

# PER UN'ANTOLOGIETTA DI DIEGO VALERI

di

Luigi Baldacci

Il primo problema che la poesia di Valeri ci pone è di ordine storiografico. Dove collocare questa poesia, in un panorama del Novecento italiano? Con chi? A che punto introdurre il discorso?

È ovvio del resto che un'impostazione storiografica sottintende, dà per implicito e scontato, un accertamento di valori: anzi l'atto critico fondamentale, il sì o il no, l'adesione o il rifiuto. Ma anche quando la forza, l'evidenza, il carattere di questa poesia ci abbiano pienamente persuaso che essa fa parte delle nostre necessarie esperienze, ecco che proprio allora della verifica storiografica non si può fare a meno. C'è un tipo d'impostazione o di registrazione critica che possiamo chiamare aperta, aggregazionale. È la visione crociana, secondo la quale si può dire che c'è sempre posto in Parnaso e che l'assunzione dell'uno non dà ombra all'altro; ma è invece della storia eliminare, sfrondate; e quando si sia stabilito che Valeri è una personalità essenziale al quadro del Novecento, ecco che immediatamente s'istituisce anche un rapporto con gli altri. Si determina insomma un vero e proprio campo gravitazionale, nel quale la posizione e l'equilibrio di tutti gli altri sono rimessi in discussione.

Ma non basta. Abbiamo parlato metaforicamente di Parnaso. Stiamo attenti a non slittare da questa metafora nella dimensione immobile del vecchio classicismo. Recentemente un settimanale femminile ha posto un referendum sui sei poeti contemporanei da salvare. Questo è un gioco che potrà essere anche divertente, ma che certo non ha niente a che fare con la storia o la storiografia. Pronunciarsi significa già una presa di responsabilità; ma non si può adeguare la storia a questo criterio delle classi, delle corone. All'interno della storia, e soprattutto quella del Novecento, si muovono delle direzioni. Lo abbiamo detto tante volte; ma forse questa d'oggi è l'occasione migliore per fermare le nostre idee. Non so la prosa, ma certamente la poesia del Novecento è un sistema orografico che ha due versanti. Ora ci sono due modi di fare la storia della poesia, e più generalmente dell'arte. L'uno consiste nel vedere quel sistema montuoso non già come i due versanti che si diceva, ma come

una specie di fondale senza spessore: non si suppone nemmeno che la luna abbia anche un'altra faccia. La storia è vista a senso unico. C'è una sola geografia possibile: ed è quella che si riassume nelle parole di un critico d'avanguardia, Mario Bortolotto, che nel saggio *Un paradisis interruptus* ha scritto: « la musica che conta è stata d'avanguardia dal Romanticismo in avanti, sì da rendere pleonastico il termine ». E a dir meglio, in una siffatta impostazione delle cose non è che risulti pleonastico il termine avanguardia: pleonastico è tutto ciò che avanguardia non è: tutto ciò insomma che è fuori di quella dialettica del nuovo, che è poi una dialettica senza riposi, perché senza sintesi, e si traduce bensì in una serie infinita di antitesi: più nuovo, più nuovo ancora, ancora più nuovo di ciò che era più nuovo ancora, ecc. È quella maniera di vedere la storia dell'arte che assegna un posto di primo piano al Mantegna, perché mantegnesco fu il Bellini, e Giorgione belliniano, e Tiziano giorgionesco, e Tiziano infine è un pittore che basta quasi da solo a giustificare Manet; ma taglia fuori Sandro Botticelli che autorizzò soltanto epigoni gracilissimi o, semmai, il gusto decorativo e tutto culturalistico dei preraffaelliti.

Ma ecco che qui un po' di crociansesimo ci vuole: non foss'altro per dire che il mondo poetico di Botticelli è inconfondibile, cioè insostituibile, e che è sì verissimo che se il Botticelli non fosse esistito la storia della pittura non si sarebbe spostata di un metro da quella strada che le è stata segnata dalla dialettica dei superamenti e delle grandi linee portanti, ma è anche verissimo che il nostro mondo, senza di lui, sarebbe infinitamente più povero.

