich ha definito *commentativi* (il presente, il passato prossimo, il futuro), mentre nel romanzo, regno dell'*egli*, predominano i tempi narrativi, in primo luogo il passato remoto e l'imperfetto. Naturalmente, anche questo secondo carattere della lirica è, come il primo, da intendersi in senso tendenziale, se è vero che una delle più celebri, se non la più celebre, lirica romantica comincia con un verbo narrativo: «Sempre caro mi fu quest'ermo colle [...]».

Fondata sulla duplice caratteristica linguistica e comunicativa della lingua parlata reale, la lirica ne fa un uso tutto suo, se è vero che il *tu* letterario al quale l'*io* lirico si rivolge non può rispondere, come invece avviene nella realtà. In compenso, il *tu* può essere anche una persona dell'altro mondo, come la Beatrice e la Laura ormai morte cui Dante e Petrarca, ai quali risale questa vera e propria scoperta della letteratura occidentale, continuano a rivolgere il loro di-

scorso amoroso; oppure può essere un interlocutore non animato, come le *Chiare, fresche e dolci acque* o, appunto, le *Vaghe stelle dell'Orsa*... In tal modo la lirica si configura come un discorso prossimo alla quotidianità e nello stesso tempo delicatamente, preziosamente, aristocraticamente remoto da essa.

Della letteratura italiana la lirica è, in certo senso, il genere principe: perché, vitale tuttoggi, sono liriche (e non epiche, come in altre letterature, quali la francese, la spagnola, le classiche) le più venerabili, antiche testimonianze a noi note della letteratura italiana; perché, per le caratteristiche, uniche nella storia delle altre lingue e letterature europee, della cultura e dei suoi svolgimenti in Italia, la lirica è il genere letterario più compatto nel tempo, quello che meglio ammette il riecheggiamento e la gara con i modelli, l'allusione a una tradizione anche molto antica, e lo scatto inventivo che misura la novità sullo schermo della codificazione raggiunta dallo stratificarsi delle esperienze anteriori».

Ho riportato tra virgolette la pagina che, sotto il medesimo titolo del volume presente, annunciava le intenzioni del xxxvii Corso di aggiornamento e perfezionamento per italianisti, tenutosi dal 7 al 18 luglio 2003 all'isola di San Giorgio Maggiore di Venezia, sotto gli auspici della Fondazione Giorgio Cini. Dopo che i Corsi del 1997 (quando chi scrive cominciò a idearli e organizzarli) e del 1998 rimasero inediti, a partire dal 2000 la possibilità di pubblicare le lezioni, per intero o quasi, mi ha permesso di passeggiare ogni anno attraverso la letteratura italiana seguendo il filo di uno dei suoi grandi generi letterari: ai quattro volumi sulla novella e il racconto breve, sul poema e il romanzo, sul teatro, sull'autobiografia e l'*io* autobiografico, già pubblicati, si aggiunge ora, quinto e ultimo, questo sulla lirica. Per la verità, trattandosi del «genere principe» della nostra letteratura, e di quello più codificato (mentre il romanzo è forse, all'estremo opposto, il più soggetto a metamorfosi), alla lirica era stato dedicato già il Corso del 1998, che per titolo aveva «*Voi ch'ascoltate...*». L'*«io»* e il *«tu»* nella lirica. Tuttavia i Corsi cominciarono a essere pubblicati solo l'anno seguente, sicché il genere letterario che avrebbe dovuto inaugurare la serie ha finito per concluderla.

Nel 2004 il Corso, più volte mutato nel corso degli anni dal punto di vista delle modalità ideative e organizzative, cambierà ancora, e chi scrive cessa di occuparsene. Non è questa la sede per una discussione sul segmento che qui si conclude e sull'impianto dei cinque volumi: nell'augurare che il Corso rinnovi e confermi la sua vita-

lità, qui non ho che da ripetere per questo volume ciò che vale anche per i precedenti, e cioè che l'attraversamento della letteratura italiana non può né vuole avere carattere di completezza, e da aggiungere, a proposito di tutta la serie, oltre che dell'ultimo nato, che alle letterature classiche e straniere, per quanto non si possa dire che esse non siano rappresentate, avrei voluto e dovuto dare più spazio di quanto non sia riuscito a fare.

Mi sono adoperato per fare cosa utile alla cultura, e dell'occasione offertami sono grato alla Fondazione Cini e in particolare alle persone dell'allora segretario generale, Renzo Zorzi, che appoggiò i Corsi e ne promosse la pubblicazione, e del segretario generale attuale, Pasquale Gagliardi, che ha consentito la prosecuzione e la conclusione del ciclo; di grande aiuto è stato il personale di San Giorgio. Ringrazio Francesca Malagnini, assistente al Corso, e Gilberto Pizzamiglio per la cortese disponibilità. Silvana Tamiozzo Goldmann in questi anni ha accolto, con la sua cordialità e il suo amore ragionato per i contemporanei, gli scrittori di volta in volta invitati. Vanno ringraziati, naturalmente, i docenti che hanno accolto l'invito a tenere le loro lezioni, di norma centrate sulla lettura e l'interpretazione di testi concreti, e hanno contribuito in tal modo a tener viva la tradizione letteraria; almeno altrettanta gratitudine meritano poi gli stranieri e gli italiani, giovani e meno giovani, accomunati dall'amore disinteressato per la cultura, che hanno seguito questo corso e i precedenti: senza di loro l'impegno molteplice, finanziario e intellettuale, richiesto dal Corso, non avrebbe avuto, evidentemente, alcun senso. Per la lirica, poi, ricordo in particolare gli interessanti apporti personali di alcuni partecipanti al Corso (Gabriella Bianco, Carlo Carbone, Roberto Durighetto, Ilia Pedrina, Gianmarco Pellizzari), autori di alcuni interventi con cui hanno contribuito ad arricchire i temi proposti. Per ultimo, ricordo con affetto Vittore Branca, che non è più tra i vivi, alla cui lucida e ferma fede nella cultura tanto devono anche i Corsi della Cini.

FRANCESCO BRUNI

SCRITTORI CONTEMPORANEI.

