DISCORSO PER VALÉRY

di

Giuseppe Ungaretti

a Jean Thuile

Dirò con Eliot: «Valéry rimarrà fra i poeti, il poeta rappresentativo, il simbolo del poeta della prima metà del ventesimo secolo. Non a Yeats, né a Rilke, né ad altri spetterà tale titolo».

Valéry si era accostato alle lettere nello stesso clima del Simbolismo e del Decadentismo nel quale erano cresciuti e Yeats e Rilke e il nostro D'Annunzio. Aveva conosciuto contemporaneamente i nomi di Mallarmé e di Huysmans nel Luglio del 1889, leggendo *À rebours*. In *À rebours*, è noto, Huysmans ha tracciato la Bibbia del Decadentismo. Ha descritto quali dovrebbero essere le manie del Decadente, quali le sue nausee, quali i testi da raccogliere nella sua biblioteca, tali da costituire una tradizione di permanente innovatrice sregolatezza. Valéry non fu mai un Decadente. I classici suoi, fossero Virgilio o Racine, o il Petrarca, erano i consueti classici. Ma Valéry ebbe a volte a provare un forte sentimento della decadenza, analogo a quello che ispirò il Leopardi. Fu forse questo il motivo che indusse Eliot a segnalare in lui il poeta che meglio incarna i tempi trascorsi tra le due guerre.

Tra gli scrittori che durante tutta la sua vita Valéry considererà suoi maestri, ammirerà Huysmans. Ne ammirerà le meticolose notomizzazioni, le dense coloriture caratterizzanti. E *Monsieur Teste* — cui nel 1895 Valéry darà vita quasi contrapponendolo a Des Esseintes, il protagonista di *À re-*

bours — Monsieur Teste segue pure unicamente nei momenti intellettuali il proprio esistere, lo scarnisca, lo idealizzi, ne faccia uno spettro, ne componga l'essere libero da qualsiasi storia, finalmente — non appena il patire fisico avrà invaso e allarmato quell'intelligenza — gli diverrà presente il tempo e un tempo di un'acutezza crudele infinitamente più rivelatrice di quella dal tempo fatta sperimentare a Des Esseintes curvandogli le spalle.

Ho fatto un salto, sono arrivato al 1895 per subito mettere in risalto la parte che nella poesia di Valéry sempre s'arrogherà la concretezza dei corpi rispetto a qualsiasi necessità e possibilità d'astratto riflettere.

Mi toccherà dunque ora retrocedere di qualche anno e sino al momento della sua scoperta della poesia di Mallarmé. Valéry osserverà più tardi in anni recenti, che « Mallarmé era arrivato con lo studio approfondito della sua arte ad una concezione astratta molto vicina alle più elevate speculazioni di talune scienze. La letteratura ordinaria — prosegue Valéry — mi sembrava paragonabile a un'aritmetica cioè alla ricerca di risultati particolari nei quali si scevera male il precetto dall'esempio; quella che egli concepiva mi pareva analoga a un'algebra poiché implicava la volontà di mettere in evidenza, di conservare e di sviluppare le forme del linguaggio. Ma una volta un principio riconosciuto e colto da qualcuno, a che prò, mi dicevo, perdere il tempo nelle sue applicazioni. Mi sembrava allora che esistesse una sorta di contrasto tra l'esercizio della letteratura e il conseguimento d'un certo rigore e d'una certa sincerità di pensiero. È questione infinitamente delicata. Dovevo io informarne Mallarmé? Lo amavo e lo ponevo al di sopra di tutti; ma avevo rinunciato a adorare ciò che aveva adorato tutta la sua vita e a cui l'aveva tutta offerta e non mi trovavo il coraggio di farglielo capire ».

Non è intenzione mia presentarvi una vita romanzata di Valéry. È certo che la lezione di Mallarmé appare già proficua nelle poesie che scrisse dall'89 al 1892. Aveva osato mandare al Maestro nell'Ottobre del '90 due di quelle poesie, e per risposta, insieme a qualche lode, era stato avvertito che consigli « ne dà solo la solitudine ». Come avvenne dunque quella crisi, e si formarono quello stato d'animo e quelle convinzioni di cui è reso conto nel suo brano su Mallarmé che ho citato? Fu forse perché Mallarmé era

arrivato a un'altezza in poesia che sarebbe stato temerario per altri volere raggiungere, e che quindi valeva meglio non pensarci più? « Quando ci si trova in presenza d'opere così perfette alle quali — diceva — non si sa come e che cosa opporre, uno è portato a ripiegarsi su se stesso, su ciò che ha fatto e soprattutto su ciò che credeva di essere capace di fare, e a cui si sente dispostissimo a rinunciare ».

O sarà stato un altro motivo? L'amore per una donna?