C'è poi l'altro modo di fare storia, quello che considera i due versanti e ritiene necessari tanto il Mantegna che il Botticelli. E a questo punto qualcuno potrebbe dire che si torna al criterio largo e che in Parnaso c'è posto per tutti. Non è così. Il discorso anzi è sempre lo stesso: la critica si giustifica solo nella storiografia; e guai a quella critica militante che dispensa diplomi e lauree senza pensare al collocamento ultimo di quei laureati. Solo che, qui sta il punto, la storiografia non può essere quella che distingue tra la poesia *che conta* e la poesia *che non conta*. La critica fa bene a vedere in che senso si muove la storia e a prenderne atto, ma dovrà pure, se c'è un minimo di responsabilità, di senso delle conseguenze o diciamo più semplicemente di umanità pratica, ritrarsi con sgomento da quel ciglio oltre il quale la storia oggi s'inabissa portando con sé le fragili imbarcazioni che vanno con la corrente e che così facendo si fanno quasi un vanto di avere scoperto in che direzione si muove l'acqua del fiume. E allora ecco il momento di fare attenzione a quelle altre cose che non avevano in sé questo seme del *cupio dissolvi* e che non per questo devono essere considerate come cose che non fanno parte della storia.

La poesia di Diego Valeri, la cui prima vera tappa è *Umana*, del 1915, prende consistenza verso il 1910: e sono gli stessi anni in cui il Futurismo comincia a ruggire in Italia. A quel richiamo non sarà insensibile, di lì a poco, Ungaretti, che debutta su « Lacerba » come futurista, e il *Porto sepolto* sarà il grande singolarissimo libro di un futurista *malato*. Saba resistette, fedele alle cose che aveva da dire e da capire su se stesso. Del resto proprio in

quegli anni egli toccava il culmine di quell'investigazione. Ma il 1910 è anche la data di *Poesie scritte col lapis* di Moretti: per dire che il quadro appare abbastanza diviso, come si direbbe oggi, tra « opposti estremismi »: da un lato Marinetti con la sua *équipe* (e Soffici a parte, ma su quello stesso fronte, col bellissimo libro dei *Chimismi lirici*), dall'altro i crepuscolari al punto della loro industria e sapienza più raffinate. La posizione di Valeri è a sé. Si direbbe che è una posizione centrista, se la parola non si prestasse a mille equivoci. Leggiamo *Mattino d'estate* che apre la *summa* mondadoriana stabilita dallo stesso poeta nel '62 (e poi ampliata nel '67):

### MATTINO D'ESTATE

*Una immensa distesa  
di vigne, ondata solo  
d'emergenti alberelli qua e là.  
E, qua e là, la macchia rosso bruna  
d'un tetto, accanto a quella  
biondissima d'un pagliaio.  
Poi, lontano, una lunga fila d'esili  
pioppi frondosi  
contro il turchino pallido  
delle dolci colline. Il cielo è un bianco  
fulgore, appena appena  
annebbiato d'azzurro;  
il silenzio è spaccato dagli scoppi,  
poi solcato dai lunghi rombi tremuli  
di due campane gravi.*

*Io da questo balcone alto contemplo  
lento passare il mattino d'estate  
sul piano aprico e per il vano cielo;  
e da tutte le cose a me venire  
mi par non so che pianto,  
non so che nuovo senso del morire.*

*Sento che si distempra  
la mia vita nel nulla,  
a giorno a giorno, inesorabilmente;  
sento che tu mi manchi  
ad ogni istante un poco,*

*o giovinezza, e che sarai domani  
un pugno di cenere  
dentro il mio cuore fioco.*

*Sento che allora la tristezza mia  
sarà fatta più triste  
dal ricordo di te, come più muto  
fatto è questo silenzio dalla scia  
lunga, di suono, delle due campane  
che non cantano più.*

E leggiamo ora un'altra poesia di quegli anni, di Sbarbaro, che sembra convergere a uno stesso punto d'incontro (ma poi, come vedremo, la differenza è sostanziale):

*Talor, mentre cammino solo al sole  
e guardo con i chiari occhi il mondo  
ove tutto m'appar come fraterno,  
l'aria la luce il fil d'erba l'insetto,  
un improvviso gelo al cuore mi coglie.*

*Un cieco mi par d'essere, seduto  
sulla spalletta d'un immenso fiume.*

*Scorrono sotto l'acque vorticose.*

*Ma non le vede lui: il poco sole  
ei si prende beato. E se gli giunge  
talora mormorio d'acque, lo crede  
ronzio d'orecchi illusi.*

*Ché a me par, vivendo questa mia  
povera vita, un'altra rasentarne  
come nel sonno, e che quel sonno sia  
la mia vita presente.*