Incontro con Patrizia Valduga

a cura di Silvana Tamiozzo Goldmann

Con quest'anno si chiude un ciclo dei Corsi di aggiornamento e perfezionamento per italianisti e dunque anche la serie di «Incontri con gli scrittori» a esso collegata: una serie che si era aperta con Sandra Petrignani e che oggi si chiude, ancora al femminile, con Patrizia Valduga. Nella bella sala Barbantini, dove si svolgono i corsi, abbiamo ascoltato oltre alla nominata Petrignani, Giovanni Raboni, Luigi Squarzina, Gianni Celati, Daniele Del Giudice, Sebastiano Vassalli, i quali, secondo la formula pensata da Francesco Bruni (a cui va la mia sincera gratitudine per avermi coinvolto in questa esperienza così ricca e impegnativa) hanno offerto la possibilità di approfondire il tema del corso di ogni anno attraverso l'osservatorio stimolante del loro essere narratori, poeti, uomini di teatro.

La poesia di Patrizia Valduga nasce, soprattutto per le sue scelte metriche, sotto l'ala protettiva di Andrea Zanzotto, costantemente ricordato con riconoscenza; la sua profonda e vissuta cultura, dopo l'abbandono della facoltà di Medicina e il passaggio alla Facoltà di Lettere di Venezia, affonda alcune radici nelle lezioni di uno dei suoi maestri cafoscarini, Francesco Orlando. Se, dunque, ormai da ventidue anni Patrizia Valduga vive a Milano, l'impostazione culturale e le sue luci, al di là del fatto che è nata a Castelfranco Veneto, sono venete e veneziane.

L'opera di Valduga è consistente e complessa, va guardata nel suo insieme. La poesia, certo, occupa il posto centrale, dall'esordio con *Medicamenta* del 1982 fino a *Manfred* ancora fresco di stampa nella collana dello Specchio di Mondadori. Bisogna però dare attenzione alle traduzioni: da John Donne a Molière, da Mallarmé, Valéry, Cé-

line a Beckett fino a Shakespeare...¹. Non va trascurata la militanza dei suoi interventi giornalistici (si pensi ai saggi in miniatura di cultura e costume che appaiono sulle pagine milanesi di «Repubblica»), né l'operosità che ha sempre contraddistinto il suo cammino di studiosa seria e appassionata, che si è posta il problema della divulgazione della poesia: la rivista «Poesia» che molti di noi conoscono è stata da lei fondata e diretta per il primo anno. Il suo è stato finora un cammino ricco di incontri e di incroci, di meditazioni, di letture vissute, a cominciare dai barocchi, tra i primi a comunicarle il piacere del suono (ama a questo proposito citare Leonardo che diceva che i poeti sono ciechi e vedono con le orecchie).

La bibliografia che la riguarda è ampia: accanto a Fortini, Baldacci, Antonio Porta, Berardinelli, Gramigna, Raboni², Testori, Cordelli, Niva Lorenzini, Cortellessa, Frasca, Vitaniello Bonito, tanto per ricordare alcune firme di generazioni diverse, attorno al suo nome c'è una foltissima e talora confusa bibliografia telematica, nella quale è possibile però scegliere pagine decisamente buone³.

Provocatoria a volte e insieme però fragile, intensa e delicata come la sua poesia, contrariamente a quello che il personaggio potrebbe lasciar supporre non ama esporsi. Basti pensare all'inchiesta condotta dalla rivista «il verri» nel 2001 sulla poesia contemporanea. Il suo è l'intervento più breve, lapidario⁴.

Ma proseguiamo con una parvenza di ordine. Quanto alle letture, ammira e impara dagli ermetici che però non ama. Pascoli, odiato a scuola anche per colpa di Sanguineti che lo definiva un «piagnone piccolo borghese», è invece poi riscoperto e amato fraternamente; Manzoni poeta è contrapposto a Leopardi, ammirato per le prose e assai ridimensionato nelle poesie («gli italiani amano Leopardi? Se lo leggano e godano... io imparo a memoria Manzoni invece...»⁵). E poi i tardo barocchi di fine Seicento, i Gesuiti, Prati, Rebora contrapposto allo stesso Montale...

Su altro versante, Matte Blanco e la sua bi-logica che ha spostato la sua riflessione dalla poesia come «incantamento» alla poesia come «pensiero emozionato» o «emozione pensante», dove pensiero ed emozione finiscono per fondersi attraverso il lavoro della lingua. E Kantor...⁶. Più in generale è interessante l'idea di lettura che Patrizia Valduga trasmette, come qualcosa che si fonde con l'esperienza di vita e la scandisce: letture ed esperienza di vita non sono due universi ma uno, proprio perché, come diceva Calvino, ogni esperienza di vita per essere interpretata chiama certe letture e si fonde con esse⁷.

I temi della sua poesia: amore, morte, amore e morte e il valore chiave della seduzione, sono il libretto su cui si costruisce la sua musica, orchestrati secondo moduli retorici e metrici personalissimi. L'amore è l'eros canagliesco e beffardo di cui parlava Gramigna⁸, ma su altro fronte è la trasposizione quasi fisica di una lotta amorosa dentro la lingua (la Kristeva diceva che una delle grandi tragedie dell'essere parlanti è che due sono i sessi e una è la lingua: Valduga nel gioco erotico che porta sulla scena dei suoi testi rappresenta bene questa tragedia). La morte è quella della «mente ingombra di troppa morte» della *Tentazione*, ma può essere riguardata dall'ottica del sepolcro, come in *Donna di dolori*, o dalle ultime trincee della vita nelle «ottave spicciolate» di *Requiem per il padre*; è la «moribilità» delle *Quartine. Seconda centuria*⁹, è il fermarsi alla soglia in *Manfred*: «Eccomi, Manfred, prendimi per mano: | occorre che mi fermi e mi conforti | perché non posso andare più lontano | perché dopo ci sono solo i morti»).

La seduzione lega e collega, in una lotta senza fine fatta di estenuata dolcezza e di nevrotica disperazione, amore e morte.

La forma della poesia: si è imposta fin dall'inizio la forma chiusa, come una gabbia indispensabile che costringe a una sorta di autoanalisi poetica, a dire anche ciò che non vorrebbe: ecco dunque i sonetti, le quartine, i madrigali, le terzine dantesche, le ottave e, più in generale, le forme riscoperte e rinnovate della tradizione.

Gli schemi metrico-prosodici non sono però solo veicoli formali ma, come è stato osservato, «stabiliscono dall'interno della lingua il ritmo e la musicalità dei temi e dei significati stessi, oscillanti tra erotismo e passione funebre»¹⁰:

Tutti i versi che ho scritto, da vent'anni a questa parte, sono in forma chiusa: sonetti, madrigali, sestine, ottave, terzine dantesche, distici, serventesi classici e, ultimamente, quartine. Se vent'anni fa qualcuno mi avesse chiesto: «Perché quest'ossessione della forma?», avrei risposto: «perché sono una persona sensuale, incline al piacere dei sensi, e soprattutto a quello dell'udito» [...] Se oggi mi venisse fatta la stessa domanda, risponderei: «Perché sono una persona religiosa»¹¹.

