



Alma Mater Studiorum - Università di Bologna  
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica

# DIALOGANDO SULLA POESIA

a cura di  
LORENZA MIRETTI



Edizioni Aspasia



Edizioni Aspasia



## **Petali 5**

Collana ideata e diretta da  
Federica Rossi



**Alma Mater Studiorum - Università di Bologna**  
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica

**DIALOGANDO SULLA POESIA**

a cura di  
LORENZA MIRETTI

con una *intervista a Paolo Valesio*

Edizioni Aspasia

Questo volume raccoglie gli atti dei due «Incontri di Biblioteca»:

2 luglio 2008: *Dialogo sulla poesia*, Alberto Bertoni, Niva Lorenzini e Paolo Valesio presentano i volumi di Giorgio Luzzi, *Per una storia della poesia di Paolo Valesio* (Bologna, Gedit, 2008) e di Alberto Bertoni, *Ricordi di Alzheimer* (Ro Ferrarese, Book, 2007);

4 novembre 2009: *Se tu fossi qui*, Alberto Bertoni e Gino Ruozzi presentano il volume di Cristina Campo, *Se tu fossi qui. Lettere a Maria Zambrano (1961-1975)*, a cura di Maria Pertile (Milano, Archinto, 2009).

Le note a piè di pagina sono state introdotte dalla curatrice e aggiornano la bibliografia sugli argomenti trattati al 2012.

### **Grafica e impaginazione**

Federica Rossi

### **Realizzazione editoriale**

Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica

Via Zamboni, 32, 40126 Bologna - Tel. 051-2098558 - Fax 051-2098589

E-mail: [ficlit.biblioteca@unibo.it](mailto:ficlit.biblioteca@unibo.it)

### **Proprietà letteraria riservata**

© 2007-2010 degli autori. Tutti i diritti sono riservati.

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

Prima edizione 2012, finito di stampare nel 2013.

Tipolitografia  srl - Edizioni Aspasia   
via S. Felice, 18/a - Bologna Tel. 051 227879 - Fax 051 220418

Redazione e distribuzione:

Via della Salute, 20 - Bologna - Tel. 051 402111 - Fax 051 406334

E-mail: [tipolito.fd@telcanet.it](mailto:tipolito.fd@telcanet.it) - [www.tipolitografiafd.it](http://www.tipolitografiafd.it)

ISBN 978-88-89592-58-8

Sulle labbra  
mondo quanto dirsi;  
quanto chiamare  
chiamato,  
non esisteva.

Paul Zumthor, *Babele*





## **Sommario**

*Per introdurre*

LORENZA MIRETTI ..... p. 9

### **Parte prima**

*Dialogo sulla poesia*

ALBERTO BERTONI, NIVA LORENZINI, PAOLO VALESIO ..... p. 15

### **Parte seconda**

*Se tu fossi qui*

ALBERTO BERTONI, CARLO DELCORNO, NIVA LORENZINI, MARIA  
PERTILE, GINO RUOZZI ..... p. 53

### **Parte terza**

*Riflessioni sulla poesia: intervista a Paolo Valesio*

LORENZA MIRETTI ..... p. 89

*Indice dei nomi* ..... p. 129



**Per introdurre**



La pubblicazione del presente volume rientra in un ampio progetto avviato dalla Biblioteca del Dipartimento di Italianistica dell'Università degli Studi di Bologna (ora Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica) con lo scopo di conservare la testimonianza degli eventi (convegni, presentazioni, etc.) svoltisi presso la biblioteca stessa. In particolare sono qui raccolti i resoconti di due appuntamenti – *Dialogo sulla poesia* (2 luglio 2008) e Cristina Campo, *Se tu fossi qui. Lettere a Maria Zambrano* (4 novembre 2009) –<sup>1</sup> dedicati alla presentazione dei libri di Giorgio Luzzi, *Per una storia della poesia di Paolo Valesio*,<sup>2</sup> di Alberto Bertoni, *Ricordi di Alzheimer*,<sup>3</sup> e di Cristina Campo, *Se tu fossi qui. Lettere a Maria Zambrano*, a cura di Maria Pertile.<sup>4</sup>

‘Interpreti’ della prima presentazione, o meglio del primo dialogo,<sup>5</sup> intorno agli scritti di Giorgio Luzzi ed Alberto Bertoni: Niva Lorenzini, Paolo Valesio e lo stesso Bertoni; del secondo, introdotto da Niva Lorenzini: Alberto Bertoni e Gino Ruozzi, che hanno presentato il volume curato da Maria Pertile.

La decisione di accorpare gli atti di tali incontri nasce in primo luogo dalla presenza di molteplici aspetti che accomunano i testi discussi ed i protagonisti degli eventi.

Comune il campo di interesse, quello poetico: Alberto Bertoni,

---

1 Rispettivamente contenuti nella Parte Prima e nella Parte Seconda di questo volume.

2 GIORGIO LUZZI, *Per una storia della poesia di Paolo Valesio*, Bologna, Gedit, 2008.

3 ALBERTO BERTONI, *Ricordi di Alzheimer. Con una lettera in versi di Francesco Guccini*, Modena, Book, 2008 (edizione di riferimento per tutti i brani citati nel presente volume anche se, in concomitanza di questa pubblicazione, ne è uscita, sempre per l'editore Book, una seconda edizione).

4 CRISTINA CAMPO, *Se tu fossi qui. Lettere a Maria Zambrano (1961-1975)*, a cura di MARIA PERTILE, Milano, Archinto, 2009.

5 «Abbiamo intitolato il nostro incontro *Dialogo sulla poesia* perché dialogando della poesia capita di scoprire a volte coordinate comuni», afferma Niva Lorenzini (cfr. *infra*, p. 17).

Cristina Campo e Paolo Valesio sono al contempo poeti e critici, Niva Lorenzini, Maria Pertile e Gino Ruoizzi studiosi impegnati da anni in svariate indagini sulla poesia.

Analoga la prospettiva temporale entro la quale si articolano queste opere che, seppure diverse nel genere – trattandosi rispettivamente di una raccolta di versi, di uno studio sulla poesia valesiana e di una silloge di lettere –, rappresentano degli spaccati della più ampia produzione poetica ed epistolare degli autori ed occupano segmenti cronologici ben delineati.

*Ricordi di Alzheimer* si colloca entro i confini del dramma esistenziale rivelato dal titolo; le lettere di Cristina Campo a María Zambrano attraversano, a partire dal 1961, un quindicennio della vita dell'autrice e la vicenda poetica di Valesio percorsa da Luzzi, benché prenda l'avvio dall'esordio nel 1979, non travalica l'inizio del millennio.

Ma ben altre e più sottili corrispondenze vanno evidenziate a partire dall'affine struttura dialogica. Non monologo, ma dialogo a due voci (osserva Bertoni nel suo intervento)<sup>6</sup> risulta essere la scrittura epistolare di Cristina Campo che tra le proprie, lascia più volte trapelare le riflessioni della Zambrano, seppure concretamente manchino le sue risposte.

Dialoga col padre Alberto Bertoni che a lui si rivolge ripetutamente: «Lo sai, papà, si sta | tranquillamente in giacca e maglia»;<sup>7</sup> «Oh, e poi siamo nati | e abitiamo, papà, | in una città che chiama | pittori gli imbianchini»;<sup>8</sup> «“Babbo, cosa mi *sucede* | se sto con il *cativo* | oggi e fin che vivo?”»;<sup>9</sup> «Ricordo i tuoi ricordi, babbo»,<sup>10</sup> «Per la prima volta oggi mio padre | inscena una paralisi non va | a prendere il giornale | dice che cerca sassi |

6 Cfr. *infra*, p. 60.

7 *I, febbraio*, in A. BERTONI, *Ricordi di Alzheimer*, cit., p. 27.

8 *III, marzo*, ivi, p. 30.

9 *IX, maggio*, ivi, p. 36.

10 *XII, giugno*, ivi, p. 39.

“Per tirarli?” “No, voglio quelli | da collezione, i belli.” “E quali sarebbero | i sassi più belli?” “Ma quelli più neri, con più ferro, | e soprattutto piatti!”». <sup>11</sup>

Dialogico infine il sostrato su cui poggia tutta l’opera di Luzzi – più volte direttamente citato da Bertoni, dalla Lorenzini e da Valesio, tanto da parere sempre partecipe, anche se non realmente presente.

Attraverso undici capitoli, Luzzi tesse le fila di un percorso critico che, secondo una scansione diacronica, sonda ad una ad una le raccolte poetiche valesiane dal 1979 al 2000. Egli segue il pensiero e la scrittura di Valesio (di cui non si negano molteplici lacerti al lettore) quasi fosse un controcanto che ritma con la pagina valesiana. D’altra parte questa si presenta come portatrice di un messaggio ben consapevole del proprio destinatario: lo dimostrano le numerose indicazioni paratestuali dell’autore che, se ne discute più volte anche nell’incontro, orientano il lettore nell’interpretazione del testo. Significativi sia certi titoli emblematici (come quelli di due sezioni della raccolta d’esordio di Valesio, *Prosa in poesia*, “Dialoghi dei morti” e “Lettere”), sia il fatto che, se Paolo Valesio è, da un lato, l’oggetto intorno al quale si articola l’indagine di Giorgio Luzzi, dall’altro è anche il soggetto che risponde ed a sua volta interroga Alberto Bertoni e Niva Lorenzini.

Allo stesso modo, nel secondo appuntamento, Cristina Campo compare sì come la voce narrante colta da Maria Pertile nel suo colloquiare con María Zambrano, ma è anche la poetessa, la traduttrice e l’autrice ormai scomparsa con l’opera della quale si confrontano la curatrice stessa, Alberto Bertoni e Gino Ruozzi.

Ma chi frequenti sia la ricerca poetica di Paolo Valesio sia quella della Campo non ignora la rete di legami che può essere intrecciata tra loro ad arricchire di ulteriori spunti tanti dei temi affrontati nei due incontri

---

<sup>11</sup> *V, luglio*, ivi, p. 51.

bolognesi. Perciò mi è parso interessante dare spazio, tra le pagine di questa pubblicazione,<sup>12</sup> anche a talune riflessioni di Valesio, proposte nella forma dell'intervista, altro sembiante del dialogare.

Ma nel rispondere alle domande altrui, Valesio, al di là di ogni previsione, ha attivato una più sottile forma di dialogo con se stesso in una dinamica che potrebbe essere ben riassunta nella formula *Valesio versus Valesio*, oppure, forse lui preferirebbe *Valesio beyond Valesio*.

Una sorta di «istantanea», ha definito questa intervista il poeta e critico. Essa offre al lettore un'immagine transitoria e transeunte scattata su un pensiero inarrestabilmente *in progress* che non disdegna (a volte forse nemmeno se ne accorge) nel 2012 di ripetere parole già pronunciate nel 2008.

In questa impermeabilità al corrosivo filtrare del tempo si riconosce il nucleo più solido delle riflessioni e dei convincimenti valesiani.

Nel loro insieme dunque i risultati dei dialoghi sulla poesia qui raccolti non si risolvono nella breve durata degli appuntamenti che li hanno prodotti, ma aprono e si aprono a nuove prospettive stimolando al contempo nuove riflessioni.

Lorenza Miretti

---

12 Cfr. *infra*, pp. 89-127.



**Parte prima**

*Dialogo sulla poesia*

ALBERTO BERTONI  
NIVA LORENZINI  
PAOLO VALESIO



**Niva Lorenzini:** Mi fa molto piacere vedervi così numerosi all'appuntamento di quest'oggi dedicato a due libri: il primo dei quali, *Per una storia della poesia di Paolo Valesio*, è uno studio sulla poesia di Valesio scritto da Giorgio Luzzi, che è critico ed a sua volta poeta; l'altro, *Ricordi di Alzheimer* di Alberto Bertoni, è un libro di poesia.

Abbiamo intitolato il nostro incontro *Dialogo sulla poesia* perché dialogando della poesia capita di scoprire a volte coordinate comuni: in questo caso elementi comuni tra la scrittura di Paolo Valesio e quella di Alberto Bertoni, i quali tra breve leggeranno qualche loro testo.

Vorrei iniziare dal libro di Giorgio Luzzi su Paolo Valesio, che siamo felici di avere oggi qui con noi.

Valesio è studioso riconosciuto a livello internazionale: per anni ha insegnato alla Yale University ed ora è alla Columbia University, ha al suo attivo lavori su d'Annunzio, sul futurismo e sulla letteratura del Novecento, ha curato varie raccolte interdisciplinari, è un esperto di linguistica, un teorico della letteratura ed uno studioso di spiritualità.

Come poeta, egli ha dato inizio alla sua produzione in una fase matura della sua vita e della sua attività di produttore culturale, perché il suo primo libro di poesia risale al 1978, quando Valesio aveva già al suo attivo importanti lavori critici (ricordo solo, tra i tanti, *Strutture dell'allitterazione: grammatica, retorica e folklore verbale*).<sup>13</sup>

Spero che di questo inizio della sua produzione poetica, collocato in un momento particolare del suo percorso di studioso nonché, ovviamente, della sua storia privata, che non si può disgiungere dalla poesia, egli vorrà parlarci più avanti, ma credo che il nostro dialogo dovrebbe avere inizio, ora, da una domanda, che riguarda il rapporto tra poesia e prosa, l'interazione tra poesia e prosa. Il libro di Luzzi, che attraversa tutta l'opera poetica di Valesio a partire dagli esordi nel 1979 fino al 2000, dedicando ad ogni raccolta una scheda critica, intitola la prima scheda *Prose in poesia*, che ripete

---

13 PAOLO VALESIO, *Strutture dell'allitterazione: grammatica, retorica e folklore verbale*, Bologna, Zanichelli, 1968.

il titolo della raccolta d'esordio di Valesio: da questo appunto mi interessa ora prendere l'avvio, perché Giorgio Luzzi insiste lungo l'intero suo saggio critico sull'aspetto della prosa, e di conseguenza induce il lettore a chiedersi il significato dell'interazione tra prosa e poesia nella scrittura di Valesio.

Mi sono segnata una serie di possibili spunti per aprire il confronto: *Prose in poesia* significa forse che ci sono materiali prosastici che questa poesia accoglie e che si indirizzano verso una scrittura di tipo poetico oppure, come sostiene Luzzi, questa «è una scrittura 'sporca'»?<sup>14</sup> Se è così, è bene riflettere anche su quanto diceva già Montale sul concetto di purità o impurità in poesia: cos'è la purezza in poesia, si domandava?

Ancora Luzzi, all'inizio di *Prose in poesia*, aggiunge che la scrittura di Paolo Valesio si dà come un «romanzo di formazione» ed è un altro punto della sua analisi sul quale sono pienamente d'accordo. Tutti i libri hanno una componente autobiografica, ma giustamente Luzzi osserva che questo romanzo di formazione non risponde alla tradizionale categoria di realismo, anzi in certi momenti appare «un po' spettrale e onirico».<sup>15</sup>

Ripeto: cosa s'intende per prosa in poesia? Forse la messa al bando dell'intimismo? O si intende che si può mettere a confronto una tonalità, un registro basso corporale con un percorso di scrittura di altro tipo, di

---

14 G. LUZZI, *Per una storia della poesia di Paolo Valesio*, cit., p. 4: «Quella di Valesio è una scrittura 'sporca' e compromessa, come dire eminentemente sperimentale e per di più impegnata con successo a far coincidere gli itinerari formali di questa sperimentaltà con le sue basi epistemologiche; il progetto gli è amico, unitamente alla coscienza della innovazione nella tradizione».

15 «La prima parte [di *Prose in poesia*] si intitola "Poesia dall'isola", titolo suggestivo e romanticamente definibile, se non fosse che il contesto svela il senso del luogo come infero-commedia del quotidiano riportato al cuore delle cose: è l'America di un quasi attardato romanzo di formazione, di una novissima *Bildung* un po' spettrale e onirica, con splendidi frammenti di un dialogo avventuroso e aleatorio, banale e ozioso, ironico e caricaturale, onirico e altro ancora; è il testimone frastico di una integrazione condotta a partire dal dominante ruolo di regia che lo scrittore guida dai luoghi dell'autocoscienza del Vecchio Mondo» (*ibidem*).

scrittura che punta, per citare nuovamente Luzzi, «all'alto spirituale»<sup>16</sup>

Ed ancora. C'è nella poesia di Valesio un elemento costante, lo sradicamento – e proprio a tal proposito una volta Alberto Bertoni ha scritto belle pagine sulla situazione dei poeti che scrivono in lingua italiana abitando negli Stati Uniti.<sup>17</sup>

---

16 «Le basi per la teoria mistica del Dardo, dunque, sembrerebbero essere poste qui [in *Prose in poesia*] verso la pagina 34. Ancora una volta la via d'uscita è cercata tra basso corporale e alto spirituale» (ivi, p. 7).

17 ALBERTO BERTONI, *Il sosia di Providence*, Reggio Emilia, Diabasis, 2002, in part. il cap. VIII: *I dialetti, l'America, il mondo*, pp. 64-94, dove a proposito di Valesio, Bertoni scrive: «altra proprietà contrastiva che distingue il gruppo eminente dei poeti di lingua italiana attivi negli Stati Uniti dopo il discrimine temporale degli anni Ottanta riguarda [...] la poetica particolare, l'albero genealogico proprio, l'autonomia differenziata di gusto, lingua e stile di cui si fa portatore ogni singolo individuo. E non sarebbe possibile leggere diversamente, cercando magari apparentamenti tutti esterni, un'opera poetica come *Avventure dell'uomo e del figlio* (Caramanica, 1996) di Paolo Valesio, critico autorevole e professore di letteratura italiana a Yale, che non teme di affrontare a viso aperto l'intricatissimo nodo di una poesia religiosa destinata senza nostalgie alla condizione disperatamente sospesa in cui ci troviamo calati, fino al rischio assoluto di una nuova poesia devozionale, evidentemente "scandalosa" e sottratta a ogni canone espressivo già predisposto tanto in Italia quanto in America [...]. Ma una forza ancor più profonda dell'inattuale scaturisce anche dall'ultima opera in versi di Valesio, che ormai da qualche anno persegue una linea di poesia devozionale, ironicamente situata al di fuori di ogni convenzione, vezzo, appartenenza di scuola propria della nostra contemporaneità militante. In *Piazza delle preghiere massacrate* avviene uno scatto ulteriore proprio rispetto alla poetica abbracciata in precedenza, perché il libro – intonato tutto nella chiave del paradosso e di una lingua proiettata da un altrove – si propone di dire il momento di distrazione della preghiera, la frase intermedia che sta tra il peccato (spesso coincidente con la vita stessa, col suo destino distratto) e la sua consapevolezza. La redenzione è allora l'atto insieme emotivo e riflessivo che si compie sulla strada, giorno dopo giorno, interagendo con la folla multirazziale, confusa, degli Altri [...]. Valesio, assieme almeno ad Alessandro Carrera e a Mario Moroni, testimonia opera dopo opera che fatti di rilievo ragguardevole stanno accadendo tra i poeti connazionali che scrivono in lingua italiana negli Stati Uniti. E il segreto del suo libro è forse che il mosaico "centimetro per centimetro" del cambiamento in atto coincide con lo spazio e con il movimento della poesia, accompagnato dal controcanto talora crudele del dubbio che non concede mai ad alcuno di esistere nell'acquiescenza e nella debolezza. Nessun tassello può essere nascosto, nulla taciuto se si vuole raggiungere un obiettivo così alto come quello di un'autentica poesia religiosa che non si limiti, vale a dire, a testimoniare un afflato o un desiderio, ma che li incarni, li confessi, li ponga in essere e simultaneamente in esistere. Valesio è sulla strada giusta per raggiungere il suo obiettivo, facilitato anche da una mano davvero felice

Cosa significa, mi chiedo e chiedo al poeta, confrontarsi con un'altra dimensione, con una doppia anima, dal momento che anche quella di Paolo Valesio è una poesia di sdoppiamento?

Questo è un altro punto da sviluppare in un dialogo con Alberto Bertoni, perché non c'è dubbio che chi conosca e pratichi la poesia di Alberto – che io seguo fin dall'inizio, cioè da *Lettere stagionali*<sup>18</sup> del 1996 cui si aggiungono poi *Tati*,<sup>19</sup> *Il catalogo è questo*,<sup>20</sup> *Ho visto perdere Varenne*<sup>21</sup> e *Le cose dopo*,<sup>22</sup> nella sua precisa identità che di raccolta in raccolta viene sempre confermandosi – sa che nella sua scrittura il rapporto prosa-poesia andrebbe impostato in tutt'altro modo rispetto a quanto detto sin qui.

La prosa nella sua scrittura è una prosa che cattura le occasioni del quotidiano, le circostanze di situazioni, eventi, collocati sovente entro i confini della provincia di Modena, con la frequentazione di luoghi, di ambienti, di persone precisi, come se ci fosse nella poesia di Alberto un bisogno di “mapparsi”, di radicarsi.

Andrea Battistini ha a suo tempo parlato, utilizzando un'espressione ‘perfetta’ rispetto all'occasione che l'aveva stimolata, di «ingordo vitalismo»,<sup>23</sup> ed anche Biancamaria Frabotta in una recente conversazione

---

nello sceneggiare drammaturgicamente la sua voce poetante e il coro con la quale questa interagisce, al modo sì di un Testori, ma senza il narcisismo di quello» (pp. 85-87).

18 Id., *Lettere stagionali*, Castel Maggiore, Book, 1996.

19 Id., *Tati*, Castel Maggiore, Book, 1999.

20 Id., *Il catalogo è questo*, Parma, Il Cavaliere Azzurro, 2000.

21 Id., *Ho visto perdere Varenne*, introduzione di NIVA LORENZINI, San Cesario di Lecce, Manni, 2006.

22 Id., *Le cose dopo: poesie 1999-2003*, postfazione di ANDREA BATTISTINI, Torino, Aragno, 2003.

23 ANDREA BATTISTINI, *Postfazione*, in A. BERTONI, *Le cose dopo*, cit., pp. 105-107, part. p. 107: «l'implacabile precisione delle date, delle circostanze e dei nomi [...], così come l'essere abbarbicato ai luoghi concreti delle strade o delle case, non si risolve né in diafane evocazioni né in fughe verso mistiche allegorie, ma in tangibili referenti su cui Bertoni

ha detto molto bene che la scrittura di Alberto “impasta i suoi versi di terra”. Essa è attraversata da situazioni umorose, di provincia, è una scrittura in versi che non solo ha la caratteristica di aderire al quotidiano, al dettaglio, all’oggetto, alla concretezza ed alla carnalità delle cose, ma ha molto più: chi conosce Alberto sa bene che nella sua scrittura c’è ben altro.

Per lo meno da *Ho visto perdere Varenne* e poi in quel libro straordinario che è *Il sosia di Providence*, la poesia di Alberto si è accompagnata alla prosa e la sua scrittura in prosa è attraversata da un ritmo, da una scorrevolezza, da una tale capacità di adesione al concreto e, nello stesso tempo, dall’acutezza di momenti, fulminee epifanie che illuminano e si illuminano, da far pensare che prosa e poesia non siano aspetti separati ma vi sia fra loro un legame tutto da analizzare.

Per prima cosa chiedo dunque ad entrambi, cominciando da Paolo: cosa ne pensate e come vedete il rapporto prosa-poesia?

**Paolo Valesio:** Bene, cercherò di rispondere a questa domanda anche se, a dire il vero, mi ero psicologicamente preparato ad una situazione un po’ diversa: cioè a porre delle questioni ad Alberto ed a riceverne da lui.

A proposito della prosa – anche allo scopo di arrivare al concreto, senza certo avviare a tutti i costi un dibattito secondo un certo stile televisivo romano per cui è obbligatorio il contrasto – vorrei sottolineare gli elementi sui quali vorrei capire meglio Alberto e suppongo che per lui sarà lo stesso, mentre sul rapporto prosa-poesia preferirei risponderti più tardi, anticipando solo che a tal proposito condivido l’espressione di Luzzi di «una scrittura ‘sporca’ e compromessa».<sup>24</sup>

---

proietta la sua sensualità, insieme vigile e bulimica. Per questo non è del tutto pertinente parlare [...] di neorepuscolarismo di terzo millennio, una volta appurato che il male di vivere, per quanto gli tarpi le ali delle illusioni, non ne riduce l’ingordo vitalismo, che sembra cedere alla disperazione solo al cospetto struggente del padre malato».

<sup>24</sup> Cfr. *supra*, p. 18 n.

Io sono partito da una compromissione totale con la prosa e dopo tanti anni, nelle poesie che sto scrivendo ora, vi sto ritornando. Spesso ripeto una delle ‘citazioni più citabili’ di Pound e cioè che la poesia dovrebbe essere scritta almeno altrettanto bene della prosa:<sup>25</sup> affermazione che rovescia un cliché intuitivo e forse spiega un pochino il mio riavvicinamento alla prosa.

La mia impressione di Alberto, invece, è che la sua poesia sia sempre coerentemente lirica: è sempre stata spietatamente lirica, e lo dico un po’ provocatoriamente, una lirica ovviamente consapevolissima, moderna, non facile, ma comunque io l’ho sempre trovata lirica.

Non so se lui abbia qualche cosa da dire a questo proposito.

**Niva Lorenzini:** Parliamo anche di prosa come tensione verso la narratività, ma non mi soffermo su questo e passo la parola ad Alberto.

**Alberto Bertoni:** In realtà hai lanciato delle provocazioni molto importanti. Ora, per cominciare dalla fine, posso dire che secondo me nella poesia di oggi vi è una tendenza alla prosa di grande interesse di cui Paolo Valesio è un esempio ma non è l’unico. Qui in prima fila vedo Carlo Franzini, un altro poeta che, sulla scia di Giampiero Neri, usa la prosa; dall’editore Manni è appena uscito un libro notevole di Giancarlo Sissa, *Il bambino perfetto*<sup>26</sup>, che è un volume di poesia ma tutto in prosa; poi vi è un poeta come Mario Santagostini che, in modo sempre più convinto,

---

25 «La poesia dev’essere scritta altrettanto bene quanto la prosa. La lingua dev’essere bella e in nessun modo allontanarsi dalla parola *detta*, se non per un’accresciuta intensità (*cioè semplicità*). Non devono esservi parole libresche, niente perifrasi, *niente inversioni*. Dev’essere semplice come la prosa di Maupassant e dura come quella di Stendhal» (EZRA POUND, *Ars poetica*, trad. it. di CRISTINA CAMPO, in CRISTINA CAMPO, *La tigre assente*, a cura di MARGHERITA PIERACCI HARWELL, Milano, Adelphi, 1991, p. 239).

26 GIANCARLO SISSA, *Il bambino perfetto*, San Cesario di Lecce, Manni, 2008.



sta lavorando sulla poesia in prosa. Quindi mi sembra si possa riconoscere un vero e proprio orientamento della poesia contemporanea che ci sta fornendo tutta una serie di testimonianze sulle quali occorrerebbe riflettere.

In realtà, però, io vorrei prenderla molto più alla lontana, partendo da un omaggio ed anche un ringraziamento a Paolo Valesio, non solo per essere qui con noi oggi, ma anche perché Paolo Valesio mi impartì (era forse il '90 o giù di lì) una grande lezione di metodo e di comportamento.

Come tu ben sai, Niva – bene perché in realtà tu segui il mio 'vizio' della poesia da ben prima delle lettere stagionali del '96 – io ero completamente dissociato all'idea, da un lato, di scrivere poesie e, dall'altro, di fare, per così dire, della critica raimondiana, da 'allievo di Ezio Raimondi', ed ho sempre mantenuto i due piani completamente separati finché, una sera, Salvatore Jemma (che per questo ancora ringrazio) giunse a Modena con Paolo Valesio. Noi avevamo appena cominciato l'avventura di una rivista, «Gli immediati dintorni», e Paolo Valesio – lo dico senza 'spocchia': ci frequentiamo da tanti anni e sa bene che con lui sono sempre sincero, anche sulle sue poesie, sulla sua poetica e sul suo modo di intendere la poesia – per me allora era un mito perché era il bolognese che aveva sposato lo strutturalismo, che analizzava le strutture dei parallelismi della poesia con libri preziosissimi, che studiava la retorica e che era approdato a Yale, addirittura nella terra di Harold Bloom, uno dei miei miti critici da quando avevo recensito per «Intersezioni» il suo libro *La kabbalà e la tradizione critica*.<sup>27</sup> Ma Paolo Valesio, che accompagnava Salvatore Jemma, un pomeriggio-sera, da dei 'ragazzotti' di Modena che avevano messo su insieme una rivistina come «Gli immediati dintorni», era anche un esempio quasi terrorizzante: il grande accademico internazionale, il professore di Yale veniva a parlare di poesia con degli esordienti, praticamente degli sconosciuti!

Da allora sono andato a Providence un paio di volte, nel '94 e nel '96,

---

27 ALBERTO BERTONI [recensione a], HAROLD BLOOM, *La Kabbalà e la tradizione critica*, «Intersezioni», III (1983), n. 1, 1983, pp. 194-199.

come *Visiting professor* ed in quelle occasioni sono sempre andato a trovare Valesio a Yale e, mi pare nel '96, l'anno delle *Lettere stagionali*, lo stesso Valesio mi propose di tenere proprio a Yale una *lecture*: una situazione per me davvero emozionante, con Guido Guglielmi, ricordo, seduto proprio in prima fila (ed anche questa è per me un'altra opportunità per ricordarlo).

Confesso che da allora fu proprio l'atteggiamento di Valesio, la sua capacità di mantenere un rapporto stretto fra la sua celebrità, la sua grandezza di critico teorico della letteratura nei massimi templi del sapere letterario occidentale ed il suo essere poeta 'partendo dal basso' a divenire per me un modello assoluto in grado di aiutarmi a superare quella sorta di complesso dissociativo fra le due maschere, le due facce del mio essere ad un tempo studioso e poeta.

E ciò coinvolge molto anche il problema del rapporto prosa-poesia... non credo più assolutamente che il nostro collega, ormai francamente un pochino 'oracolante', Alfonso Berardinelli abbia ragione nel categorizzare la prosa come luogo dell'impuro, come luogo del quotidiano ed anche del negativo e la poesia invece come elevazione, quindi naturalmente lodando una certa poetica dell'ultimo Montale e di Giudici del parlare in versi, della vita in versi, di elementi, anche minori, legati ad una temporalità spicciola oppure alla parte più orribile di sé.<sup>28</sup>

Credo che adesso la questione si ponga in modo diverso, esattamente come ha detto Valesio citando Pound: ora il problema è forse quello di portare certe forze istintive ed istintuali della poesia, ad esempio, dentro la critica e non più soltanto, come è stato negli anni '60-'70, di far confluire la critica nella poesia, il metalinguaggio, la meta-poesia, la poesia che dall'interno discute le questioni di poetica. Io sono assolutamente d'accordo con Paolo quando dice che sono lirico, questo è un aggettivo che sento assolutamente mio: io scrivo poesia lirica, non poesia mista o d'altro

---

28 Cfr. ALFONSO BERARDINELLI, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.

tipo, però, con i due esperimenti in prosa che aprono rispettivamente *Ho visto perdere Varenne* (da cui il titolo del libro) e *Ricordi di Alzheimer* (che è appunto il mio ultimo libro) io ho sperimentato un tipo di scrittura molto più difficile della poesia e che mi è costato molto più impegno. Ho corretto, ricorretto, riscritto, cercando un ritmo che mi ha costretto ad una fatica artigianale che, francamente, per una poesia non sono costretto a dispiegare. Quindi il problema adesso è proprio quello di far confluire la poesia, nel senso appunto artigianale ma anche ritmico, dentro le strutture della prosa e quindi creare, con molto più sforzo, una prosa che abbia in sé anche un motore di poesia.