*Come uno smarrimento allor mi coglie,  
uno sgomento pueril.*

*Mi seggo  
tutto solo sul ciglio della strada,  
guardo il misero mio angusto mondo  
e carezzo con man che trema l'erba.*

La differenza è che la poesia di Sbarbaro sembra dominata, rispetto a quella di Valeri, da una sintassi più obbligata e quindi più antica. Non solo Valeri, ma anche Sbarbaro è qui assolutamente estraneo a una economia simbolistica; e tuttavia, a giustificazione della sua sintassi deduttiva e narrativa (il soggetto deve spiegare perché, camminando solo al sole, sia indotto a fermarsi sul ciglio della strada) ricorre costantemente al simbolo: il cieco, la spalletta, il fiume, le acque vorticose; cioè degrada il simbolo a metafora didattica, laddove Valeri si mantiene tutto aderente a un suo discorso realistico. Non esce mai da se stesso per spiegare se stesso, come fa Sbarbaro: e si noti il forte risalto di quel *Sento, Sento*, all'inizio della penultima e dell'ultima strofa. Il discorso di Sbarbaro è tutto intessuto di un idealismo relativistico (esiste una vita, una realtà, al di fuori della nostra?, e che cosa conosciamo noi di quella vita, di quella realtà?) che è già Montale. Il che significa che in Sbarbaro c'è uno sforzo per cogliere l'attimo subliminare, l'*intermittence du coeur*, che certo torna tutto a vantaggio della sua poesia. Sbarbaro si sarebbe vergognato a proiettare e nascondere il proprio Io, il proprio problema nella figurazione oggettiva di un cieco che siede sulla spalletta di un fiume in piena e si gode il calore del sole; eppure egli non rinuncia a ricorrere, pur smontandola nella misura in cui la metaforizza appropriandosela, a quell'idea simbolistica. Valeri è invece fuori assolutamente da quella economia e da quelle tentazioni e incertezze. Forse varrebbe la pena di rievocare per lui il D'Annunzio della bontà; ma per vedere come quello, anche nei momenti più reclinati, fosse ornato e sonoro:

*O giuvinazza, abi me, la tua corona  
su la mia fronte già quasi è sfiorita.  
Premere sento il peso de la vita,  
che fu sì lieve, su la fronte prona.  
Ma l'anima nel cor si fa più buona,  
come il frutto maturo...*

Indubbiamente un riverbero del sonetto dannunziano in Valeri è rimasto. Ma dove mai D'Annunzio avrebbe autorizzato quell'assoluta assenza di ornato (« un pugno di cenere »)? E che dire della forza analogica di quel *cuore fioco*?

Né sarà certo il caso d'insistere su questo *Mattino d'estate*; quel che conta è che Valeri resterà per tutta la vita un poeta dell'oggettivazione: antilogico, antideduttivo. Valeri potrà parlare anche di se stesso, scendendo molto a fondo: ma saremo sempre perfettamente informati in merito ai suoi oggetti. Voglio dire che in lui tutto diventa natura: il paesaggio come il dolore; ma non accade mai che il paesaggio sia caricato di responsabilità non sue. In questo senso Valeri, poeta gentilissimo (cent'anni fa si sarebbe detto virgiliano), è so-

stanzialmente « antiumanistico »; nel senso che egli naturalizza l'umano, ma si rifiuta di umanizzare la natura. Per questo egli è un poeta non-tragico: nell'accezione di quel rifiuto della tragedia che è (si parla a livelli analogici, naturalmente) di Robbe-Grillet. Per questo mantiene da tanti anni le posizioni della sua difficile modernità. Ricordate Montale:

*Spesso il male di vivere ho incontrato:  
era il rivo strozzato che gorgoglia,  
era l'incartocciarsi della foglia  
riarsa, era il cavallo stramazzone.*

*Bene non seppi, fuori del prodigio  
che schiude la divina Indifferenza:  
era la statua nella sonnolenza  
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.*

Ora è un fatto: questa chiave poetica è l'opposta di quella di Valeri. Ed è ovvio, proprio sulla base del discorso che si è tenuto all'inizio, che noi non faremo questione di più o di meno moderno. A noi, semmai, preme stabilire qui che non sempre ciò che pare più antico, perché più diretto, più dimesso, meno polisenso, è in realtà tale o lo è per queste stesse ragioni. Ma quel che conta è un'altra cosa: quando Valeri parla di un rivo che gorgoglia, quel gorgogliare non è mai *strozzato*. È chiaro che quel rantolo, colto di sotto al gorgogliare del rivo, è l'indice della stessa grandezza di Montale; ma la grandezza di Valeri è di natura diversa: è natura semplicemente, senza tragedia, cioè senza la mediazione dell'umanesimo.