I caratteri della poesia: la poesia di Valduga è certamente anche poesia religiosa ed eretica insieme («L'inconscio è Dio»). Si muove dalle formule della Chiesa utilizzate in *Requiem* («Ah Signore pietà,

Cristo pietà») alla preghiera sussurrata delle seconde quartine, magari su calco petrarchesco¹²:

Signore, dà a ciascuno la sua morte,
dalla tutta inverata dalla vita;
ma dacci vita prima della morte
in questa morte che chiamiamo vita.

La conoscenza viva della tradizione della poesia italiana, l'accordare il proprio battito a quel respiro grande, il suo sperimentalismo – per ricorrere a una formula di Raboni – rivolto al passato e nutrito di tradizioni ha talvolta fatto nascere equivoci: chi affronta la sua poesia senza accoglierne la complessità le imputa di “copiare”, dai versi altrui.

Fortini liquidava la faccenda citando ammirato qualche suo verso («Quando arderà rinato infine il mondo»; «Quel lentissimo morso di bitumi»; «Ingozzato di un sangue fatto sego»; «Mia sola notte che scavo e accoltello»...) e concludeva: «Dove che li abbia presi li ha fatti suoi»¹³.

In una spigolatura a proposito di Testori, la poetessa offre una risposta che può essere considerata un'appendice alle considerazioni di Fortini:

Nelle mie ultime quartine c'è un verso «cara vita santa mi vergogno» [nella n. 143, n.d.c.]. Questo «cara vita santa» è di lui, di Gianni. Però è come se me l'avesse dato, non gliel'ho rubato. Perché mi voleva bene e l'ho preso dalle sue mani e l'ho messo lì per rendergli omaggio. È un verso di *Cleopatràs*¹⁴.

Del suo linguaggio poetico e del suo rapporto con le forme della tradizione hanno detto in tanti. Berardinelli parla di «possessione stregonesca, di evocazione medianica delle forme metriche (e non solo metriche) classiche [...] di gestualità più cruda e melodrammatica nella tradizione poetica»¹⁵.

Non c'è suo lettore che non faccia riferimento a questo suo legame con la tradizione: Fortini, a proposito della *Tentazione* (poema del 1985 in dieci canti di cento endecasillabi ciascuno, in terzine ben rimate), diceva che «pesca» da sette secoli di poesia italiana¹⁶. E dietro al dialogo dei due amanti vede il lamento della poesia perduta, «una sorta di melodramma credibile, anche commovente, anche

stringente» dentro al tono della *Chimera* dannunziana, che però viene infranto dagli inserti colloquiali, «infrazioni quasi plebee» che si accordano ai toni alti (sull'infiltrazione del “basso” nelle partiture “alte” della tradizione curiale, continueranno a parlare in molti come di una delle sue cifre più riconoscibili¹⁷).

Baldacci introducendo *Medicamenta e altri medicamenta* del 1989, affermava che la Valduga ha fatto sua la crisi del linguaggio della poesia moderna, non è un poeta in crisi, ma un poeta che parla con la crisi servendosene. E diceva dello strazio di quel canto, della lacerazione del patrimonio di parole che le è venuto in eredità dalla tradizione.

Fino alle osservazioni di Gabriele Frasca, che parla dell'intensa e coinvolgente capacità performativa di Valduga, della tensione verso la «dicibilità» monologante, e della sua lingua poetica che le forme stesse spingono verso un altissimo tasso di estraneità: una lingua insomma straniera a se stessa o, per dirla con Niva Lorenzini, una voce di dolente inappartenenza¹⁸.

Patrizia Valduga e la poesia italiana contemporanea: il canto di Patrizia Valduga ha una delicatezza perentoria proprio perché non c'è lo spadroneggiare dell'io poetico e non c'è il groviglio metapoe-tico così tipico di un certo Novecento. La sua è una pronuncia sicura, una ricerca positiva, in grado di uscire dalle derive e dalle pastoie di alcuni suoi contemporanei. È poesia dell'immanenza e del concreto, dove non c'è più divario tra parola e intenzione, poesia-incantamento, poesia-emozione pensante, poesia-resistenza alla morte, «esperienza della morte», «esposizione rituale alla morte» e infine poesia-canto di preghiera da corale e collettivo a piccolo rituale terapeutico, individuale, personale: sono passaggi della sua personale e intensissima ricerca. Baldacci parlava del personaggio «Patrizia» come di un personaggio «confitto, come in un testo di Beckett, nel suo metro quadrato» e aggiungeva, a proposito delle ottave di *Requiem*, che si poteva vedervi una *suite* la cui vera invenzione è il linguaggio popolare come registro compositivo: la retorica presta misere risorse e la stessa rima si offre come ossessiva ripetizione di tema, dove la scelta di unità strofiche della nostra tradizione diventa «come l'abito della festa che s'indossa anche sul letto di morte, l'abito più bello e insieme il più goffo»¹⁹.

È poesia che si presta anche alla teatralizzazione, che scaturisce dal drammatico corpo a corpo tra l'io parlante e le cose²⁰. O, come

il recentissimo *Manfred*²¹, che entra in tragico e amoroso colloquio con la pittura: si tratta di un discorso inedito che si avvale di un seratissimo gioco di variazioni sulle parole, le quali, a loro volta, rimandano a variazioni (a posture?) amorose ed erotiche, in un gioco di specchi dalle immagini davvero suggestive: dal nero luttuoso che già è anticipato dalla copertina si irradia inaspettata la luce («Oh Manfred, nero senza fine, nero | come nera matrice di ogni nero, | ma tutta luce, Manfred, senza nero | Materia della mente e spasmo nero»).

È difficilissimo tentare di collocare la poesia di Valduga, come noi studiosi amiamo sempre fare con i nostri «studiati», anche perché la poesia di Valduga raggiunge per immediatezza, sconvolge per difficoltà e non si incrocia quasi mai con quella di altri poeti contemporanei.