**Niva Lorenzini:** Direi che abbiamo rotto il ghiaccio, ma per questo ora vorrei andare un po' più addentro a certe questioni.

È stato nominato Guido Guglielmi. Mi ero segnata un passaggio della prefazione di Guido Guglielmi a *La campagna dell'Ottantasette*<sup>29</sup> di Paolo Valesio, perché credo che Guido, che aveva il dono di un'intuizione precisissima e riusciva a cogliere l'anima della scrittura, in quell'occasione abbia dato una definizione di quel volume valida per tutte le altre raccolte, dove di volta in volta la trovo confermata.

Anche lui parla della contaminazione fra poesia e prosa ed osserva che la poesia di Valesio è una poesia di situazioni – che Guglielmi mette in relazione con una linea che muove dai crepuscolari e, in diversi modi, attraversa tutto il secolo – ma soprattutto che la novità fondamentale di questa scrittura sta nel fatto che essa si dialettizza in un mondo postmoderno.

Voglio leggere quelle parole di Guido:

---

29 GUIDO GUGLIELMI, *Prefazione*, in PAOLO VALESIO, *La campagna dell'Ottantasette. Poesie e prose-in-poesia*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1990, pp. 9-11.

La tematica dello spazio, della estensione, della percezione, non si risolve più nella tematica del tempo, della storia, della durata. E il poeta deve allora compiere come dei viaggi filologici in cerca di tracce di un senso storico. Spazio e tempo sono divaricati.<sup>30</sup>

Ecco, io direi che Valesio vive con forte originalità questa situazione. Poi Guido arriva al punto: «Tra l'affollarsi delle cose, egli spia segni e compie "illazioni". Nella sua poesia c'è una tensione tra i due poli della dispersione e della concentrazione».<sup>31</sup>

Vorrei che fosse lo stesso Paolo Valesio ad illustrarci che cosa intendeva Guido Guglielmi parlando di «dispersione» e di «concentrazione». Ma, se mi permetti, per introdurre la tua risposta, desidero aggiungere che

---

30 Ivi, p. 11. Scrive Luzzi a proposito della prefazione di Guido Guglielmi: «Guglielmi [...] sembra introdurre alcune idee nuove nella bibliografia su Valesio: dopo le riflessioni ormai inevitabili sulla contaminazione tra poesia e prosa, Guglielmi scrive di una "poesia di situazioni" che egli mette in relazione con una "linea che muove dai crepuscolari e, in diversi modi, attraversa tutto il secolo"; rispetto a questo c'è però una "novità fondamentale", rappresentata dal fatto che il mondo con il quale questa scrittura "si dialettizza" è un "mondo postmoderno". La nozione di postmodernità viene dunque proposta per la prima volta alla base di un percorso interpretativo della poesia di Valesio, e da qui si comprende ora il suo tentativo di "riconquistare a una memoria storica questo mondo, e quindi, per così dire, di rifamiliarizzarlo". Da qui nasce "una dura controversia con le cose", sulla quale anche è orientato il senso possibile, in una almeno delle sue accezioni, del titolo del libro: campagna, con valenza bellica, interpretazione autorizzata del resto dall'autore stesso anche se in senso affatto diverso da quello che si intende qui; Guglielmi insomma interviene da par suo [...] circa i contorni di "alienazione storica" che formano l'orizzonte entro il quale si muove la nostra condizione di soggetti oggi: "La tematica dello spazio, della estensione, della percezione non si risolve più nella tematica del tempo, della storia, della durata. E il poeta deve allora compiere come dei viaggi filologici alla ricerca di tracce di un senso storico. Spazio e tempo sono divaricati. Ebbene, direi che Valesio vive con forte originalità questa situazione. Tra l'affollarsi delle cose, egli spia segni e compie "illazioni". Nella sua poesia c'è una tensione tra i due poli della dispersione e della concentrazione". Sono nozioni quantomai utili, a partire dal trauma della scucitura tra spazio e tempo e della sua percezione sconvolta [...] al punto che ormai dovremo ammettere che su questo nucleo problematico, e sulle sue inevitabili quanto molteplici derivazioni, occorrerà fondare aspetti dell'interpretazione di questa poesia» (G. LUZZI, *Per una storia della poesia di Paolo Valesio*, cit., pp. 56-57).

31 G. GUGLIELMI, *Prefazione*, in P. VALESIO, *La campagna dell'Ottantasette*, cit., p. 11.

secondo me questa osservazione di Guglielmi, circa la «tensione tra i due poli della dispersione e della concentrazione», può calzare benissimo anche per *Dardi*, il libro da cui leggerò alcuni versi, benché sia un volume successivo.

*Dardi* è un testo accompagnato dalle immagini di un artista come Pier Giovanni Bubani che raccoglie cento ‘dardi’ nella forma più lirica che si possa immaginare, se parliamo di lirica come frammento carico di tensione che brucia la parola rendendola intensa. Si può parlare di *Dardi* come di una poetica del frammento.

Ascoltate:

*Dardo 9: Contra Lucretium*

Con gemiti, la natura  
genera senza voce la preghiera:  
i cespugli e gli alberi qui fuori  
sudano trasudano  
(contagiando l'interno della stanza  
dove il legno ha profumo di selvatico  
come un'ascella)  
dopo la pioggia<sup>32</sup>

*Dardo 22*

*Per Howard Stern*

Fra l'una messa e l'altra –  
l'empirica vita: una niebla  
sfilacciata e sanguigna<sup>33</sup>

---

32 PAOLO VALESIO, PIER GIOVANNI BUBANI, *Volano in cento*, Faenza, I quaderni del circolo degli artisti, 2002, p. 22.

33 Ivi, p. 27.

*Dardo 24: La hora de las ánimas*

Nella mia faccia vedo – e mi terrorifica –  
uno stigma di anima appenata  
fosca non buona non beata  
immersa in continua mezzanotte<sup>34</sup>

ed infine:

*Dardo 66*

*Per Amerigo Fabbri*

Vorrei avere la fermezza d'animo  
per vivere quarantenato  
e quasi incatenato  
non proprio all'orazione  
non proprio alla devozione  
ma piuttosto a una scura austerità  
di silente lavoro dedicato  
di un curvo sull'acquaio  
negli interstizi del giorno  
acciottolando piatti  
fra il silenzio  
dei poco più di quattro muri.<sup>35</sup>

Come avete sentito, sono tutte poesie (ho scelto queste, ma avrei potuto leggerne altre; Paolo poi ci leggerà quello che vorrà lui) segnate da un momento di conversione molto forte, radicale, da una scelta di vita che nella sua quotidianità si pone continuamente il problema del rapporto con la fede. Ho voluto proporre questi versi per farvi sentire la radicalità del confronto tra questa concretezza, tra questa poesia che trova la propria immersione nel quotidiano, e l'inquietudine di questo cercare, di questo

---

34 Ivi, p. 28.

35 Ivi, p. 51.

andare verso una direzione, un senso, che la poesia è sempre disposta ad inseguire, ma che non si riesce mai a raggiungere sino in fondo.

Se c'è una duplicità delle appartenenze nella poesia di Valesio, se c'è un doppio (di cui poi Valesio, se vorrà, potrà parlarci), c'è anche questa tensione – aveva proprio ragione Guglielmi – tra dispersione e concentrazione. Non parlo di una dispersione a livello prosodico, a livello lessicale (perché abbiamo sentito che qui c'è una tensione costante), ma a livello di capacità di mettere in attrito le immagini e di far sentire la tensione che palpita in questa scrittura.

Questo volevo evidenziare: Paolo riesce a toccare argomenti che apparrebbero alla sfera del sublime, rimanendo al contempo perfettamente immerso nel concreto dell'acciottolare, dei piatti, dell'acquaio, etc.

*Paolo Valesio:* A dire il vero, io vorrei fare un passo di lato, ma non soltanto per gentilezza nei confronti di Alberto. Vorrei cioè ringraziare la generosità di questo Dipartimento, nel senso che io per molti anni mi sono sentito un po' marginale, o meglio molte persone mi hanno fatto sentire tale, rispetto all'italianistica a Bologna perché non ero nato italianista, ma glottologo – un termine orribile che non so se ancora in uso, anche se l'ha inventato il grande linguista Graziadio Isaia Ascoli –, mentre negli ultimi anni, proprio grazie a voi non mi sono più sentito ai margini. Ricordo in particolare il simposio in memoria di Guido Guglielmi durante il quale io citai la sua prefazione menzionata prima da Niva – rischiando allora l'accusa di narcisismo, mentre io lo avevo fatto perché si trattava di un saggio critico breve ma intenso che aveva una propria unità – e sono molto grato di questo libro pubblicato da Gedit, un editore strettamente legato a questo Dipartimento – tant'è che, se non erro, l'anonima quarta di copertina, che

è molto densa e va al di là di quello che noi chiamiamo *blurb*,<sup>36</sup> è dovuta a Gian Mario Anselmi – che ora mi fa sentire di poter pensare ad una mia ricontestualizzazione, un mio rientro in seno al Dipartimento.

Ma siccome il tempo stringe, vorrei essere sempre più chiaro nel lanciare alcune proposte che vorrebbero, o almeno io lo spero, suscitare un dibattito tra i presenti che, vedo, sono tutti addetti ai lavori; quindi, per raccontare in breve una storia lunga, come dicono gli inglesi (*to make a long story short*), la dispersione e la concentrazione delle quali Guglielmi parlava in modo più tecnico e preciso io, invece, in nome della conversazione e del dialogo, qui le vorrei rievocare brevemente nei loro elementi psicologici.

Sia Niva sia Giorgio Luzzi hanno detto in modo molto garbato una cosa che si poteva dire molto più brutalmente e cioè che io ho cominciato la mia carriera poetica tardi rispetto a quella che fra i poeti, compresi i presenti, credo sia considerata quella più normale; e le ragioni sono molteplici.

Luzzi delinea addirittura una storia sociale e traccia un'ipotesi sulla mia generazione,<sup>37</sup> ma nel mio caso specifico questo inizio 'dilazionato' è stato causato dalla paura della poesia come dispersione, cioè dalla paura che la poesia mi trascinasse in un gorgo dispersivo rispetto alla costruzione razionale, progettuale, di una vita. A ciò si è aggiunta allora, credo, anche

---

36 Una sorta di quarta di copertina, nel linguaggio editoriale americano.

37 «Gli esordi meditati sono un dato forse non infrequente in questa generazione: possono esserne responsabili ordini di priorità di altro tipo, forse prima tra queste la pressione dell'«avventura» politico-sociale con il ruolo non insignificante affidato agli intellettuali anche creativi all'interno di un progetto di trasformazione del mondo a partire dallo schema tradizionale dei rapporti tra le classi sociali; per altre ragioni i nati attorno al Quaranta – generazione abbastanza libera e fortunata quanto alla fluidità dei modelli circostanti in assestamento e anche alla disponibilità di reperimento delle opzioni occupazionali – sono meno ossessionati di quelli che verranno da spinte specialistiche convertibili nel 'tutto e subito', nella conquista individuale del primato, nel mondo come modello di uso e non come campo di contraddizioni e di crisi. Vista da questo lato, l'avventura della poesia della nostra generazione sembra volersi rafforzare ben poco del mito rimbaudiano della radicalità del gesto, quanto piuttosto cercare di fondere piani di sapere tra loro distanti ma profondamente integrati in un progetto non individualistico» (G. LUZZI, *Per una storia della poesia di Paolo Valesio*, cit., p. 1).



la ricerca di una poesia che fosse una forma di concentrazione: questo, il primo punto.

Secondo. Sempre all'insegna del detto di 'rendere breve una storia lunga', devo dire che io ho cominciato con le prose in poesia, ma ho poi continuato con un'immersione sempre più entusiasta nella lirica – comprese le forme più tradizionali come il sonetto ed ancora (lo dico con un certo timore, ovviamente, non certo con vanità) continuo a scrivere una serie di sonetti di tipo petrarchesco – ma adesso, proprio nell'ultimo anno, sto ritornando ad un tipo particolare di prosa in poesia. Però quello che ho appena detto circa la dispersione e la concentrazione, mi fa tornare in mente il problema, venerabile ed ancor più evidentemente non risolvibile oggi, della prosa-in-poesia che è poi il problema della vita-in-poesia.

Io sono sempre stato molto affascinato dalla brutalità marinettiana che connette direttamente arte e vita e, sebbene noi spieghiamo che in realtà le cose sono più complesse, per me il problema rimane; e lo stesso Alberto lo pone nettamente quando, nella sua prosa iniziale, scrive: «Ho già avuto modo di ripetere che la poesia è l'unico luogo nel quale non ho *mai* mentito» e sottolinea *mai*, «anche se la verità è poi il testo a dirla o non dirla, piuttosto che una mimesi rigorosamente rispettosa – da parte dell'autore – degli accadimenti autobiografici».<sup>38</sup>

Questa è una frase molto abile poiché così Alberto, da un lato, rivendica un rapporto particolare con la biografia e dall'altro, giustamente da critico, si mette al riparo dicendo che il testo non è mai una trasposizione immediata dell'autobiografia.

Ciò è vero, e lo è anche per me, però rimane un problema: tutti noi sappiamo, e diciamo ai nostri studenti, che non bisogna confondere il poeta con la sua vita. Per fare un esempio, la grande critica di Harvard, Helen Vendler, spiega che di fronte ai sonetti di William Shakespeare è inutile chiedersi se Shakespeare fosse omosessuale, criptocattolico, etc.,

---

38 A. BERTONI, *Ricordi di Alzheimer*, cit., p. 20.

etc.: molto più semplicemente, afferma lei, ed io vorrei ribadirlo, nel poema c'è una voce che parla. Così, per esempio, mi trovo a disagio con il termine *conversione* – che Niva ha usato e del resto lo ha utilizzato anche Maurizio Cucchi, del cui contributo sono grato –<sup>39</sup> perché lo sento come un termine imbarazzante, quasi come se riguardasse fatti strettamente personali.

Mi ricordo che Philippe Sollers a Yale, tanti anni fa, diceva che ormai la frontiera dell'osceno non è più il sesso, di cui tutti parlano tranquillamente e con la stessa casualità con cui ci si lava i denti, ma il religioso ed io penso che avesse ragione.

Quando nei miei confronti sento usare la parola *conversione* io sono molto più in imbarazzo che se uno dicesse: “È la storia con l'amante che Valesio evoca in questo libro...” e credo di non essere l'unico a sentirmi così. Allora ecco il problema – e vorrei sapere cosa ne pensa Alberto, continuo ad avere voglia di stuzzicarlo, ma spero in modo non frivolo: il poeta nella poesia si reinventa. Chi trasferisce direttamente nella poesia la vita reale in genere fallisce; anche se devo dire che nella poesia, soprattutto lirica, emerge un rapporto con la vita di chi parla che è, oserei dire, necessariamente indiscreto.

Alcuni miei amici poeti usano l'espressione pudore rifacendosi ad Ungaretti che in una famosa nota parlava del pudore della poesia,<sup>40</sup> ma per

---

39 Cfr. MAURIZIO CUCCHI, *Prefazione*, in PAOLO VALESIO, *Piazza delle preghiere massacrate*, Modena, Edizioni del Laboratorio, 1999, p. 9: «ci troviamo di fronte a qualcosa che, senza troppi pudori, si può tranquillamente definire una conversione. E una conversione non solo e non tanto formale, che pure avviene e in termini di particolare rigore, ma una conversione religiosa, quella che conduce alla superata eppur vissuta “vergogna della confessione” di fronte al proprio passato».

40 GIUSEPPE UNGARETTI, *Il dolore*, in ID., *Vita d'un uomo*, a cura di LEONE PICCIONI, Milano, Mondadori, 1969, p. 542: «Mi si è fatto osservare che in un modo all'estremo brutale, perdendo un bimbo che aveva nove anni, devo sapere che la morte è la morte. Fu la cosa più tremenda della mia vita. So che cosa significhi la morte, lo sapevo anche prima; ma allora, quando mi è stata strappata la parte migliore di me, la esperimento in me, da quel momento, la morte. *Il Dolore* è il libro che di più amo, il libro che ho scritto negli anni orribili, stretto alla gola. Se ne parlassi mi parrebbe d'essere impudico. Quel dolore non finirà più di straziarmi».

quel che mi riguarda se c'è una parola che non userei mai per un poeta è proprio *pudore*: non voglio dire che il poeta sia spudorato, semplicemente mi sembra una parola non adatta, così come, *mutatis mutandis*, non la userei neanche per un attore; cioè attore e pudore sono parole che rimano, ma non vanno insieme... e la stessa cosa direi per le parole allitteranti poeta e pudore.

Però, devo dire che ho visto, e qui sono indiscreto io, l'urgenza esistenziale massima del libro di Alberto, e non credo che si possa andare più al di là nell'osare evocare la propria vita e quella altrui, quindi... mi chiedo cosa ne pensi tu, Alberto.

**Niva Lorenzini:** Questo interrogativo richiede una risposta immediata, quindi passo la parola ad Alberto e tengo per dopo le mie domande.

**Alberto Bertoni:** Credo che forse la risposta debba collocarsi su due piani. Il primo è quello che dà ragione del fatto che c'è un parlante nel testo che non coincide col soggetto biografico e riguarda il tempo delle scritture o delle riscritture del testo. Io davvero non mento quando affermo che, proprio perché sono un lirico, un testo lo scrivo in modo abbastanza immediato, su di un taccuino o su carta simile; cerco di non far passare troppo tempo rispetto a questo spunto immediato e, sempre sullo stesso taccuino oppure un pezzo di carta qualunque, tento di dargli una forma più o meno compiuta ancora a penna; quindi passo dalla penna al computer, in un file a parte, diciamo così, e faccio una prima stampa; poi mi metto in tasca il foglio, che infatti è sempre molto stropicciato, e comincio ad apportarvi le prime correzioni. (Giancarlo Sissa ha scritto una poesia molto bella, non ancora pubblicata, su questi miei fogli stropicciati che tengo in tasca).

A quel punto ristampo il testo corretto ed il foglio non lo metto più in tasca ma in un cassetto dove lo lascio giacere per alcune settimane, a volte mesi, finché ci vado di nuovo attorno, vedo se può essere una poesia o no e provo a

metterla nell'insieme di quelle che ho già in qualche modo accumulato: così entra a far parte del 'progetto', una parola anceschiana che a me continua a piacere molto, perché io credo poco ai poeti puramente istintivi, quelli che non hanno un'idea anche strutturante del proprio fare, dei propri pezzi, dei propri fogli. Ma in tutti questi passaggi, in tutto questo procedere correggendo, in tutte queste riscritture e ricopiate quante persone sono stato? Come è cambiata nel frattempo anche la mia psicologia? Posso aver scritto in una situazione di angoscia totale ed essere andato a riprendere in mano il foglio in un momento magari di allegria o di scioltezza e quindi è chiaro che in quelle poesie io non posso parlare di un pezzo di vita allo stato puro, trascritto come materiale grezzo: io come monolite di me stesso.

Il secondo elemento – che, so, sta molto a cuore a Niva, l'ho già anticipato in un'intervista ad «Il Resto del Carlino» un po' di mesi fa perché intelligentemente incalzato da Carlo Donati, uno dei pochi giornalisti culturali intelligenti che ci sono in giro a Bologna e credo non solo a Bologna – riguarda anche *Ricordi di Alzheimer* ed è sollecitato da questa, diciamo così, 'poetica dell'Alzheimer'. Si tratta del rischio di essere andato a toccare questo elemento, questa situazione disastrosa al di là della quale forse non si può andare nella forma dell'autoconfessione: il proprio padre al quale si disfa lentamente il cervello davanti ai tuoi occhi. Però mi è venuto in mente, dopo che il libro era già pronto ed io avevo già deciso di provare l'impudenza assoluta di una poesia carica di un dolore così radicale, così esposto, così esibito addirittura (e queste ovviamente sono tutte riserve che ho posto a me stesso), che forse una certa 'modalità alzheimeriana' è quasi una 'modalità poetica', era quasi una forma di poetica, perché in fondo il ricordo, anche quello in versi, è poi un qualcosa che sono i versi stessi e la lingua stessa a manipolare a modo loro.

Tutti coloro che scrivono hanno provato almeno una volta la tentazione di inserire una strofa, un particolare, un evento in più di quella storia di vita che stanno raccontando, ma di non essere riusciti a farlo perché il testo stesso l'ha rifiutata: è questo che, per ragioni di ritmo, di durata interna,

di costruzione proprio artigianale della poesia, non consente di introdurre quell'aggiunta alla quale l'autore, magari su un piano esistenziale, teneva tantissimo. E quante poesie falliscono proprio perché c'è questo elemento in più che il poeta ha voluto inserire a tutti i costi.

Forse la 'poetica alzheimeriana' è proprio quella del ricordare in via di paradosso: certamente la mia è anche una poesia ricca di memorie e di vita vissuta, quindi ovviamente il ricordo è un motore forte – e chissà probabilmente è meglio quando nel testo emerge proustianamente una memoria involontaria piuttosto che una razionale e consapevole – però ad un certo punto il ricordo in poesia diventa anche un fatto di oblio, una questione di 'consegna al linguaggio', con i suoi vuoti, i suoi ritmi, le sue regole, la sua glottologia, la sua storia della poesia, etc., etc. Ma questo è un processo *in fieri*, è un processo che si attua nel corso delle redazioni, durante la storia di composizione del testo che nel mio caso, lo ripeto, anche se sono un lirico, non è mai immediata: non mi accade mai di scrivere automaticamente una poesia nella sua versione definitiva. Quella era forse davvero la scommessa, prima marinettiana e poi dei surrealisti, della scrittura automatica, ma io non sono mai riuscito a praticarla, così come, secondo me, non c'è mai riuscito neanche il mio grande concittadino Antonio Delfini che quando l'ha voluta sperimentare ne *Il fanalino della Battimonda*<sup>41</sup> ha raggiunto il suo risultato peggiore.

**Niva Lorenzini:** A questo punto, dovrei nuovamente passare la parola a Paolo Valesio, ma vorrei aggiungere qualcosa sulla presenza dell'io.

I *Ricordi di Alzheimer* di Alberto traggono origine da una situazione vissuta, da un caso contingente narrato nelle prime righe del libro in maniera coinvolgente, mirabile: «In terza o in seconda, e più di rado in

---

41 ANTONIO DELFINI, *Il fanalino della Battimonda*, Firenze, Edizioni di Rivoluzione, 1940.

prima persona singolare, il “padre” di *Ricordi di Alzheimer* è Gilberto, un modenese nato il 29 agosto 1925 e morto sulle scale di casa il 5 gennaio 2006»,<sup>42</sup> morto appunto per Alzheimer. Il libro nasce da questa provocazione che la vita pone davanti ad Alberto, il quale però sarebbe arrivato comunque ad un libro come questo, e ne spiego la ragione.

La sua quotidianità, la sua scrittura da lirico morde sempre sul concreto ma, fin dal primo libro, *Lettere stagionali*, ciò che colpisce il lettore sono le omissioni che si aprono sul concreto, sono i momenti di sospensione, i soprassalti, le amnesie. Tutto questo era già presente prima che si verificasse la situazione di cui abbiamo parlato. Quello di Alberto già da allora era dunque uno scrivere intorno alla poesia, ad una poesia fatta di queste amnesie, ma al contempo anche dominata dall’attesa di una parola che riesca a raggiungere, ad esprimere l’oggetto, le cose...

Quando ho letto *Ricordi di Alzheimer* – che è un libro di grande forza umana – ad un certo punto sono stata colta dal pensiero che questo testo mi stava costruendo un glossario dell’Alzheimer che io, da ora in poi, posso estendere al glossario della poesia. Mi ero segnata le espressioni «disorientamento», «trasformazione», «trasmutazione», «amnesia». E questo bisogno di straniamento, questo bisogno di far convivere la presenza corporea e l’omissione, la datità ed il senso abraso è la ricerca della parola, sempre.

Allora il glossario dell’Alzheimer, mentre portava avanti una sua personalissima vicenda – narrata da un *io*, che diventa un *me oggettivato* ed ogni tanto un *lui* che ci sta raccontando la vicenda di questo individuo che ha attraversato un’esperienza dolorosa, privata, personale della quale l’*io scrivente* non perde niente ma anzi riesce a darne una perfetta trasposizione – intanto mi dava anche il senso di quello che è un glossario della poesia e questo, lo riconosco, mi ha colpito davvero.

Adesso ripasso il microfono a Paolo e, dato che ho menzionato l’io, la presenza dell’io, ti chiedo se ci vuoi parlare anche tu del tuo?

---

42 A. BERTONI, *Ricordi di Alzheimer*, cit., p. 17.

**Paolo Valesio:** Io veramente sto pensando al ritmo di questo pomeriggio e sento sempre più il desiderio di ascoltare anche il pubblico che è poi composto da addetti ai lavori, ma prima vorrei aggiungere un'altra considerazione.

Se non erro, mi pare che Alberto abbia usato la categoria di *fictio* nel suo significato più profondo e sottile, cioè non come un 'inventarsi menzogne' ma come un 'fingere' nel senso del vasaio, di quell'«io nel pensiero mi fingo»: <sup>43</sup> cioè un costruire così intensamente ed accuratamente un testo che alla fine questo non ha più un rapporto diretto con la vita grezza.

Il concetto di finzione dietro cui può rifugiarsi il romanziere, meglio del poeta, è quell'altro, è la finzione intesa come appunto il 'raccontare una bugia': il romanziere racconta una persona che non esiste e storie mai accadute.

È tra questi due poli che, secondo me, si gioca tutto il discorso e, chiaramente, da questo punto di vista il mio problema è identico a quello di Alberto: entrambi cioè intendiamo la *fictio* nel senso del riforgiarsi, riplasmarsi le cose della vita, per così dire, affabularsi senza necessariamente inventare di sana pianta.

Ma vorrei dire un'ultima cosa a proposito della biografia intellettuale di una persona. Ad un certo punto io, leggendo Luzzi, ho scoperto, quasi con timore e tremore, quanto spaventosamente coerente, si potrebbe dire quanto tremendamente ripetitiva, sia stata la mia vita in poesia in questo senso. Si è parlato della mia conversione degli ultimi anni, ma Luzzi ha avuto la pazienza di andare a vedere il mio primo libro, *Prose in poesia*, la cui poesia centrale e per me definitoria, s'intitola *Pregando a Manhattan* <sup>44</sup>

---

43 GIACOMO LEOPARDI, *L'infinito*: «Ma sedendo e mirando, interminati | spazi di là da quella, e sovrumani | silenzi, e profondissima quiete | io nel pensiero mi fingo; ove per poco | il cor non si spaura» (vv. 4-8, part. v. 7).

44 «Nella importante sequenza [...] "Pregando a Manhattan", giace un complesso palinsesto attribuibile a molti aspetti della poesia che verrà dal nostro autore anche in anni abbastanza lontani nel futuro. Intendo dire che vi si trova il germe gnoseologico e vocazionale del futuro e più sistematico avvicinamento della poesia di Valesio alle questioni della trascendenza: la religiosità come approdo del percorso 'anamnestico' (storia clinica

ed è su questa che vorrei fare un piccolo inciso che mi permette anche di rispondere, almeno in parte, alle importanti osservazioni di Niva e, mi pare, anche di Alberto a proposito dei poeti italofofoni, i poeti italiani fuori d'Italia, un aspetto che meriterebbe un intero convegno.

Dicendo “pregando a Manhattan”, io giocavo su uno stilema inglese che usa il gerundio un po’ come se fosse un infinito (in italiano si direbbe più correttamente “pregare a Manhattan”); quindi io avevo scelto apposta il gerundio, ma molti amici all’epoca cominciarono a spiegarmi la grammatica italiana pensando che fossi stato tanto tempo in America da non ricordarmela più, e questo fraintendimento è uno dei rischi corsi da chi tenta di scrivere in poesia. In questa poesia io descrivevo la visita ad una chiesa – fatta nel ’78, ed il libro è del ’79 – che aveva sollecitato alcuni miei pensieri e riflessioni; e rileggendo la poesia oggi mi accorgo che in fondo io ho continuato più o meno a parlare della stessa cosa.

Per inciso, dato che non vorrei insistere troppo sul sublime, dirò che la chiesa, situata sulla Quinta Strada, è davvero bella ma ad essa si lega un fatto lievemente comico: cioè che io rimasi convinto che questa fosse una chiesa cattolica per circa un anno, finché scoprii che invece era una chiesa episcopale; va bene, era anglo-cattolica, ma insomma apparteneva ad una confessione religiosa diversa. Anche questo errore però fu per me una forma di educazione a quella società caratterizzata da una moltitudine di strutture del religioso – una sorta di educazione antropologica.

Tornando a Luzzi, egli, soffermandosi su questa poesia, usa la parola ‘trascendenza’ ed è su questo che vorrei soffermarmi e forse fermarmi. Per lungo tempo, per cercare di descrivere ciò di cui parlavo, e di cui vi

---

della teopatia), la metropoli come luogo della dispersione necessario al ritrovamento di sé nella propria interiorità indivisibile di individuo colloquante, la fondazione della categoria semantica della “giaculatoria” con tutto quel complesso di rughe ermeneutiche che esploderà in anni successivi (ne vedremo tutta l’ampiezza nei lavori più recenti) fino a costituire in forma poetica la parola chiave per una teoria mistica» (G. LUZZI, *Per una storia della poesia di Paolo Valesio*, cit., p. 7).



ha dato un'idea Niva, io ho usato una serie di parole – come sempre la poesia è questione di parole e seppure questa non sia una grande scoperta, continua ad impressionarmi – che continuavano a non soddisfarmi. Non mi soddisfaceva la parola ‘conversione’, né mi soddisfaceva la parola ‘fede’: parole che rispetto ed amo ma che, secondo me, non mi inquadravano bene; non mi andava bene la parola ‘teologia’ (anche se è quella che chiude *Pregando a Manhattan*),<sup>45</sup> e nemmeno la parola ‘devozione’<sup>46</sup> (che io usai proprio qui l’anno scorso parlando di un mio libro e sulla quale, fra l’altro, ci fu una discussione con uno dei presenti il quale equiparava la categoria ‘devozione’ o ‘fede’ alla categoria ‘ideologia’, cosa su cui io non ero d’accordo).

In sostanza per me la parola ‘trascendenza’ è centrale perché va al di là del mio caso, dell’evento singolo; è questo il punto: sono io che sto parlando ovviamente, ma non sto più parlando solo di me.

Parlo oggi, dopo lunghe discussioni di poesia con colleghi ed amici italiani, con amici italiani in America, con amici americani (con i quali, per inciso, la discussione è particolarmente difficile perché, se gli italiani hanno un’ossessione intellettualistica, gli americani ce l’hanno anti-intellettualistica e fanno sempre finta di non volere usare le parole difficili, anche se poi vi fanno riferimento). Oggi, dunque, sono giunto alla conclusione che, al di là del mio piccolo caso personale (di cui tutto il libro di Luzzi è un *exemplum*, naturalmente *in corpore vili*), il grande dibattito, il grande duello, direi fraterno, rispettoso, della poetica moderna – al di là della dialettica poesia/prosa, biografico/non biografico – è quello fra la trascendenza e qualche cosa d’altro che a me non va neanche più bene chiamare materialismo: diciamo tra la trascendenza e la non-trascendenza, fra l’ordine naturale e qualcosa che non appartiene più a quest’ordine

---

45 «Teologia dovere sociale di chi è irrimediabilmente solitario» (PAOLO VALESIO, *Prose in poesia*, Milano, Guanda, 1979, p. 44).