È il momento in cui converrà soffermarci un po' su ciò che fu per la vita di Valéry, il mare. Tutto: la prima e l'ultima fonte della sua ispirazione. La più chiara e la più segreta. Il volto che egli volle tramandasse il suo canto, variabilissimo di continuo e sempre immobile. Nacque il 30 di Ottobre del 1871 a Sète: « Mi felicito — diceva — d'essere nato in un punto tale che le mie prime impressioni siano state quelle che uno riceve di faccia al mare e in mezzo all'attività degli uomini. Non esiste per me spettacolo che valga quello che si vede da un luogo dominante un porto. In quel luogo privilegiato, lo sguardo possiede e il largo di cui s'inebbria e la semplicità del mare, mentre accanto gli appaiono la vita e l'industria umane che trafficano, costruiscono, manovrano. L'occhio abbraccia così insieme l'umano e l'inumano ». La piccola stanza dove gli occhi gli si aprirono alla luce, inquadra una parte di cielo e di mare. Dal collegio dove studia il movimento delle navi e il ritorno la sera delle vele, offrono, quando può distrarsi a osservare di fuori, lo spettacolo che gli è più caro. Il sogno della sua infanzia è naturalmente di diventare uomo di mare. In quegli anni passa l'estate a Genova: « Più di qualsiasi luogo al mondo — diceva — mi è cara Genova ». È Genova specialmente che gli suggeriva quanto utilmente, inuguagliabilmente, in un grande porto possa mescolarsi all'umano, un uomo. Nel settembre dell'89 dedica a Huysmans la sua prima prosa, una prosa sui carruggi. Quasi quarant'anni dopo, nel 1924, altre pagine su Genova, dedicate a Valery Larbaud, usciranno in *Rhumbs*. Di queste ultime, lasciatemi citarvi qualche brano. Vi risuona un intenerimento di cuore prolungatosi tutta una vita. Lasciatemi ascoltare con lui le campane che lo hanno sedotto fanciullo:

« Campane, campane di Genova / Tan / tīrīn / tan-tan / ... / Tan / ... /

Sto, fisso l'occhio su quella campana che a cento metri di qui rintocca; e si è arrestata la mano che tiene la penna pronta — a che cosa?

Il vuoto. E soli l'intenzione, il bisogno, l'istinto, il fantasma di scrivere. — Scrivere che cosa? Il muro richiama alle sue losanghe lo sguardo.

.....
Tan / tīrīn / tan-tan / — Le canta invece di contarle, le ore.
Liquidamente, con un liquore infinito squillano quelle note ».

.....
E lasciatemi ripetervi il periodo che chiudeva quello scritto:
« *Italianità*. — Semplicità di vita — Nudità interiore — Bisogni ridotti al minimo — Gusto del reale spinto all'essenziale. Fondo cupo e leggerezza, ma sempre attenta. Spensieratezza e... profondità. Segreto. Pessimismo tutto contraddetto d'attività. Deprecatio. Tendenza ai limiti. — Passaggio immediato ad infinitum ».

Era a scuola debole in matematica, anzi addirittura non ci capiva nulla e quel sogno dell'infanzia e dell'adolescenza fu frustrato e al termine del liceo, non all'Accademia navale poté accedere, ma dovette iscriversi alla Facoltà di legge di Montpellier.

La sorte è fatta di combinazioni incredibili, e all'Università incontra e si lega di amicizia con uno studente di Scienze esatte, Pierre Féline, e da quel momento a poco a poco s'appassiona ai modi di pensare del geometra. Presto l'odiata matematica che gli aveva dato il dispiacere maggiore, diventa uno dei fattori positivi del suo avvenire. Féline lo guida a scoprire la teoria delle funzioni e poi quella degli insiemi e dei gruppi di trasformazione. Più tardi, i due amici non esiteranno a ingolfarsi nelle astrattissime teorie di Cantor sugli insiemi transfiniti.

Coesistevano in Valéry due modi d'essere contrastanti. La poesia finirà per conciliarli. « Avevo vent'anni — diceva — e credevo nella potenza del pensiero. Soffrivo stranamente d'essere e di non essere. A volte mi sentivo forze infinite. Esse cadevano davanti ai problemi; e la debolezza dei miei poteri positivi mi faceva disperare ». C'era l'uomo positivo in lui — Féline glielo aveva fatto scoprire — l'uomo che non ammetteva potesse esserci alcunché non riducibile a logica formulazione. Un tale uomo come

avrebbe potuto non diffidare della poesia? « All'età di vent'anni — disse — fui costretto a intraprendere una lotta serissima contro gl'“Idoli” in genere. Quella crisi mi fece insorgere contro la mia “sensibilità” in quanto essa intralciava la libertà del mio spirito ».

La poesia suscita idoli, è vero, ed è indefinibile. I suoi effetti sono per molta parte, dell'ordine della magia, e dipendono dall'inconscio e dal subconscio quanto dalla lucida coscienza, e possono persino nascere da una improvvisa indicazione di ritmo venuta all'orecchio chissà da dove e chissà perché. Tutti sanno che lo spostamento o il mutamento d'un semplice vocabolo in seguito a una proposta apparsa a caso nella mente, può fare mirabile un verso orribile. I significati e i suoni trovano le loro risposdenze più indovinate a volte quasi come si vince al baccarà. È vero che, riconciliatosi con la poesia, Valéry preferiva vincere giocando agli scacchi.