La poesia è il genere in cui per eccellenza si procede di modello in modello, di intarsio in intarsio, di tradizione in tradizione, ma per la poesia italiana di oggi, come è stato autorevolmente sottolineato, bisogna fare dei *distinguo*²². Per Patrizia Valduga il *distinguo* a mio avviso sta nella consapevolezza dell'impossibilità di ripetere il passato, della necessità per lei di una «forma-prigione» che pieghi il pensiero alla sua logica «antilogica» e torturante, là dove la prigione della forma diventa però anche la più alta forma di libertà, perché è contro l'univocità del senso e contro la scissione dell'essere²³.

Fabio Pusterla, riferendosi anche alla sua esperienza di insegnante oltre che di poeta, parlava delle vie misteriose e strane, discutibilissime a volte, attraverso le quali gli studenti reagiscono alla voce della poesia. Concludeva che la poesia ha ancora uno spazio, ridotto ma importante, che dai margini, dai detriti, dalle rovine può ancora parlare: «quanto più il linguaggio diventa il luogo della produzione e del dibattito politico contemporaneo, il luogo della vera e più nefasta globalizzazione, il luogo dove creare una sorta di deportazione psichica dell'essere umano, tanto più la poesia può avere ancora un ruolo, ma un ruolo di resistenza catacombale»²⁴.

La «resistenza» di Patrizia Valduga a mio avviso sta anche nel suo disarmato proporsi ed esporsi come poeta. Il suo canto è per voce sola, i suoi accordi appartengono alla sua inconfondibile e unica «maniera»... Credo che l'esperienza di questa poetessa non sia ascrivibile né al cosiddetto postmoderno né alla modernità. Che la sua sia una strana, straordinaria partita che non solo lei gioca con grandissimo impegno e serietà (penso, tra gli altri suoi compagni di strada,

a un poeta come Ermanno Krumm) e che sia per «la sopravvivenza stessa della poesia»²⁵.

Non c'è davvero nulla da aggiungere se non con grande rispetto ripetere una sua conclusione, che coniuga la voce «poesia» con la voce «paura» ed emoziona perché lascia intravedere un lembo di verità:

Scrivo per non ammannire. Non so mai quale sarà il contenuto dei miei versi. So che per ognuno di questi ingorghi devo cambiare forma metrica: per non imitare me stessa, per rischiare di più, per avvicinarmi di più alla mia paura, per poter dire non quello che vorrei dire, ma quello che devo dire. Così mi metto di fronte alla mia paura, per raggiungere il massimo della paura, per non diventare altro che paura e non aver più paura, per qualche giorno almeno²⁶.

Patrizia, ti passo finalmente la parola...

Hai detto tutto quello che ho detto in vent'anni. Hai nominato delle persone che mi erano così care e che non ci sono più, mi sono quasi commossa. Ti ringrazio, non ho niente da aggiungere.

Credo invece tu abbia molte cose da dire. Tu hai diversi tavoli. Cominciamo dal tavolo delle traduzioni: qual è il rapporto tra la tua poesia e la traduzione?

La prima traduzione che ho fatto, quella di John Donne, l'ho fatta per me. Poi ho trovato un editore. Mallarmé mi è stato invece commissionato. Valéry l'ho fatto per me e ne ero fierissima fino a pochi giorni fa. Mi sembrava che fosse il più bel Valéry che fosse stato fatto in Italia. Ero stata invitata a Rimini, qualche tempo fa, a un incontro che si intitolava «Antico-Presente». Avevo pensato di escludere gli antichi, visto che non conosco il greco, e avevo deciso di proporre Valéry, perché nei *Cimiteri marini* si parla di Zenone di Elea e degli dei. Mi son detta: «Posso leggere un po' della mia traduzione». L'ho ripresa in mano qui e là... Molto spesso fa schifo.

Ma dai, non ci credo...

Ti assicuro. Sai cosa ho fatto per Rimini? Ho lasciato in francese quello che non mi piaceva: era più quello in francese che quello in italiano. Alla fine non ho letto Valéry, ho letto *Corsia degli incurabi-*

li. Ho detto: «Troppi morti, troppi morti nel *Cimitero*, accontentatevi di un malato terminale». E non ho letto Valéry. Allora qual è il problema? In una breve nota di traduzione che mi era stata richiesta per Mallarmé, ho scritto che la fedeltà alla forma è l'unica forma di fedeltà. La cosa che colpisce di più in Mallarmé è la lingua, con tutto il gioco di rime, di allitterazioni e di paronomasie: come si fa a non riprodurle? Certe volte ci si riesce e viene bene. Ma se ci si mette in testa, come ho fatto io testardamente, di riprodurre sempre le rime, si finisce per fare violenza al testo. Il lavoro che io ho fatto per Mallarmé in due anni ne avrebbe richiesto dieci! Tradurre è un lavoro molto più difficile che scrivere per sé e richiede lo stesso stato d'animo di «felicità», «ispirazione», «ingorgo psichico», non è un lavoro quotidiano da impiegarci.

Sono contenta di certe cose perché mi hanno *sorpreso*: quando sono contenta di quello che faccio per me? Quando mi sorprende. Ora non traduco più, non ne ho più voglia, è troppo difficile. Butterei via tutte le traduzioni che ho fatto...

Testori diceva che tu eri straordinaria come traduttrice...

Ma perché gli altri sono peggio di me, questo non vuol dire che le mie traduzioni sono buone. Voglio aggiungere un'altra cosa interessante: io rubo, rubo da traduzioni di altri. Non riesco a rubare dalle mie. È come se mi autolesionassi, non ci riesco. Se invece, per esempio, programmo: «prendo quei due versi, li traduco, li faccio miei e poi li uso» allora ci riesco.

Per fare un esempio: quando John Donne entra nella tua poesia non entra come tua traduzione. È così?

Se io ho citato, ho citato i traduttori di John Donne, e quindi, per esempio, Cristina Campo: ho rubato. Io rubo dall'italiano, non si può rubare da una lingua straniera, rubo dalle traduzioni. C'è tutto un lavoro da piccola operaia che sta dietro la mia poesia. Perché io ho le *Selve* normali, le *Selve* delle sentenze, la *Silva rerum*, che è quella che accoglie il materiale che entrerà eventualmente a far parte di alcuni versi e poi ho il *Rimario*. Dalla *Silva rerum et sententiarum* vado direttamente nel *Rimario*, fatto da me con le cose che leggo non solo nei poeti che ho letto e amato, ma che anche leggo nei giornali, che ascolto per la strada. È come se temessi di dimenticare, devo fa-

re tutti questi passaggi. Il rapporto con i miei versi che vengono dalle traduzioni è questo: non li posso prendere, non mi appartengono.