46 Parole da tenere ben presenti anche per accedere a una lettura consapevole della poesia di Cristina Campo: cfr. anche *infra*, pp. 53-88.

naturale. Per me questo è il nodo fondamentale: ci ho messo un periodo imbarazzantemente lungo a capirlo, ma ciò di cui cercavo di parlare in *Pregando a Manhattan* era proprio la trascendenza.

A questo punto io, parlando in sede di poetica, distingo tra poetiche e poesie che ammettono ed altre che scoraggiano la trascendenza e secondo me le prime, quelle della trascendenza, sono in minoranza sia negli Stati Uniti, sia in Italia; mentre le seconde, quelle della non-trascendenza, sono la maggioranza sia negli Stati Uniti, sia in Italia e questo è un elemento che accomuna i due paesi.

Naturalmente la minoranza non ha sempre ragione, romanticamente, né la maggioranza ha sempre ragione, e comunque il problema vero non è quello di avere ragione. Ecco allora che ho scoperto finalmente la parola che mi lascia meno a disagio, cioè ‘trascendenza’ e l’ho capito parlando e ragionando non solo su come io vedo la poesia, ma anche su questo grande confronto, un confronto internazionale di poesie e di poetiche; e se uso un’espressione così ambiziosa (grande confronto internazionale di poesie e di poetiche) è perché tutte le altre parole e categorie (biografico e non biografico, lirico e non lirico, etc.) mi sembrano un po’ troppo limitate.

Per me la grande sfida è questa che ho cercato di definire, come voi avete capito, in negativo – perché non ho detto che cosa si trascende, né verso chi si trascende; non l’ho detto, non lo voglio dire e non lo posso dire: io ho evidenziato solamente, diciamo così, un movimento contemporaneo.

**Niva Lorenzini:** Ora inviterei senz’altro il pubblico ad intervenire, poi Paolo ed Alberto a leggere i loro testi.

Volevo solo aggiungere che in questo momento la non-presenza di Luzzi crea un certo disagio perché gli avrei chiesto una cosa che dopo questo tuo intervento assume un risvolto particolare.

Nel suo saggio critico, nelle varie analisi dei tuoi testi, Luzzi insiste più volte sul fatto che la tua è una scrittura che guida il lettore verso

un'interpretazione. Spesso Luzzi sottolinea la tua volontà di orientare il lettore,<sup>47</sup> quasi come se volesse imporre questa idea ed io mi sono chiesta se ciò sia legato a questo tuo ultimo discorso ed alla necessità di un orientamento.

**Paolo Valesio:** Sì, anche se mi pare che Giorgio ed io usiamo il termine 'orientamento' in senso diverso.

---

47 Scrive ad esempio Luzzi che si può «parlare di Valesio come di un autore dotato dell'attitudine a orientare, se non a condizionare, l'interpretazione dei suoi libri in una direzione fortemente guidata» (G. LUZZI, *Per una storia della poesia di Paolo Valesio*, cit., p. 20); ed a proposito del volume di Valesio *La rosa verde* afferma: «Non compare la nota bibliografica dell'autore, così come non sono presenti aspetti di soglia in senso critico-interpretativo. Peraltro il volume è ricco di soglie indiziarie disseminate dall'autore ed è su queste ultime che conviene indagare, anche perché vedremo che il percorso sugli indizi esteriori ci porterà in una zona molto vicina alla cattura del senso del testo. A colpo d'occhio si nota che ciascun componimento, senza eccezione, porta riferito in calce il luogo preciso della sua gestazione o quantomeno dell'affiorare dell'idea-madre che lo ha determinato [...]. La prima e l'ultima poesia recano la data, rispettivamente "Agosto, 1984" e "25 gennaio 1987 (Conversione di San Paolo)". Sono tutti dati dei quali si intuisce di dovere tenere conto attentamente, assieme al fatto che il libro è dedicato (*A Graziella*) e che contiene al suo interno un altro dossier di dediche e di epigrafi piuttosto ragguardevole [...]. Da tutto ciò nascono legittime alcune ipotesi interpretative, che potremmo fruttuosamente proporci non prima di avere constatato una volta di più che chi compone quest'opera è una personalità ossessiva e dominante che tende a costituire il senso compiuto del testo senza concedere margini di incertezza o di ambiguità all'interpretazione, ma al contrario sembra avere l'attitudine di imbrigliare la lettura entro guide desiderate, come se il ripudio per l'indeterminatezza, per l'astrazione, per l'ambiguità, per l'evasione sensoriale o sentimentale o associativa potessero costituire una caduta di responsabilità all'interno del circuito funzionale e sociale che lega emittente e destinatario [...]. Partiamo da quella cogente cornice temporale, per mezzo della quale l'autore delimita una tranche de vie la quale certamente deve avere avuto un'importanza particolare nella sua esistenza: anch'essa, come un po' tutto il resto, sembra dimostrare che il paratesto (o peritesto?) svolge una funzione capitale in quanto chiave di lettura indispensabile per l'accesso al testo, così che l'interpretazione di quest'ultimo è subordinata agli elementi specifici e oggettivi che il paratesto impone di prendere in considerazione» (pp. 33-34).

**Niva Lorenzini:** Bene, bene, mi accontento, non chiedo altro... Detto questo, se qualcuno vuole fare qualche domanda...

**Dal pubblico:** Inutile dire che ci siamo davvero goduti questo incontro, vorrei piuttosto sottolineare un aspetto. Mi rivolgo ad Alberto Bertoni che in un verso bellissimo parlando del padre scrive: «è lui il poeta | io l'archivista muto». <sup>48</sup> Io trovo che questo sia un verso terrificante e francamente non sono d'accordo perché penso che in realtà per fare il poeta ci voglia un cervello purtroppo non distrutto, non devastato dall'Alzheimer.

**Niva Lorenzini:** Io credo che in quelle parole ci siano una grande rabbia ed un grande amore congiunti; ma lo spiegherà Alberto stesso.

**Alberto Bertoni:** No, ovviamente non spiego la questione biografica che qui è fin troppo esposta, dico soltanto che la 'funzione alzheimeriana' è la funzione di questa energia nella malattia ed è la funzione anche, in certo modo, di questo sapere di dover dimenticare; poi, è chiaro, mio padre non era in grado di scrivere poesie o di fare altro di artistico, anche se forse, chissà, in alcuni momenti della sua malattia...

Mi richiamo anch'io ad un autore amato e citato da Valesio, che è anche un mio amore – anche se forse in modo diverso rispetto a lui, per testi diversi –, Filippo Tommaso Marinetti: davvero Marinetti metteva in scena la sua vita quasi come fosse un'opera d'arte ma lo faceva, diciamo, 'da ferrarista' e non 'da dannunziano', cioè non da retore ma come una persona che avesse lavorato per quarant'anni costruendo macchine da corsa e quindi rispondo con questo paradosso ed è chiaramente un paradosso anche il

---

48 A. BERTONI, *Ricordi di Alzheimer*, cit., p. 54.

parlare di una 'poetica alzheimeriana' o di una 'funzione alzheimeriana' necessaria al poeta, ma credo che questi siano di quei paradossi sui quali varrebbe la pena riflettere.

E da questo punto di vista, mi collego poi ad un altro passaggio del discorso di Paolo. Sicuramente aveva ragione Sollers: il vero osceno della nostra contemporaneità è il religioso molto più del sessuale. Però si può anche aggiungere che il religioso è il vero tabù, molto più del sessuale.

Ma circa quella che Paolo chiama trascendenza – ed io mi colloco dall'altra parte, nell'altro campo, quello della non-trascendenza o, per lo meno, non della trascendenza a priori – devo dire che, secondo me, la trascendenza va conquistata sul campo, con il testo, perché non è sufficiente dichiararsi confessionali o religiosi o quant'altro: Iacopone, Rebora e Dante stesso, straordinari poeti della trascendenza, questa l'hanno conquistata con la loro opera che a me, non trascendente, non credente, etc., giunge come un vettore di trascendenza vera.

Perciò su questo io sono assolutamente d'accordo con Paolo: anche per me la poesia è una forma di preghiera laica, ma non solo, molto alta e che non ha nessun altro riscontro possibile: cioè, non basta dire «sono un poeta religioso, credente, anzi sono un poeta cattolico oppure devoto o devozionale» per poter dire «c'è trascendenza nel mio testo»; bisogna che sia il testo poi alla fine a conquistarsi questo traguardo ed il poeta a riuscire, attraverso il testo, a trasmettere questa trascendenza.

Detto ciò, ora leggo due o tre poesie altrimenti davvero ragioniamo un po' troppo e leggiamo un po' troppo poco.

Partirò da una lirica alla quale sono molto affezionato. Mentre come critico (come critico lettore di poesia, naturalmente, non come critico storico della letteratura) ammetto che a volte sono un po' troppo severo e un po' troppo apodittico nei miei giudizi – e d'altronde anche il cardinal Ruini l'altro giorno ha confessato di aver pregato e capito poco gli altri –, come poeta sono invece molto umile ed in genere seguo i consigli che mi vengono dati, da chiunque giungano (naturalmente se hanno un'onestà di

fondo, cioè se non sono una specie di sfida a tutti i costi o di presa in giro). Ora una persona che io ritengo un grande poeta, Emilio Rentocchini, mi aveva detto di lasciar perdere con le poesie in dialetto, salvandone solamente una o due;<sup>49</sup> ed in effetti credo che Rentocchini avesse ragione e che anche quelle che erano in dialetto funzionino molto meglio in italiano.

Per cui, alla fine in questo libro di poesie in dialetto ne sono sopravvissute pochissime: ad esempio quella dedicata a Kafka<sup>50</sup> (che anche Rentocchini penso ammetta sia una poesia abbastanza ben riuscita) o la lettera in versi in pavanese di Francesco Guccini,<sup>51</sup> che ho in seguito deciso di collocare ad inizio del libro come introduzione. A queste si aggiunge una poesia trilingue,<sup>52</sup> tale grazie alla traduzione di Tony Oldcorn – che, a dire il vero, ne aveva tradotte anche altre sei o sette, destinate ad uscire su «YIP-Yale Italian Poetry»,<sup>53</sup> ma che poi ‘si è fatto di nebbia’, come è

---

49 A proposito di Emilio Rentocchini e dell'uso del dialetto modenese, Bertoni ha scritto: «La “cattiva compagnia” di Emilio Rentocchini (è pur sempre un tifoso, per di più abbonato, della Reggiana!) ha fatto sì che, in risposta a un suo testo inviatomi non so più a quale proposito, io abbia commesso uno dei miei molti peccati di hybris, scrivendo a mia volta una poesia in dialetto modenese. Pubblicandola con altre tre in *Lettere stagionali*, ho ricevuto giudizi abbastanza positivi [...]. Così in *Tati* [...] sono comprese addirittura otto poesie in lingua modenese e alcune altre che mescolano strofe e versi dialettali a un fondo italiano e a qualche lacerto francese: e queste sono le poesie polifoniche e “teatralizzate” che proprio Emilio gradisce di più, ma che sono anche maledettamente difficili da scrivere [...]. Le rare volte che scrivo modenese, comunque, è curioso che debba affiorarmi spontaneamente alla penna la prima frase in dialetto, che poi segue una specie di matassa in prosa (le poesie in lingua, invece, nascono e vengono di norma rifinite in una forma già in origine versificata) e che ancora dopo si renda necessario un lungo lavoro di ricostruzione metrico-prosodica e di vocabolario, per portare alla forma grafica corretta i modi di dire, il lessico e l'ortografia delle parole [...], credo di servirmi del dialetto per parlare da un'intimità più ravvicinata, che comprende su un piano di assoluta parità persone che non ci sono più, come appunto i miei nonni, o persone giunte a una sorta di soglia-frontiera della loro vita o amici molto cari» (A. BERTONI, *Il sosia di Providence*, cit., pp. 81-82).

50 *I, luglio*, in ALBERTO BERTONI, *Ricordi di Alzheimer*, cit., p. 47.

51 FRANCESCO GUCCINI, *Una lettera in versi pavanesi*, ivi, pp. 9-12.

52 *II, marzo*, ivi, pp. 28-29.

53 Rivista fondata da Paolo Valesio nel 1997.

tipico di Anthony Oldcorn e quindi non si sa più che fine abbiano fatto le traduzioni –. Allora la prima lirica che vi leggo adesso è proprio una delle poesie nate in dialetto e poi tradotte in italiano:

Oh, e poi siamo nati  
e abitiamo, papà,  
in una città che chiama  
pittori gli imbianchini, artisti  
gli attori, uccelli i calciatori  
e poeti i matti.

Però sono anche convinti  
questi bei concittadini  
che gli innamorati sono quelli messi peggio  
e l'amore lo chiamano Mozart  
o Alzheimer, se è la storia di un vecchio  
che mette avanti le mani....<sup>54</sup>

L'altra poesia che vi leggerò invece è davvero l'esempio di un lavoro artigianale molto, molto lungo perché mi ha portato via un paio d'anni, tant'è vero che era già uscita (non mi ricordo se ne *Le cose dopo* o in *Ho visto perdere Varenne*) in un'altra versione molto più lunga che però non mi soddisfaceva costringendomi a lavorarci sopra tanto tempo.

Un giorno, tornando dalla Toscana, mi sono trovato imbottigliato in una coda interminabile e per un certo numero di minuti, proprio al tramonto in un'ora di bagliori fra la luce ed il buio, sono rimasto fermo a Firenze sud, in prossimità del cimitero (a San Felice a Ema) nel quale sono sepolti sia Bartali sia Montale, che si vede dall'autostrada. Io non sono un gran frequentatore di cimiteri, anzi, cerco di evitarli più che posso, però mi colpì molto il fatto di essermi dovuto fermare vicino al luogo della sepoltura in particolare del mio mito poetico, Montale, ma anche di un

---

54 III, marzo, in A. BERTONI, *Ricordi di Alzheimer*, cit., p. 30.

personaggio che mi ha sempre attratto molto, come Bartali. A tutti i costi volli mettere nella poesia i nomi di Bartali e di Montale, ma proprio questi la rendevano fallimentare, mentre, una volta tolti, la poesia funzionava:

Ma come sono fatti i morti  
con i quali tutti i giorni  
chiacchiera mio padre?

Fisionomie schizzate in poche  
macchie di colore  
o nella notte lucide visioni  
voci che tornano ogni tanto  
anche da me  
passandomi davanti  
mentre scricchiola l'aria  
e noi guardiamo in faccia la giornata  
con fare di gatto la sua danza  
scivolare nell'atrio.<sup>55</sup>

Concludo con i versi che chiudono il libro e che in realtà, al di là del commiato, rappresentano anche una piccola provocazione e quindi un rilanciare la palla nel campo del trascendente di Paolo. Mio padre non era credente, era di famiglia socialista, non craxiana ma socialista di prima, e devo a lui se io ho abbandonato la religione rapidamente sin dalla quarta comunione nel '64, per, diciamo così, un problema di peccato di pensiero. Io, pensando di aver commesso sacrilegio, a causa di un peccato di pensiero ero esploso in una crisi di pianto. Mio padre mi lasciò sfogare, poi la

---

55 VI, *luglio*, ivi, p. 52. La poesia compare anche in *Le cose dopo* col titolo *Firenze Sud* e questa forma: «Ma come sono fatti | i morti con i quali | tutti i giorni chiacchiera mio padre? | Fai presto a dire della stessa | stoffa che compone i sogni | fisionomie schizzate in poche | macchie di colore | o nella notte lucide visioni | d'estate a Firenze Sud | – e Bartali va bene | spianava il Tourmalet | ma l'ectoplasma di Montale... | So solo che tornano ogni tanto | anche da me | e mi passano davanti | salutando la sera | come vicini con i quali | ascoltare il lieve | scricchiolare dell'aria | questa lunga, immobile tensione | mentre guardiamo in faccia la giornata | e con fare di gatto la sua danza | scivolare nell'atrio» (A. BERTONI, *Le cose dopo*, cit., p. 82).



domenica successiva prese il pallone e la bicicletta e disse «Oggi andiamo ai giardini» e lì io ho chiuso i miei rapporti con la religione se non per assistere a funerali e matrimoni. Quando mio padre è morto mi sono posto il problema se far dire una messa e celebrare un funerale di tipo religioso oppure no. Decisi di sì. Il prete non era molto in sé e per tutta la funzione ha chiamato mio padre con un nome sbagliato, tra l'altro molto più complicato del suo perché invece di Gilberto, che non è un nome molto diffuso ma comunque abbastanza conosciuto, lui lo ha chiamato Gisberto, con un atto quasi da filologo del poema eroico cavalleresco. Quando la cerimonia è finita, invece di fare il bravo figlio che riceveva le condoglianze sul sagrato, sono andato in macchina a scrivere di getto questa poesia che nel frattempo mi era venuta in mente e con questa passo la parola a Valesio:

Se in principio era il Verbo  
 oggi mio padre non è  
 morto davvero

Per tutto il suo sermone  
 il prete lo chiama chissà dove  
 con un nome non suo  
 – Gisberto, lapsus di Dio.<sup>56</sup>

**Paolo Valesio:** Avevo cominciato questo nostro incontro augurandomi una conversazione franca e direi proprio che l'abbiamo avuta.

Avevo anche affermato che non mi piaceva lo stile (che io, magari ingiustamente, identifico con quello in uso a Roma) di litigare ad ogni costo per creare un dibattito; tuttavia, come dicevo, non vorrei poi cadere nell'estremo opposto, dell'andare d'accordo per forza. Vorrei sottolineare pertanto che la scelta dei brani da leggere l'avevo già fatta mentalmente prima che Alberto dicesse che, anche se lui si colloca nel campo della non-

---

56 XVI, gennaio, in A. BERTONI, *Ricordi di Alzheimer*, cit., p. 83.

trascendenza, per così dire, comprende, aderisce, vede e sente le esigenze di chi trascende: io, non chiaramente per cortesia, voglio ora correre il rischio, forse un po' allucinatorio, di leggere non dalle ultime poesie che ho scritto, ma una parte di due delle mie prime pubblicate, che non hanno nulla a che fare con la trascendenza, anzi aderiscono completamente al livello naturale.

Le due prime poesie che ho accettato come tali – quindi non le prime scritte in assoluto, che nemmeno ricordo – e che ho più volte rivisto e modificato, sottoponendole ad un processo di elaborazione come quello descritto da Alberto, ed alla fine ho pubblicato, hanno a che fare con un mio grande amore: il teatro.

La prima di queste, che non leggerò, si intitola *Performance* – in quegli anni era audace usare 'performance', ma poi l'ho trovata anche in Cesare Segre, quindi è legittimata – e rievoca e descrive una *performance* teatrale, di teatro gestuale, alla quale ho assistito nel 1978 in un luogo stupendo, la Certosa di Padula. La poesia da cui invece leggerò alcuni brani è la seconda e richiede alcune ulteriori considerazioni.

A proposito del titolo *I dialoghi dei morti, bar, hotel Plaza, New York*: con 'dialoghi dei morti' non ho voluto fare riferimento ad un'idea cristiano-dantesca, ma ho pensato piuttosto a Menippo o Luciano, cioè a quella situazione in cui l'autore satirico fa parlare in modo irriverente dei grandi morti dell'antichità, come Achille o Ettore.

Il bar a cui mi riferisco è quello dell'Hotel Plaza, uno degli hotel più famosi di New York<sup>57</sup> anche per la sua bella Oak Room che, come l'altrettanto noto Oak Bar, è così chiamata perché completamente rivestita con pannelli di quercia. Ed io, che ho sempre passato poco tempo nei bar, ho frequentato poco anche questo dell'Hotel Plaza, ma l'ho fatto in un momento in cui come una spugna assorbivo, non l'alcool, ma le parole altrui. Vorrei

---

<sup>57</sup> Situato in un palazzo disegnato da Henry Jeneway Hardenbergh che affaccia su Central Park, l'Hotel Plaza ha aperto nel 1907, nel 2005 è stato ristrutturato ed in parte trasformato in condominio, ma l'Oak Room e l'Oak Bar sono stati preservati.

dunque riproporre alcuni brani di questa poesia, che è sicuramente la più prosastica di tutto il mio libro ed è tutta fatta di trascrizioni quasi *verbatim* di pezzi di conversazioni captate o all'interno del Plaza oppure al di fuori. Quindi quello che vi leggo è abbastanza rischioso, anche perché l'elemento fondamentale di questo scritto non è la trascendenza ma l'eros. In quel periodo, nei primi anni Settanta, per me la scoperta della poesia non aveva niente a che fare con la religione o con l'ideologia, ma con il fascino che provavo nell'ascoltare le conversazioni fatte di nulla, le chiacchiere.

Nel primo brano parlano tutte donne, signore; e devo dire che, per me, allora, "signora" voleva dire una donna sposata o divorziata con, in genere, un figlio o due ed io ero affascinato dal modo in cui loro parlavano della loro vita; inoltre questi sono tutti frammenti perché non ho potuto seguire fino in fondo quelle conversazioni.

Dovreste dunque immaginarvi – perché non sono tanto attore da rendere le diverse voci – una serie di signore sorprese in un momento conversativo, poi una dissolvenza: non si sente più nessuno, non si ascolta più alcunché, proprio come in un bar:

«Intelligentissimo, uno degli uomini più brillanti che abbia mai conosciuto. E, a modo suo, anche premuroso. Per esempio l'ultima volta che è venuto a New York (con la sua amica), è passato dal mio appartamento e non mi ha trovata. E quella sera rientrando ho trovato io invece, attaccato alla porta con nastro adesivo, un disco con l'incisione più recente di Grappelli e un suo biglietto (lui intanto era già all'aeroporto). E mi ha fatto anche ridere (ma con tenerezza) pensare a lui, che non sa una parola d'inglese, arrangiarsi a modo suo (molto gesticolante, e anche molto sicuro di sé) in qualche negozio di musica di midtown [...]»

«Ah, no, senti per me visitare la città è sempre stata un'idea assurda; ma adesso è diventato anche pericoloso. Per esempio io sull'Empire State Building non ci salgo più; da quando a mia sorella piccola, proprio mentre era lassù, è scoppiata la scarlattina».<sup>58</sup>

---

58 P. VALESIO, *Prose in poesia*, cit., pp. 9-10.

Ora invece si alternano un uomo ed un donna:

«Ecco vedi quella lì, io non so, io... Vorrei metterla nuda nata e – no, aspetta, non quello – e poi vorrei ricoprirle piano tutto il corpo, centimetro per centimetro, con qualche cosa di fitto-morbido e profumato; che so? Con mantecato, con butirro».

«A proposito di malattie, ti ricordi Andrea e Joey, vero? Beh, quest'estate eravamo in Grecia, e quei due – sai come sono monelli, no? D'altra parte, come vuoi che facessi, erano sempre lì intorno al bungalow, quindi non gli tenevo gli occhi addosso ogni minuto, sono bambini dopotutto e naturalmente m'ero assicurata che non ci fossero pericoli. Beh, hanno cominciato a giocare (c'erano, come dappertutto sembra in quel paese, covili di capre non lontano di lì), giocavano a tirarsi le caccole delle capre; erano caccole grosse, cotte dal sole, dure quasi come sassi.

«Morale: si sono presi, al contatto con quella roba, una fortissima infezione della pelle; e adesso son lì che sono coperti di fasciature al viso e alle braccia come delle mummiette, e non possono toccarsi da nessuna parte poverini per paura che l'infezione si spanda».

«È successo quando avevamo già cominciato le pratiche per la separazione. Una notte, mi sveglio con un soprassalto e vedo mio marito – ora ex-marito – in camera. Cosa strana, perché era da mesi che dormivamo in camere separate. Ma c'era qualcosa di più strano e che sul momento, tu capisci bene, mi agghiacciò: non tanto il fatto che lui fosse vestito solo di canottiera e mutande (era notte fonda, dopotutto), quanto piuttosto quel che aveva in mano: una torcia elettrica nella mano sinistra e un lungo coltello da cucina nella destra ».

«“Loris”, faccio io allora con una voce bianca e piccola piccola, “Loris, ma che cosa stai facendo?”. E lui, tranquillissimo: “Ma non vedi? Sto cercando della biancheria pulita”».

«Allora io, cercando di mantenere un tono calmo e naturale, gli faccio: “Ma perché non hai acceso la luce, e stai lì con la pila?”. Lui pronto: “Eh sì, non ho acceso la luce centrale per non disturbarti”. “Ah”, dico io

(con la voce sempre più debilina che doveva avere Cappuccetto Rosso parlando alla nonna), “grazie della premura; ma scusa, si può sapere cosa ci fai con il coltello?”. Ricordo ancora come lui mi guardò allora, con l’occhio fisso e un po’ velato (alla luce malferma della torcia): “Mi serve”, dice, “per separare l’uno dall’altro i capi di biancheria”.<sup>59</sup>

Infine vi leggo il racconto di un sogno, dove viene fuori la preghiera (di una donna araba) che deve essere recitata a certe ore:

«[...] come tu sai, prima di ogni preghiera debbo compiere le abluzioni; ma poiché nella miserabile cameretta del dormitorio studentesco dove abito non ho il bagno, mi sono decisa a un compromesso, visto che per tutta la giornata c’è un continuo viavai – dunque, nessuna possibilità di raccoglimento – nel bagno comune. Spero che questo compromesso mi sia perdonato (dovrò consultare mio cugino, che è più ortodosso e attento di me, quando torno al Cairo questa estate). Dunque: invece di recitare le preghiere alle ore dovute, lungo l’arco della giornata, le concentro tutte alla sera; nell’ora cioè in cui (prendendo una doccia) posso fare un’abluzione completa, una volta per tutte».

«Va bene, ma allora? Ti sei vista pregare in sogno?»

«No aspetta, fammi finire. Ho sognato che m’ero – come ogni sera – strippata nuda nella mia stanza, poi m’ero messa la camicia da notte, sai quella nuova...»

«Vuoi dire quella che ti dà l’aria un po’ puttanottina?»

«Sei sempre la solita. Voglio dire semplicemente quella camicia da notte nuova leggera, color turchese. Ma dicevo, il sogno: mi vedevo in sogno aprire il portello di legno ed entrare nella cabina di cemento per la doccia. Avevo appeso la camicia al gancio, e mi preparavo a girare il rubinetto, quando l’ho visto – anzi, li ho visti.

«Tu sai il mio terrore degli scarafaggi; sono rimasta come paralizzata quando ne ho visto uno enorme strisciare lungo il muro di fronte a me all’altezza dei miei occhi (corpo ovale color d’ambra che effondeva una nausea fredda). Mi sono ricordata di mio marito, quando s’era accorto che aveva cominciato a bere troppo: quella notte che passò in bianco,

---

59 Ivi, pp. 10-11.

seduto nudo sul letto a fissare uno scarafaggio che saliva il muro, e che lui si era convinto gli avesse preso la salute e se la stesse portando via, su per i travi e le tubature e i tetti».<sup>60</sup>

**Niva Lorenzini:** I brani che hai letto fanno parte di una pubblicazione del '79, quindi, li hai scritti o nello stesso anno, oppure un po' prima, in un momento in cui l'oralità era molto in auge ed in più in essi è evidente il riferimento alla banalità del conversare ed alla dispersione, al momento topico della dispersione: non a caso sono ambientati al Plaza e non a caso si parla di perdita di... cosa? Di un qualunque punto...

È evidente la distanza tra i *Dardi* che ho letto io e queste *Prose in poesia*: proporre questi brani è stata una scelta significativa e mi chiedo perché tu lo abbia fatto.

**Paolo Valesio:** Perché la parola 'trascendenza', come ricordava Alberto, non vuol dire solo una costruzione fideistica; ed io volevo sottolineare che c'è stato un momento, credo fondamentale nella mia poesia, in cui aderivo al naturale come fossi appunto una spugna: ascoltavo le persone ed avevo anche il desiderio di riprodurre dei dialoghi, confermando il mio amore, dunque, per il teatro. Ho voluto rievocare tutto questo con onestà senza prenderne le distanze. Questo è come ho iniziato, documentando il reale, e questo è come ho cominciato ad accettare di aver scritto poesie.

---

60 Ivi, pp. 13-14.

**Parte seconda**

*Se tu fossi qui*

ALBERTO BERTONI  
CARLO DELCORNO  
NIVA LORENZINI  
MARIA PERTILE  
GINO RUOZZI





**Niva Lorenzini:** Possiamo dare inizio a questo nostro incontro che desidero introdurre con pochissime parole.

Sono molto lieta di questa serata che ci permette di parlare di una grande autrice del Novecento italiano, Cristina Campo, e soprattutto ci permette di farlo attraverso documenti del tutto particolari, come lo sono le lettere: documenti importantissimi perché gettano luce su momenti di un dialogo privato che, specie nel Novecento, si associa spesso a riflessioni sulla letteratura tra figure che condividono prospettive letterarie contigue e sentimenti reciproci molto forti.

In questo caso si tratta delle lettere di Cristina Campo a María Zambrano, altra autrice di grande spessore che meriterebbe di diventare più nota di quello che è oggi nella nostra cultura, dove purtroppo vi sono lacune, vuoti, momenti che rimangono inesplorati; anche per questo mi fa piacere l'iniziativa editoriale di cui ci accingiamo a parlare.

*Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano 1961-1975* edito da Archinto e curato da Maria Pertile è un libretto che si presenta smilzo, ma raffinatissimo e molto articolato, come sicuramente confermerà questa serata alla presenza di due esperti come Alberto Bertoni e Gino Ruozzi, che toccheranno aspetti significativi sia di questi scritti sia della loro autrice, Cristina Campo appunto.

Prima di dare loro la parola, desidero passarla alla curatrice del volume, mentre io, augurandovi buona presentazione, prendo posto tra il pubblico per ascoltare.

**Maria Pertile:** Buona sera a tutti. Ringrazio la direttrice del Dipartimento per queste parole belle anche per me, per il mio lavoro e belle soprattutto per l'importanza, da lei sottolineata, nella letteratura del Novecento della forma epistolare, come testimonianza di una conversazione tra persone e tra esseri che si amano.

Io non avevo preparato alcun discorso per la presentazione di questa sera ma desidero ringraziare prima di tutto il prof. Delcorno ed il prof.

Ruozzi per aver organizzato questo nostro incontro, poi Valeria Bragaglia e Maria Grazia Podio Guerrini, eredi di Vittoria Guerrini, che noi conosciamo come Cristina Campo,<sup>61</sup> ed infine tutti voi che con la vostra presenza qui dimostrate un interesse ed una curiosità felici... spero.

Questo libro è senz'altro il frutto di un lavoro, di una ricerca, di una passione, ma è soprattutto il frutto dell'incontro della generosità di persone diverse. Penso, in particolare, al suggerimento datomi circa un anno fa, no, forse un po' di più, un anno e mezzo fa, da Anna Folli alla quale erano giunte queste lettere che erano già state pubblicate nel 2003 in una rivista, «Humanitas»,<sup>62</sup> accompagnate da un'ampia presentazione ed una ricca annotazione, ma erano uscite senza provocare particolari reazioni, soprattutto nel mondo dei cosiddetti campiani e dei lettori comunque attenti alla vicenda letteraria ed umana di Cristina Campo. Allora circa un anno fa Anna Folli mi disse: «Ma senta che peccato che queste lettere rimangano circoscritte nelle pagine di una rivista: sicuramente, la loro pubblicazione è importantissima, ma nel giro di poco tempo risultano introvabili, non più reperibili; se lei mi permette, io ne parlerò con una mia amica editrice» che è appunto Rosellina Archinto da molti anni, come sapete, dedita a pubblicare, con la sua casa editrice, prevalentemente

---

61 A proposito dello pseudonimo più utilizzato da Cristina, cfr. GABRIELLA SICA, *Non l'ho detto ancora al mio giardino*, in *Cristina Campo. "Due mondi, io vengo dall'altro"*, a cura di DAVIDE RONDONI, Bologna, Lombar Key, 2011, pp. 63-65: «In un campo verde delimitato che è il giardino, Vittoria-Cristina impara a guardare in alto, tra i rami degli alberi su cui spuntano fiori e foglie. Lì trova il modo di contemplare il tempo e la bellezza, tra la terra-madre e il cielo-padre. Da poco tempo ha perso, a breve distanza, i genitori. Questo evento non la fa sentire più protetta, ora è indifesa a corpo nudo contro la propria morte. La loro morte diventa anche la propria [...]. Nella bellezza dei boschi scorge un disegno divino, nell'energia del verde accoglie il soprannaturale che vibra tra le foglie: due mondi, del cielo e della terra, e lei sente che viene dall'altro [...]. Il giardino è il regno del cielo, è il suo paradiso [...]. Il campo è l'emblema che ha scelto, come tante volte hanno fatto i santi, che si sono illustrati con un segno iconico» (pp. 63-64).