Certo, quell'uomo, anche nelle ore più stremate del dramma, tornava a lusingarlo la poesia con i suoi oggetti, frutto di miracoli e germi di prodigi, ed allora l'altro modo d'essere, l'idolatria, come egli lo chiamava, predominava in lui. Ma subito, a quell'uomo invaghito di scienza, di « hostinato rigore », la poesia tornava a non apparire se non mezzo d'inganni, futile distrazione. Quegli anni furono fatti di tali alternative, ma prevaleva in essi il crescente distacco dalla poesia. Vi ho già citato il brano tratto dai suoi ricordi di Mallarmé, e quella frase: « Mi sembrava allora che esistesse una sorta di contrasto tra l'esercizio della letteratura e il conseguimento d'un certo rigore e d'una certa sincerità di pensiero ».

A scoraggiarlo dalla poesia, a screditargliela tanto, deve avere contribuito non poco Edgar Poe. Più tardi, quando Valéry si riconcilerà con la poesia, si servirà dei medesimi postulati del Poe per averne stimolo in senso opposto.

È straordinaria l'influenza esercitata dal Poe sulla poesia francese e ogni volta diversissima dalla precedente, e mi dispiace che il tempo oggi non mi permetta nemmeno di mostrare di sfuggita ciascuna di tali diversità. Esercitò influenza su Baudelaire, l'esercitò su Mallarmé, e, per tramite della traduzione in prosa delle sue poesie fatta da Mallarmé, persuase Rimbaud

a quella rivoluzione espressiva che la *Saison en enfer* e le *Illuminations* hanno prodotto, e ancora producono nella poesia francese e in quella d'ogni paese.

Valéry impara da Poe che per capire la genesi d'un'opera d'arte si deve partire non da un'emozione iniziale, ma dai mezzi tecnici messi in opera dall'artista per produrre tale o tal altro effetto. La vera causa dell'opera d'arte è dunque nell'impiego dei mezzi. Si ferma volentieri all'etimo greco di « poesia » che è « fare », e « homo faber » sarà per lui principalmente il poeta. Per risalire — se non fosse impresa peggio che aleatoria, balorda — per risalire alla causa emotiva che può avere guidato il poeta nella scelta di dati mezzi tecnici: causa derivata da uno stato generico o particolare composto di sentimenti, sensibilità, cultura, riflessione critica, insomma del conscio e dell'inconscio del nostro essere — l'opera d'arte dovrebbe essere smembrata, sottoposta a torture sofistiche, ridotta a caos o a meno di nulla, tanto essa ebbe a nutrirsi, a complicarsi, a passare da una ad altra metamorfosi, per arrivare a potersi produrre — non riprodurre — nell'animo ipotetico d'un ascoltatore ideale. Nell'animo dell'ascoltatore reale gli effetti saranno il risultato — diverso da lettore a lettore — d'un processo analogo, non identico, a quello che ebbe a incontrare l'emozione iniziale dell'autore per trasformarsi in espressione. Tirate le somme, è ovvio non possa esserci nell'opera d'arte altro rapporto su cui esercitare un possibile previo esame se non quello tra una scelta di mezzi tecnici e un'emozione da produrre nell'animo d'un ipotetico lettore ideale. In altri termini, non può stanarsi l'ispirazione se non dedicando attenzione ai mezzi tecnici. Si tratta di stabilire una retorica — oggi la direbbero una poetica — che, come qualsiasi retorica, è una teoria degli effetti. Ogni poeta ci pensa, e si sa quanto il Leopardi si sia tormentato dietro alla sua teoria dell'eleganza. E veniamo, per spiegarci meglio, ad un esempio. Un quadro è principalmente, nei suoi effetti, un campo di tela coperto di macchie colorate, adunate secondo certe figure più o meno geometriche. Della causa che mosse il pittore a dipingerlo, è cosa di cui si potrà discorrere, con conoscenza di causa, il *Giorno del Giudizio*. In effetti, il pittore partirebbe non da un modello da riprodurre, ma da una tela da ammobiliare di colori e di forme. Il fare poesia non sarebbe altro, considerate così le cose, se non un cul-

larsi d'illusioni, e il Leopardi lo sapeva bene, e non senza cagione si tormentò anche dietro una teoria delle illusioni. Voi vedete quale denigrazione dell'arte può nascondersi in tali proposizioni alle quali Valéry rimase l'intera vita fedele — «incrollabilmente», come ebbe a scrivere a Gide. Ma nel chiarirsi sopra di esse la sua poetica, in esse quale inaudite possibilità di liberazione non imparò a scorgere?

Verrà un momento in cui Valéry non si dimenticherà di quanto possa in un'opera d'arte essere vano e delusivo, ma si ricorderà soprattutto di quanto in essa è forza che libera, sia pure solo per illusione.