Quando traduci c'è una ricaduta nella tua poesia, scatta un'affinità anche momentanea che può influenzarti?

Ma sai, te l'ho detto, non so di che cosa scrivo. Io apro la *Silva rerum* e dico: «Ah, questo mi serve». Da che cosa capisco se è veramente il momento di scrivere? Se apro la *Silva rerum* e tutto mi sembra che sia utile e possa servire, va bene, posso scrivere. Se invece niente mi interessa e niente sembra che serva a me, allora vuol dire che non è il momento di scrivere.

BRUNI *Dichiaro la mia ignoranza per la letteratura militante perché mi occupo prevalentemente di cose del passato: non so niente di questa Silva rerum di cui abbiamo sentito parlare. Immagino che sia una cosa un po' segreta...*

Ce l'ho di sopra, vado a prenderlo...

BRUNI *La domanda è tuttavia: leggendo alcuni di questi testi, si riscontra una massiccia presenza di Dante, in certi casi addirittura esibita; altre volte ci sono testi che sembrano uscire dalle Myricae di Pascoli. Io non credo che questo materiale venga dai quaderni. Mi sembra una assimilazione interiorizzata quella che ti permette di fare questo gioco molto sofisticato di essere dantesca... Ma non ci sono bravi imitatori di Dante diretti: sai essere te stessa "rifacendo il verso a", che è un gioco che mi pare tu faccia con grande sofisticazione e scaltrezza letteraria.*

No, non "faccio il verso". In *Medicamenta*, il mio primo libro, che è quello che mi piace di meno e da cui sono lontana ormai mille miglia, ci sono moltissime citazioni da Dante; esibite. È chiaro che amavo quei poeti che cito, non solo Dante, ma anche i barocchi, Michelangelo, Lubrano eccetera... Ma quello che volevo fare era di farli tornare in vita, tirarli fuori, non "fare il verso". Poi io posso pigliare: «Morte che passi per il ciel profondo», ad esempio, oppure prendere dei novenari di Pascoli, tirarli come se fossero degli elastici e trasformarli in endecasillabi... Sì, l'ho fatto, però è un nutrimento che io metto dentro i miei versi, ma non gli faccio il verso...

BRUNI *Non volevo essere aggressivo o ingiurioso. "Fare il verso a Dante": c'è modo e modo, per esempio se si usa la terzina... Del resto tu hai il gusto della sfida, in uno dei tuoi libri c'è la traduzione della Fedra di Racine. Questa è una sfida: è come se un francese traducesse non la Divina Commedia, ma l'episodio di Paolo e Francesca. Nel tuo caso si tratta di fare il verso a Dante senza essere banali.*

Chi diceva che i mediocri imitano e i grandi rubano? Io rubo. Io rubo.

Tu leggi quello che ti riguarda?

Sinceramente da parecchi anni, da dieci anni, da quando sono stata molto male, non riesco più a leggere la saggistica, non riesco più a leggere le cose che riguardano la letteratura. Silvana parlava di me anche come di una «studiosa». Studiosa di che? Sono una fanullona, una lazzarona: non leggo più niente, non ne ho più voglia, e tanto più quello che mi riguarda, perché mi mette a disagio. Mi sembra che la vita sia così breve, c'è poco tempo, e ho così tante cose da fare...

Hai cominciato dalla poesia incantamento, poi poesia emozione pensante, poesia resistenza alla morte, esperienza della morte, esposizione rituale alla morte e infine sei approdata alla poesia canto di preghiera da corale e collettivo a piccolo rituale terapeutico individuale e personale. Adesso dove sei?

Adesso posso dire questo. Queste formule vanno ancora tutte bene, anche perché non sono mie. «Poesia come esposizione rituale alla morte» veniva da un'intervista che avevo fatto a Derrida, in cui gli avevo chiesto come si poteva fare a non avere paura della morte. Mi aveva risposto: «Non c'è che la scrittura, non ho che la scrittura». Perché la scrittura è iscrizione, è quello che rimane fuori di me. È mettermi fuori di me e rimanere. «Poesia come esposizione rituale alla morte che mi fa vincere la paura della morte»: non ci credo più. Ho capito di recente, grazie ad alcune cose che mi sono capitate per sbaglio in mano (non che abbia letto dei saggi!) che cosa è la paura della morte: uno psichiatra di Napoli ha scritto che la paura della morte è la sensazione della morte, è la sensazione precisa di essere morti. Io credo che sia vero. Io non ho paura della morte quando so-

no innamorata di qualche cosa o di qualcuno, quando ho la mente occupata, piena di una cosa, di un impegno, di un'idea, magari di odio politico per qualche cosa o per qualcuno. Io ho veramente paura quando "sono morta". Se è in quel momento che io scrivo, non è un espormi alla morte, è un voler risuscitare, è un esercizio di resurrezione, o un'autopsia. Ma non è neanche allora che si scrive, perché in quei momenti cosa si può fare? Si può pigliare gli antidepressivi, i tranquillanti, si può sbronzarsi, darsi a qualche vizio. Non certo mettersi a scrivere. Non c'entra niente la morte con la mozione alla scrittura. Quindi ho scritto una gran fesseria, brillante magari, ma una gran fesseria.

Di recente, in un incontro ancora veneziano per la Società Dante Alighieri, citavi il Foscolo il quale diceva che i lettori di poesia hanno un dono di natura, che non è possibile far scoprire il piacere della poesia a chi non ha l'orecchio sensibile. E commentavi che chi ha questo dono lo scopre da solo. Ti chiedo: come insegneresti tu la poesia nelle scuole, nelle università perché sia almeno rispettata?

Mi piacerebbe tantissimo insegnare la poesia nelle scuole. Darei solo poche notizie biografiche dell'autore, magari il segno zodiacale, le perversioni sessuali, qualche cosa che colpisca e che faccia pensare ai poeti come a delle persone che hanno vissuto, vive. E poi li reciterei e basta.

E uno che non ha i tuoi doni di dizione?

Ma non è un dono di dizione, non sono andata a scuola, non ho fatto niente per imparare. È solo la passione. Può insegnare poesia solo chi la ama, altrimenti se non la ama non può trasmettere alcun amore. Bisognerebbe vietare di insegnare poesia a chi non la ama e non la capisce. Perché trasmette solo indifferenza quando non odio.