62 MARIA PERTILE, «Cara, il viaggio è incominciato». *Lettere di Cristina Campo a Maria Zambrano*, «Humanitas», 3 (2003), pp. 434-474.

carteggi, lettere bellissime, importantissime e di provenienza diversissima dei più straordinari scrittori che si possano incontrare. Fondamentale poi l'incontro con la generosità degli amici andalusi della "Fundación María Zambrano", di Vélez-Málaga, che accolsero la mia richiesta di poter consultare l'archivio. Alla disponibilità di coloro ai quali ho accennato, si aggiunge quella di quanti ho incontrato grazie alla rivista già menzionata ed al libretto che presentiamo questa sera.

Per concludere, perché finisco subito queste pochissime parole, prima di tutto ed alla fine di tutto: la gratitudine che è una delle cose più belle che ho imparato leggendo e studiando l'opera di Cristina Campo.

D'altra parte è molto importante che il lavoro di chi si occupa di critica e storia della letteratura sia soprattutto al servizio degli autori, al servizio della loro presenza luminosa e visibile e quindi io sono particolarmente felice dell'uscita di questo volumetto con le lettere di Cristina Campo a María Zambrano, perché queste lettere sono un tassello in più e non poco importante per conoscere un po' più da vicino, un po' meglio, questo strano mosaico, questo affascinante mosaico che è Cristina Campo: poetessa, scrittrice, traduttrice, donna assolutamente affascinante.

Come si capirà dalle mie parole io sono stata follemente innamorata di Cristina Campo, ora non lo sono più, perché la amo e, come tutti sappiamo, l'innamoramento e l'amore sono due fasi ben diverse. Per me Cristina Campo è diventata un'amica, una compagna di strada, un punto di riferimento importante e le lettere a María Zambrano, io credo (ma sono molto felice e molto curiosa di ascoltare gli interventi del professor Ruozzi e del professor Bertoni), testimoniano ancor di più, ed in un modo nuovo per il lettore di cose campiane, la grandezza e la profondità di questa donna.

Vorrei anche ricordare che Vittoria Guerrini è nata a Bologna il 29 aprile del 1923; è vissuta a lungo a Firenze: si può dire che la sua città è Firenze; alla fine degli anni Cinquanta si trasferisce a Roma dove vivrà fino alla morte. Vittoria Guerrini è nata a Bologna ed a Bologna è sepolta

nella grande Certosa,<sup>63</sup> nel cui grande labirinto già la bambina Vittoria veniva accompagnata dalla mamma a fare visita ai nonni ed ai parenti. E da uno dei suoi scritti tra i più belli, *La noce d'oro*,<sup>64</sup> recuperato anche

---

63 Cristina Campo riposa presso la Certosa di Bologna, nella tomba della famiglia materna, la famiglia Putti.

64 Racconta Cristina: «c'erano scene di fiaba [in un libro illustrato regalo di Gladys Vucetich, madrina di Cristina] che, secondo quelle illustrazioni, si svolgevano sotto immense volte di cripta, fiorite anch'esse di palmizi e di tende ma davvero troppo monumentali per richiamare alla mia memoria qualche figura familiare. Dietro quelle immagini si inseriva allora, come la seconda lastra di una lanterna magica, il grande paese, la grande terra murata della Certosa, il cimitero metropolitano, dove da qualche tempo mi si conduceva il giorno dei Morti: imponente distesa di abitazioni funerarie, e – per essere stato un vasto convento seicentesco – cimitero dissimile da ogni altro: tenebroso palazzo dalle grandi fughe di porticati, corridoi, cortili, simili a uno scenario di tragedia spagnola rappresentata all'epoca dell'Alfieri: tutta demenza romantica, votata al mal sottile, agli amori proibiti e alle guerre redentrici ma sempre e solo, per me, tenebroso palazzo di fate. Dalle grandi cappelle gentilizie che si aprivano ai due lati dei porticati, negli immensi passaggi coperti, dall'uno all'altro chiostro, dall'una all'altra ala, imploranti mani di marmo si tendevano dai monumenti sepolcrali su cui ghirlande ancora si spogliavano, fiori ancora morivano. Mani di bianche donne in pianto, avvinte a colonne troncate, a medaglioni di pietra, il capo velato da un braccio, da un lembo di sudario [...]. Alte figure chine, che reggevano così spesso un bambino, lo conducevano riluttante, riparandolo con le grandissime ali, come la sconosciuta dalla benda gialla – [...] la Madrina – guidava la bambina, la piccola neofita affascinata e atterrita verso quei luoghi arcani: e gli occhi erano vuoti [...]. Ma anche qui non bisognava fermarsi né interrogare, mia madre aveva fretta, correva nella pura aria d'inverno che risplendeva azzurra e rorida – solo colore in quel mondo di grigi – negli archi dei porticati. La veletta calata fino al collo della pelliccia e al mazzo di rose tee che aveva tra le mani, sussurrava: “Presto, da questa parte, *noi* siamo in fondo, al di là dell'ultimo chiostro”. Impossibile afferrare con esattezza quelle parole: solo era chiaro che la nostra meta era altrove, in fondo a qualcosa, oltre le vòlte e i giardini, oltre le grandi arche muschiose dei parenti meno prossimi, che io non avevo mai conosciuti e che si erano illustrati nelle scienze, nelle lettere e nelle armi; sotto le immense statue sepolcrali [...] che alcuni di essi avevano scolpito [...]. Di tanto in tanto una grande tomba passava, ci si arrestava [...] a leggere le iscrizioni [...] che a me non incutevano né maggiore né minore sgomento di altri strazianti vocativi e recitativi [...]. E a un tratto, quel mondo di motti arcani, di gesti pietrificati che gelavano il cuore (quei gesti che, lo sapevo, se un giorno fossimo andati davvero *fino in fondo*, senza far motto, senza voltarci mai, avremmo forse potuto sciogliere, liberando dall'incantesimo l'intero palazzo, facendone una vastissima sala da ballo illuminata), quel mondo si apriva a un tratto, voltato l'angolo [...]. Là il prodigio accadeva: ai nomi cifrati, alle iscrizioni geroglifiche, si sostituivano di colpo, sul marmo tenero, i *loro* nomi, i miei stessi [...]: Vittoria, Maria Angelica, Marcella, Cristina... Quella

quello fortunatamente, scopriamo l'importanza nella sua vita di questi luoghi bolognesi: San Michele in Bosco, la città di Bologna con le sue strade eleganti, i suoi palazzi, le grandi personalità che vi s'incontravano, l'ambiente musicale e letterario negli anni Venti e Trenta.

Perciò questa donna ha lasciato tracce molto belle e molto luminose anche della sua vita privata, della sua biografia, benché sia senz'altro vero che è nella sua opera soprattutto che la ritroviamo e la incontriamo veramente. Io pertanto sono particolarmente felice di essere questa sera qui con voi a Bologna, la città di Vittoria Guerrini, e desidero sottolineare questa gratitudine e questo grazie.

**Gino Ruozzi:** Ringrazio Maria Pertile per questo suo intervento così piacevole e passo subito la parola al professor Alberto Bertoni che ci introdurrà soprattutto, penso, alla poesia ed alle lettere di Cristina Campo.

---

piccola cappella dove i garofani e le rose mettevano una freschezza ancor più fulgida, come aggiungendo mattino al mattino: quello era l'enigma, il vero, il solo: il nodo, non della grande Certosa soltanto ma di tutto: della fanciulletta condotta per le spalle [...], dei vuoti occhi [...], del silenzio e del divieto» (CRISTINA CAMPO, *La noce d'oro*, in EAD., *Sotto falso nome*, a cura di MONICA FARNETTI, Milano, Adelphi, 1998<sup>2</sup> (ed. ampliata), pp. 219-232, part. pp. 228-231, *passim*). E sul valore che la fiaba ha per Cristina Campo, si legga MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *“Dietro ogni cosa appariva alcunché di infinito”: l'iter religioso di Cristina Campo, “un viaggio verso il centro immobile della sua vita”*, in C. CAMPO, *“Due mondi, io vengo dall'altro”*, cit., pp. 35-54: «La dimensione religiosa, cioè l'altra realtà, è infatti una specie di noumeno che si coglie oltre l'apparenza ogni volta che si è toccati dall'entusiasmo – entusiasmo che significa “Dio in noi”. Questo stato di grazia è concesso eccezionalmente agli uomini: ai poeti (si chiama allora ispirazione) e agli innamorati (Platone), ma in esso vivono naturalmente i bambini se non si deforma la loro visione. Perciò la fiaba, che è a loro dedicata, è naturalmente il primo testo sacro. La fiaba fu per Cristina Campo il primo tramite, e questo è naturale. Quello che appare miracoloso è che per lei la fiaba resti per tutta la sua vita quel che per l'uomo comune è solo negli anni dell'infanzia: una lente perfettamente tersa e insieme incandescente, capace di cogliere tutte le faccette splendenti della vera realtà – quello che è miracoloso è che mai per lei quello splendore si spense, mai la lente si fece opaca» (pp. 40-41).

**Alberto Bertoni:** Vi confesso che sempre più spesso sento la necessità di non abbandonarmi ai meta-linguaggi, agli strumenti teorici di descrizione della poesia, ma avverto il bisogno di leggere a voce alta la poesia, cosa che quindi farò anche stasera in omaggio a questo libretto straordinario delle lettere di Cristina Campo a María Zambrano, magnifico anche nel titolo, *Se tu fossi qui*.

Noi dobbiamo essere molto grati a Maria Pertile per la curatela, per le note molto precise, molto fluide ed aperte, non abitate da quello, direi, ‘pseudo filologismo’ di dati meramente concreti, quasi aritmetici, ma invece animate da un soffio – qui potremmo discutere su innamoramento, amore, essere innamorata, amare, etc. etc. –, un soffio di amore autentico nei confronti della voce e delle parole di Cristina Campo. Anche perché in qualche modo Cristina Campo occupa entrambe le ‘parti del campo’ appunto e quello che mi ha colpito è che, sì certo abbiamo un po’ di dispiacere perché non ci sono le lettere, le cartoline, i biglietti di María Zambrano a lei, ma è un dispiacere attenuato dal fatto che Cristina in realtà riempie anche lo spazio dell’amica perché, essendo una voce autenticamente dialogica, in qualche modo fa rimbalzare, fa riecheggiare la dimensione proprio affettiva di quelle che dovevano essere le risposte che arrivavano da questo Lungotevere Flaminio 46 di Roma, l’indirizzo delle due sorelle Zambrano.

Prima però di compiere questo piccolo esercizio di lettura io vorrei notare alcune cose.

Alla prima ha già accennato brevemente Niva Lorenzini nell’introduzione e riguarda l’importanza della documentazione epistolare. (Per inciso, devo confessare che io vengo spesso rimproverato dai miei amici, perché scrivo delle mail ancora costruite come le lettere di un tempo, nel senso che io scrivo “Caro”, “Cara”, col nome e la virgola, vado a capo ed uso i punti, le maiuscole etc., per cui, rispetto alle risposte che ricevo, alla fine mi sento un po’ ‘un pesce fuor d’acqua’). Ebbene la forma della lettera, la formula dell’epistola risulta sempre più fortemente una

forma ermeneutica straordinaria per capire la letteratura del Novecento: non solo del primo ma anche del secondo Novecento, proprio fino agli anni Novanta, caratterizzati dall'introduzione e dalla diffusione delle *mail* e dei cosiddetti *sms*, perché la lettera è il luogo autentico delle idiosincrasie, dei confronti, dei rapporti al fuori delle mere cronologie, al di fuori dei discorsi ufficiali, dei convegni, delle commemorazioni o delle altre forme più o meno paludate di dialogo e di rapporto tra gli scrittori.

Nella lettera abbiamo gli sfoghi, le rabbie, le ammirazioni sincere e le invidie, quindi il fatto di pubblicare un *corpus* abbastanza compiuto, direi anzi compiuto, di lettere, ci permette di accendere riflettori e luci inattese su quelli che erano i rapporti più veri e, soprattutto, su quelle che erano le autentiche fasi elaborative dei libri e di singoli testi.

Cristina Campo infatti dal biglietto, dalla formula augurale, dalla lettera quasi di cronaca che riporta le espressioni di rimpianto per gli amici scomparsi o di richiesta di notizie sugli amici comuni, passa direttamente al testo poetico, alla lettera in versi che è un magnifico esempio di dialogo. La sua è una lettera che, in genere, non si sofferma a dare spiegazioni eccessive e non si dilunga in ragioni, in scuse, in tropi distensivi e distanzianti, ma semplicemente propone fatti ed avvenimenti.<sup>65</sup> Ed io fra i tanti carteggi – in calce al libro è raccolto l'insieme di lettere pubblicate da Archinto, cioè da Rosellina Archinto, in questi anni – ne ricordo in particolare uno memorabile e che vorrei fosse ristampato tutte le volte con ancora maggior forza: quello tra Eugenio Montale e Sandro Penna.<sup>66</sup> In quelle pagine veramente si gioca qualcosa di capitale per il Novecento, perché in Penna Montale identifica perfettamente il suo *alter ego* ed il suo rivale autentico – per la semplicità di dizione e per la capacità di scrivere una poesia d'amore

---

65 Cfr. ad esempio la lettera «[22]», datata «Roma, nella festa di San Giovanni 1975», su Héctor Murena recentemente scomparso, pubblicata in C. CAMPO, *Se tu fossi qui*, cit., pp. 61-63.

66 EUGENIO MONTALE, SANDRO PENNA, *Lettere e minute, 1932-1938*, Milano, Archinto, 1995.

priva di filtri – e quindi, non appena lo riconosce come tale, lo riempie di elogi, ma poi lo allontana, nascondendosi dietro le ragioni della censura e delle poesie esplicitamente omosessuali, e praticamente interrompe con lui ogni rapporto, sebbene comprenda benissimo che Penna è forse colui che davvero può batterlo per quella dimensione creaturale che in definitiva Montale non ha mai avuto o che, per lo meno, non è stata mai la freccia principale nella sua faretra.

Un'altra ragione dell'importanza fondamentale del libro che stiamo presentando è una ragione più intrinseca, più legata alla personalità ed alla storia sia personale di ognuna delle due figure femminili qui presenti, sia più ampia relativa alla loro generazione. Tale ragione è infatti legata a vari aspetti della vita di Cristina Campo, a partire dal fatto che Cristina veda la luce a Bologna – e, come dice giustamente Maria Pertile, ci sono tanti elementi bolognesi<sup>67</sup> sia nella sua formazione sia nella sua poesia – e sia seppellita a Bologna alla Certosa: quindi l'atto della nascita e l'atto della morte sono i due estremi di una sorta di cerchio che si è chiuso.

Inoltre, essendo nata nel 1923, Cristina appartiene alla stessa generazione di Pier Paolo Pasolini, Roberto Roversi e Giovanna Bemporad ed infatti ella ha frequentato Roversi, Pasolini e gli altri di «Officina» ma, nonostante ciò, è riuscita a rimanere totalmente estranea al dibattito, diciamo, poesia/ideologia e quindi, a differenza di quasi tutti gli altri letterati italiani, scrittori e scrittrici italiani di quella generazione, si è tenuta completamente al di fuori dei conflitti relativi alle diverse poetiche ed al di fuori di quella dimensione apertamente conflittuale che separava, diciamo così, quelli che facevano parte del côté del «Verri» e quelli che facevano parte del côté di «Officina»: la cavalca e la sorvola ma naturalmente finisce per pagare questa sua inappartenenza rimanendo ancora oggi, a distanza di più di trent'anni dalla sua morte, una figura non ancora riconosciuta nella sua grandezza di autrice all'interno del panorama poetico novecentesco.

---

67 Cfr. *supra*, pp. 57-59.



Molto deve ancora essere fatto, secondo me, dal punto di vista critico per capire fino in fondo la poesia campiana, alimentata tra l'altro da due elementi, ai miei occhi, eroici.

Il primo è l'essere stata precoce scopritrice della valenza davvero polimorfa, a più facce, prismatica di Simone Weil<sup>68</sup> che recentemente è oggetto di nuovi studi – anche un nostro collega professore di Filosofia morale, Guglielmo Forni Rosa, ha condotto e sta conducendo studi

---

68 Cfr. M. PIERACCI HARWELL, *“Dietro ogni cosa appariva alcunché di infinito”*, cit., dove si legge: «A seguire il filo d'oro del destino di Cristina, che la conduce al *mare dell'essere*, gioverebbe ripercorrere ad uno ad uno scritti e traduzioni, in versi o in prosa, fino ai primi anni '60 – quelli che mi appaiono come il preludio, non discordante, dell'opera che seguirà alla conversione. Ma se ci è impossibile ora esaminare in ogni verso o riga giovanile, supplica o laude, – lo svolgersi del mirabile percorso nel quale “il suo spirito si muove” – possiamo forse coglierne l'essenziale [...] nel susseguirsi dei Maestri che la accompagnarono in questo cammino scandendone le tappe [...] Katherine Mansfield, di cui, con la prima grande amica Anna Cavalletti, la Campo si nutriva quando non aveva ancora venti anni; e insieme da lei imparavano la purezza di una scrittura interamente decantata da ogni ombra dell'“io” [e nella quale] ritroviamo quel profondissimo senso suo *religioso* dell'obbedienza alla *chiamata* (“essendo nata a scrivere” – ricordiamo – disse di sé ancora nel '72), ma anche la tentazione del suicidio, non ancora consciamente arginata dall'aderenza totale al credo cristiano. E certo nell'amore per la Mansfield giocava fin da principio la percezione di quel senso profondo, *religioso*, del significato del dolore [...]. Nella sua aspirazione al “mondo dietro quello vero” Katherine Mansfield si apparenta a Hofmannsthal [...]: la seconda guida dopo la Mansfield (in ordine di tempo). Come faceva Leopardi con gli scrittori che più amava, la Campo per farli suoi li traduce [...]. Il suo Hofmannsthal è lo Hofmannsthal maturo, semplice e terso come la Mansfield e Cechov, che come loro “nasconde la massima profondità alla superficie” [...]. È lo Hofmannsthal che [...] si gioca interamente, senza difesa, negli affetti e muore di crepacuore al funerale del figlio suicida. Per questo suo carattere, e per “la salute morale a tutta prova” perfettamente rispondente al suo credo cattolico, Hofmannsthal costituisce un lungo passo avanti verso un'ispirazione *esplicitamente* cristiana, rispetto alla Mansfield – che aveva educato “in se stessa una specie di misticismo senza Dio, una pratica religiosa per passare *di là*” a cui ancora mancava la radice della fede. Simone Weil sarà la terza ed ultima guida per così dire “laica” [...]. Come il presagio del “mondo dietro quello vero” era un ponte che legava la Mansfield a Hofmannsthal permettendo il passaggio, così è contiguo il pensiero di certo Hofmannsthal a quello della Weil, tanto che ci è parso a volte impossibile distinguere tra i pensieri dello hofmannsthaliano *Libro degli amici* e quelli dei weiliani *Cahiers*. Ma la lezione morale di Simone è ancor più esplicitamente cristiana. Accanto alla giustizia, la carità» (pp. 46-53).

profondi e sistematici sul rilievo della Weil<sup>69</sup> – ma che è anch'essa una figura, per tanti aspetti, di inappartenenza.

Cristina Campo per prima intuisce la grandezza di Simone Weil: è la prima a tradurla in un certo modo, è la prima che della Weil fa sua l'idea che la parola debba essere portata al massimo del suo sapore (che è una metafora bellissima), per darci l'idea di una dimensione corporale attraverso la quale necessariamente viene filtrata la parola della poesia e, più in generale, di tutta la letteratura novecentesca;<sup>70</sup> se non accettiamo questa idea di una dimensione corporale non possiamo proprio capire certa poesia ed un certo uso della parola, perché si tratta davvero di una parola sul filo della morte, una parola molto spesso mortale e che quindi doveva necessariamente passare attraverso il corpo e non soltanto attraverso la dimensione intellettuale o petrarchesca: un'idea che, in un paese di petrarchismi espansi come il nostro, è davvero fondamentale.

Il secondo elemento è il fatto, assolutamente da non sottovalutare, che Cristina Campo ha vissuto quella straordinaria avventura che è stata il Concilio Vaticano II dall'interno, ma non in veste di teologa, bensì di

---

69 Basti ricordare: GUGLIELMO FORNI ROSA, *Simone Weil: politica e mistica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1996.

70 Già Pound aveva scritto: «Poesia è l'arte di caricare ogni parola del suo massimo significato» (E. POUND, *Ars poetica*, cit., p. 240); Simone Weil negli *Appunti per Venezia salva* aveva annotato: «I versi. Non "fanno centro" se non creano per il lettore un nuovo tempo. E come per la musica (Valéry) una poesia esce dal silenzio, ritorna al silenzio. Elementi di una poesia. Un tempo che abbia un inizio e una fine. A che corrisponde questo? Poi il *sapore* delle parole: che ogni parola abbia un sapore massimo. Il che implica un accordo tra il senso che le è dato e tutti gli altri suoi sensi, un accordo o un'opposizione con il suono delle sillabe, accordi e opposizioni con le parole che la precedono e la seguono» (SIMONE WEIL, *Venezia salva*, a cura di CRISTINA CAMPO, Brescia, Morcelliana, 1963, p. 29). A sua volta Cristina Campo afferma: «Il massimo del sapore non lo gustiamo mai nelle parole rare o in quelle del costume – le parole che non hanno precisa cittadinanza, le parole che Machiavelli accusava di lenocinio – ma nelle pure e originarie – nel reale – quando siano sospinte dalla forza vitale come da una matrice e sboccino nella chiarezza dello spirito come fiori» (CRISTINA CAMPO, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 146).

autrice e, dal mio punto di vista, soprattutto di poetessa. È vero che oggi si tende forse a dimenticare l'importanza del Concilio Vaticano II, la cui valenza anche letteraria viene un po' troppo spesso rimossa, ma dovremmo ricordare che, senza il Concilio Vaticano II, un certo Pasolini non avrebbe scritto quello che ha scritto e soprattutto non avrebbe fatto quello che ha fatto come regista cinematografico negli anni Sessanta ed un certo Giovanni Giudici probabilmente non sarebbe nemmeno diventato poeta, quindi il fatto che la Campo abbia osservato questo evento, lo abbia riplasmato dentro di sé ed abbia cercato di interpretarlo attraverso la sua straordinaria poesia, è di sicuro un fatto che la rende una scrittrice particolarmente originale, anzi unica nel panorama della nostra letteratura.

Poi naturalmente questo volume è determinante per illuminare il rapporto tra Cristina Campo e María Zambrano, questa figura che noi vediamo continuamente sullo sfondo nelle lettere di Cristina e che, non dobbiamo dimenticarlo, è stata una delle non tante autrici che, a sua volta, è riuscita a scavalcare le ideologie nel cuore del secolo dei totalitarismi.

Allieva prediletta di Ortega y Gasset – che è sempre stato, ingiustamente dal mio punto di vista, catalogato tra gli autori, tra gli intellettuali di destra – la Zambrano fu antifranchista fino al punto di pagare con quarantacinque anni di esilio dalla Spagna la sua presa di posizione ed ancora negli anni Trenta, con quello straordinario libro che è *Filosofía e poesía*,<sup>71</sup> è stata capace di parlare di poesia e conoscenza senza passare attraverso il filtro ideologico, senza mai abbandonarsi alla minima tentazione di aderire ai totalitarismi diffusi in quel periodo terribile che furono appunto gli anni Trenta: con l'esilio paga sulla propria pelle anche questa scelta.

Tutto ciò viene fuori da questo magnifico libretto, intorno a questa figura che prima o poi bisognerà davvero ristudiare approfonditamente anche, per esempio, nel rapporto tra le sue posizioni, diciamo pure,

---

71 Ripubblicato in lingua originale nel 2001: MARÍA ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, Madrid, Fondo de cultura económica, 2001.

misteriosofiche o metafisiche e quelle di Elémire Zolla del quale oggi si parla forse un po' troppo poco rispetto all'importanza che ricoprono il suo lavoro e la sua scrittura. Invece la figura di Zolla naturalmente emerge di continuo dalle lettere di Cristina Campo, attraverso formule di saluto o, comunque, come presenza tangibile e riconoscibile soprattutto nel discorso anche teorico della Campo. Insomma un libro di saggi, che andrebbe assolutamente riletto, come *Il flauto e il tappeto*<sup>72</sup> del '71, anno appunto di scontro di ideologie, trae linfa vitale ed originalità dal lunghissimo legame stretto dalla Campo con Elémire Zolla.

Il quarto ed ultimo elemento su cui vorrei soffermarmi – e con il quale concludo il mio intervento e passo la parola al mio amico Gino Ruozzi, non senza aver prima letto qualche riga di Cristina Campo – è legato all'altra novità forte che caratterizza questa autrice: quella sua creatività espressa quale traduttrice di poesia.<sup>73</sup>

Noi viviamo purtroppo una realtà, quella editoriale italiana, che non valorizza il tradurre né della prosa né della poesia e la poesia, che è il 'vaso di coccio' della letteratura, rispetto alla narrativa ha subito conseguenze terribili per questo scarso interesse e, soprattutto, questa limitata capacità delle maggiori case editrici di incentivare il lavoro di traduzione.

È noto a tutti che i grandi poeti possono essere tradotti solamente

---

72 CRISTINA CAMPO, *Il flauto e il tappeto*, Milano, Rusconi, 1971.

73 Scrive Alberto Bertoni: «forse [...] solo oggi ci si rende conto appieno (anche da un punto di vista teorico) del grande rilievo culturale assunto da un lavoro di traduzione compiuto in prima persona dai poeti, per libero gusto personale o per committenza intelligente. Due personalità forti, infatti, nella traduzione cooperano e insieme si combattono: si passano le parole e se le cambiano, accolgono certe immagini e altre le trasformano. È però un dato di fatto che, anche per una certa responsabilità degli editori, spesso molto restii a investire su un lavoro come quello della traduzione poetica, che costa sempre (a prescindere dal grado di esperienza, competenza e qualità di chi traduce) una quantità pressoché infinita di tempo e di energie, in Italia si è tradotto fino a oggi troppo poco. Grandi tradizioni, grandi poeti e grandi libri, purtroppo, sono ancora muti, nella nostra lingua» (ALBERTO BERTONI, *Tradurre, trasporre, tramandare o tradire*, in *Poesia della traduzione*, a cura di ALBERTO BERTONI ed ALBERTO CAPPI, Mantova, Sometti, 2003, pp. 5-6).

da poeti altrettanto grandi o quasi e comunque bisogna creare davvero un rapporto di equilibrio o, come dice Harold Bloom, di conflitto, di agonismo in atto tra le voci, perché traducendo si cambia completamente la parte del significante e quindi è chiaro che bisogna assolutamente creare un gioco di contrappesi. Tanto è vero – e se ci pensiamo questo è il paradosso più terribile, lo dico con grande sincerità – che la migliore traduzione in italiano dei *Fiori del male* di Baudelaire, secondo me, è quella siglata «A.B.» e non sono io, purtroppo, ma Attilio Bertolucci nei Grandi libri Garzanti<sup>74</sup> che è in prosa e quindi elimina completamente il problema dell'alessandrino, il problema della rima, ma nello stesso tempo è una dichiarazione di resa rispetto invece alla necessità di tradurre il verso, di tradurre la rima, di tradurre se non altro certi ritmi.

Ecco, Cristina Campo è stata, è una traduttrice straordinaria – perché la voce dei poeti, i testi dei poeti non muoiono mai – per questo io vi rimando a quel magnifico volume che è *La tigre assente*<sup>75</sup> che raccoglie traduzioni, per esempio, di Ezra Pound, William Carlos Williams, Emily Dickinson, la stessa Simone Weil, etc. e non ci sono traduzioni migliori di quelle di Cristina Campo degli autori sui quali lei si è cimentata, si è sperimentata. E, se mi permettete, la modalità del dialogo profondo, del dialogo vivo, del rischio che è connesso all'atto del tradurre da un livello autentico di parità è l'essenza vera della poesia.

Allora il mettersi ad un livello autentico di parità con autori come quelli appena nominati, che è già di per sé un fatto eccezionale, è lo stesso atteggiamento riconoscibile anche nell'incontro tra Cristina Campo e María Zambrano in queste lettere meravigliose tra le quali una mi ha colpito in particolare.

Non si tratta tanto di una lettera quanto, come afferma Maria Pertile in

---

74 CHARLES BAUDELAIRE, *I fiori del male*, introduzione di GIOVANNI MACCHIA, traduzione di ATTILIO BERTOLUCCI, Milano, Garzanti, 1989.

75 C. CAMPO, *La tigre assente*, cit.

maniera molto diretta, di un dattiloscritto di otto testi di cui non abbiamo nemmeno la data esatta, ma collocabile sicuramente nei primissimi anni Sessanta, più precisamente tra il '61 ed il '65, inviato a María Zambrano da Cristina Campo che lì si firma Vittoria Guerrini, «a Maria, da Vittoria»,<sup>76</sup> ed è la traduzione da un poeta mistico persiano del XIII secolo, Gialal al Din Rumi. E qui siamo ad un livello alto di poesia.

Maria Pertile in nota scrive «La lingua e lo stile di queste poesie di Rumi farebbero pensare a una traduzione di Cristina Campo»,<sup>77</sup> ma io direi proprio, farò forse l'antifilologo, che questo scritto fa pensare ad una traduzione di Cristina Campo, senza il condizionale, al quale forse Maria Pertile era obbligata da ragioni, diciamo, di scientificità: anzi, poiché io potrei darne le prove sul piano stilistico e linguistico, possiamo tranquillamente dire che questa traduzione è di Cristina Campo, rimane eventualmente il problema di capire poi da quale lingua Cristina abbia tradotto il persiano antico di Rumi...

***Maria Pertile:*** Dalle versioni inglesi del Nicholson...<sup>78</sup>

***Alberto Bertoni:*** Benissimo, dalle versioni inglesi del Nicholson, ciò non toglie che si tratta di una traduzione poetica straordinaria, da cui traggio due esempi soltanto che però dimostrano – almeno per come ho letto io, da amante di poesia in lingua italiana, questi versi – come siamo di fronte ad un dialogo, ad una combinazione, vertiginosa ed anche

---

76 EAD., *Se tu fossi qui*, cit., p. 36.

77 Ivi, p. 39 n.

78 Cfr. *The Mathnawī of Jalālūddīn Rūmī*, edited from the oldest manuscripts available, with critical notes, translation and commentary by REYNOLD A. NICHOLSON, in 8 volumes, London, Messrs Luzac & Co., 1925-1940.

leggermente straniante e shockante, tra la poesia di questo mistico persiano ed il *Cantico dei Cantici*.<sup>79</sup> Dietro a Rumi avvertiamo proprio l'eco, quasi che spinge, che vuole emergere, che vuole venire in superficie, del *Cantico dei Cantici*; e quindi siamo di fronte ad un esercizio non di relativismo o di indebolimento culturale, ma di vero e proprio dialogo tra due lingue poetiche: quella della Bibbia (ovvero della prima poesia d'amore, del primo poemetto d'amore, anche erotico, della cultura occidentale) e quella di un mistico persiano del XIII secolo che viene quindi da tutt'altra tradizione.