Eliot, dicendo che Valéry fu il poeta rappresentativo degli anni compresi tra le due guerre pensò forse all'importanza che, nell'opera di poesia, Valéry, com'è documentato da tanti appunti ormai noti dei suoi quaderni e dagli scritti suoi teorici, attribuì ai sogni, all'inconscio e al subconscio? Infatti l'opera d'arte, e non in ciò che potrebbe avere di peggiore, non può esimersi da un qualche automatismo di scrittura. Fu da lui stimolato il Surrealismo? E se penso a quella dissociazione dell'ispirazione in elementi d'oggetto efficace ch'egli era sempre tentato di fare componendo poesia e alla dissociazione in due esseri che gli lacerò continuamente la coscienza, e se penso anche a quella sua osservazione che mette in bocca a Socrate nel dialogo d'Eupalino: «L'artigiano non può compiere il suo lavoro senza violazione o turbamento d'un ordine, mediante forze da lui applicate alla materia per renderla adatta all'idea da imitare e all'uso previsto. Ove costruisca un tavolo, l'intero mobile possiede una struttura molto meno complessa del tessuto delle fibre del legno: egli avvicina grossolanamente e in un certo ordine estraneo, i pezzi d'un grande albero, i quali s'erano formati e sviluppati secondo altri rapporti» — se penso a ciò, mi viene spontaneo di domandare a Eliot, se con la sua affermazione non alludesse anche alle disarticolazioni e ai costruttivismi di Cubisti e di Futuristi, e alle semplificazioni e agli utilitarismi, se non agli asetticismi di Funzionalisti e altri Razionali. L'uomo nei confronti della natura non solo dimostra d'essere impotente ad imitarla ma di non sapere se non recarle guasti, e solo servendosene per astrazione — il tavolo che abolisce se è di eletta fattura persino il ricordo dell'albero — egli dà prova di qualche potere e l'estro l'aiuta

persino a riscattare con le invenzioni di grazia il suo fatale sadismo verso di essa. Valéry era un uomo dei suoi tempi. E rileverà, chi avrà da fare la storia, che molte delle sue idee avranno reso possibile, magari per malinteso, e certo in direzioni una dall'altra diversissime, il lavoro di altri, e lo avranno reso possibile, come era anche proprio della sua mente procedere, in direzioni comunque tutte diverse da quelle che egli voleva indicare con quelle sue idee. I propositi di Valéry erano espliciti. Trarrà il suo mestiere dalla tradizione, le cui regole ricercherà senza requie e osserverà con scrupolo ostinato. La perfezione del mestiere gli resterà sempre sommamente a cuore, e se manifesterà egli un rammarico, sarà che la fretta dei tempi non tolleri il dedicarsi a opere lungamente durature, e il suo sentimento della decadenza sarà sentimento anche del decadere del mestiere. Diceva: « Abbiamo perduto l'uso delle mani ». Comunque, nessun altro meglio di lui apparirà come il teorico dell'arte d'oggi: musica, pittura, architettura, narrativa o poesia, quantunque abbia fatto di tutto per fare intendere che cercava altro, che intendeva dire altro, che la sua poesia è altro. La sua arte è antica e nuovissima, come al Leopardi piaceva fosse sempre un'arte degna del nome d'arte. Sapeva benissimo Valéry che l'arte della parola è, già da millenni, la più astratta che vi sia. Nulla è più dissimile dalle cose che rappresenta di un vocabolo, eppure in nessun'altra arte, nemmeno nella più fotografica come la pittura, il simbolo è più significante. Se il simbolo orale è scritto, si passa a un altro grado di conversione simbolica. Perché rompere un uso che rende istantanea nella nostra mente la conversione di simboli necessari in percezioni precise o poetiche della realtà? L'arte della parola ha già una tradizione che può permetterle di flettersi a ogni novità e arricchimento, ed è un altro dei tanti crimini di questi tempi, ingegnarsi a mandarla in rovina. Le maggiori rivoluzioni in arte sono quelle che avvengono rispettando la tradizione. L'arte della parola ha in sé la facoltà d'astrazione, e continui dunque a svilupparla per la sua via naturale, recuperando il passato inventando il domani.

Col nome di « Notte di Genova », ricavato da un appunto del 6 ottobre 1892 rinvenuto nei suoi quaderni, è compendiata simbolicamente la crisi che lo tormentò dal 1889 a quella data. In quella data, tra gli squarci e gli

abbagli dei lampi, in quella notte tempestosa, gli pare d'aver finalmente ghigliottinato la letteratura, di sentirsi finalmente interamente un altro. «Ma — soggiunge però in quell'appunto — sentirsi un altro non può durare».