BRUNI *Che cos'è per te la poesia?*

Per me è, con Matte Blanco, emozione pensante o pensiero emozionato. Ma so molte belle definizioni. Per esempio: un sogno fatto in presenza della ragione (Ceva), emozione ricordata in tranquillità (Wordsworth), un delirio che sgombra le pazzie (Gravina), pittura parlata (Plutarco), orba pittura (Leonardo), *l'amour réalisé du désir*

demeuré désir (Char)... Il ricordo è poesia e la poesia non è se non ricordo (Pascoli). Ma anche, sempre con Matte Blanco, nostalgia dell'indivisibile, perché «i poeti e gli schizofrenici tendono a includere molte cose – al limite: l'universo – anche quando parlano di piccoli oggetti ben circoscritti». Si potrebbe continuare: Marc Chagall è il poeta del colore, Alfred Sisley il poeta dell'impressionismo, Carlo Carrà il poeta della metafisica, Joan Mirò il poeta delle forme, Pierre-Auguste Renoir il poeta del quotidiano, Alberto Bertoldi il poeta del cumulonembo, Jean-Henri Fabre il poeta della scienza, Ray Bradbury il poeta della fantascienza, don Carlo Gnocchi il poeta della carità, Michelangelo Antonioni il poeta dell'incomunicabilità, Andrej Tarkovskij il poeta delle immagini, Eric Rohmer il poeta del minimalismo, Carlo Mazzacurati il poeta degli umili e degli irregolari, Giorgio Gaber il poeta degli sconfortati, il poeta dello sham-poo, il poeta dello sciacquone, Jean Epstein il poeta dello schermo, Mario De Biasi il poeta della fotografia, Mitsuru Adachi il poeta del fumetto, Georges Brassens il poeta della canzone, Fabrizio De André il poeta della canzone, Paolo Conte il poeta della canzone, Sergio Endrigo il poeta della canzone, Francesco Guccini il poeta della canzone, Leonard Cohen il poeta della canzone, Roberto Vecchioni il poeta della canzone, Mogol il poeta della musica, Mango il poeta del sentimento, Marco Masini il poeta dell'amore, Renato Sellani il poeta del jazz, Marco Pastonesi il poeta del rugby, Jonas Dalhberg il poeta degli ambienti, Auguste Perret il poeta del cemento armato, Søren Kierkegaard il poeta del martirio, Gesù Cristo il poeta dello spirito, Rodolfo Muller il poeta della bicicletta, Miguel Najdorf il poeta degli scacchi, Roberto Baggio il poeta del pallone, Tazio Nuvolari il poeta dei motori, Gigi Pisano il poeta delle sciantose, Flavio Oreglio il poeta dello Zelig, Giuseppe Morgera parroco di Casamicciola il poeta della preghiera, Luigi Paraboschi il poeta dell'epopea dei bottoni, Emilio di Ancona il poeta dello stoccafisso... Chi ama la poesia comincia a sentire un leggero senso di nausea.

Ci fai ascoltare qualche poeta che ami?

Amo moltissimi poeti: Pascoli, Prati, Petrarca, Giovan Battista Strozzi (amatissimo da Luigi Baldacci)... Ho scoperto Prati e Strozzi, perché quando soffrivo di monofobia, che è paura di stare da soli, avevo bisogno di amuleti, benedizioni, aiuti eccetera. Adesso ci sono i telefoni portatili ed è più facile, ma allora non c'erano. È capitato

che dovessi tornare da Firenze a Milano da sola ed ero terrorizzata. Avevo dato a Baldacci una cassetta vuota con il registratore (perché lui non aveva neanche il registratore) e gli avevo chiesto di leggermi i poeti che amava. Aveva cominciato con Chiara Matraini, Giovan Battista Strozzi; quando ho girato la cassetta dall'altro lato, sento una cosa meravigliosa, una lunga serie di doppi quinari: non mi aveva detto che era Prati. Non sapevo chi fosse. Ho fatto un viaggio meraviglioso, l'ho imparato tutto a memoria in quel viaggio. Era *L'ultimo sogno* di Prati. Di Baldacci ho poi letto i suoi *Lirici minori*, ma Prati non è minore, è il nostro più alto poeta romantico, anche Pascoli gli deve moltissimo: se voi pensate a: «Al mio cantuccio, donde non sento | se non le reste brusir del grano, | il suon dell'ore viene col vento» [*L'ora di Barga*, n.d.c.], ecco, è il doppio quinario di Prati, che adesso vi faccio sentire un poco. È un amplesso nella fossa:

Mentr'io degli astri notturno amante
nei lumi eterni cerco la sorte,
coll'aurea sfera sul mio quadrante
cammina il Tempo verso la Morte:
cammina sempre né cangia moto,
cammina e batte nell'oriuol;
batte la marcia verso l'Ignoto
dal sole all'ombra, dall'ombra al sol.

Marciam, soldati dell'ora breve,
marciam: ché gli astri cadendo vanno
e giù dai monti porta la neve
il freddo vento che chiude l'anno.
Marciam, soldati, marciamo a squadre
la nostra bruna fossa a ghermir.
Dove son chiuse l'ossa del padre
quelle dei figli debbon dormir.

Mandan le rute colle verbene
pallida vampa, pallido fumo.
Rime funeste, rime serene,
qui vi depongo, qui vi consumo.
Addio, di gloria stupendo nome!
addio, soave spettro d'amor!
Sento che casca dalle mie chiome
l'ultimo lauro, l'ultimo fior!

Però corcarmi da te diviso
non posso, o cara, né tu lo puoi:
voglio inondato sentirmi il viso
dalle tue chiome, dagli occhi tuoi:

la tenue sfera non cessa un punto
sul mio quadrante di circolar;
corcati, o cara, ch  il tempo   giunto:
nelle tue braccia voglio sognar.

Sognar le verdi mie primavere,
sognar le feste del mio villaggio,
l'irte mie balze, le mie riviere,
e de' tepenti miei soli il raggio:
sognar la vita, sognar la fama,
sognar la dolce mia libert :
con te la fossa, mia bella dama,
letto di fiori mi sembrer .

Se a noi d'intorno la neve fiocca
e tu gelata sarai dimani,
col molle soffio della mia bocca
scalder  il gelo delle tue mani.
Corcati, o cara; prendi il tuo loco,
folte son l'ombre, ma non temer:
portato ho meco lampada e foco
perch'io ti voglio sempre veder.

Povera amica, le tue palp bre
come l'orrendo sonno affatica!
come nell'ossa t'arde la febbre,
oh come tremi, povera amica!
Prendi coraggio, fatti pi  presso,
dimmi che m'ami, che mia sei tu...
Gran Dio, l'ardente bacio promesso
sulle mie labbra non sento pi !