Come ho detto, leggo due brani soltanto ma di un livello vertiginoso e quindi comprendo molto bene l'urgenza che deve aver provato Cristina Campo di inviare questi versi immediatamente, senza nemmeno darli ed ancora nella forma del dattiloscritto, all'amica María Zambrano:

---

79 Del *Cantico dei Cantici* Alberto Bertoni si è occupato anche nel 1999: cfr. ALBERTO BERTONI, EZIO RAIMONDI, *Un Cantico italiano*, in *Il Cantico dei Cantici*, nella trasposizione poetica dall'ebraico di AGOSTINO VENANZIO REALI, con interventi critici di ALBERTO BERTONI [et al.], Castel Maggiore, Book, 1999, pp. 61-65. Inoltre è questo un testo molto amato da Cristina Campo come ha ribadito Maria Pertile al convegno campiano del 2006: «Vi è una fiamma originaria, per così dire, che è sovranamente presente in Cristina Campo e in María Zambrano al di là e al di qua di ogni esercizio di rinvenimento delle fonti, ed appartiene ad un testo profondamente amato da entrambe, il Cantico dei Cantici; è noto che sulla tomba della madre di Cristina fu posto un versetto del Cantico, *Surge amica mea et veni*, che è lo stesso che María Zambrano fece scrivere sulla tomba della sorella Araceli, morta nel 1972, tomba che ora è anche la sua [...]. Il Cantico della colomba, della sposa e dello sposo, la storia degli incontri e degli abbandoni, storia della fedeltà dell'amore di Dio per l'uomo e dell'uomo per Dio, è disseminato ovunque nell'opera delle due amiche, spesso con la mediazione sublime di San Juan de la Cruz. Ed è nel finale del Cantico che scopriamo, a mio avviso, la fiamma originaria che ha acceso le scritture e le vite delle due amiche: "Mettimi come sigillo sul tuo cuore, | Come sigillo sul tuo braccio; | Perché forte come la morte è l'amore, | Tenace come gli inferi è la passione: | Le sue vampe sono vampe di fuoco, | Una fiamma del Signore!» (MARIA PERTILE, "La fiamma come un bacio". *Poesia e Filosofia in Cristina Campo e María Zambrano*, in *L'opera di Cristina Campo al crocevia culturale del Novecento europeo, Atti del convegno Nazionale di Studi Campiani*, Palermo, 28 febbraio-1 marzo 2006, a cura di ARTURO DONATI e TOMMASO ROMANO, Palermo, Provincia Regionale di Palermo, 2007, pp. 65-76, part. p. 71).

Se cerchi l'eterno amico,  
o cuore, scorda te stesso.  
Come farfalla alla luce  
offri tu il corpo e l'anima.  
Sii bimbo senza pane  
alla porta dello straniero,  
al pazzo sii bocca fraterna  
e parlagli solo d'amore.  
Così a te s'inchina il Signore  
oltre la fede e l'errore,  
poi egli stesso, dalla brocca eterna,  
ti berrà, con l'eterno vino.<sup>80</sup>

Poi dalla sezione intitolata "Poesia della danza":

Ascolta, se tu offendi la danza degli amanti,  
raccoglierai carboni ardenti sul tuo capo.  
Ma se ti sai fedele servo del tuo Signore,  
fai musica agli amanti e loda Dio.  
Danza è riposo d'amore.  
Questo sa solo l'anima dell'anima.  
Se girano in cerchio i danzanti, girano intorno ad un santo.  
Così è l'amore compiuto, figura d'amore più alto  
e, allo sguardo di Dio, più alto d'ogni ragione.  
Ma se tu hai consentito che ti abbandoni l'amore,  
allora siedti solo e lieto fai musica al Cielo.<sup>81</sup>

---

80 C. CAMPO, *Se tu fossi qui*, cit., p. 36.

81 Ivi, pp. 37-38.



**Gino Ruozzi:** Grazie ad Alberto Bertoni che, in maniera molto acuta e precisa come sempre, ha inquadrato nel panorama novecentesco la poesia di Cristina Campo e soprattutto ha messo in rilievo la qualità della sua voce poetica.

Io parto da una considerazione fatta da Maria Pertile al convegno di Palermo dedicato a Cristina Campo nel 2006.

Secondo la studiosa «Cristina Campo e María Zambrano sono due donne giovanee. Due donne pneumatiche, logiche, eucaristiche»<sup>82</sup> e leggo subito una di quelle affermazioni taglienti ed immediate contenuta proprio nella prima cartolina pubblicata in questo volume che presentiamo, datata «[3 giugno 1961]»: «La maledizione dell'inesistente è diabolica».<sup>83</sup>

Mi ricollego ad un passo di qualche anno dopo, del 1965, di un'altra lettera, questa volta a Margherita Pieracci Harwell.<sup>84</sup> Qui raccontando di

---

82 M. PERTILE, *“La fiamma come un bacio”*, cit., p. 71, dove si legge anche: «Giovanee. Di fuoco. Capaci di assoluta mediazione, di relazione, nella solitudine delle loro parole e del loro amore, del loro essere fiamme d'amore vive» (ivi, p. 72).

83 C. CAMPO, *Se tu fossi qui*, cit., p. 17.

84 «[Novena d'Avvento, dicembre 1965] Cara [...] il miracolo l'ha compiuto, Dio concedente, la mia piccola sconosciuta dell'estate scorsa, la estatica dalla testa ricciuta che mi passava vicino muta, per mesi, nella chiesa vuota [...]. Questa ragazza, che mi scrive una lettera al giorno, che avevo a un passo da me durante il mese nel quale fui, parallelamente, a un passo dalla pazzia, è un'ex Carmelitana che ha dovuto lasciare il convento, per cause del tutto straniere alla sua smagliante vocazione – circostanze che fanno rabbrivire perché appartengono al regno del “mysterium iniquitatis”, e che si possono sopportare solo come materia brutta nelle mani dell'Artefice. Ora lei sta fra cielo e terra, in una sospensione purgatoriale che durerà finché un altro luogo la chiami – la Trappa, un monastero Benedettino di clausura, non sa nulla; sa solo, in modo ragggiante, che non è del mondo e non resterà nel mondo. Questa ragazza, carissima al Padre M[ayer] (che non è il suo confessore abituale), abita al Testaccio, il luogo degli orrori, lo scolo più infetto della città. Lei lo conosce? Mattatoio, mercati generali, Purfinai [sic], caserme, ospedali per tisici, cimiteri di automobili – e soprattutto l'orgia, la cornucopia inesauribile delle mostruosità pretensiose, degli empori zeppi d'ori falsi e di porcellane orrorose, dei tuguri con televisione e frigorifero, delle chiese al neon, dei macellai in Alfa Romeo [...]. Eppure di là passa ogni giorno quest'essere alato, che ha un nome banalissimo e un puro nome segreto di Suora con il quale la chiamano ancora, rispettosamente, al Carmelo abbandonato.... Un giorno andai con El. a cercare casa in viale Ippocrate, poco oltre l'Università – viale che solo poche strade

una monaca costretta ad abbandonare il convento ed a vivere come in attesa, come percorrendo un cammino purgatorio in una sorta d'Inferno terreno, il Testaccio di Roma, Cristina Campo scrive di quell'Inferno che in modi diversi Luciano Bianciardi, in *La vita agra*, edito nel 1962, aveva identificato nel boom del miracolo economico. L'industrializzazione entusiastica ed alienante, violenta e volgare, descritta da Bianciardi e da Ennio Flaiano, per Cristina Campo è un Inferno perché secondo lei coincide col nulla. La Campo avanza una delle questioni fondamentali della teologia contemporanea: quella dell'assenza di Dio.

Se l'Inferno coincide col nulla il nocciolo della questione è che non vi è più un Dio che lo governa, come era il Dio dantesco, idea che è forse una delle conseguenze drammatiche dell'interrogativo circa l'assenza di Dio ad Auschwitz. E mi vien da pensare come sia al contempo veramente curioso, profondo e tragico questo pensare al nulla; ma Cristina Campo lo dice chiaramente nel 1961: «La maledizione dell'inesistente è diabolica»

---

oscuere separano dal Verano. In quelle poche strade oscure vidi l'Inferno, ma l'Inferno quale neppure Dio ma solo l'uomo nella sua demenza potrebbe immaginarlo perché là non c'era neanche il dolore, neanche il fuoco e il digrignare di denti – c'era semplicemente il Nulla –, case di mille finestre dove *non arriva mai il sole*, dove nascono bambini che non hanno mai visto un cavallo, non hanno mai respirato che nafta, non hanno mai udito altro suono che quello della sega circolare (è un quartiere tutto di garages, officine idrauliche ecc.) e della televisione [...]. Arrivata in San Lorenzo mi buttai in ginocchio davanti al sangue del Martire scongiurandolo di far qualcosa per quei bambini, il martirio magari, ma non quella vita... E ora vede, dopo mesi di quella ossessione, ho ricevuto la risposta: questa ragazza, cresciuta in un quartiere in tutto simile, cresciuta con le ali e che porta la sua corona di spine così ben nascosta nel capo ricciuto da apparire una corona di frutti e di fiori [...]. Un altro inesplicabile miracolo di Franca (le dirò solo il suo nome laico) è stato di tramutare in gioia, per me, una sofferenza della quale non le avevo finora mai parlato [...]. Da quattro mesi e mezzo, cioè da quando vivo a due passi da lui, non ho più udito la voce del Padre M. Tranne che per ragioni sacramentali [...]. Ero arrivata a chiedermi, e a chiedergli, se non avessi commesso, io, qualcosa di gravissimo nei suoi confronti [...]. Ora non so che cosa sia accaduto, non ricordo bene neppure che cosa Franca mi abbia detto o scritto in proposito. Certo qualcosa di molto duro che somigliava a una investitura solenne [...]. Mi importa solo [ora] la certezza che Dio esiste in lui più che in altri» (CRISTINA CAMPO, *Lettere a Mita*, a cura e con una nota di MARGHERITA PIERACCI HARWELL, Milano, Adelphi, 1999, pp. 200-203).

e quindi l'Inferno, il diavolo, corrispondono al nulla, in una sorta di non-governo che naturalmente è un problema aperto sia per lei sia più in generale per quegli anni così inquieti.

Partendo da queste lettere, è proprio sulla cultura italiana nella quale si trova a vivere Cristina Campo, su come essa sia cambiata e stia tutt'ora cambiando, che vorrei fare alcune considerazioni.

Ci sono degli anni, come gli anni Sessanta – vi ricordo che la cartolina di cui ho parlato prima è proprio del 1961 – caratterizzati, direi, da un problema fondamentale e centrale: quello di Nietzsche. Il 'caso Nietzsche' spacca in due l'editoria italiana. All'interno di Einaudi, che è il più propositivo editore di cultura del secondo Novecento, Nietzsche provoca una vera e propria frattura: con Luciano Foà, con la cultura ebraica, con uno dei consulenti principali, Bobi Bazlen<sup>85</sup> (uno degli irregolari che collabora con tante case editrici, promuovendo libri illuministici e libri esoterici, per molti versi quindi una contraddizione intellettuale ed editoriale vivente). Da questa frattura nasce la casa editrice Adelphi, divenuta una casa editrice di eccellenza, per iniziati prima e per un grande pubblico poi, conservando però sempre una propria qualificante identità esoterica. Non a caso Adelphi è la casa editrice di Cristina Campo, quella che le darà voce, valorizzandola appieno nella cultura italiana contemporanea. Prima Alberto Bertoni parlava di una certa linea 'poesia/ideologia', parlava del «Verri» etc.; io sono sempre perplesso nei confronti delle linee principali della letteratura: per me la letteratura è bella perché è complessa ed è fatta

---

85 Osserva Cristina De Stefano: «grazie a Gabriella Bemporad [Cristina Campo] conosce Roberto Bazlen, letterato inafferrabile e coltissimo, quasi invisibile per la sua volontà caparbia di non apparire, di non pubblicare – “centrifugo”, l'ha definito Roberto Calasso –, che a quell'epoca legge e suggerisce libri a varie case editrici, da Astrolabio a Bompiani a Einaudi. A Bobi Bazlen – o meglio a B.B., come Brigitte Bardot, faceva notare lei – Cristina Campo dedica una breve poesia segreta, *Il maestro d'arco*: “Vibrerò senza quasi mirare la mia freccia, | se la corda del cuore non sia tesa: | il maestro d'arco zen così m'insegna | che da tremila anni Ti vede”» (CRISTINA DE STEFANO, *Belinda e il mostro. Vita segreta di Cristina Campo*, Milano, Adelphi, 2002, p. 66; cfr. anche pp. 101-102).

di tante compresenze, di tante linee diverse. E noi, ora, stiamo parlando di varie presenze letterarie tra le quali Cristina Campo è solo un tassello all'interno di un ambiente vasto e polimorfo: Alberto ha citato, per esempio, Elémire Zolla che è stata una figura fondamentale della nostra letteratura. Quando leggiamo queste lettere viene anche un po' da pensare che noi sì parliamo di cultura, ma ci sono anche i casi della vita che a volte sono davvero curiosi: Cristina nata con quel forte scompenso cardiaco, che si preoccupa per Zolla<sup>86</sup> afflitto da una malattia che ad un certo punto sembra più grave della sua: invece Cristina ci ha lasciato da molti anni, mentre Zolla, per fortuna ovviamente, è morto da poco.<sup>87</sup>

Zolla compie un percorso significativo all'interno dell'editoria e della cultura italiana, aprendo strade importanti, dimensioni letterarie e di ricerca filosofico-letteraria che possono essere o no condivisibili, ma che non erano così ricche prima di lui o, comunque, non potevano essere esaurite da una determinata area della cultura italiana sicuramente un po' rigida.

Prima ho fatto il nome di Nietzsche, ma è solo quello più eclatante e rappresentativo di una certa situazione di rottura: Giulio Einaudi non vuole pubblicare integralmente l'opera di Nietzsche, progetto sostenuto da Foà e da Bazlen che decidono allora di fondare un'altra casa editrice ed attorno a Nietzsche raccolgono un gruppo nel quale compare anche il giovane Roberto Calasso, non a caso allievo di Zolla, a propria volta allievo di Mario Praz: in buona parte nomi cosiddetti innominabili della nostra letteratura, ma tra i pochi di rilievo mondiale, tradotti quasi ovunque.

---

86 Scrive ad esempio Cristina il 15 agosto 1965: «Ti ho allineato le cose che rendono ancora possibile la mia vita: è un atto di gratitudine a Dio, a quelle cose e a te, sempre vicina, testimone perfetta con il dito sul labbro... Delle cose che rendono la mia vita impossibile, non vorrei dirti: la mancanza di ogni forza, il timore che la mente non regga, l'inquietudine per la salute di Elémire, non buona, e per la sua pace» (C. CAMPO, *Se tu fossi qui*, cit., p. 43).

87 Nato a Torino nel 1926, Zolla muore a Montepulciano nel 2002.

Cristina Campo è parte di questo ambiente culturale e tra l'altro anche qui partecipa delle cose della vita scambiando con un'altra donna di valore, poeta vivente, come Maria Luisa Spaziani, la storia con Zolla, una storia che ha inciso molto sulla sua vita personale, sul suo lascito in termini di cose materiali, di scritti etc.

Ad un certo punto, Cristina Campo si allontana dall'ambiente fiorentino per motivi biografici,<sup>88</sup> rimanendo però legata ad alcune figure di quel contesto tra le quali Gianfranco Draghi (con Alberto qualche anno fa abbiamo curato l'edizione delle poesie di Draghi<sup>89</sup> e so che tra poco dovrebbero uscire sempre per Adelphi le lettere di Cristina a Draghi).<sup>90</sup>

Va però osservato che, nonostante il forte coinvolgimento di Cristina nell'ambiente culturale del capoluogo toscano, il cristianesimo fiorentino inquieto di figure quali Luzi e Bo non è quello al quale lei si convertirà: il suo è un cristianesimo assolutamente controcorrente che la spinge a prendere posizione contro il Concilio Vaticano II<sup>91</sup> e contro la Messa in

---

88 Il padre di Cristina, Guido Guerrini, Direttore del Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze dal 1928, nel 1955 si trasferisce a quello di Santa Cecilia a Roma.

89 GIANFRANCO DRAGHI, *Cinquant'anni di poesia: antologia poetica*, a cura di ALBERTO BERTONI e GINO RUOZZI, Bologna, Gedit, 2005.

90 Cfr. CRISTINA CAMPO, *Vivere, certo, mio caro amico. Lettere a Gianfranco Draghi*, a cura di MARGHERITA PIERACCI HARWELL, Milano, Adelphi, 2010; EAD., *Il mio pensiero non vi lascia. Lettere a Gianfranco Draghi e ad altri amici del periodo fiorentino*, a cura di MARGHERITA PIERACCI HARWELL, Milano, Adelphi, 2011.

91 «Padre Mayer mi disse un giorno di scrivergli tutte le cose che mi turbavano nello svolgersi del Concilio; e io gli risposi: "ma non sono che due, sempre le stesse: la negazione della Comunione dei Santi (potenza della preghiera, ruolo sovrano della contemplazione, reversibilità e trasferimento delle colpe e delle pene) e rifiuto della Croce (l'uomo 'non deve più soffrire', restare un'ora sola inchiodato alla croce della propria coscienza o alla porta chiusa di un irrevocabile *non licet*. Non parliamo di applicazione della parola del Maestro: rinnegate il padre e la madre (i.e. tutto ciò che vi è stato insegnato prima della mia venuta nella vostra anima); passato, presente, patria, partito – tutto ormai è conciliabile con la Croce (o con ciò che essi pensano lo sia) purché non ci sia mai problema escatologico. A morte il monaco contemplativo che vive già per metà nell'"Urbs Jerusalem Beata": – terrestre dev'essere, questa Gerusalemme, e poco importa se somiglierà stranamente alla Torre di Babele alzata nel centro di Sodoma o di Gomorra...)» (C. CAMPO, *Se tu fossi qui*, cit., p. 48).

volgare, in nome della perfezione e della bellezza.<sup>92</sup>

Questo periodo rappresenta un passaggio importante nello sviluppo di una cultura italiana sempre compresente in Cristina: Carlo Bo e Mario Luzi, il '38 ed il '39, gli anni di letteratura come vita, ma anche quelli successivi alla seconda guerra mondiale, la nascita, per esempio, del grande progetto della Democrazia Cristiana capace di coinvolgere anche uomini appartenenti ad un ambiente di questo spessore culturale ma che poi si orienta verso la cultura popolare e televisiva. Anche quest'ultima registra la presenza di Cristina che collabora con una delle menti più lucide della televisione di Ettore Bernabei, cioè Giulio Cattaneo, una delle personalità più acute di quella televisione di cultura. Eppure, appunto, quell'ambiente religioso, identificato con Luzi, con Bo, con Traverso, laico religioso, era sufficientemente saldo per rispondere a quella richiesta di integralità

---

92 Cfr. GIANNI SCALIA, *Cristina Campo, o della "incredulità nella onnipotenza del visibile"*, in *Cristina Campo. "Due mondi, io vengo dall'altro"*, cit., pp. 17-23. Qui Scalia scrive: «La "perfezione" è forse la nozione essenziale. "La forma deve distruggersi da sé ma solo nel momento in cui si compie perfettamente": è una frase in qualche modo definitiva per la Campo. "È una parola – perfezione – che mi ossessiona come pochissime altre parole". E nelle pagine degli *Imperdonabili*, attorno ad essa si può riconoscere una costellazione paradigmatica delle "voci" dominanti del lessico di Cristina: *attenzione, leggerezza, grazia, delicatezza, sprezzatura* [...], *giustizia* [...]. Parola ossessiva la "perfezione" [...] come compiutezza quale compimento di un esercizio ascetico di una singolarità spirituale: insieme stile, forma "ieratica" e qualità morale. Rito, se "i riti sono i modelli e gli archetipi della poesia" che è anche "figlia della liturgia" [...]. Non è la pacificazione conclusiva che sembra prevalere, ma il vertice di un "cammino uno e non reversibile", quindi ascensionale: l'acme della lunga e lenta tensione, la perfezione non *perfecta* perché la forma, sappiamo, vi si compie distruggendosi [...]. Così per la "bellezza": essa colpisce e segna colui che, consapevole della sua perdita nel mondo, l'incontra e la subisce, non la evita ma cerca di "guadagnarla alla mente" e a cui sono congeniali insieme il culto della perfezione e l'ardore in raffinatezza [...]. Alla fine il "mistero della bellezza sempre più *le* appare teologico": la bellezza quale salvifica. Che esige, come la perfezione e l'operare poetico, "voti di castità, vigilie notturne, duri mattutini", impone "obbedienza" e "povertà". La passione "dell'impossibilità quasi totale di afferrare saldamente la bellezza, cioè di farne poesia", perché "un vero timor sacro *la* paralizza" è per la Campo simile al riconoscimento della poesia come "la sua vera preghiera", preghiera quale "altro rosario, altra spada, altro libro, altro cilizio"» (pp. 19-21). Cfr. anche le parole di Alberto Bertoni, *supra*, pp. 64-65.

assoluta nei confronti della perfezione e della bellezza fondamentale per Cristina, che la conduce a lottare in una maniera radicale: penso, ad esempio, alla sua battaglia controcorrente e, per certi versi, anche contro lo stesso Zolla (che non sempre condivide questo tipo di prese di posizione), con un conseguente allontanamento tra loro, se non altro in termini di intensità.

Vi è un grande universo che sembra muoversi un po' sotterraneo e del quale le nostre storie della letteratura parlano poco. Uno dei suoi protagonisti è Alfredo Cattabiani oggi noto grazie soprattutto alle opere degli ultimi anni (come per esempio quelle dedicate agli animali).<sup>93</sup> Ma Cattabiani è il direttore editoriale che con Pietro Citati ha portato Simone Weil in Italia, ha lavorato per l'editore Rusconi quando Rusconi era stigmatizzato perché considerato di destra; Cattabiani ha portato in Italia Tolkien... per dire 'cose di poco conto'... E questi sono solo alcuni cenni su quest'altra editoria fatta di altri amici con i quali Cristina lavorava.

L'opera di Cristina Campo e questo epistolario ci permettono di entrare in contatto, di far emergere con maggior chiarezza, tutta questa cultura che è stata bollata rigidamente come cultura conservatrice ed a volte come cultura di destra. La cultura religiosa in Italia ha sempre avuto dei problemi, forse anche per la presenza della Chiesa Cattolica: è evidente che vi è una sorta di pregiudizio.

Sicuramente Cristina Campo ha contribuito a creare un certo ambiente culturale col suo stile, con la sua poesia: sto parlando anche di elementi ideali che ella ha poi saputo rendere all'interno della propria opera e del ricchissimo epistolario – penso alle lettere già pubblicate (a Leone Traverso,<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Tra le quali: *Florario* (Milano, Mondadori, 1996), *Volario* (Milano, Mondadori, 2000), *Zoario* (Milano, Mondadori, 2001 con cui vinse il Premio Basilicata per la narrativa 2001), *Acquario* (Milano, Mondadori, 2002).

<sup>94</sup> Cfr. CRISTINA CAMPO, *Caro Bul. Lettere a Leone Traverso (1953-1967)*, a cura e con una nota di MARGHERITA PIERACCI HARWELL, Milano, Adelphi, 2007 e C. DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., part. p. 48 e sgg.

Mita,<sup>95</sup> María Zambrano, Remo Fasani<sup>96</sup>), ma anche a quelle che usciranno –, un epistolario che è una messe di informazioni ma soprattutto di vita, di riflessioni veramente molto belle ed importanti.

Vi sono alcuni segmenti aforistici che sono stupendi nel loro contenuto/forma: «Io stile è grazia=vittoria sulla legge di gravità; non vuole emozioni»; lo stile non vuole emozioni, solo il possesso totale dell'intelligenza; ed ancora un'altra riflessione lapidaria che condivide con Zolla: «La forma [...] è la pelle: e nessuna creatura vivente può sussistere un'ora senza la sua pelle».<sup>97</sup>

Oppure la frase, citata anche da Maria Pertile nel suo splendido intervento al convegno di Palermo, che apre *Diario bizantino*: «Due mondi – e io vengo dall'altro»;<sup>98</sup> la coscienza di essere due mondi diversi (si ricordi anche il rapporto di Cristina con Leone Traverso).<sup>99</sup>

Poi va ricordata la partecipazione di Cristina, con contributi di rilievo, ad una rivista come «Conoscenza religiosa»<sup>100</sup> a fianco di Zolla, che ne fu

---

95 Ovvero Margherita Pieracci Harwell; cfr. C. CAMPO, *Lettere a Mita*, cit.; sulla relazione tra Cristina Campo e Margherita Pieracci Harwell cfr. C. DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., part. p. 49 e sgg.

96 Cfr. CRISTINA CAMPO, *Un ramo già fiorito. Lettere a Remo Fasani*, a cura di MARIA PERTILE, Venezia, Marsilio, 2010.

97 EAD., *Lettere a Mita*, cit., pp. 165, 193.

98 EAD., *Diario bizantino*, in EAD., *La tigre assenza*, cit., pp. 45-49: «Due mondi – e io vengo dall'altro. | Dietro e dentro | le strade inzuppate | dietro e dentro | nebbia e lacerazione [...]. | Due mondi – e io vengo dall'altro. | La soglia, qui, non è tra mondo e mondo | né tra anima e corpo [...]. | Due mondi – e io vengo dall'altro. | O chiave che apri e non chiudi, | chiudi e non apri e conduci | teneramente il vinto fuor della casa del carcere» (pp. 45-46); MARIA PERTILE, «*La fiamma come un bacio*», cit., p. 70.

99 Cfr. C. DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., part. pp. 43-48 e G. SICA, *Non l'ho detto ancora al mio giardino*, cit., p. 64.

100 «Nel 1971 Einaudi aveva pubblicato la traduzione di John Donne: *Poesie amorose e teologiche* a cura di Cristina Campo. L'introduzione a Donne [...] ci dà allo stesso tempo la misura dell'estrema coerenza della scrittrice [...] e del processo di trasformazione che intanto aveva subito, di cui l'espressione poetica si trova nelle liriche apparse su «Conoscenza religiosa» – la rivista fondata e diretta da Elemire Zolla – tra il 1969 e il



il fondatore nel 1969 e direttore; ma soprattutto è da non dimenticare la sua decisione di schierarsi a favore del mantenimento della liturgia in latino – posizione alla quale aderisce chiaramente, e forse stranamente, anche lo stesso Montale: l’associazione “Una voce” mi sembra abbia tra i vicepresidenti il grande francesista Giovanni Macchia ed Eugenio Montale.<sup>101</sup> Quindi una laicità che si muove in questo senso, una religione controcorrente che privilegia la liturgia in latino; poi il tentativo di riscoprire, di ridare voce a certi personaggi, come ad esempio Tito Casini,<sup>102</sup> altro autore toscano oggi praticamente ignoto, oppure al Papini di quegli anni ultimi delle *schegge*.

Un altro aspetto che mi sembra davvero interessante in questa fotografia della cultura è proprio il passaggio attraverso culture diverse. Per esempio, la sottolineatura di una parola come “geroglifici” – divenuta in un certo senso assai di moda grazie soprattutto a Massimo Cacciari

---

1977: *Missa Romana* (1, 1969), *La tigre assente* (3, 1969) e infine, in quel gennaio del '77 in cui lei scomparve, le ultime, *Diario bizantino e altre poesie*» (MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Nota biografica*, in C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., pp. 265-271).

101 «L’attività di Cristina Campo contro le riforme post-conciliari comincia nel 1966. Organizza quasi da sola una raccolta imponente di firme per una lettera-manifesto al papa in cui si chiede che nei conventi venga mantenuta la liturgia latina [...]. Sempre su iniziativa di Cristina Campo nasce la prima sezione italiana di Una Voce, associazione internazionale con sede centrale a Zurigo che si batte per la difesa del rito latino. Il 7 giugno del 1966, davanti a un notaio romano, Cristina Campo sottoscrive l’atto di costituzione con il duca Filippo Caffarelli, il giornalista Carlo Belli e il professore Guerino Pacitti. Presidente è Caffarelli, vicepresidenti sono Luigi Alfonsi, Giovanni Macchia ed Eugenio Montale. Cristina sarà a lungo una delle animatrici dell’associazione, anche se non vorrà mai ricoprire nessuna carica ufficiale. La sezione romana di Una Voce è intitolata a suo padre, appassionato di canto gregoriano, che prima di morire aveva progettato di far registrare l’intero anno liturgico dai benedettini di Sant’Anselmo [...]. Dalle pagine dei bollettini di Una Voce, che compila quasi interamente da sola, invita i soci alla resistenza attiva» (C. DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., pp. 129-130).

102 Tito Casini (1897-1987) tra i fondatori, nel 1929, della rivista letteraria cattolica fiorentina «Il Frontespizio».

– passa di qui, attraverso Adelphi, Cristina Campo,<sup>103</sup> Elémire Zolla, Sergio Givone e Ferruccio Masini, ancora Firenze ed ancora interpreti di Nietzsche. Qui siamo su tutt'altra sponda politica da quella di Cattabiani. Assistiamo all'incontro di diverse sensibilità letterarie, al tentativo forse di andare oltre un realismo o un tentativo di realismo che si era già esaurito. Cristina Campo dialoga con personalità diverse tra loro: da Ceronetti, a Cacciari, a Masini, naturalmente a Draghi; poi un altro personaggio di cui purtroppo si parla poco, e spero venga presto riscoperto, Juan Rodolfo Wilcock,<sup>104</sup> stabilitosi a Roma per un certo periodo, altro coetaneo solidale di Flaiano... tutti un po' degli irregolari (e quasi tutti oggi riproposti da Adelphi).

Purtroppo nelle nostre storie letterarie si tracciano solamente le grandi linee, invece la letteratura è fatta anche di questi personaggi vitali e senza i quali si fa solo, come dire, della didattica mentre la letteratura credo che sia in buona parte un'altra voce che dà voce alle voci, grandi piccole medie, centrali e laterali.

---

103 Cfr. tra gli altri passi: «La pura poesia è geroglifica: decifrabile solo in chiave di destino [...]. Poesia geroglifica e bellezza: inseparabili e indipendenti. Sentire la giustizia di un testo molto prima di averne compreso il significato, grazie a quel puro timbro che è solo del più nobile stile: il quale a sua volta nasce dalla giustizia» (CRISTINA CAMPO, *Parco dei cervi*, in EAD., *Gli imperdonabili*, cit., pp. 143-163, part. p. 145).

104 Juan Rodolfo Wilcock (1919-1979), letterato di origine argentina: «La porta di Cristina è sempre aperta a un discreto viavai di amici. Pochi italiani: Guido Ceronetti [...]; Pietro Citati, che conosce Zolla dai tempi del liceo a Torino; Elena Croce, il cui salotto è il centro di quella che Giovanni Macchia ha definito “la Roma internazionale” di quegli anni; qualche giovane, come Roberto Calasso, che ha conosciuto Zolla nelle aule dell'università [...]. Numerosi invece gli stranieri: i rappresentanti più vivaci della comunità di spagnoli in esilio, come la filosofa María Zambrano o il pittore Ramón Gaya; Gustaw Herling, scrittore polacco passato per i gulag di Stalin e approdato in Italia, dove ha sposato Lidia Croce; Rodolfo Wilcock, metà argentino e metà inglese, che dopo aver appreso da Borges la lezione preziosa dell'irrealtà si è trasferito in Italia, in una casetta di campagna di Cerveteri, e si è reinventato poeta e scrittore in una nuova lingua» (C. DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 112).