Paragonare una persona a un'altra è assurdo, e ozioso per conseguenza è tentare avvicinamenti tra le loro opere. Voglio solo dire come per Valéry non un indirizzo dello spirito umano dei suoi tempi, a qualsiasi ramo dello scibile fosse affiliato, poteva apparire estraneo alla sua curiosità e alle sue meditazioni. Possedeva quelle particolari attitudini della mente da chiamarsi filosofiche, se le cose portassero sempre il loro nome, e che sono le antenne della vera scienza, se per scienza si intenda non una particolare specializzazione, ma il sapersi rendere cosciente dell'energia e degli atti del proprio tempo e il saperne esprimere il significato. Né quindi gli appariva doversero rimanere estranei alle indagini del suo pensiero i fenomeni e gli ordinamenti che l'attualità portava a manifestarsi e a sconvolgere gli strati sociali. Ci sono numerosi scritti, specialmente posteriori alla prima guerra, che lo dimostrano. Sono raccolti in vari volumi. E ci sono quegli innumerevoli quaderni che furono comunicati al pubblico di recente in edizione fotografica: «Da trent'anni scrivo il mio diario — confida nel 1926 —. Esco dal letto prima che faccia giorno, e, mentre fa giorno, ora profonda e pura, sono solito scrivere ciò che sgorga da sé». Si tratta d'una specie di *Zibaldone*, che ci ha lasciato. So bene — ho già preso le debite precauzioni — che Valéry non somiglia affatto a Leopardi. È tuttavia lecito affermare che ci sono dei passaggi obbligati dove due menti somme fatalmente s'incontrano. Ho avuto occasione di segnalare qualche incontro col Leopardi, in fatto di poetica. Mi sia anche lecito di segnalare la loro analoga ansia d'impossessarsi del sapere del proprio tempo e di ricercarne le origini e le conseguenze e di ragionarci su, e la loro analoga volontà di interpretare l'agitarsi del proprio tempo.

Il suo primo saggio dopo il distacco dalle lettere — ma è distacco dalle lettere, o non è solo distacco, parziale distacco, dalla poesia in versi, dal «canto»? — il suo primo saggio è l'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, pubblicato nel 1895 dalla *Nouvelle Revue*. Studiare Leonardo è

per Valéry un coordinare sondaggi eseguiti allo scopo di ritrovare l'origine comune di tutte le operazioni dello spirito, la legge universale della vita dello spirito. È la ricerca d'un metodo. La scienza e l'arte dunque avrebbero un'origine comune? Già non è un riconciliarsi con la poesia? E quello accogliere la lezione di Leonardo secondo la quale nessuno spirito possa effettuare immagini e avere conoscenze di sé e dell'universo se non in stretto concorso con il proprio corpo, non è già riconciliarsi con la poesia? Nel medesimo anno *Monsieur Teste* verrà a gridargli, lo abbiamo visto, che un intelletto, e il proprio, si consideri pure il più svincolato da ogni condizione terrena, avrà sempre da subire, e per averne moto, la sensibilità.

Ma, delineata alla meglio la sua poetica, è tempo oramai prima di avvicinarci alla sua poesia, e per meglio poterla definire, di accorgerci che Valéry era un uomo non indifferente al vivere degli altri uomini. Chi lo conobbe bene potrebbe invece asserire che della sofferenza degli uomini egli partecipò e con disperato amore.

Nel 1895 la *New Review* aveva pubblicato una serie di articoli sulla concorrenza economica tedesca al commercio mondiale. Il Direttore di quella rivista, William Henley, chiese a Valéry, di passaggio a Londra, di dedurre per il suo periodico qualche conclusione filosofica da quegli articoli. Ne nacque il famoso scritto intitolato poi *Une conquête méthodique*. Per noi importa che, sino da quel momento, Valéry in quella conquista denunziasse il successo d'un metodo, cioè della ragione continua dell'intelligenza presa come strumento e non come fine — il trionfo del necessario sull'accidentale, del generale sul particolare — della massa sull'individuo, dell'impersonale sull'originale. È un metodo che esige dall'uomo che si riduca a valore « medio », e che si armi di una volontà tenace. A tale strumento, il genio, il quale non può manifestarsi se non per caso, farebbe correre il rischio di spezzarsi. La voluta e imposta mediocrità finirà sempre e inevitabilmente col prostrare qualsiasi uomo superiore. Anzi, l'uomo essendo generalmente mediocre, dato il via al sistema, il peggio avverrà, e sempre verrà trovato il numero d'uomini occorrente ad impedire che il sistema si spezzi. Dilagherà sopra l'intero orbe terrestre il trionfo della mediocrità. E se, nonostante ciò, i risultati fossero migliori di quelli d'oggi? Valéry non s'opporrà

mai a una migliore sorte degli uomini, e certamente crederà sempre nella efficacia, in ogni campo d'attività, del metodo, ma gli sviluppi di quello che aveva esposto quella volta gli facevano accapponare la pelle facendogli sentire come mettersero in lui a nudo, senza pietà, il sentimento della decadenza, e gli facessero sentire nettamente quanto il contemporaneo consorzio umano s'affaticasse al crollo d'una civiltà — la nostra — adoperando strumenti ch'essa stessa era andata e andava foggiando e forniva. L'allarme era lanciato: a seguire inflessibilmente quel metodo, necessariamente non avverrà nell'ordine della storia che si giunga allo sterminio metodico?

Gli uomini frigidi parlando di Valéry cianciano di gelo, e quelli che non hanno mai brillato per coraggio tirano in ballo il cuore di cui osano rimproverargli il difetto. Non l'ostentava il sentimento, possedeva una invidiabile compostezza di maniere, era un uomo d'ottima educazione, un uomo compito.