Ben sulla volta di quella fossa
sento che il negro Salmo si canta;
gi  gi  filtrate cascar sull'ossa
sento le gocce dell'acqua santa.
Ma tu ti svegli, ma tu rinasci,
ma tu sei bella, ma dal tuo crin
spira un profumo come se a fasci
bruciasse il nardo col belgiuin.

Ve' come splende sul nostro tetto
collo smeraldo misto il zaffiro!
che drappo d'oro ci copre il letto,
che molle effluvio di rose in giro!
Dea circondata di tristi larve
no l'amorosa morte non  ;
sentire il cielo mai non mi parve
come in quest'ora vicino a te.

L'organo echeggia: s'alzan gli spenti:
portan le faci con gl'incensieri:
candide insegne s'aprono ai venti;
ci fan corona bimbi e guerrieri.
Mia dolce estinta, prendi l'anello,
guarda che festa d'angioli   qui:
l'ultimo sogno dentro l'avello
  il pi  bel sogno dei nostri di.

Dibattito

DAL PUBBLICO

R. DURIGHETTO *Trovo nella sua poesia una affinit  con Gaspara Stampa per la felice combinazione fra trasgressione e fedelt  all'antico, alla tradizione, come se il testo antico venisse ritrascritto e riletto nella modernit . Riconosco inoltre a lei di averci aiutato a riscoprire la grande figura di Rebora a lungo trascurata dalle antologie scolastiche che dimenticano che   stato uno dei massimi esponenti dell'espressionismo europeo. Anche il Rebora religioso, con la sua capacit  di portare al massimo il linguaggio e di caricarlo di tensione e insieme di caricare il linguaggio della memoria di poesia e di storia.*

Grazie. Sono due dichiarazioni bellissime e non due domande. Ho amato Rebora e l'ho conosciuto quasi per caso. Avevo visto il suo libro edito da Scheiwiller e l'avevo letto, ma non avevo letto bene. Quello che sapevo di lui era quello che avevo letto nell'antologia del Guglielmino. All'esame (forse nel 1979) ricordo benissimo che l'assistente che mi interrogava ha voltato il Guglielmino, perch  sul retro ci sono tutti i nomi dei poeti, e ha detto: «Rebora!». Io gli avevo risposto quello che sapevo, che si era fatto prete, che aveva fatto la guerra. Non sapevo molto di pi , ho detto due scemenze, non sapevo niente. Poi perch  l'ho letto e amato e mi sembra di averlo quasi conosciuto, perch  sono andata ad abitare di fronte a dove abitava lui, in via Tadino 3: guardavo sempre una finestra e ho poi saputo che lui viveva dietro quella finestra al mio stesso piano. Su Gaspara Stampa non sono entusiasta quanto lei. Mi annoia un poco. L'ho letta nell'edizione curata da Carducci in quella piccola collana. Una poetessa del Cinquecento che invece amo molto   Chiara Matraini, a cui ho rubato il verso «O luci del mio cuor fidate e care».

C. CARBONE *Quando parla di poesia come "incantamento" si riferisce a Dante? Nelle ultime Quartine c'è un riferimento alla morte che trovo vicino a Petrarca. Ma forse c'è anche una vicinanza a Pavese (Verrà la morte e avrà i tuoi occhi). C'è un riferimento come corrispondenza di carattere poetico nelle sue ultime creazioni?*

Non lo so. Io posso dirle solo che Dante e Petrarca li ho letti, li amo e continuo a leggerli. Possiedo anche dei loro Rimari, tra cui un bellissimo volume con le pagine dipinte in quattro colori all'esterno, che contiene *La Divina Commedia*, *Il Canzoniere*, *L'Orlando furioso* e *La Gerusalemme Liberata*. Un Rimario che ne ha quattro in un colpo! Quei poeti li conosco e li amo e possono aver influito in tutti i modi su di me. Pavese no, proprio lo detesto e quindi non credo che la sua morte e i suoi occhi abbiano qualche influsso su di me.

M. ZANZOTTO *Riguardo a Manfred, il tuo più recente lavoro. Tu mi hai fatto conoscere la pittura di Manfredini, probabilmente leggendo il volume con le poche note sul pittore si può capire molto. Puoi però aggiungere qualcosa di più, perché ti ha affascinato con la sua pittura e quali altri pittori ti sono piaciuti o ti piacciono?*

I pittori sono sordi e i poeti sono ciechi, come diceva Leonardo. Quando ho conosciuto Manfredini e mi propose di fare qualcosa insieme, io in un primo momento avevo escluso questo tipo di collaborazione, nella convinzione che quello che si deve immaginare leggendo mi sarebbe disturbato dalla presenza di immagini, fotografie ecc. Poi ho visto i quadri e mi sono piaciuti molto perché sono riuscita a guardarli. Guardo solo quello che vedo e vedo solo quello che guardo e guardo solo quello che ho in mente. Lì c'era qualche cosa che mi ha fatto pensare alle pitture nere di Goya che ho visto a Madrid. Queste quartine sono nate con dei rimasugli che ho trovato nella *Silva rerum* (quaranta, visto che nel 1993 ho compiuto quarant'anni) e poi mi sono pentita di aver fatto questo libro.

Perché?

Perché questo pittore umanamente è insopportabile e per tutta la vita io sarò legata a questo Manfredini. Però i quadri sono veramente belli, hanno una forza visionaria e cupa che piace molto.

Concludi leggendoci qualcosa? Manfred? O, magari, retrocediamo a Donna di dolori, ancora così viva nella memoria di chi ti ha seguito?

Manfred. Dico le quartine con poca voglia: sono questi spruzzi brevi di cui non so la successione anche se li so a memoria. Allora vado a caso:

La sento la mia vita, me la imparo,
fino al fegato, Manfred, fino al fiele;
oh nera un tempo enorme senza chiaro,
fedele della notte più infedele.

Vuota il tuo sacco, su', parla, poetessa:
io fiorisco e disfoglio e rigermoglio
per dare la procura di me stessa
a chi non può o non vuole quel che voglio.

Dicevo: Amore mio, vorrei annegare
nell'acqua chiara dei tuoi occhi chiari,
finire finalmente di aspettare
giovani giorni, cari giorni chiari.

Per me dentro di me oltre la mente
il suo corpo su me come una coltre
ma oltre il corpo in me furiosamente
in me fuori di mente oltre per oltre...