All'interno di questo panorama vanno collocate anche certe scelte di Zolla (i mistici medievali, la nuova ebbrezza, che passa attraverso Nietzsche: si apre così la sua antologia fondamentale) e certe immagini (la spada oppure la fiamma) delle quali Maria Pertile parla nel suo intervento<sup>105</sup> e che sono messe così bene in evidenza anche attraverso queste lettere a María Zambrano.

E qui ci sono alcune immagini molto belle, tra le quali vorrei sceglierne due in particolare.

La prima, che potrebbe essere definita “paesaggistica”, è quella, citata tante volte, relativa a San Michele in Bosco, al modo di Cristina di guardare San Michele in Bosco, come se guardasse l'infinito perché lo guardava da una sorta di siepe, di separazione al di là della quale vedeva le cose che accadevano.<sup>106</sup> È la lettera «[6]» del 1962:

ora abitiamo, con mia madre, una piccola casa nel bosco di conifere isolata dal resto del parco da una siepe di alloro e abitata soltanto da un asino, che brucia l'erba e i fiori legato a un cedro del Libano, e da tre piccoli gatti rossi, in tutto simili a giaguari in miniatura. Elemir passa tutto il giorno sotto gli alberi. Le cicale riempiono l'aria, o la vuotano di colpo, secondo una loro liturgia stranissima.<sup>107</sup>

Dalla liturgia della natura passiamo alla liturgia vera e propria, che è un'altra delle cose raccontate, narrate, vissute con maggiore intensità da Cristina Campo.

Siamo nel momento più critico, quello in cui c'è davvero la volontà quasi di non andare più in Chiesa, di reagire a quello che considera una sorta di scandalo. Leggo dalla lettera «[12]» del 1965:

---

105 Cfr. M. PERTILE, *“La fiamma come un bacio”*, cit., part. pp. 69, 70, 72.

106 Cfr. G. SICA, *Non l'ho detto ancora al mio giardino*, cit., pp. 63-64.

107 C. CAMPO, *Se tu fossi qui*, cit., p. 25.

Ancora una volta l'orrore mi ha gettata alle porte di questa abbazia, che è ormai per me la sola casa paterna. Non soltanto perché vi abita il padre spirituale che Dio volle darmi pietosamente nell'atto di togliermi il padre terreno – ma perché l'atto di inchinarmi profondamente ogni giorno, dinanzi a quel punto, ai piedi dell'altare, dove mia Madre e mio Padre si riposarono l'ultima volta, chiusi in un anello di benedizioni, è oggi per me il solo legame certo tra passato e presente, tra morte e vita, tra la mia stirpe e il mondo: il solo atto che non mi sembri desolato di senso e di fine. Nel momento, l'abbazia è quasi disabitata: non c'è musica né liturgia; solo pochi conversi e un sacerdote rimangono. Ma la Messa del mattino, col suo sepolcrale silenzio, la compieta al tramonto, il suono della campana che ordina il giorno, accompagna dolcemente la notte – questa esistenza, infine, quasi di oblatti in ritiro – è pure oblio soave sull'anima e sul corpo. (Poco lontano c'è la Trappa delle 3 Fontane, con i suoi monaci quasi invisibili, le sue cerimonie serali affondate nella tenebra, tra il salmeggiare lentissimo e i mortali silenzi.) Ti ho allineato le cose che rendono ancora possibile la mia vita.<sup>108</sup>

Sono parole estreme, di una radicale esperienza di dolore e di grazia.

**Maria Pertile:** Io sono colpita dalla ricchezza delle prospettive e degli approfondimenti offerti sia dal professor RuoZZi che dal professor Bertoni che con stili diversi e con passione diversa tendono entrambi ad illuminare la figura, la vita e l'opera di Cristina Campo.

Sono molto colpita anche, da un lato, dal tentativo, abbastanza inedito, di collocare Cristina Campo all'interno del canone della letteratura italiana del Novecento e, dall'altro, dall'accostamento fatto dal professor Bertoni, tra il *Cantico dei Cantici* e le liriche di Rumi al quale non avevo pensato se non in forma molto indiretta ed invece dopo questa lettura mi rendo conto che ancora una volta Cristina Campo si fa maestra di annodamenti, snodamenti e snodi molto significativi.

---

108 Ivi, pp. 42-43.

Vorrei soltanto aggiungere due brevissime considerazioni. La prima concerne il problema di una lettura o collocazione o interpretazione ideologica di Vittoria Guerrini/Cristina Campo (così come di qualunque altro grande autore, in particolare del Novecento). Bene, in una lettera di Vittoria Guerrini della metà degli anni Cinquanta all'amico Gianfranco Draghi (e speriamo che le lettere di Cristina a Draghi vengano presto pubblicate), ad un certo punto Vittoria gli chiede perché lui parli continuamente delle differenze tra loro ed ipotizza che sia perché avevano prigionieri in campi diversi durante la guerra; poi gli dice che a lei non interessano queste differenze ma la persona tutta intera.<sup>109</sup>

Al di là di ogni considerazione di tipo storiografico che adesso ci impegnerebbe oltre ogni limite di tempo e di pazienza, io credo che dalla grandezza dello spirito campiano ci giunga un invito a sollevarci al di sopra degli schemi ideologici che pure hanno nutrito battaglie, lotte e grandi passioni; che proprio una figura come Vittoria Guerrini, e non ce ne sono molte altre in giro, ci esorti tutto sommato, deposte le armi e spente le lampade, o a sollevarci sopra la necessità che crediamo di avere di giudicare le appartenenze e le inappartenenze, oppure, al contrario, a sprofondare definitivamente in una lettura assoluta dell'arte.

E vengo alla seconda annotazione. L'aspetto spirituale della nostra vita non è mai un aspetto secondario e ciò non toglie alcunché all'importanza della laicità, parola sulla quale, da almeno trentacinque anni, si discute con grandi, appunto, schieramenti ideologici.

Ebbene, secondo me, per la poesia, così come per lo spirito nel senso di vita poetica e vita spirituale, credo sia impossibile scendere a compromessi.

---

109 Come già indicato (cfr. *supra*, p. 75 n), le lettere a Draghi sono state pubblicate tra il 2010 ed il 2011. Scrive Cristina: «Perché parla sempre di differenze tra noi? Che differenze se è lecito? Forse le sue molte virgole e i miei continui punti fermi? Forse i prigionieri che durante la guerra avevamo in due campi diversi? Non capisco. Io non conosco differenze. A me interessano le persone in blocco – giel'ho già detto – o accetto o respingo; e lei trova troppe ragioni a tutte le cose» (C. CAMPO, *Il mio pensiero non vi lascia*, cit., p. 54).

E se a qualcuno è dato di intravedere, in uno spazio di creazione, la radice di questa verità, sicuramente questo qualcuno non può che essere colto da un vortice, da un turbine... perdonate questo linguaggio post-romantico, ma davvero non trovo altre parole per dirlo... cioè quel che noi chiamiamo, con una terminologia tecnico-professionale, l'autenticità, il significante ed il significato coincidenti: ciò che noi abbiamo sperimentato, in senso vitale ed esistenziale, chiede un'adesione totale.

Oggi noi abbiamo gli strumenti storiografici, abbiamo la sufficiente distanza – anche cronologica io credo sebbene non siano passati poi così tanti anni – dal Vaticano II e dagli eventi correlati, ma non possiamo stupirci del fatto che Vittoria Guerrini soffrisse nel vedere un certo tipo di cambiamento all'interno di un mondo che non è un mondo qualsiasi, un mondo rinunciabile, un mondo tra tanti, ma è come quello della poesia: un mondo essenziale, fondamentale, necessario per vivere.

Il professor Ruozzi ricordava prima, giustamente, la partenza grandiosa della casa editrice Adelphi con personaggi – Foà, Bazlen, lo stesso giovane Calasso – che frequentavano tutti Vittoria Guerrini ed Elémire Zolla e ricordiamo che Adelphi è stata ed è una casa editrice grandiosa nel recuperare l'opera di Vittoria Guerrini. E questo lo dico nel senso che questa è stata un'operazione culturale e, oserei dire, spirituale, importantissima che sicuramente va perfezionata e, come dire, va continuata magari con altre prospettive.

Vittoria Guerrini ha una lunga corrispondenza con Einaudi per la traduzione di John Donne,<sup>110</sup> per le due edizioni successive della sua magnifica scelta delle poesie teologiche e poesie amorose, un carteggio dal quale è evidente che lei non si preoccupava minimamente dell'ideologia dei suoi editori.

Mi è piaciuto molto sentir ricordato Alfredo Cattabiani, figura

---

110 Cfr. JOHN DONNE, *Poesie amorose, poesie teologiche*, a cura di CRISTINA CAMPO, Torino, Einaudi, 1971.

secondo me importantissima, che ha agito da dietro le quinte, muovendo veramente grandi correnti della vita intellettuale italiana ed il cui lavoro troppo spesso è stato etichettato ideologicamente, senza riconoscerne il valore indipendentemente dalla sua prospettiva concettuale.

Allora per concludere, io sono felice dei risultati raggiunti con questa presentazione e vi sono veramente molto grata per avere offerto anche a me la prospettiva di queste letture così profonde che accrescono la nostra continua lettura dei grandi scrittori della schiera dei quali Cristina Campo sicuramente fa parte.

**Carlo Delcorno:** Un manipolo di lettere spedite da Cristina Campo a María Zambrano è l'occasione di questo incontro; eppure la presentazione a più voci che abbiamo ascoltato riconosce in tutta la sua ampiezza, con straordinaria ricchezza e precisione di riferimenti a testi ed eventi, l'originalità dell'esperienza religiosa di Cristina, e per così dire l'intensità del suo "volto" poetico.<sup>111</sup>

Mi sono chiesto, e la domanda è per me irrisolta, se vi è qualcosa di comune tra Cristina Campo e Giuseppe De Luca, promotore di iniziative culturali coerentemente centrate sulla tradizione religiosa italiana, anche lui e forse più di Cristina passaggio inevitabile per chi ricostruisce la storia letteraria del Novecento. A prima vista sembrano del tutto estranei: i grandi programmi, che assumevano le dimensioni dell'enciclopedia, "la forza e la furia" di De Luca,<sup>112</sup> sono tratti di carattere e di stile estranei al gusto selettivo e allo stile severo e sorvegliato di Cristina; ed il concetto stesso

---

111 Cfr. PIETRO CITATI, *Il viso di Cristina Campo*, in ID., *Ritratti di donne*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 267; cfr. anche ALESSANDRO GIOVANARDI, *Pietas e bellezza. La sacralità dell'arte in Cristina Campo*, «Archivio Italiano per la Storia della Pietà», XX (2007), pp. 297-372.

112 Così De Luca scrivendo a Giovanni Battista Montini (9 gennaio 1952), cfr. LUISA MANGONI, *In partibus infidelium. Don Giuseppe De Luca: il mondo cattolico e la cultura italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 1989, p. 370.

di “storia della pietà” la riguarda sì, ma lateralmente, lei che era attenta soprattutto al «vertice supremo ed esatto dell’unione mistica».<sup>113</sup> Avrà letto il “Frontespizio”, dove Giuseppe De Luca scrive di poesia religiosa sotto diversi *noms de plume*? La rivista cessa le pubblicazioni quando Cristina non è ancora ventenne. Trasferita a Roma nel 1955, difficilmente avrà ignorato l’“Archivio italiano per la storia della pietà” (inaugurato nel 1951) e le Edizioni di Storia e Letteratura non potevano lasciarla indifferente. Lo stacco generazionale è fortissimo ed i punti di riferimento di Cristina, come hanno indicato gli amici Bertoni e Ruozzi, sono ben diversi da quelli che orientano l’attività di De Luca. Basti il nome di Simone Weil, per non citare la costellazione di scrittori introdotti da Bazlen e dalla casa editrice Adelphi nella cultura italiana.

Tuttavia ci sono linee di continuità e punti di contatto che non sembrano casuali e trascurabili. Innanzitutto l’attenzione per la liturgia. Non occorre insistere sull’importanza della liturgia (quella bizantina soprattutto) nella poesia e nella vita quotidiana dell’ultimo periodo di Cristina scandito dalla preghiera dei monaci di Sant’Anselmo sull’Aventino. Lo dice proprio la corrispondenza con María Zambrano, con la quale condivide la preghiera e la lettura del Breviario. Alla liturgia è dedicato un intero paragrafo, il quindicesimo, dell’*Introduzione alla storia della pietà*. Sebbene in De Luca sembri prevalere il gusto della storia liturgica e delle chiese che la esprimono, non meno forte è l’attenzione per la bellezza della “letteratura liturgica”. Dopo aver ragionato a lungo dei collegamenti con le “circoscrizioni ecclesiastiche” ed i “complessi nazionali in Europa”, una volta esaltato il merito di avere suscitato una «letteratura vasta, varia, alta, essenzialmente di respiro sociale e di ambito nazionale», egli conclude che

---

113 Una definizione di De Luca che sembra calzante per certe pagine di Cristina. Cfr. GIUSEPPE DE LUCA, *Introduzione alla storia della pietà*, «Archivio Italiano per la Storia della Pietà», 1951, ristampato in Id., *Introduzione alla storia della pietà*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1962, p. 7.



essa è «nel suo nucleo estranea al tempo e fuori della comune storia».<sup>114</sup>

Un secondo punto di convergenza tra il “prete romano” e l’“imperdonabile” è la coraggiosa, lucida difesa della spiritualità, chiamiamola così, del Cinquecento e del primo Seicento. Mi ha subito colpito, leggendo *Il flauto e il tappeto*, la citazione di Sant’Antonio Maria Zaccaria in esergo al paragrafo 2 («Un certo suono del divino strumento nell’anima»)<sup>115</sup> Quanto a De Luca, non solo esortò a penetrare il “Mato Grosso” della letteratura devozionale della Controriforma, ma mise tutto il suo impegno a ridefinire alcuni momenti cruciali dell’identità italiana, soprattutto il Cinquecento, «ricco di letteratura religiosa quanto nessun altro», capace di «nutrire tutta la pietà europea del tempo».<sup>116</sup>

Su un terzo e ultimo punto vorrei attirare l’attenzione, cioè la comune passione per i Padri del deserto, sebbene vi arrivassero lungo percorsi molto diversi: De Luca rileggendo il volgarizzamento toscano del Trecento attribuito a Domenico Cavalca; Cristina Campo mirando agli originali greci. Tra le sue prose più dense e meditate si deve indicare l’introduzione ai *Detti e fatti dei Padri del deserto*, centrato sul concetto dell’*Hesychia* («la quiete divina o santa impassibilità»). Mai come in questo testo la scrittrice si dichiara esitante; quasi in una cosciente rinuncia a prendere le distanze, ella si abbandona alle immagini: i Padri sono le “sorgenti”, “leoni giacenti dello spirito”, inventori di sentenze paragonate a «dardi dalla punta di ferro che ronzano lungamente nell’aria prima di conficcarsi verticalmente nel cuore del discepolo».<sup>117</sup>

De Luca rivive come una fiaba la letteratura del deserto, complice la pittura tre-quattrocentesca delle Tebaidi; per lui il deserto («i paesi di roccia scassata e di rena bionda»), la lotta tra eremiti e demoni, rivivono in

114 G. DE LUCA, *Introduzione alla storia della pietà*, cit., p. 60.

115 C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p. 117.

116 G. DE LUCA, *Introduzione alla storia della pietà*, cit., p. 118.

117 C. CAMPO, *Gli imperdonabili*, cit., p. 219.

un paese dell'anima («uno dei paesi dell'anima più familiari e favolosi della nostra e di qualsiasi letteratura»).<sup>118</sup> Ciò non toglie che quei Padri fossero una presenza familiare nella sua vita quotidiana, e che ad Antonio abate egli potesse familiarmente alludere nella sua corrispondenza con Antonio Baldini.<sup>119</sup> Con la stessa scioltezza e dimestichezza capita a Cristina Campo di conversare con l'«amico lontano», alludendo agli «antichissimi libri di celestiali eremiti».<sup>120</sup>

Vorrei infine chiudere il mio breve intervento e questo incontro ringraziando chi ha contribuito al successo di questa presentazione, soprattutto Maria Pertile, Valeria, la famiglia Guerrini, con la speranza di ritrovarci in occasione di altre nuove pubblicazioni degli inediti di Cristina.

---

118 Cfr. GIOVANNI PAPINI, GIUSEPPE DE LUCA, *Prose di cattolici italiani d'ogni secolo*, Torino, S.E.I., 1941, p. XIII.

119 ANTONIO BALDINI, GIOVANNI DE LUCA, *Carteggio 1929-1961*, a cura di EMILIO GIORDANO e con prefazione di CARMINE DI BIASE, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1992, p. 95 (lettera del 12 giugno 1938).

120 CRISTINA CAMPO, *Lettere ad un amico lontano*, Milano, Scheiwiller, 1989, p. 106 (18 novembre 1964).

**Parte terza**

*Riflessioni sulla poesia:  
intervista a Paolo Valesio*

LORENZA MIRETTI



**Lorenza Miretti:** In primo luogo desidero porgere i miei più sinceri e non puramente convenzionali ringraziamenti a Paolo Valesio per aver accettato di fornire questo ulteriore ed inedito contributo: dal punto di vista editoriale questa intervista chiude il presente volume, ma sono certa che aprirà nuove strade verso ulteriori future riflessioni.

**Paolo Valesio:** Inutile dire che, a mia volta, sono grato al Dipartimento che ha voluto questa pubblicazione ed a te che hai curato gli atti dei due incontri bolognesi e pensato a questo mio intervento.

Prima di addentrarci nel vortice delle domande e delle risposte, vorrei premettere che quando mi hai proposto questa intervista, mi sono venute subito in mente due considerazioni.

La prima è che l'intervista è uno dei generi letterari più difficili che io conosca ed inizialmente, pensando a questa in particolare, mi era venuta in mente la possibilità di un'intervista in forma di poesia. Un'idea che potrebbe apparire pasoliniana (penso ovviamente alla sua raccolta *Poesia in forma di rosa*)<sup>121</sup> e che, invece, almeno per me, non lo è perché l'esempio che ho in mente quando immagino progetti come questo di *contaminatio* intensa, è Filippo Tommaso Marinetti.

Aggiungo subito però che ho ben presto rinunciato all'idea di una poesia/intervista, o di un'intervista/poesia per la seconda considerazione che ho poi fatto e che riguarda il problema centrale che l'intervista deve, secondo me, affrontare e che è un problema etico prima ancora che estetico.

Non credo sia esagerato affermare che nell'intervista si tratta di stabilire un patto di onestà, a mio parere purtroppo assente in gran parte delle interviste che leggo. Non parlo in termini moralistici: non mi riferisco, cioè, tanto al fatto di dire o meno bugie grandi o piccole, quanto ad un

---

121 PIER PAOLO PASOLINI, *Poesia in forma di rosa: 1961-1964*, Milano, Garzanti, 1964.

processo di superficializzazione che non ho trovato nelle tue domande le quali certamente sono molto stimolanti. E lo sono (quindi il mio non è un complimento formale), perché tu le hai corredate con un contesto che definisce la serietà del tuo lavoro.

Da quello che ho appena detto è chiaro che tu, prima di questo incontro, avevi avuto la gentilezza di mandarmi le domande, che io chiamerei piuttosto riflessioni che implicano delle domande.

In realtà io, pur avendole lette, non ho preparato delle risposte. Però ho pensato spesso alle cose di cui tu parli e mi sono accorto che ora, come allora, tu stai scattando una specie di istantanea, per cui se tu l'intervista l'avessi fatta un anno fa, quando avevamo cominciato a parlarne, probabilmente sarebbe stata molto diversa, così come se tu la facessi fra un anno sarebbe diversa ancora. Questo volume, questo bel progetto tuo e della biblioteca del Dipartimento, registra davvero in itinere un cambiamento nel tempo, dove il tempo è per me categoria importantissima.

**Lorenza Mirretti:** Benissimo: direi allora di procedere partendo dalle domande che ti avevo suggerito, pronti ad accoglierne di nuove, come si suol dire, 'strada facendo'.

Durante la presentazione dei libri di Giorgio Luzzi ed Alberto Bertoni, Niva Lorenzini prima ha messo in rilievo, e tu lo hai poi confermato, un tuo esordio poetico successivo a quello critico, poi si è soffermata su talune considerazioni di Giorgio Luzzi circa la tua abitudine ad 'orientare' la lettura delle tue poesie attraverso «aspetti di soglia in senso critico-interpretativi». <sup>122</sup> Inoltre Luzzi, sempre a proposito degli «aspetti di soglia in senso critico-interpretativi», nota la presenza, nelle tue raccolte, di una geografia e di un cronologia sempre molto precise.

Cristina De Stefano in *Belinda e il mostro*, in un capitolo che non a caso

---

122 Cfr. *infra*, p. 40 n.

s'intitola "Geografie interiori", afferma che Cristina Campo è «attratta dalle abbazie, dai luoghi silenziosi dove è nato il monachesimo d'Occidente [...]. Ha una sua geografia sacra, spesso tutta interiore. Incapace di viaggiare, vede con gli occhi della mente i grandi chiostri dell'abbazia di Solesmes». <sup>123</sup>

Margherita Pieracci Harwell parla di «tempo circolare, che è "il tempo dell'anima" come Massimo Morasso [...] molto felicemente definisce [...] il tempo che scandisce le lettere di Cristina». <sup>124</sup>

Condividi queste riflessioni?

**Paolo Valesio:** Sugli esordi tardi non posso non essere d'accordo: in effetti la difficoltà nel far convivere l'entità critica e quella poetica è stata per me grande. Per un certo periodo io ho represso, diciamo pure, la mia attività creativa e mi sono reso conto che la mia dedizione originaria alla linguistica generale ed al mio primo grande maestro Luigi Heilmann di cui sono onorato di essere stato discepolo, per lungo tempo non mi ha permesso di capire ed ammettere con me stesso che io volevo scrivere; cosa che è successa prima a Cambridge nel Massachusetts, poi nel Connecticut, poi soprattutto a New York in momenti di crisi personale. Pertanto quella certamente fu una difficoltà che adesso, alla mia non più verde età, mi pare di aver superato. Attualmente, credo, sto affrontando un'altra difficoltà, non più filosofica o epistemologica, ma puramente empirica: si tratta cioè di una semplice scarsità di tempo per dedicarmi completamente al mio lavoro poetico, che poi è al contempo narrativo, perché a questo punto della mia attività il termine poesia è diventato troppo riduttivo.

Trovo singolare il libro di Luzzi perché comincia *in medias res*, cioè non è organizzato espressamente come libro, ma come, in certo senso, una

---

123 C. DE STEFANO, *Belinda e il mostro*, cit., p. 109.

124 MARGHERITA PIERACCI HARWELL, *Cristina Campo e i suoi amici*, Roma, Studium, 2005, p. 130.

serie di schede; però la sua lettura critica è la più acuta che io abbia mai avuto fino ad ora. L'analisi di Luzzi della mia testualità è eccezionalmente penetrante: si sente il poeta oltre che il critico. Ci sono, peraltro, alcuni punti sui quali (com'è prevedibile) non sono pienamente d'accordo: soprattutto, quando dice che io oriento la lettura delle mie poesie attraverso soglie di natura critico-interpretativa.

Ho sempre ritenuto che il poeta non possieda un'autorità particolare sul testo da lui scritto. Egli deve essere aperto a tutte le interpretazioni, riservandosi, beninteso, il diritto/dovere di essere d'accordo con alcune di esse e non con altre, ma esprimendo questo suo eventuale disaccordo nei termini più sfumati, cauti e rispettosi.

È vero che in buona parte, seppure non in tutte, delle mie poesie è presente un linguaggio critico-filosofico ed è anche vero che questa tendenza si sta sempre più rafforzando perché è parte del mio progetto generale – di cui non sono naturalmente l'inventore, basti pensare, *toutes proportions gardées*, alla linea dantesco-poundiana – in base al quale la poesia deve parlare di tutto. Mi riferisco però ad un discorso, non ad un modo di preconstituire l'interpretazione di quel discorso. Credo sussista una differenza profonda tra linguaggio *intellettuale* e linguaggio *intellettualistico*: io mi sforzo di realizzare il primo, non il secondo.

Considero gli elementi cronotopici (data/luogo, le epigrafi, etc.) parte integrante della mia poesia; in questo senso il paratesto è parte del testo. Però io non ho alcun impulso 'proprietario' nei confronti dell'interpretazione della mia poesia, e spero in effetti di non averla troppo orientata. Anzi io accetto tutte le letture, anche le più strane e faccio un esempio. Una volta ho scritto una poesia in cui un uomo dice di voler comprare un cane: la mia prima lettrice mi ha fatto un lungo discorso sul rapporto cane/padrone con tutta una serie di considerazioni sul cane – che mi hanno davvero interessato (tanto che forse compariranno in un'altra poesia) e di cui l'ho ringraziata molto – però non avevano nulla a che fare con quel testo in cui il desiderio di comprare un cane serviva solo a dare l'idea,



un po' disperata, del bisogno di compagnia di quell'uomo. Insomma non amerei, non vorrei, spererei di non orientare la lettura delle mie poesie.

D'altra parte, sempre a proposito degli aspetti di soglia critico-interpretativa, Luzzi ha ragione quando afferma che nella mia poesia vi sono una geografia ed una cronologia sempre molto precise. È anche vero che da un po' di tempo, comincio a distaccarmi da ciò ed a non riportare più nelle stesure definitive delle mie poesie i dati cronotopici, lasciandoli invece nelle mie minute come fossero precisazioni diaristiche; però le poesie di cui si parla nel libro di Luzzi presentano effettivamente questi elementi.

**Lorenza Miretti:** Quindi senti sempre il bisogno di annotare questi riferimenti cronotopici, ma li 'oscuri' in sede di stampa.

**Paolo Valesio:** Esattamente. Ho cominciato timidamente a non passarli alla stampa, però per me restano e vorrei che restassero. Questo rientra in un duplice livello di pensiero: gli inglesi direbbero *concern*, una parola che mi sembra molto adatta perché non indica preoccupazione e quindi non dà troppo l'idea dell'angoscia, ma qualcosa che ti occupa e non necessariamente ti preoccupa.

Il primo livello è quello che riguarda un'idea che sto accarezzando da un po' e cioè quella del lascito. Quindi il fatto che io scriva la data rientra in una preoccupazione diciamo pure di tipo archivistico per cui io in un certo senso anticipo il lavoro di un archivista.

Il secondo livello, certamente più interessante, è quello di tipo ermeneutico. Come ho detto prima, a volte io mi pongo il problema del grande progetto poetico di cui, ovviamente, l'esempio principe nella letteratura italiana è Dante. Non mi paragono a lui, ma ho in mente altri poeti che mi sfidano nell'idea di inserire le loro poesie in un grande

progetto e tra questi c'è il già citato Pound, soprattutto con i suoi *Pisan Cantos* – che sono i primi che ho letto, passando successivamente agli altri che poi ho abbandonato, poi ancora in parte ripreso e così via, per ragioni di cui non sto ora ad entrare nel merito.

Quello che ammiro in Pound è l'ambizione di costruire un lungo, grande poema (anche se poi come sappiamo non l'ha finito) e non solo di scrivere una serie di poesie.

Credo pure che forse una delle contraddizioni di Pound sta nel fatto che lui ha una prospettiva poetica di tipo dantesco, però poi vede la propria poesia come una trascrizione continua di vita ed ecco che qui, fatte salve (ripeto) le debite proporzioni, entra Paolo Valesio. Cioè io vedo la mia poesia come un diario continuo e trovo estremamente difficile rinunciare – non voglio usare parole troppo forti, non voglio dire all'ossessione, perché un poeta è già fin troppo franteso come uno che è lievemente folle – diciamo alla cura costante nel descrivere tutto quello che accade; quindi mi rendo conto che la mia poesia ha – come alcuni hanno osservato, credo anche Davide Rondoni – un aspetto diaristico, ma non tanto nel senso formale del termine (il discorso del diario è per me quello in prosa), quanto nel senso di riconoscere le accidentalità cronologiche: un'immagine che mi viene in mente oggi è già diversa dalla sua versione che mi visita due giorni dopo ed io registro questo cambiamento. In un certo senso è la stessa cosa che avevo cominciato a dire all'inizio: quello che affermo oggi non è quello che potrei dire domani, quindi il tempo per me fa una differenza ontologica.

Qualche tempo fa una collega bolognese, Elisabetta Graziosi, per un suo libro che stava curando, mi fece un'intervista sul tempo.<sup>125</sup> Non voglio certo ripetere ora i contenuti di quell'intervista, ma ricordo che in quell'occasione menzionai subito il *maître à penser* dell'esistenzialismo

---

125 PAOLO VALESIO, 'Time warp' (*Il tempo e la poesia*), in *Il tempo e la poesia (Un quadro novecentesco)*, a cura di ELISABETTA GRAZIOSI, Bologna, CLUEB, 2008, pp. 283-287.

moderno, Kierkegaard, e quindi il salto dal presente nell'eternità. In qualche modo tutto quello che io faccio e scrivo è all'insegna dell'esistente, dell'esistenzialità.

Ma tornando alle tue domande-riflessioni, devo confessare che una mi ha colpito in particolare perché lì ho fatto una scoperta sconvolgente ed è quella che riguarda i dardi.

**Lorenza Miretti:** Ti riferisci certamente all'incredibile somiglianza tra te e Cristina Campo a proposito dei dardi che anche per me è stata davvero sorprendente. Avevo cioè osservato che, durante il primo incontro che più ti coinvolge, era stata più volte menzionata la tua raccolta del 2000, intitolata *Dardi*. Parlando di questa silloge, Luzzi cita alcune considerazioni introduttive di Alberto Cippi e scrive che Cippi ci

«ricorda l'avventura della freccia nelle tradizioni simboliche occidentali in una condensata rete di relazioni tra oggetto e funzione, riesce a situare con acutezza il lavoro di Valesio tra “cenni medievali, archi metafisici, brusii della religio novecentesca in poesia”, individua il verso come “atto d'amore che rinforza il fuoco dell'essere in un segno che si mostra cicatrice pulsante della visitazione lirica della divinità”».