Paul Valéry ebbe il cuore pieno di quel fuoco supremo che non si possiede senza possedere un pudore supremo, e peggio per chi non sapendo né amare, né ribellarsi, né leggere, non saprà mai accendersene.

Uditelo. Nell'aprile del 1919, a richiesta dell'*Athenaeum* di Londra, pubblica due lettere, vi si legge: «Noialtri, Civiltà, sappiamo ora che siamo mortali.

.....
Sapevamo bene che tutta la terra palese è fatta di ceneri, che la cenere significa qualche cosa. Attraverso lo spessore della storia, scorgevamo i fantasmi d'immense navi che furono cariche di ricchezza e di spirito. Noi non potevamo contarle. Ma quei naufragi, dopotutto, non erano affatto nostri.

.....
La speranza, certo, permane.

.....
Ma la speranza non è che la diffidenza dell'essere verso le previsioni precise del suo spirito. Essa suggerisce che ogni conclusione sfavorevole all'essere *deve essere* errore del suo spirito. I fatti, tuttavia, sono chiari e spietati. C'è l'illusione perduta d'una cultura europea e la dimostrazione della impotenza della conoscenza a salvare checchessia; c'è la scienza, colpita

mortalmente nelle sue ambizioni morali e come disonorata dalla crudeltà delle sue applicazioni; c'è l'idealismo, che vince difficilmente, profondamente contuso, recante la responsabilità dei suoi sogni; c'è il realismo deluso, battuto, accasciato da crimini e da colpe».

Nell'ultima guerra, lo strazio del suo animo è indescrivibile. In memoria di Henri Bergson, Ebreo di nascita, nella Parigi del 1940 occupata dai Nazisti, pronuncia un elogio dove si legge «L'Accademia è colpita alla testa.

.....
Era l'orgoglio della nostra compagnia.
.....

Altissima, purissima, superna figura dell'uomo pensante, e forse uno degli ultimi uomini che avranno esclusivamente, profondamente, supernamente pensato, in un'epoca del mondo dove il mondo va pensando e meditando di meno in meno, dove la civiltà sembra, di giorno in giorno ridursi sempre più solo al ricordo e alle vestigia che noi serbiamo, della sua ricchezza multiforme e della sua produzione intellettuale libera e sovrabbondante, mentre la miseria, le angosce, le costrizioni d'ogni ordine deprimono e scoraggiano le imprese dello spirito».

L'elenco di interventi simili non sarebbe corto. Non tocca a me farlo. Fu uomo d'una dignità di vita più che rara, unica.

Dopo il 1892 Valéry non smise affatto di scrivere, pubblicò di rado qualche saggio e qualche appunto ad alcuni dei quali s'è accennato, e anche tre poesie, una nel 1896 e due nel 1897, e la *Soirée avec Monsieur Teste* nel 1896. Nel 1913 in seguito alle insistenze di André Gide che lo pregava d'autorizzare la *Nowelle Revue Française* a pubblicare una raccolta dei suoi antichi versi, che avevano lasciato in chi li conosceva la convinzione di raggiunta bellezza, si mise a rifarli, e gli venne insieme voglia di esercitarsi in una cosa nuova, e compose la *Jeune Parque*, che vide la luce alla fine d'Aprile del 1917. Siccome tutte le poesie precedenti, approvate e comprese insieme a *Charmes* e alla *Jeune Parque* nell'edizione definitiva di *Poésies*, furono interamente rifatte in quegli anni, si può dire che l'intera sua opera poetica, di «canto», fu compiuta dal 1913 al 1922.

Fautori e avversari si sono ingegnati a presentarci una poesia di Valéry

che non corrisponde se non miticamente a quella che veramente è. Abbiamo cercato di esporre, in modo succinto e quindi incompleto, ma, lo presumiamo, abbastanza fedele, la sua poetica, e abbiamo cercato di mostrare l'uomo nelle sue prese di posizione davanti agli avvenimenti del suo tempo. Credo che, discorrendo della sua poesia, non convenga più ricorrere a quel cliché di *Commedia dell'Intelletto*, come uno direbbe *Divina Commedia* o *Commedia Umana*. Fu uomo, lo abbiamo ammesso, che dette somma importanza all'intelletto, a un intelletto che né i turbamenti del cuore, né gli scherzi dei sensi potessero disturbare. Si sapeva tuttavia uomo e il suo cuore era umano, e non d'amianto, e nemmeno di latta e a carica d'orologeria come quello di tanti presuntuosi suoi detrattori, che ignorando tutto di lui gli oppongono i loro meccanici sospirini di canarini da « boîte à musique ».

Canto era la sua poesia, e fatta perciò di sentimento, di sensibilità, e anche d'intelletto, cioè anche di « hostinato rigore » come gli aggradiva di dire avendo adottato l'impresa del suo Leonardo.