Osceno e sacro, l'amore delibera
stessa sede per sé e per gli escrementi.
Se non mi legghi io non sarò mai libera,
né casta mai se tu non mi violenti.

E anche con lui era come masturbarmi,
mai matura, s-centrata e senza centro.
Di grazia, gli chiedevo, vuoi insegnarmi
a venire assieme a te con te dentro?

Visto che sono a Venezia, da *Corsia degli incurabili*:

Venezia! Oh! Ti rivedo, mia città

prediletta, funereo fresco fiore
in estasi di sole che si scrazia
sulle mie beatitudini d'amore!

Quella era l'epoca del mio splendore:
vivevo giorni vividi e sereni,
vivevo notti di trecento ore...

Tutto l'azzurro e tutto l'oro... Azzurro,
da un'altra vita della vita, vieni,
vieni a fare il mio cuore tutto azzurro!

Oh, tutto azzurro... tutto pieno d'oro...
azzurro e oro... e tutto trascolora...
Anima mia, mia luce e mio tesoro,

se non mi amavi allora, amami ora...
tra azzurro e oro... al sangue dell'aurora...
col sangue... oh, più insanguinati ancora...

Fammi annegare, amore, nel tuo amore...
d'azzurro e oro... e ora trascolora...
Io vivo quando muoio per amore!

BRUNI *In questo corso dove cerchiamo di leggere la poesia, credo sia esperienza rara sentirla leggere come ha fatto Patrizia Valduga. Sono molto contento inoltre che Patrizia Valduga abbia implicitamente ma anche esplicitamente insistito sulla dicibilità della poesia, perché noi siamo abituati alla dicibilità della musica e delle canzoni, ma dobbiamo recuperare, credo, l'oralità della poesia che generalmente confina nella lettura silenziosa e interiore: è un motivo in più per ringraziarla.*

Si indicano qui le opere principali di Patrizia Valduga (a cura di Silvana Tamiozzo Goldmann)

- Medicamenta*, Parma, Guanda, 1982.
- La tentazione*, Milano, Crocetti, 1985.
- Medicamenta e altri medicamenta*, Torino, Einaudi, 1989.
- Donna di dolori*, Milano, Mondadori, 1991.
- Requiem. Per mio padre morto il 2 dicembre 1991*, Venezia, Marsilio, 1994 e Torino, Einaudi, 2002.
- Corsia degli incurabili*, Milano, Garzanti, 1996.
- Cento quartine e altre storie d'amore*, Torino, Einaudi, 1997.
- Prima antologia*, Torino, Einaudi, 1998.

Quartine. Seconda centuria, Torino, Einaudi, 2001.
Manfred, Milano, Mondadori, 2003 (con G. Manfredini).
Lezioni d'amore, Torino, Einaudi, 2004*.

Fra le traduzioni:

- J. Donne, *Canzoni e Sonetti*, Milano, Studio Editoriale, 1985.
- T. Kantor, *Stille Nacht*, Milano, Ubulibri, 1991.
- S. Mallarmé, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1991.
- Molière, *Il Malato immaginario*, Firenze, Giunti, 1995.
- Molière, *Il Misanthropo*, Firenze, Giunti, 1995.
- P. Valéry, *Il Cimitero marino*, Milano, Mondadori, 1995.
- W. Shakespeare, *Riccardo III*, Torino, Einaudi, 1998.

* Uscito dopo l'incontro alla Cini.

¹ Su Patrizia Valduga traduttrice cfr. i due buoni saggi di F. Cilento (*Il demone nell'inferno della tragedia*) e di F. Santi (*Sabotare il comico. Il senso di Patrizia per la commedia*), in «L'Apostrofo». Trimestrale di letteratura poesia narrativa, anno vi, n. 16, marzo 2002, pp. 19-25.

² Così interrompe subito Patrizia Valduga: «Di Raboni devi sottolineare solo l'Introduzione ai sonetti di prima che ci mettessimo insieme. Io ho la sfiga di non poter essere recensita da lui perché vivo con lui».

³ Così, ad esempio, la recensione di Gianmario Lucini per l'*Antologia Virtuale della poesia italiana delle Quartine. Seconda centuria*.

⁴ «Il verri», n. 15, gennaio 2001, p. 99. Il numero è interamente dedicato a un questionario sulla poesia a cui aderiscono 46 poeti rispondendo a due domande: 1. perché scrivi poesie 2. quali autori sono stati determinanti per il tuo lavoro. Ecco le risposte di Valduga: 1. «Per cavare un minimo di piacere dalla lingua quando non mi riesce di cavarlo altrove». 2. «Tutti i poeti italiani da Guitone a Rebora, e tra questi i più "determinanti" Manzoni, Pascoli e Rebora». E chiosa: «Grazie per non avermi dimenticato».

⁵ *Incontro con Patrizia Valduga* di Anna M. Simm, in <<<http://www.lietocolle.it/Ulisse>>>.

⁶ Per una sintetica ricostruzione autobiografica dei passaggi fondamentali della propria formazione rimandiamo alle pagine conclusive di *Quartine. Seconda centuria*, intitolate *Per una definizione di poesia*.

⁷ Cfr. *Prefazione al Sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1964.

⁸ In «Il Corriere della Sera», 4 marzo 1999.

⁹ *Quartine. Seconda centuria*, cit., n. 122: «Lui o un altro che differenza fa | se poi ho da sentirmi sempre sola? | Sola con la mia moribilità... | se esistesse questa bella parola...».

¹⁰ V. Bonito, *Patrizia Valduga*, in *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, a cura di N. Lorenzini, Roma, Carocci, 2002, p. 293.

¹¹ Cfr. *Per una definizione di poesia*, in *Quartine. Seconda centuria*, cit.

¹² L'ultimo verso della quartina riportata, la 140, è una citazione quasi letterale di Petrarca, *Canzoniere* 216, 11: «di questa morte che si chiama vita».

¹³ F. Fortini, *Dieci canti per una tentazione*, in «L'Espresso», 1 dicembre 1985.

¹⁴ In «Class», aprile 2003. Intervista di Roberto Copello.

¹⁵ *Storia della letteratura Italiana. Il Novecento. Scenari di fine secolo*, Milano, Garzanti, 2001, p. 169.

¹⁶ Fortini, *Dieci canti*, cit.

¹⁷ Ad esempio, A. Cortellessa, *Il trucco e l'anima*, in «L'Apostrofo», cit., pp. 7-11.

¹⁸ G. Frasca, *Le forme fluide*, in *Genealogie della poesia nel secondo Novecento* (Atti delle