Di seguito Luzzi riporta talune tue parole: «“Il titolo *Dardi* allude all'etimologia del termine italiano *iaculatoria* designante una preghiera breve, e proveniente com'è noto dal latino *iaculum* ‘dardo’, ‘giavellotto’ (dunque la *giaculatoria* è come una preghiera che si scaglia)”» e, riprendendo i suoi ragionamenti, Luzzi conclude:

In questo libro l'autore [...] riordina, per brevi assiomi logici tutta la vasta e dispersa inchiesta sul divino che via via dominava i libri precedenti [...], qui la fase di raccolta delle esperienze [...] si è avviata a diventare [...] sistema astratto di regole, non conglomerato compulsivo e sperimentale di preghiere, bensì avvicinamento astratto agli elementi

definitori della preghiera. Il sistematico ritorno all'io [...] è il sintomo di questa svolta [...] ora un io netto è vigorosamente emerso [...]. A questo punto occorre chiederci se il significato di questa svolta sia una scelta del punto di vista, o se invece semplicemente l'aspirazione dell'io grammaticale possa essere realizzata grazie alla scelta della misura breve, quella dello *iaculum*, che, come tutte le frecce, è dotato di una acuta *pointe*; l'adozione della dimensione aforistica, epigrammatica, o anche talvolta lirico-trascendentale, ha garantito all'io [...] un dominio del testo che diversamente avrebbe pagato a caro prezzo.<sup>126</sup>

Un'idea a mio parere niente affatto discorde da quella che Cristina Campo affida ad un brano intitolato *Dardi verso il cielo*, contenuto in *Sotto falso nome*:

Anteo, per rimanere invincibile, doveva toccar terra col piede. L'uomo religioso deve, nell'agone che gli è proprio, staccarsene il più sovente possibile: proiettando la sua mente in Dio, scagliandola, come si dà il volo a una rondine, verso il Creatore. Questo dardo d'oro della mente, questo batter d'ali che si gettano perdutoamente a prender dimora un istante nel cuore stesso della luce, sono noti ai cristiani; e quando siano vocali [...] si chiamano *operazioni giaculatorie*, da *iaculum*, appunto: dardo o freccia scoccata.<sup>127</sup>

Poi ancora mi è venuto in mente che nel 2009 era uscito *Il volto quasi umano*<sup>128</sup> con un centinaio di tuoi dardi ai quali tu premetti una "Nota d'autore" dove mi erano parse particolarmente interessanti talune frasi tra le quali le seguenti:

il presente libro di poesie-dardi [...] si configura come la conclusione di

126 G. LUZZI, *Per una storia della poesia di Paolo Valerio*, cit., pp. 119-121.

127 C. CAMPO, *Sotto falso nome*, cit., p. 136.

128 PAOLO VALESIO, *Il volto quasi umano: poesie-dardi, 2003-2005*, Bologna, Lombar Key, 2009.

tutta una fase di quel lavoro poetico che mi sono permesso di chiamare dardeggiante. Ciò di cui il libro offre una testimonianza forse finale è una particolare struttura della poesia-dardo: che costituisce, direi, la sua metrica [...]. Ho voluto finora, nelle mie poesie-dardi, raccogliere in una entità unitaria il testo della poesia in senso stretto insieme con gli elementi che di solito si definiscono para-(o peri-)testuali, e che qui invece sono pienamente testuali. Insomma, *tutti* gli elementi di ciascuna delle poesie che costituiscono la maggioranza in questo libro – il titolo, l’epigrafe o motto, la dedica, la indicazione cronotopica finale (ovverosia il luogo e data in cui la poesia è stata *concepita* [...]), perfino le poche note esplicative a piè di pagina – concorrono a costituire il testo della poesia, senza fondamentale distinzione tra un centro e un contorno [...]. È questa integrazione che costituisce, come dicevo, fondamentalmente una particolare strutturazione metrica del testo poetico (il che non esclude naturalmente che all’interno del testo in senso stretto vivano, in libere combinazioni, vari versi dalla struttura propriamente metrica). Questi elementi tecnici potrebbero sembrare troppo ristretti per definire tutta una fase poetica; ma io credo con Oscar Wilde [...] che “non esistono cose piccole”». <sup>129</sup>

Per cui passando attraverso questi testi mi sembrava quasi si potesse correttamente affermare che anche talune poesie di Cristina Campo ‘dardeggino’.

**Paolo Valesio:** Ecco, leggere la bellissima descrizione che Cristina Campo fa del dardo è stato per me un vero shock perché io non conoscevo quel passo: la somiglianza dei nostri discorsi è allucinante e certamente ne dovrò tenere conto in futuro.

D’ora in poi, dunque, dovessi tornare sul discorso, citerei le parole della Campo, che mi ha fatto molto piacere scoprire perché, come ho detto

---

129 Ivi, pp. 16-18.

più volte, io credo nella sincronicità, nell'incontro di eventi che ritengo non sia mai casuale.

In questo caso mi hanno colpito sia la coincidenza tra il mio discorso e quello di Cristina Campo, sia il fatto che tu, mentri parli dei nostri dardi, citi in proposito anche un'osservazione di Alberto Cippi contenuta in una recensione delle mie poesie. Ebbene Cippi è citato in una recensione alle mie poesie che uscirà nel prossimo numero dell'«Italian Poetry Review» e che, non a caso, s'intitola *Aurea sagitta*<sup>130</sup>; inoltre io stesso mi sto ripromettendo di lavorare su Cippi, poeta e saggista al quale ero umanamente molto legato.

**Lorenza Miretti:** Dai dardi, sui quali ho molto gradito le tue parole, credo sia quasi naturale riprendere certe trame del discorso sulla trascendenza – sul quale tu ed Alberto vi siete già in parte confrontati *vis-à-vis* – poiché ne *Il volto quasi umano*, come scrive il prefatore, Davide Rondoni, «si va ruminando [...] la sempre nuova “questione di Dio”». <sup>131</sup> E trovo bellissima la conclusione di Rondoni

Resta [...] uomo della conoscenza e dell'analisi, Paolo Valesio, post-gesuita di cortili infantili, moderno fedele delle mille solitudini, e ardente visitatore dell'anima che abbiamo. Si trova lui ad esser svagata sentinella di un tempo che molti presunti intelligenti non avevano nemmeno immaginato, persi dietro a utopie o a cartelli o a réclame. Perché un'ombra almeno di *amor sui* resista, per quanto ridotto a lacerto, di vero *amor sui*, l'uomo contemporaneo deve cercare, nell'arazzo vivente, il volto di Dio, chiedendo povero di tutto: “particolarmente, dove?”». <sup>132</sup>

---

130 Articolo-recensione di LETIZIA LANZA, di prossima uscita in «Italian Poetry Review».

131 DAVIDE RONDONI, *Introduzione* a P. VALESIO, *Il volto quasi umano*, cit., p. 11.

132 Ivi, p. 14.

La gravidanza della matrice religiosa in Cristina Campo è di assoluta evidenza ed argomento di indagini anche molto recenti (si pensi, ad esempio, al volume di Giovanna Scarca).<sup>133</sup> Ma io non vorrei parlare tanto di trascendenza, di mistica o di poesia religiosa – e ricordo solo un tuo verso: «La poesia | è più mistica della preghiera?» –<sup>134</sup>, quanto di un'entità precisa e ricorrente, mi pare, in entrambi: san Paolo.

Nel 1977, Roberto Calasso in un articolo nel «Corriere della Sera» – ora riprodotto da Monica Farnetti e Giovanna Fozzer – a proposito di *Diario Bizantino* ha scritto che:

Il poemetto [...] appare dopo un lungo silenzio e segna un'ultima soglia: ora le grandi metafore della letteratura hanno ceduto il passo al simbolario liturgico, che la parola indossa come una nuova veste. La Campo raggiunge l'apice della sua letteratura proprio in questo poemetto postumo, che è tutto una rifrazione della Divina Liturgia bizantino-slava e, sullo sfondo, del terribile San Paolo [...] un passo non

---

133 GIOVANNA SCARCA, *Nell'oro e nell'azzurro. Poesia della liturgia in Cristina Campo*, Milano, Ancora, 2010. Degne di nota anche riflessioni pertinenti all'argomento espresse da BERNARDO DE ANGELIS nella sua *Introduzione a Cristina Campo. "Due mondi, io vengo dall'altro"*, cit., pp. 11-16, dove si legge: «difficilmente si potrebbe accostare l'aggettivo "sacro" allo stile [...] di Cristina Campo. Più facile invece parlare di santità. La quale è il sacro purificato, nel quale si sono distinte la luce e le tenebre. Lo stile di Cristina Campo non possiede la potenza terrificante [...] del sacro, ma la musica perfetta e l'affilissima penetrazione del santo [...]. Ma cerchiamo di comprendere un po' meglio la distinzione. La poesia ha a che fare col sacro perché riguarda la pienezza dell'essere delle cose. Il sacrosanto è ciò che conferisce pienezza. In quanto la poesia intuisce l'eccedenza, il *più* rispetto all'apparenza del reale, è certamente portavoce e annunciatrice del sacro-santo» (p. 12). E si possono ricordare le parole anche di Margherita Pieracci Harwell: «Io tendo a pensare che non ci sia stata rottura nella vita interiore di Cristina Campo, e neppure una vera svolta: che il cammino del suo spirito sia stato un movimento continuo, doloroso, in salita, dalla "fede implicita" come la intendeva Simone Weil, all'adesione appassionata al Cattolicesimo [...]. L'orientamento religioso di Cristina, già molto prima di quella che lei chiamerà conversione, si manifesta [...] con la nostalgia dell'altrove, che si intreccia ad ogni esperienza felice o infelice del mondo limitato. *Due mondi – e io vengo dall'altro* – dirà infine» (M. PIERACCI HARWELL, «Dietro ogni cosa appariva alcuunché di infinito», cit., pp. 35, 43).

134 P. VALESIO, *Le due cime*, in ID., *Il volto quasi umano*, cit., p. 192.

breve di San Paolo viene semplicemente scandito in versi, dilatandone le immagini. Ora, le parole di San Paolo bruciano tutto ciò che le circonda<sup>135</sup>

ed il nome di san Paolo ricorre più volte nello studio di Giovanna Scarca.<sup>136</sup>

A sua volta, Luzzi ha sottolineato come san Paolo sia figura determinante nella tua vita e nella tua poesia e della raccolta del 1999, *Anniversari*<sup>137</sup>, ha osservato che con «una serie di coazioni esegetiche»

l'autore intende guidarci là dove *lui* sa, affinché apprendiamo ciò che solo *lui* desidera che si sappia. La stessa griglia cronologica del libro, che incornicia magari in modo palindromo la vicenda testuale tra le due date della nascita anagrafica e della rinascita spirituale dell'autore

---

135 ROBERTO CALASSO, *Una scrittrice fra mistica e letteratura*, in *Per Cristina Campo*, a cura di MONICA FARNETTI e GIOVANNA FOZZER, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1998, pp. 282-283.

136 Cfr. ad es.: «Non stupisce [...] che la visione cristiana, già descritta ne *Il flauto e il tappeto*, si sia illimpidita fino all'ascetica e alla mistica dei *Sensi soprannaturali* [...] in cui la vita, la storia, la poesia sono riassunti e interpretati in un unico gesto d'amore e di trasfigurazione: "Quando, per opera della grazia, [una creatura vivente] *acquista i sensi dell'uomo interiore*, riceve il latte di una regione posta al di fuori dei sensi [naturali] [...] diventa *creatura visibile del regno dello Spirito* e viene a ricevere il mondo nuovo che è quello libero dal molteplice". Una creatura nuova, rigenerata dallo Spirito Santo secondo l'insegnamento di san Paolo e di Isacco di Ninive, è divenuta anche Vittoria-Cristina, se diamo valore all'ardente tonalità mistica che sostanzia i suoi testi» (G. SCARCA, *Nell'oro e nell'azzurro*, cit., pp. 26-27). Oppure, a proposito della seconda strofa di *Diario bizantino*: «La seconda strofa, avverte in nota la stessa Cristina Campo, è ispirata alla lettera agli Ebrei 4,12 [...]. Il confronto con la lettera agli Ebrei (che la tradizione orientale considera di san Paolo, mentre l'Occidente ne attribuisce la redazione a un discepolo di Paolo) fa notare che la riscrittura poetica rimane estremamente fedele al passo neotestamentario, le poche aggiunte segnalano la profonda assimilazione di quelle parole lungamente meditate, "ruminare" spiritualmente e ripetute come parole proprie» (ivi, pp. 167-168), fino alle pagine dedicate ad alcuni dei versi della terza parte di *Diario bizantino* costellate di rimandi al santo (cfr. ivi, part. p. 204 e sgg.).

137 PAOLO VALESIO, *Anniversari (Dodici poesie, e una prosa in due movimenti)*, Copertino, I Quaderni del Bardo, 1999.



(rispettivamente 14 ottobre e 25 gennaio), fornisce una indicazione di lettura rigidissima dal punto di vista della proposta di un libro d'uso fondato sul valore simbolico e spirituale degli anniversari come prius extratestuale [...], è evidente che l'autore desidera imporre la vicenda della propria conversione come fatto lapidario ed esemplare [...]. Nella seconda *Prosa anniversaria* il nostro autore scrive dunque che “da quando è avvenuta una svolta decisiva nella mia vita, la fin di gennaio è per me un periodo di turbolenza spirituale: sorgono immagini poetiche particolari, il cui tono sembra aggirarsi tra l'esame di coscienza e la visione iniziatica [...]. E io sento che queste particolari immagini debbono essere ancorate al 25 gennaio nella sua tradizione fondazionale e conversiva” [...]. Eppure Valesio parla apertamente di una scrittura nata “sotto la pressione di una visione”, il che ci farebbe pensare a una scrittura estatica piuttosto che estetica;<sup>138</sup>

e Rondoni ha affermato che nei dardi raccolti nel 2009

[Valesio] ritorna [...] alle fonti oranti e mistiche di una via importante della poesia. Non a caso qui, pur se come riflessi d'un momento su vetrine a Manhattan o sulle acque del “laghetto” (modesto Monte Ventoso) appaiono i volti di Francesco, di Caterina e di lui, di Paolo – il santo di cui corre il millenario e sotto il cui segno di carità e di conversione che passa per cecità e cambio di fuoco nella parola – credo si debbano deporre queste pagine, a volerle davvero comprendere. Fu proprio Paolo, l'aborto, l'abitato dalla spina nella carne, a dire su Dio con la lingua dell'amicizia e della visione cose che qui tornano e riprendono voce.<sup>139</sup>

Ed a tal proposito, lasciami citare almeno una tua poesia, *Per limitata conoscenza*:

---

138 G. LUZZI, *Per una storia della poesia di Paolo Valesio*, cit., pp. 93-97.

139 D. RONDONI, *Introduzione a P. VALESIO, Il volto quasi umano*, cit., p. 13.

“Io conosco solamente Cristo”

(scriveva Paolo)

“e anche lui, soltanto  
in quanto crocefisso”.

Lui per parte sua minima dice:

‘Conosco solamente il pentimento  
e anche quello soltanto come dono  
da una mia non-iniziativa’.

Manhattan  
Riverside Park  
2 ottobre 2005<sup>140</sup>

Vorrei che tu ci dicessi qualcosa di più anche di questa figura cristiana che così ripetutamente s’incontra all’interno sia della tua opera sia di quella di Cristina Campo.

**Paolo Valesio:** Debbo sottolineare la mia distanza da alcune affermazioni critiche di Giorgio Luzzi: non credo di avere mai fornito alcuna “coazione esegetica” o imposto “indicazioni di lettura rigidissime.” Comunque, per me (senza prescrivere nulla a nessuno) la trascendenza resta un punto centrale. Mi sto sempre più interessando ad un progetto che io chiamo ‘poemistica’, anche se non vorrei sovrapporre e confondere il ruolo del critico e quello del poeta.<sup>141</sup>

Io credo, e negli ultimi anni ne ho avuto chiare testimonianze, che ciò che divide i poeti in Italia non sia un generale interesse verso il religioso o verso il sacro. È difficile trovare un poeta che rifiuti totalmente questo

---

140 *Per limitata conoscenza*, ivi, p. 248.

141 Cfr. PAOLO VALESIO, *On Mysticism and Modern Italian Poetry*, «Annali d’Italianistica. Italian Critical Theory», 29 (2011), pp. 325-342.

aspetto e certamente nessuno di noi – certo non io né Alberto Bertoni – si pone attualmente una questione confessionale. Ad esempio, io ritengo che sia una distinzione fondamentale quella di Graham Green, che non voleva essere considerato uno scrittore cattolico, ma un cattolico che scrive.

Non mi parte dunque che esista un problema di opposizione tra poeti cattolici e non cattolici né che si possa dire che i poeti italiani oggi non si occupino abbastanza del sacro, del religioso in senso lato. Dove la divisione è forte (ed io l'ho sperimentato direttamente) è sul tema del trascendente. Questa è la differenza: non se uno sia un buon cattolico o no, se uno creda nella Trinità o no – preoccupazioni un po' dogmatiche che non sono presenti in me –, ma se uno si rivolga o no al trascendente, aspetto del quale mi pare che la buona parte dei poeti ed anche dei critici italiani diffidino.

Il problema mio e di alcuni altri poeti è che, se per noi la poesia resta immanente perché non facciamo prediche in poesia, cerchiamo comunque di trasmettere una trascendenza. Ed in questo, penso, divergiamo io ed Alberto anche se, benché non sia *homo religiosus*, Alberto ha un senso molto forte della sacralità della vita. Lo si vede benissimo anche nelle sue ultime poesie sulla madre che per me sono molto belle e che, pur non essendo poesie religiose o hanno il senso del *sacer*.

Faccio un inciso. Dopo aver lasciato Yale, dove ho organizzato per una decina d'anni un *Poetry Group* in cui ogni due giovedì leggevamo poesie nostre o di altri, giunto a New York non ho voluto, né potuto, ripetere quell'esperienza, ma ad un certo punto ho cominciato a ricevere dall'Academy of American Poets (che è una grande organizzazione, un modello di come si organizza il mondo della poesia) una poesia al giorno. Ed io, a mia volta, mi sono messo a far girare questi testi tra un gruppo di amici.

Poi, ho anche deciso di far girare alcuni versi di amici poeti. Tra questi mi sono preso la libertà di inserire anche i seguenti sulla madre (pubblicati da Alberto in una rivista di poesia alla quale entrambi collaboriamo):

1. Semplicemente non voglio esserci  
a rovistare nella carne di mia madre  
le mani nel mucchio del suo corpo  
nudo, brutale, scomposto  
Temo sia questa  
la mia sola religione  
questo obbligo filiale di toccare  
gli escrementi, in lei  
raccogliere gli stracci  
di ogni essere Madre  
E il rigo implume del suo ventre  
l'insulto dell'utero macchiato  
quel taglio da cui sono sbucato  
dicono che il Senso generale  
è una pura questione d'olfatto  
e di tatto alla bocca dello stomaco  
il contatto integrale con lo sporco  
che s'incide nel volto  
d'ogni grazia vuoto  
e frutto del suo seno

2. Come un cervello  
la casa può bruciare  
E i tuoi occhi non vedono fiamme  
solo madie scheggiate  
cassapanche di pure cianfrusaglie  
nelle sere a luci basse  
i tuoi occhi sono stanze  
che devo attraversare  
questo smalto di fine estate  
prima delle otto, nel cobalto

3. Nel supremo trapasso  
avrà riso mia madre del fatto  
che non ero al suo fianco

a vederla morire di caldo  
proprio lei, turista del deserto  
che non concepiva viaggio  
dal suo mare diverso

4. Sigillate dal gelo le spalle  
m'illudo di ascoltare il tuo respiro  
e invece è solo un'eco del condizionatore spinto  
fino al massimo freddo  
e m'illudo che lo stecco sotto il mento  
che ti chiude la bocca  
sia roba che sposti con un gesto  
di là dal vetro  
perché per mia colpa  
mia unica, massima colpa  
sei morta  
sposa vestita di rosa  
della mia cosa.

Poesie sconvolgenti in cui il *sacer* è ben presente; infatti nella nota che le accompagna Alberto scrive:

Ho deciso di condividere con i lettori [...] il mio tentativo di elaborare il lutto attraverso la forma comunicativa e musicale della poesia, che è uno degli strumenti in assoluto più umani per trasformare in esperienza linguistica – quindi in impulso al dialogo – ciò che al primo impatto produce soltanto l'urlo disumano con il quale si reagisce al taglio definitivo del cordone ombelicale, alla solitudine e alla nuova condizione di orfanità [...]. Credo che la poesia sia sempre verità e sfida ai limiti stessi dell'umano [...] questa è stata la mia verità unica e sola dell'estate appena trascorsa.<sup>142</sup>

---

142 ALBERTO BERTONI, *Poesie in morte della madre*, con *Una riflessione autocritica*, «Anfione e Zeto. Rivista di architettura e arti», 23 (2011), pp. 211-212.

In generale la poesia è immanente alla vita e mi rendo conto che la posizione che a me sembra essere quella di Alberto è coerente: la poesia, che è immanente, sembra chiamare un discorso dell'immanenza. Per me, d'altra parte, l'immanenza è una sfida che dà impulso alla trascendenza.

Tornando alla Campo, debbo dire che il suo discorso mi ha molto colpito e collaborare a questo libro, questo tuo progetto (perché credo che questo ormai sia in buona parte un progetto tuo), mi ha aiutato a riflettere su di lei, tanto più che ho notato un certo interesse verso di lei in America: a Columbia Nicola Di Nino ha appena completato una tesi dottorale, di cui io sono il proponente, dal titolo *Voci spirituali: Antonia Pozzi, Cristina Campo e Margherita Guidacci* ed ho letto in dattiloscritto la traduzione inglese di alcune poesie della Campo. Però debbo ammettere che io sono più interessato alla Campo saggista che alla Campo poeta, perché secondo me la sua poesia è un momento circoscritto. Anzi la poesia della Campo è forse da ricercare soprattutto nelle sue descrizioni saggistiche.

Non ho ancora scritto sulla Campo, però nel libriccino che io ti avevo indicato,<sup>143</sup> faccio una distinzione precisa.

L'appendice infatti riporta alcune mie poesie che, fra l'altro, sono un'anticipazione di un volume, *La Mezzanotte di Spoleto*, promesso ad Alberto da molti anni senza che io abbia avuto il tempo (ecco di nuovo il problema del tempo...) di mantenere quella promessa. Tant'è che secondo me questa potrebbe essere la causa di una sua delusione (penso, infatti, che lui ci abbia ormai rinunciato), mentre lo sorprenderò poiché il libro è giunto alla fine. Tu mi avevi chiesto di chiudere l'intervista con una mia nuova poesia ed ho pensato di darti invece versi dei tardi anni Novanta, tratti da questo volume: una piccola testimonianza del fatto che Alberto non avrà ancora molto da attendere; anzi non so nemmeno se uscirà prima questo tuo libro o il mio volume delle poesie presso Raffaelli di Rimini. Vedremo.

---

143 Cristina Campo. "Due mondi, io vengo dall'altro", cit.

Tornando alla mia breve scelta da *La Mezzanotte di Spoleto*, nel volumetto pubblicato da Lombar Key,<sup>144</sup> vorrei sottolineare che essa contiene in epigrafe un bel verso della Campo, ma è dedicata a Simone Weil perché ritengo che non si debbano confondere Cristina Campo e Simone Weil: la prima è poeta e brillante saggista, la seconda è una grande pensatrice ed io volevo tenere ben distinti i due ambiti.

Le mie poesie dunque sono dedicate ad uno dei filosofi che mi hanno più marcato, Simone Weil, e rende omaggio a questa figura eccezionale e complessa, dominata da un profondo senso della poesia, di cui lei ci dà un grande esempio nella sua tragedia incompiuta *Venezia salva*, tradotta dalla Campo.<sup>145</sup>

Certamente la Campo è una pensatrice del trascendente ed ha un'idea del mistico e del religioso che è austera e che ammiro. La mia idea peraltro è diversa. Per me il mistico è la contaminazione con il fragile, il corporeo, le varie forme della sessualità fino all'osceno, la ricorrente tentazione della violenza. Quindi mi interessa anche la mistica diciamo così 'scura' (come quella di Pasolini, per esempio) e la mia ultima poesia in quella serie (intitolata *Meditazione della Rosa*) contiene il verso «ma affiorano severe rose nere».<sup>146</sup> Con ciò non voglio costruire contrapposizioni, tento semplicemente di definire la mistica che mi coinvolge: sto parlando di una certa idea di poesia.

Per riassumere tutto questo mio lungo discorso, a me pare che nel dialogo che hai accuratamente contestualizzato vi siano: un poeta fortemente immanente, diciamo pure laico in senso pieno che è Alberto Bertoni (anche se questo lo dovrebbe dire lui), una poetessa del trascendente (io direi un 'vessillo' del trascendente) e, fatte salve le debite proporzioni rispetto all'alta testimonianza della Campo, il sottoscritto che sta in mezzo e che fa una poesia del trascendente, però la fa in modo 'contaminato'.

144 PAOLO VALESIO, *Dieci poesie* (da *La Mezzanotte di Spoleto*), ivi, pp. 69-82.

145 SIMONE WEIL, *Venezia salva*, cit.

146 P. VALESIO, *Dieci poesie*, cit., p. 82.

Per me il mistico tende alla *contaminatio*. Quindi per esempio io vedo Mario Luzi come un grande poeta metafisico ma non mistico e credo invece che la mistica appaia a tratti misti e strani nelle poesie, per fare un altro nome, di Alda Merini. C'è la mistica solenne e c'è una mistica che appare a tratti, in momenti isolati ed erranti.

Io credo di aver perseguito e di stare perseguendo questo secondo tipo di mistica.

**Lorenza Miretti:** Si potrebbe dire che la tua è una trascendenza che non trascende dal corporeo ma si alimenta di questo.

**Paolo Valesio:** Senza dubbio. Una parola forse anche troppo comoda che ho trovato negli scritti di un teologo è 'transmanenza': tra la trascendenza e l'immanenza si colloca la transmanenza. Non vorrei farne una questione puramente terminologica che metta tutti d'accordo, ma certamente io sento una transmanenza in me e, tra gli altri, per esempio in Alberto Cippi ed in certo modo anche in Antonia Pozzi. Perciò sono arrivato a chiedermi (ma è una domanda che si sono posti vari studiosi, tra i quali anche il germanista Alberto Destro in un volumetto di Lombar Key)<sup>147</sup> se esista una mistica non trascendente. La mistica ha rapporti, ma problematici, col trascendente e quello che mi interessa nella poesia e nella mia riflessione sulla poemistica è la compromissione totale col materiale e col corporeo. Decisamente non sono un purista.

Questa mi sembra una distinzione rispetto ad alcune esperienze, anche di purezza della dizione, che rappresentano poi anche tutto un momento epocale della poesia italiana volta alla ricerca della elocuzione pura, iper-

---

147 ALBERTO DESTRO, *Rilke lettore di mistica cristiana*, in *Voci della poesia mistica contemporanea*, a cura di DAVIDE RONDONI, Lombar Key, 2010, pp. 49-54.



letteraria. Ebbene io credo di volere qualcosa di diverso. La scelta che, quasi istintivamente io feci, nel corso dell'evento bolognese che ha dato l'avvio a questo libro, di leggere i *Dialoghi dei morti* la rivendico ancora oggi. Già nei *Dialoghi dei morti* (parte della mia prima raccolta pubblicata, *Prose in poesia*) cominciavo a fare un certo discorso e l'idea stessa di chiamarli *Dialoghi dei morti* non era un'idea funerea – e neppure completamente satirica, come mi sembrò allora, cioè dialoghi ironici di persone nell'Ade –, ma era già un interrogare quella che alcuni studiosi chiamano “l'altra dimensione”. Ed aggiungo che per me “l'altra dimensione” è emersa non a Bologna e non in un ambiente cattolico, ma a New York nei tardi anni Settanta ed è stata una scoperta un po' selvaggia (nel senso più o meno dato al termine da Lévi-Strauss ne *La pensée sauvage*) raccontata in *Pregando a Manhattan*,<sup>148</sup> che è la mia poesia diciamo definitiva.

**Lorenza Miretti:** Be' questa è una poesia che citi sempre ed è quindi evidente come sia davvero una sorta di pietra miliare nella tua vita.

**Paolo Valesio:** È così. Non voglio parlare di conversione perché questa rappresenta un momento preciso e drammatico, quindi può andare benissimo per san Paolo, mentre per me si è trattato di un percorso più lungo per cui se proprio dovessi usare quel termine dovrei dire ‘conversione continua’...

**Lorenza Miretti:** Potremmo parlare di ‘riconoscimento’?

---

148 Cfr. *supra*, pp. 37-39.

**Paolo Valesio:** Sì, un riconoscimento molto faticoso e faticato avvenuto, come ho già raccontato, in una chiesa – che credevo cattolica ed invece era episcopale, fatto che già di per sé carica di ironia un'esperienza mistica –. È lì che ho cominciato tutta una serie di riflessioni e mi è venuto in mente Lutero che parla di illuminazioni avute nella *cloaca monachorum*, nella latrina. Questo ricordo mi ha folgorato e da allora ho avuto il desiderio di parlare poeticamente in un certo modo.

Era il 1978 – le poesie uscirono nel 1979, ma d'altra parte era già uscito il romanzo *L'ospedale di Manhattan*<sup>149</sup> che si concludeva con l'idea di un giudizio finale – ed a volte mi sembra di aver continuato a seguire la stessa via, senza in fondo comprendere completamente quello che stavo dicendo e senza sapere fino a che punto sono arrivato in questa mia ricerca espressiva. (Dunque, ripeto, non prescrivo la mia critica). D'altra parte mi consolo pensando che, secondo me, c'è sempre un'inesorabile logica nelle cose ed io sono per natura un lento: quello che gli americani chiamano *a late bloomer*, uno che fiorisce tardi.

Quanto a san Paolo, credo che rifletterò sul san Paolo della Campo. Il 'mio' san Paolo d'altra parte è esattamente quello che emerge nel citato libretto degli *Anniversari*<sup>150</sup> (anche se da tempo ho smesso di scrivere una poesia ogni 25 gennaio, data della conversione di Paolo).

Per me san Paolo è una figura di crisi: il persecutore che cambia idea. Mi ha sempre colpito il fatto che i testi scritturali sembrino alludere a san Paolo (Saulo) al momento della lapidazione di santo Stefano, in un'immagine che per me è stupenda. Saulo potrebbe essere colui che tiene in custodia i mantelli dei carnefici di santo Stefano, quindi sembra d'accordo con loro. Poi viene la conversione sulla via di Damasco e Saulo diviene Paolo.

---

149 PAOLO VALESIO, *L'ospedale di Manhattan*, Roma, Editori Riuniti, 1978.

150 Cfr. *infra*, pp. 40 n e 102 n.

Un mio amico poeta mi ha recentemente lanciato un'idea di lettura poetica che mi ha folgorato: vuole cioè leggere in pubblico, in modo continuo ed in greco, tutte le lettere di san Paolo. La mia prima reazione è stata razionale ed ho pensato alle difficoltà pratiche della cosa, ma poi questo progetto mi è apparso come un atto di dedizione assoluta.

Leggere le lettere di san Paolo in modo pressoché incomprensibile mi sembra un'azione al contempo futurista, anzi marinettiana, e mistica; quindi coniugherebbe certi interessi che possono apparire molto diversi e che io invece non credo tali: concilierebbe il transrazionale con l'irrazionale. Non so se questa lettura effettivamente avverrà, ma cito l'idea per la sua forza simbolica.

San Paolo è il grande inventore del Cristianesimo, ma a me colpisce soprattutto in quanto maestro sublime della retorica. La retorica è essenzialmente il modo di parlare e, per inciso, io non vedo nessun contrasto tra retorica e mistica. Ovviamente la retorica può essere non mistica, ma la mistica è in gran parte questione retorica: cioè la mistica spinge il linguaggio verso il limite.

**Lorenza Miretti:** Ed il simbolico più in generale? Perché il 'tuo' san Paolo è una figura simbolica, nell'opera di Cristina Campo s'incontrano numerosi simboli (penso ad esempio, alla fiamma)<sup>151</sup> e direi anche in Alberto Bertoni...

**Paolo Valesio:** Una cosa che, a parte l'amicizia personale, mi lega ad un poeta così diverso come Alberto Bertoni è la comune attenzione al simbolico.

D'altra parte, ritengo che un poeta non interessato ai simboli, al

---

151 Cfr. M. PERTILE, "La fiamma come un bacio", cit., p. 68 e sgg.

simbolico sia difficile trovarlo e se uno ha interesse per il simbolo prima o poi si trova a dire qualcosa o a rispondere, magari in modo dissacrante, al sacro.

Quello che fa la differenza, secondo me, è, lo ripeto, il trascendente.