Canto e non prosa. « Errore contrario alla natura della poesia — osservava — e che le sarebbe persino mortale, è pretendere che la poesia abbia per oggetto di comunicare a qualcuno qualche nozione determinata — ciò a cui la prosa deve bastare. Una conseguenza di tale errore è l'invenzione dell'esercizio scolastico che consiste nel fare mettere dei versi in prosa. È inculcare un'idea tragica per la poesia, poiché è insegnare sia possibile dividere la sua essenza in parti che possano sussistere separate. È credere che la poesia sia un accidente della *sostanza* prosa ». Similmente il Leopardi nella sua teoria dell'eleganza invocava il vago, il pellegrino, l'indeterminato, l'indefinito, per fare assurgere i vocaboli al grado del canto, cioè alla possibilità di dare illusione d'infinito. Ricordate come Valéry definiva l'italianità negli appunti su Genova di *Rhumbs*? « Tendenza ai limiti. — Passaggio ad infinitum ».

Non abuserò della vostra attenzione, e, mancandomi oggi il tempo, purtroppo dovrò limitarmi ora a scegliere di sfuggita qualche esempio della sua poesia, rimandando ad altra occasione il dovere di rileggerla verso dopo verso come va letta.

Il primo effetto che fa su un lettore non prevenuto, questa poesia, è,

mi pare, quello che farebbe l'eccellente pittura. È essa d'un grande mestiere rinascimentale. Le qualità figurative in essa sono preminenti. È legato come Mallarmé all'esperienza della pittura impressionista, e a taluni pittori di quella scuola era anche imparentato, e nella casa in cui visse a Parigi per lunghi anni, quadri impressionisti gli tennero compagnia. Ma pensando a Valéry, più che agli Impressionisti avviene di pensare forse al Correggio — che tanto « impressionò » la pittura francese del Settecento e tanto poi mandò in visibilio Stendhal (in quel di Parma possono farsi sempre scoperte straordinarie, e, per esempio, nel castello di Soragna, un illustratore dei tormenti di *Justine* « castamente » anteriore a Sade: sapienza erotica da fare arrossire per arretratezza, Fontainebleau) — e avviene di pensare meglio, e di più, al Tiziano, e, a volte, quando l'impeto tocca lo schianto del dramma, al Tintoretto. Ma più che a chiunque altro, avviene di pensare al Giorgione. La pittura veneziana, e nemmeno Cézanne lo nascondeva, era, tra i modelli da emulare, all'apice delle preoccupazioni degli Impressionisti.

Il variare del colore dell'acqua, la stregoneria e la malinconia delle sue trasparenze, un fremere di foglie che fanno tatuaggio d'ombra sulla voluttuosa, polposa carnagione d'una giovane femminile spalla nuda scossa, nel suo pungente garbo da quasi impercettibili tremiti al fresco contatto dell'aria, od un segreto boschivo, od una quiete ed un dissolvimento serali, o lo stupendo stupore d'un risveglio,

oppure:

*Un bras vague inondé dans le néant limpide
Pour une onde de fleur à cueillir vainement
S'effle, ondule, dort par le délice vide,*

*Si l'autre, courbé pur sous le beau firmament,
Parmi la chevelure immense qu'il humecte,
Capture dans l'or simple un vol ivre d'insecte.*

o l'ora meridiana:

*Si le dieu chante, il rompt le site tout puissant;
Le soleil voit l'horreur du mouvement des pierres.*

o questa evocazione:

*Azur! c'est moi... Je viens des grottes de la mort
Entendre l'onde se rompre aux degrés sonores,
Et je revois les galères dans les aurores
Ressusciter de l'ombre au fil des rames d'or.*

« Il poeta più naturale tra quanti scrissero o scriveranno » dirò con Alain.

Nella sua poesia, il paesaggio è sempre quello d'un luogo di mare. Per questo, tanto essa ci sembra abbia avuto familiare la pittura veneziana? Nei *Fragments du Narcisse*, di cui il primo è una delle sue poesie più antiche, il continuo dissimularsi del tragico umano alla coscienza umana che vi si riflette per interrogarlo, è come quando su un mare si rispecchi cosa. Essa altro non è, fatta balocco di quell'acqua, che nulla. È inafferrabile emblema, e, fissa, essa muta secondo gli enigmatici umori del mostro. Poesia d'apertura soave, lungo lamento amoroso, solo apparente congiungersi struggente, d'antinomici destini, ma presto universo dal quale l'incauto curioso che cerca di conoscervi il proprio volto, arretrerà inorridito:

*Bientôt va frissonner le désordre des ombres!
L'arbre aveugle vers l'arbre étend ses membres sombres,
Et cherche affreusement l'arbre qui disparaît...
Mon âme ainsi se perd dans sa propre forêt,
Où la puissance échappe à ses formes suprêmes...
L'âme, l'âme aux yeux noirs, touche aux ténèbres mêmes,
Elle se fait immense et ne rencontre rien...
Entre la mort et soi, quel regard est le sien.*

L'anima? In *Variété V* trovo quel saggio dedicato alla traduzione di San Giovanni della Croce dovuta al P. Cyprien de la Nativité de la Vierge e apparsa nel 1641. « Mi sembra che l'anima — scrive in esso Valéry — mi sembra che l'anima ben sola con se stessa, di tempo in tempo, tra due silenzi assoluti, non impiega mai se non un *piccolo numero di vocaboli e nessuno straordinario*. A questo si riconosce che *c'è anima in quel momento* ». Pascal non avrebbe dunque avuto torto di rinunciare alla scoperta del calcolo infi-

nitesimale per salvarsi l'anima? Per i posteri, Valéry non resterà se non per la sua poesia, per l'anima. Un uomo non vale per altro, ma, fino all'ultimo, Valéry, la propria poesia, la chiamerà « esercizio ». Vi cercherà soltanto schiarimenti, « sapere » di sé, e, di quel « filtro incantatorio », ch'essa nei suoi effetti gli parrà essere sempre, avrà sempre come il rimorso d'averlo preparato abusando della propria e dell'altrui credulità.

Fragments du Narcisse è un tema accarezzato per circa quarant'anni. Vi ritorna in una prosa che reca la data del Maggio 1945, nell'*Ange*. È forse l'ultimo suo scritto; Narcisse non è più Narcisse, è l'Angelo. È l'Uomo che a quella perfezione invano tenterà d'innalzarsi e sulla propria miseria di forze piange. L'Uomo che incessantemente meglio si conosce, piange di non riuscire mai a capirsi. L'Angelo è l'anima? Come capire ciò che non è mortale?

La poesia alla quale Valéry ha lavorato di più, è la *Jeune Parque*. Cinquecento versi che gli richiesero quattr'anni, dal 1913 al 1917. Un paesaggio notturno. Il mare, lo scoglio, il cielo, e sono, come negli antichi, suggeriti più che descritti. Alain dice che è in bassorilievo, l'*Iliade*, che è poema epico. Orizzontalità e verticalità continue sono in questa poesia, la continua ambivalenza di aspetti diversi e contemporanei di medesimi atti. Continuo effetto d'un'evocazione del sogno, tra sonno e veglia. Continuo effetto di balzi, di belluinità in una marcia irresistibile, inesorabile la quale accade e trascorre in uno stato di sonno. L'immortalità della vita è nel succedersi delle morti. La vita è sogno, fu detto bene. Perpetuo stupro e perenne virginità. Intossicamento senza fine e senza fine incorruttibilità. Come si fa aperto l'universo, come immenso misura la propria solitudine al gremirsi di stelle nel cielo! Come è sola la solitudine del cielo stellato! Eppoi nell'assoluto del sonno, l'oblio pieno, salvo dell'istinto di cui si va degradando la furia, e torna, ammutolendo, a crescere, e tocca il suo maggiore segreto, nell'ammutolarsi per furia:

*La porte basse c'est une bague... où la gaze
Passe... tout meurt, tout rit dans la gorge qui jase...
L'oiseau boit sur ta bouche et tu ne peux le voir...
Viens plus bas, parle bas... Le noir n'est pas si noir...*

Le cimetière marin è la più celebre poesia di Valéry. Tradotta spesso anche in italiano. Usò per comporla il decasillabo, verso inusitato in Francia in tutto il secolo decimonono e dopo, e corrisponde al nostro endecasillabo. Ambì Valéry per la sua discesa tra i morti, ch'esso corrispondesse all'endecasillabo dantesco. È verso scandito nervosamente scolpito per incisioni brusche in una pietra durissima. Un cimitero incombente sul mare. Alcuni cipressi imprecisati, fogliame, pini, scogli, alcune cicale. Il sole rovente, la siccità. Il chiasso si scioglie in un formidabile silenzio. Le tombe, da esse, dalle generazioni che racchiudono, ci è trasmessa la necessità di vivere. In quanto al tempo, sia stato agli uni o agli altri, più rapido o meno, più breve o più lungo, ritrova per tutti, un'unica durata, la medesima, nelle tombe.

*Les morts cachés sont bien dans cette terre
Qui les réchauffe et sèche leur mystère.*

E sulle tombe, l'abbaglio del sole:

Midi là-haut...

E, a chiudere il quadro, vele triangolari, bianche colombe che nel mare sottostante, pecchiano...

In quel cimitero, il cimitero di Sète, ora riposa Paul Valéry. Il sommo Francese riposa, tra Giovanna Lugnani da Capodistria, e Giulio Grassi, Ligure, suoi nonni. Riposa tra memorie dell'epica napoleonica e dell'epica delle lotte per l'Unità d'Italia. Riposa tra memoria dell'Adriatico e memoria del Tirreno, nel suolo della sua Francia, davanti al mare della sua Francia. Possa il nome di Paul Valéry sempre rammentare che Francia e Italia furono felici e donarono all'umanità sublimi opere quando si amarono sentendosi sorelle.

Nota: Questo discorso fu tenuto a Genova in occasione dello scoprimento d'una lapide sulla casa dove Valéry soleva abitare in quella città quando vi si fermava.