Una volta in un convegno a Modena organizzato da Carlo Alberto Sitta, citai uno stupendo verso di Shakespeare dal *Cimbelino* (cioè *The Tragedy of Cymbeline King of Britain*) in cui la protagonista Imogene, ansiosa di rivedere il marito esiliato dice al servitore (che ama anch'egli il padrone) che il desiderio di lei è "beyond beyond", ovvero "oltre l'oltre".

Se io dovessi definire la trascendenza, direi che è "oltre l'oltre".

Non tutti siamo interessati all'"oltre oltre". E il simbolo può essere al di qua o al di là.

**Lorenza Miretti:** L'incontro sulla poesia tua e di Alberto è cominciato all'insegna del dialogo, come ha evidenziato Niva Lorenzini.

Mi incuriosisce il fatto che in vari titoli di poesie raccolte in *Il volto quasi umano* compaia il termine *duologo*: ad esempio, *Duologo della dolenza*, *Duologus de fide*, *Duologo della cristologia quotidiana*.<sup>152</sup>

Perché duologo e non dialogo?

**Paolo Valesio:** Il dialogo secondo me è essenziale. Però io trovo che nella nostra condizione di modernità il dialogo sia propriamente impossibile e che quando si parla troppo di dialogo ci si trovi in effetti di fronte alla morte del dialogo. Quando i politici parlano di dialogo vogliono semplicemente dire: "cerchiamo di non ammazzarci subito", cosa certo importante, ma che secondo me non è dialogo. Mi sembra che il dialogo sia un luogo paradossale: appare in momenti brevi ed è fatto in gran parte

---

152 Cfr. P. VALESIO, *Il volto quasi umano*, cit., pp. 31, 47, 178.

di silenzio, ossia, c'è quando non pare che ci sia. Un'istituzionalizzazione del dialogo mi sembra la sua morte.

Quanto al “duologo” credo di essere stato ispirato da un grande scrittore, che fra l'altro consuona con i miei interessi kierkegaardiani, Miguel de Unamuno.

Unamuno ad un certo punto della sua vita di scrittore ed intellettuale comincia ad usare il termine ‘monodialogo’, con cui mi pare intenda un monologo che ha una dimensione dialogica. Io, quando dico “duologo”, intendo un monologo che si spezza in due.

Stavo per aggiungere che siamo di fronte al *topos* del poeta che dialoga con il proprio cuore; ma ho anche scritto dialoghi con persone riconoscibili e di sesso diverso; comunque, il termine duologo mi sembrava più drammatico ed intimo di dialogo. Sia che spezzi in due il parlante (in fondo ogni monologo è un “duologo”: quando Amleto monologa in realtà sta parlando ad un altro), sia che dia la parola a due persone reali (due interlocutori diversi e ben distinti che in quel momento sono veramente a confronto), la parola dialogo mi sembra sempre un po' troppo piatta.

C'è poi un'altra considerazione che vorrei aggiungere. Leggendo quello che è stato detto sulla Campo sono rimasto colpito perché mi sembra che alla fine questo libro sia più emiliano di quello che pensassi. Io sono nato a Bologna ed Alberto, sebbene sia modenese di nascita (e tutti conoscono la differenza che c'è tra Bologna e Modena), si può ben dire che sia emiliano.

La nascita bolognese della Campo e certe sue descrizioni della Certosa, che tu hai citato, mi hanno veramente commosso, anche perché toccano le corde della mia nostalgia per questa città. C'è qui dunque un vero e proprio dialogo tra diverse emilianità.

**Lorenza Miretti:** Ti vorrei non tanto porre altre due domande, quanto chiedere di approfondire due questioni che parlando hai toccato.

La prima riguarda la sintesi e vorrei sapere se (ma io credo di sì) e quanto spazio abbia il sintetico, la sintesi, nella tua opera e penso soprattutto alla tua poesia.

**Paolo Valesio:** Questa domanda, o affermazione che dir si voglia, mi spiazza perché pensavo che in questa intervista (come forse in generale) io mi rivelassi esattamente l'opposto del sintetico.

Però io ammiro la sintesi. Per esempio una delle ragioni della mia ammirazione per il futurismo in genere, e per Marinetti in particolare, è proprio la sintesi che vi domina.

**Lorenza Miretti:** Ecco mi hai anticipato, Marinetti era il secondo punto che volevo toccare...

**Paolo Valesio:** Sì. Io scrivendo i versi, tento di sintetizzare percezioni diverse, ma in realtà la mia provocazione a scrivere nasce quando cerco di sintetizzare due eventi diversi che accadono contemporaneamente e sembrano richiamarsi l'un l'altro in modo sotterraneo. Questo tu lo hai colto, ma credo che la mia attività di scrittore avvenga all'insegna non so se dell'analisi o della digressione.

Permettimi ora di toccare un punto di cui parlo sempre perché lo considero un aspetto essenziale nella mia opera, ma che mi sembra non sia stato ancora sufficientemente riconosciuto anche nel suo, oso dire, impegno quotidiano di costante fatica. Cioè, io ho oggi circa ventimila carte, in gran parte manoscritte, suddivise in una *Pentalogia* di romanzi diaristici.

Vi sono: un diario vero e proprio ed uno di citazioni e di riflessioni (cioè un libro dove si riportano citazioni che mi hanno particolarmente colpito, e varie riflessioni); poi c'è un gruppo centrale di tre romanzi-diari,

di carattere completamente diverso, nei quali aggiungo una riga o due quasi ogni giorno. Fernando Pessoa coltivava gli eteronimi, io (sempre salvando le debite proporzioni) lavoro sugli eterotesti.

Non vorrei entrare oltre in questo discorso che esula dall'argomento della tua intervista, però in questo momento in cui, come ti dicevo, penso molto al destino di queste mie carte – e, per inciso, non considero questi romanzi come diari privati, ma li vorrei tutti pubblicati – a sentirti parlare di sintesi, mi sono sorpreso perché in effetti io tendo, ripeto, a digredire verso plurime direzioni.

La poesia d'altra parte è sicuramente il luogo in cui io cerco di sintetizzare. Non a caso, in fondo, io provo una forte nostalgia per le forme metriche. Questa è una cosa che mi fece notare, amichevolmente, Andrea Zanzotto, secondo il quale io stavo scrivendo troppi endecasillabi. In effetti io trovo difficile, in poesia, non sintetizzare una frase in forme che giocano ancora molto tra l'alternativa endecasillabo-settenario, i versi classici della "canzone" nella tradizione poetica italiana. Mi pare però che quando mi esprimo come adesso, oppure scrivo quei testi che si collocano tra il diario ed il romanzo, e sono quindi diari fittizi, allora io mi lascio andare all'incessante dettaglio, al particolare minuzioso.

Non credo sia un caso che tra gli scrittori che più mi hanno segnato uno sia Kierkegaard (il maestro della digressione, del romanzo filosofico) ed un altro sia Proust (uno scrittore molto diverso ma caratterizzato dall'accumulo dei particolari, dalla ricerca costante del dettaglio). La mia poesia, invece, spererei, vorrei, desidererei che fosse più concentrata.

Tornando a Marinetti: egli è, come d'Annunzio, uno scrittore che amo. Credo nel gran valore di entrambi ma verso di loro non ho, per usare la terminologia di Bloom che ancora credo pertinente, un'ansietà dell'influenza. Non la sento. Vedo entrambi questi autori in termini storici, obiettivi; e sono sempre più convinto che il grande dramma della poesia e della poetologia italiana sia il non avere ancora compreso l'indispensabilità di d'Annunzio e di Marinetti per capire il contemporaneo.

Gli americani hanno accettato Pound, seppure con grandi difficoltà e divisioni di campo molto nette; però ormai è diffuso il suo riconoscimento come padre fondatore della poesia americana contemporanea. Invece, ho notato ad esempio che alcuni giovani studiosi italiani di passaggio si sono meravigliati per il fatto che a Columbia si studi ancora il futurismo. Ora è grave che giovani dottorandi italiani, formati in Italia, si sorprendano di questo; il loro atteggiamento, secondo me, acritico, dimostra che in effetti c'è ancora tanto da fare 'intorno' al futurismo, così come 'intorno' a d'Annunzio.

L'individualità artistica di Marinetti troppo spesso, anche in parte per colpa sua perché penso sia stato anche troppo bravo ad avanzare la causa del futurismo, è stata offuscata. Quindi in fondo oggi, più che il futurismo, mi interessa Marinetti, non in termini oppositivi (futurismo contro marinettismo, secondo la lettura papiniana negativa nei confronti di Marinetti), ma nel senso che mi interessa la sua opera. Però non credo che la mia poesia sia stata in qualche modo influenzata da loro; e lo dico sebbene ritenga che critici come Luzzi sarebbero ben più adatti di me a giudicare tutto ciò.

Io non so esattamente cosa sia la mia poesia, quale sia il mio stile, quali gli autori che mi hanno influenzato: davvero non saprei dirlo. Ricordo un mio innamoramento giovanile per Montale che per fortuna superai presto. (Trovo che Montale, con le opere del suo ultimo periodo, abbia avuto un'influenza nefasta sulla poesia dei giovani in Italia).

Ci fu anche il 'momento Rimbaud', in cui pensai che Rimbaud (ero ingenuo, ma non avevo tutti i torti) rendeva lo scrivere poesie un'inutile perdita di tempo dal momento che lo aveva già fatto folgorantemente lui: infatti smisi di scrivere poesie per anni.

Poi ci sono stati incontri di vario tipo, come Pound (*The Pisan Cantos*, appunto), oppure Philippe Jaccottet, un poeta la cui opera incontrai a Wesleyan University in Connecticut negli anni Settanta (perché una studentessa lo stava traducendo in inglese) e che, non saprei dire per quale



motivo, mi fece venire un'estrema voglia di poesia spingendomi a tornare a scrivere (e da allora non smisi più). Ma cerco di non pensare a quali siano i 'miei' poeti e, soprattutto, credo che quelli che studio non siano gli stessi che orientano, oppure hanno orientato, la mia poesia.

**Lorenza Miretti:** Ad essere sincera però io non mi riferivo a Marinetti in quanto autore che possa avere influenzato la tua poesia; ma quando parlavi di misticismo e trascendenza, io pensavo che a mio parere Marinetti è costantemente bilicato tra, diciamo, cielo e terra, con alternanti momenti di grande conflittualità o di fusione quasi assoluta di queste due sfere, e così pure d'Annunzio. Vedo in loro una sorta di costante 'duello tra cielo e terra'.

**Paolo Valesio:** Ritengo che tu abbia ragione, e questo è un lavoro critico in gran parte ancora da fare, anche proprio per quel non riconoscimento di cui parlavo.

Penso anche al teatro, forma espressiva, che a me interessa quanto la poesia. Lì il problema della mescolanza di cui abbiamo parlato prima è il rischio, come si dice qui, di cadere tra due sgabelli: di essere cioè considerata troppo religiosa dai laici e troppo laica dai religiosi. (Penso a Paul Claudel, al d'Annunzio di *Saint Sébastien* e *La Pisanelle*, etc.). Insomma io credo che oggi chi si occupa di ciò su cui io lavoro non possa cercare la comodità di un'istituzionalizzazione. Cosa che, del resto, sospetto che i poeti non dovrebbero mai cercare nemmeno sulla sponda diciamo più laica.

Sono, ripeto, d'accordo con te sul 'duello tra cielo e terra' di Marinetti e di d'Annunzio, due nomi ai quali ne aggiungerei altri. Penso, per esempio, vi sia una vena mistica in Pasolini, poeta che ammiro ed amo ma che trovo spesso demagogico come ideologo. Credo anche, e non sono l'unico, che sia necessaria una rilettura in questo senso di Amelia Rosselli:

nella sua onda tra il supplice ed il divagante vedo degli addentellati con la mistica che andrebbero evidenziati. Però non voglio incappare nell'errore di leggere tutta la poesia italiana come mistica solo perché a me interessa questo aspetto: farlo sarebbe molto pericoloso anche perché, se tutto è mistica, nulla lo è.

Quindi vorrei distinguere (e così torniamo alla tua domanda iniziale) tra il critico ed il poeta. Io ho degli interessi critici, ma credo che la mia poesia non rispecchi direttamente quegli interessi: viene fuori da un'altra dimensione. Quando all'inizio ho detto che ho superato la frattura tra critica e poesia, forse sono stato un po' troppo ottimista: in fondo io sento ancora che la poesia è la forma più alta dell'espressività verbale, la difendo con i miei colleghi (anche se, devo dire, purtroppo non sempre li convinco) e credo in essa; tuttavia nella mia vita la poesia occupa ancora il luogo di una certa infrazione.

Torniamo di nuovo al problema del tempo che per me è essenziale anche se (o proprio perché) non ho ancora ben capito cosa sia il tempo; tanto più che nella citazione che hai riportato di Margherita Pieracci Harwell e Massimo Morasso<sup>153</sup> si afferma che il tempo cristiano è quello dell'anima ed è circolare, mentre io ho appena letto il commento al Natale di un pensatore cattolico che dice esattamente l'opposto e cioè che il tempo dei cristiani è quello lineare. Io non so se il tempo (cristiano o no) sia lineare o circolare: so che quando mi dedico ad un lavoro critico sento che sto usando il tempo, quando scrivo una poesia mi sembra sempre di entrare in un vortice, nel fascino di un disperdimento in cui il tempo usa me.

Se mi concentro su un saggio critico, riconosco nel mio lavoro una funzione sociale, mentre nella poesia non è così. Una cosa è che io legga i poeti, magari per il mio lavoro, un'altra è che la poesia la faccia io. Se io non penso una poesia mi sembra di perdere la vita, il senso della vita, eppure quando ho finito un saggio critico sento di aver fatto il mio lavoro e quando invece ho finito una poesia non lo so...

---

153 Cfr. *supra*, p. 93.

La mia grande nostalgia è ben espressa dal bellissimo sonetto di Milton, *When I consider how my light is spent*: Milton cieco in punto di morte si chiede a cosa sia servito il suo lavoro poetico ed ha la convinzione che sia ciò che potrà giustificarlo al momento del giudizio finale. Io questo non lo so. Quando penso che quest'anno terminerò la mia attività universitaria e che quindi potrò finalmente dedicarmi alla mia poesia – ho almeno cinque raccolte già praticamente terminate delle quali non ho mai avuto il tempo di fare l'ultima revisione e tra queste vi è anche *La Mezzanotte di Spoleto* promessa – so già che sarà un'attività molto diversa da quella del raccogliere i miei saggi. Quest'ultima è una cosa necessaria e razionale, perché sono troppo dispersi e debbo solo risolvere il problema tecnico di trovare il tempo di revisionarli ed aggiornare le note. Non so se con le mie poesie avrò la stessa chiarezza di visione. Fra l'altro mi accorgo che sto usando una coppia di valori, etico/estetico, che si rifa di nuovo a Kierkegaard e che per me è particolarmente importante.

Quello che sto cercando di trasmettere anche ai miei studenti oggi è di cercare l'etico nell'estetico, anche in modi molto liberi: quindi, persino il lato etico del male. Si dice spesso che il poeta è nobile, che rappresenta i sentimenti più elevati; ma a me piace la poesia della “carta sporca” e non a caso mi hanno colpito certi versi di Pasolini, per esempio la sua raccolta poetica, *Bestemmia*.<sup>154</sup> Quando la poesia è sempre presentata come elevata mi spazientisco un po'.

Mi accorgo però che, parlando quasi a ruota libera, sto tracciando un quadro assolutamente onesto e sincero sì, ma che rischia la confusione, perché mescola due discorsi diversi: il concetto che ho di poesia con la pratica della mia poesia. Penso quindi che sia giunto il momento per me di tacere, lasciando che siano i miei versi ad avere l'ultima parola, come sempre deve essere con la poesia.

---

154 PIER PAOLO PASOLINI, *Bestemmia: tutte le poesie*, a cura di GABRIELLA CHIARCOSSI e WALTER SITI e con una prefazione di GIOVANNI GIUDICI, Milano, Garzanti, 1993.

Ecco dunque la poesia iniziale e quella conclusiva de *La Mezzanotte di Spoleto*.

*Prologo: Fra le quinte del teatro*

“Io vivo nelle ombre dell’ignoranza come un assente”

(G. Savonarola)

Spoletto: il mero nome è una magia.  
A Spoleto i due non passeggiavano,  
ma si trasferivano: da una strana  
occasione in un’altra.

Ogni angolo un deserto palcoscenico  
da cui erano appena via guizzati  
i fantasmi degli attori  
(fantasmi di fantasmi)  
lasciando sulle pietre, sulle tavole  
sparse qua e là le noci del mistero  
i cui gusci lui non poteva frangere;  
e trattiene quei frutti sulla palma,  
li scruta impenetrabili.

Queste che nelle pagine verranno  
sono le scene di Spoleto  
su cui ancora medita, che ancora  
non ha afferrato.

Lei gli dice:

“Ma insomma questi incontri li hai vissuti,  
li hai amati; e allora che aspetti  
a passar oltre e vivere il restante?”.

Le risponde: “Li ho amati, li ho vissuti  
ma non ne sono ancora penetrato.

A Spoleto Francesco si ammalò  
e si impennò, riprese  
il cammino di Assisi;  
e fu il ritorno

verso la vocazione.  
Io, seguatore indegno di colui  
(la mia solitudine  
non è santitudine),  
penso però con mie deboli forze  
anch'io al ritorno – ma dove?”.

\*\*\*

Ricorda un pomeriggio in cui la pioggia  
affrettava la sera; entrarono  
nella chiesa di San Giovanni e Paolo,  
non più consacrata al suo uso;  
timido e antico (millesettantaquattro) padiglione  
ch'è protetto dalla disattenzione.  
Compitarono, col rispetto  
del balbettio, quattro versi  
latini pittati in un cartiglio  
accanto al vuoto d'altare:

“Vox que dixit *Ave*,  
divini nuncia partus,  
*Eve* mutavit nomen,  
opemque tulit”.

Discesero poi cauti una scaletta  
di legno lungo il muro di sinistra  
coi resti di un affresco – picchiettato  
(come gli altri in quella  
conchiglia di chiesa)  
da tante piccole chiazze  
di lebbra bianca –  
in cui si mostra  
il santo vescovo Tommaso Beckett  
e la sua morte.  
Le sue mani risaltano guantate inanellate  
sottili mani gotiche estenuate  
con dita affusolate  
ed elegantemente ripiegate:

la destra blocca la benedizione  
in un gesto computatorio  
e la sinistra regge  
in tenue dandy-equilibrio,  
come stelo di un calice o gambo  
di un fiore, la pastorale verga.  
I suoi assassini sono avvolti  
da capo a piedi in corazze  
(anche i visi, barrati;  
solo emergono occhi di gatto)  
e quello più avanzato  
leva la spada larga  
ma più che a testa o a petto  
la lama s'accosta alle mani;  
e sembra che, insidiosa e invidiosa,  
stia mirando a recidergli le dita.  
Escono nella pioggia lasciandosi alle spalle  
il murmure delle parole antiche:

“Voce che disse *Ave*,  
la nunziatrice del divino parto,  
mutò il nome a *Eva*,  
da Eva assunse il compito”

\*\*\*

O Spoleto Spoleto gli ricorda  
che come ebbro vive,  
dentro una nube;  
che forse non si è ancora risvegliato  
dalle mute esistenze precedenti.  
Nato secondo anagrafe in Italia –  
e a quella radice, fedele –  
lui sa però di essere  
Renus a New York.  
Si sente a casa soltanto  
quando cammina impolverato e solo  
lungo certi isolati di Manhattan  
o quando sosta, celato

nella folla di certi vestiboli:  
Stazione Gran Centrale,  
Museo Metropolitan,  
Centro Lincoln...  
Ma ancora prima forse era nato a Spoleto  
in una piccola  
immemoriale casa  
dietro i muri grigio-ocra  
nei vicoli sopra e accanto  
la cripta di Sant'Isacco.  
Spoleto città dei teatri:  
fra le quinte si aggira. Alza il velame.

*Epilogo: San Francesco d'Assisi davanti al bar 'Tric-Trac'*

Appena discesi a Spoleto  
nel scendente crepuscolo  
ancor prima di aprire le valigie  
eran venuti in piazza  
per ritrovare qualcosa della trascorsa estate –  
forse il piccolo gatto nubiloso  
che era, fantasmatico, guizzato  
tra le colonne lungo il porticato  
deserto del Duomo  
là giù in fondo alla piazza desertata  
e li aveva seguiti saltellando alla larga  
giù per la Via delle Mura Ciclopiche –  
ma l'anno già intercorso  
aveva ritessuto un labirinto  
e poi spezzato il filo:  
la piazza era immutata  
loro due, non diversi – e proprio questo  
aveva tutto cambiato.  
Lui ti ha visto, Francesco, improvviso  
mentre opaco fissava le lastre di pietra  
di Via dell'Arringo in discesa

declivante alla piazza del Duomo.  
Tutto era sghembo, anche il tavolino  
sul selciato davanti al bar “Tric-Trac”.  
Non sapeva che dire, si annoiava  
di se stesso e di lei.  
Ma poi, d’un tratto:  
ti ha veduto strisciare  
come un gran verme serale –  
la pallida lunetta della tonsura, i gomiti  
in alto sporgenti  
a puntellare le mani che arrancavano  
strascinandoti lungo la discesa.  
Francesco stralancato  
discongiunto bistorito: ti sei preso  
l’inutile peso  
della loro noia.  
Questa così gratuita penitenza  
ha fatto finalmente vergognare  
l’uomo seduto al tavolino; è pronto –  
a che cosa?  
Non ha avuto la forza di narrarle  
ciò che stava vedendo.  
Continuano a tacere  
in uno sgomento silenzio  
che già sta cancellando interi mesi  
dall’anno che per essi si prepara.

Ma tu, Francesco, continui:  
aggrampellato al suolo serpeggiando  
e sopra gli scalini rimbalzando  
tenti di far sentire ai due seduti  
che si sono irretiti in teleragne  
di dubbi e di pensieri troppo piccoli;  
che oscillano nell’altalena  
della dialettica frode:  
desiderio, non-desiderio...  
Ma via, via da questi involvimenti!



Ognuno di quei due deve tentare  
di visibilizzare  
l'altro; e il prezzo per questo da pagare  
è rendere invisibile se stesso.



## **Indice dei nomi**



- Alfieri, Vittorio 58  
 Alfonsi, Luigi 79  
 Alighieri, Dante 43, 95  
 Anselmi, Gian Mario 30  
 Antonio, abate 88  
 Archinto, Rosellina 56, 61  
 Ascoli, Graziadio Isaia 29
- Baldini, Antonio 88  
 Bardot, Brigitte 73  
 Bartali, Gino 45-46  
 Battistini, Andrea 20  
 Baudelaire, Charles 67  
 Bazlen, Roberto 73-74, 84, 86  
 Beckett, Thomas 123  
 Belli, Carlo 79  
 Bemporad, Gabriella 73  
 Bemporad, Giovanna 62  
 Berardinelli, Alfonso 24  
 Bernabei, Ettore 76  
 Bertolucci, Attilio 67  
 Bertoni, Alberto 11-13, 17, 19-23, 29,  
 31-33, 35-38, 40, 42, 44-48, 52, 55,  
 57, 59-60, 66, 68-69, 71, 73-76, 82,  
 86, 92, 105, 107-109, 113-115  
 Bertoni, Gilberto 35, 47  
 Beyle, Henri vd.  
     Stendhal  
 Bianciardi, Luciano 72  
 Bloom, Harold 23, 67, 117  
 Bo, Carlo 75-76  
 Bobi, vd.  
     Bazlen, Roberto  
 Borges, Jorge Luis 80  
 Bragaglia, Valeria 56, 88  
 Bubani, Pier Giovanni 27
- Cacciari, Massimo 79-80  
 Caffarelli, Filippo 79  
 Calasso, Roberto 73-74, 80, 84, 101-  
 102  
 Campo, Cristina 11-13, 22, 39, 55-88,  
 93, 97-102, 104, 108-109, 112-113, 115  
 Cappi, Alberto 66, 97, 100, 110  
 Carrera, Alessandro 19  
 Casini, Tito 79  
 Caterina, santa 103  
 Cattabiani, Alfredo 77, 80, 84  
 Cattaneo, Giulio 76  
 Cavalca, Domenico 87  
 Cavalletti, Anna 63  
 Čechov, Anton Pavlovič 63  
 Ceronetti, Giulio 80  
 Chiarcossi, Gabriella 121  
 Citati, Pietro 77, 80, 85  
 Claudel, Paul 119  
 Croce, Elena 80  
 Croce, Lidia 80  
 Cucchi, Maurizio 32
- D'Annunzio, Gabriele 17, 117-119  
 De Angelis, Bernardo 101  
 De Luca, Giovanni 88  
 De Luca, Giuseppe 85-88  
 De Stefano, Cristina 73, 77-80, 92-93  
 Delcorno, Carlo 55, 85  
 Delfini, Antonio 35  
 Destro, Alberto 110  
 Di Biase, Carmine 88  
 Di Nino, Nicola 108  
 Dickinson, Emily 67  
 Din Rumi, Ghalal al 68-69, 82  
 Donati, Arturo 69

Donati, Carlo 34  
Donne, John 79, 84  
Draghi, Gianfranco 75, 80, 83

Einaudi, Giulio 74

Fabbri, Amerigo 28  
Farnetti, Monica 59, 101-102  
Fasani, Remo 78  
Flaiano, Ennio 72, 80  
Foà, Luciano 73-74, 84  
Folli, Anna 56  
Forni Rosa, Guglielmo 63-64  
Fozzer, Giovanna 101-102  
Frabotta, Biancamaria 20  
Franca 72  
Francesco d'Assisi, san 103, 122,  
125-126  
Franzini, Carlo 22

Gasset, Ortega y 65  
Gaya, Ramón 80  
Giordano, Emilio 88  
Giovanardi, Alessandro 85  
Giovanni, san 123  
Giudici, Giovanni 24, 65, 121  
Givone, Sergio 80  
Grappelli, Stefano 49  
Graziella vd.  
    Sidoli, Graziella  
Graziosi, Elisabetta 96  
Green, Graham 105  
Guccini, Francesco 11, 44

Guerrini, fam. 88  
Guerrini, Guido 75  
Guerrini, Vittoria vd.  
    Campo, Cristina  
Guglielmi, Guido 24-27, 29-30  
Guidacci, Margherita 108

Hardenbergh, Henry Jeneway 48  
Heilmann, Luigi 93  
Herling, Gustaw 80  
Hofmannsthal, Hugo von 63

Iacopone da Todi, 43  
Isacco, san 102, 125

Jaccottet, Philippe 118  
Jemma, Salvatore 23  
Juan de la Cruz, san 69

Kafka, Franz 44  
Kierkegaard, Søren Aabye 97, 117, 121

Lanza, Letizia 100  
Leopardi, Giacomo 37, 63  
Lévi-Strauss, Claude 111  
Lorenzini, Niva 11-13, 17, 20, 22-23,  
25, 29-30, 32-35, 38-40, 42, 52, 55,  
60, 92, 114  
Luciano di Samosata 48  
Lucrezio Caro, Tito 27  
Luther, Martin 112

- Luzi, Mario 75-76, 110  
 Luzzi, Giorgio 11-13, 17-19, 21, 26, 30, 37-41, 92-95, 97-98, 102-104, 118  
  
 Macchia, Giovanni 67, 79-80  
 Machiavelli, Niccolò 64  
 Mangoni, Luisa 85  
 Mansfield, Katherine 63  
 Marinetti, Filippo Tommaso 42, 91, 116-119  
 Masini, Ferruccio 80  
 Maupassant, Guy de 22  
 Mayer, padre 71-72, 75  
 Menippo di Gadara 48  
 Merini, Alda 110  
 Milton, John 121  
 Mita, vd.  
     Pieracci Harwell, Margherita  
 Montale, Eugenio 18, 24, 45-46, 61-62, 79, 118  
 Montini, Giovanni Battista 85  
 Morasso, Massimo 93, 120  
 Moroni, Mario 19  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 44  
 Murena, Héctor 61  
  
 Neri, Giampiero 22  
 Nicholson, Reynold A. 68  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 73-74, 80-81  
  
 Oldcorn, Anthony 44-45
- Pacitti, Guerino 79  
 Paolo, san 41, 101-104, 111-113, 123  
 Papini, Giovanni 79, 88  
 Pasolini, Pier Paolo 62, 65, 91, 109, 119, 121  
 Penna, Sandro 61-62  
 Pertile, Maria 11-13, 55-56, 59-60, 62, 67-69, 71, 78, 81-82, 88, 113  
 Pessoa, Fernando 117  
 Piccioni, Leone 32  
 Pieracci Harwell, Margherita 22, 59, 63, 71-72, 75, 77-79, 93, 101, 120  
 Platone 59  
 Podio Guerrini, Maria Grazia 56  
 Pound, Ezra 22, 24, 64, 67, 96, 118  
 Pozzi, Antonia 108, 110  
 Praz, Mario 74  
 Proust, Marcel 117  
 Putti, fam. 58  
  
 Raimondi, Ezio 23, 69  
 Reali, Agostino Venanzio 69  
 Rebor, Clemente 43  
 Rentocchini, Emilio 44  
 Rimbaud, Jean Nicholas Arthur 118  
 Romano, Tommaso 69  
 Rondoni, Davide 56, 96, 100, 103, 110  
 Rosselli, Amelia 119  
 Roversi, Roberto 62  
 Ruini, Camillo card. 43  
 Ruozzi, Gino 11-13, 55-57, 59, 66, 71, 75, 82, 84, 86  
  
 Santagostini, Mario 22

Savonarola, Girolamo 122  
Scalia, Gianni 76  
Scarca, Giovanna 101-102  
Segre, Cesare 48  
Shakespeare, William 31, 114  
Sica, Gabriella 56, 78, 81  
Sidoli, Graziella 41  
Sissa, Giancarlo 22, 33  
Siti, Walter 121  
Sitta, Carlo Alberto 114  
Sollers, Philippe 32, 43  
Spaziani, Maria Luisa 75  
Stalin, Iosif Vissarionovič 80  
Stefano, santo 112  
Stendhal 22  
Stern, Howard 27

Testori, Giovanni 19  
Tolkin, John Ronald Reuel 77  
Traverso, Leone 76-78

Unamuno, Miguel de 115  
Ungaretti, Giuseppe 32

Valéry, Paul 64  
Valesio, Paolo 11-14, 17-30, 32, 35-44,  
46-47, 50, 52, 91, 93, 95-104, 109-  
114, 116, 119  
Vendler, Helen 31  
Vucetich, Gladys 58

Weil, Simone 63-64, 67, 77, 86, 101, 109  
Wilcock, Juan Rodolfo 80

Wilde, Oscar 99  
Williams, William Carlos 67

Zaccaria, Antonio Maria san 87  
Zambrano, Araceli 69  
Zambrano, María 11-13, 55-57, 60,  
65, 67-69, 71, 78, 80-81, 85-86  
Zanzotto, Andrea 117  
Zolla, Elémire 66, 71, 74-75, 77-78,  
80-81, 84





## Collana della Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica

La biblioteca, da sempre sede prescelta per gli eventi organizzati dal Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, si propone di amplificare l'eco di tali importanti iniziative curandone i resoconti. I "Petalì" di questa biblioteca sono dunque gli atti degli incontri, presentazioni, giornate di studio e convegni qui ospitati. Un vivido ritratto dell'attività scientifica e di ricerca compiuta all'interno del Dipartimento e dei momenti di dialogo aperto con studenti e studiosi dell'Ateneo bolognese e delle altre realtà italiane e straniere. Attività che si estende ben oltre i confini stringenti dello studio della lingua e della letteratura antica e moderna, verso ambiti pluridisciplinari quali la sociologia, la storia del libro, l'antropologia, le scienze della comunicazione e dell'informazione.



Edizioni Aspasia