E con ciò, il mondo di Valeri non è neppure quello della « divina indifferenza » che genera prodigi. È piuttosto il mondo dell'umana partecipazione. Antiumanistico il suo modo di leggere il creato; ma umano sì. La natura non è mai adoperata come la lastra sensibile dei nostri stati d'animo; e tuttavia noi, che siamo parte della natura, ci accordiamo ai suoi toni, ai suoi momenti. Non è la natura mimetizzata sull'uomo, ma è l'uomo accordato alla natura. Il poeta è il camaleonte della natura:

#### BATTE IL MATTINO...

*Batte il mattino al ferrigno bastione  
dei nuvoloni notturni: repente  
s'apre una lunga fessura lucente,  
scoppia uno squarcio di fiamma più su.  
Un razzo d'oro; e un sussulto, un tremore*

*d'oro per l'ombre; oro a rivoli, a onde...  
Più in alto: spiagge di nuvole bionde,  
calme e profonde lagune di blu.*

E si potrebbe ricordare anche *Da Debussy, Il piccolo pastore*, per insistere su questa totale adesione al pretesto naturalistico. Ma forse tra le prime poesie, una delle riuscite più alte di Valeri, e di tutto Valeri, è quella che s'intitola *Milano*:

#### MILANO

*Corso Venezia rombava e cantava  
come un giovane fiume a primavera.  
Noi due, sperduti, s'andava s'andava,  
tra la folla ubriaca della sera.  
Ti guardavo nel viso a quando a quando:  
eri un aperto luminoso fiore.  
Poi ti prendevo la mano tremando;  
e mi pareva di prenderti il cuore.*

E se per una lirica come *Batte il mattino...* si può parlare di un Valeri *liberty* (che male c'è?), qui la stessa metafora del verso 6, « eri un aperto luminoso fiore », è depurata da ogni sensualità grafica.

Valeri non è un poeta dell'Io. Raramente egli si preoccupa di assegnare all'Io un compito conoscitivo. L'essere è tutto l'essere: non si presta mai, per Valeri, a punti di vista soggettivistici che ne siano fuori e al tempo stesso tendano a recuperarlo, a riassorbirlo. E forse, in questa coscienza, è anche la recondita radice cristiana della poesia di Valeri: *perch'una fansi nostre voglie stesse. Milano* è una tipica espressione del *beato esse* al quale *formalmente* si riconduce tutta la visione di Valeri. Ma si osservi anche la metrica. *Batte il mattino...* è una lirica costituita da endecasillabi ad accentazione fissa: quarta, settima, decima. È un metro che si era andato affermando nell'Ottocento non già come una semplice e sia pur rara accezione dell'endecasillabo, ma come metro a sé che deliberatamente rifiutava, dell'endecasillabo, la mobilità soggettiva per legarsi a un'oggettività ritmica più cantata. È un metro che evoca le suggestioni della cantilena popolare, come appunto intese fare Pompeo Bettini nella *Figlia della Maddalena*:

*Quando venivi era un giorno di sole;  
e, se pioveva, la pioggia cantava.  
Io tutto l'anno quel giorno aspettava  
per infilare perline con te...*

Ma quella chiave popolare serve altresì ad allontanare la voce in una specie di prospettiva perduta, e quasi immalinconisce il tono. È un effetto che in musica può essere assimilato a quello degli accordi di settima diminuita, di cui proprio in quegli anni si faceva più largo uso. Ma, a differenza di *Batte il mattino...*, in *Milano* questo endecasillabo fisso si alterna con l'endecasillabo mobile. Nella prima quartina l'alternanza è di schema A B A B, nella seconda è di schema B B A A. L'elemento narrativo-fiabesco, nella prima quartina, è armonizzato sull'endecasillabo fisso: « Corso Venezia rombava e cantava », « Noi due, sperduti, s'andava s'andava » (da notare l'iterazione di *s'andava*). Nella seconda quartina, sono i versi finali che traducono l'azione magico-amorosa alla quale tendeva tutta la poesia: « Poi ti prendevo la mano tremando; / e mi pareva di prenderti il cuore ». E per questo Valeri li *oggettivizza* e li astrae magicamente nel ritmo dell'endecasillabo fisso.

Il motivo dell'accordo, dell'unisono, è anche quello di *Un giorno*. Ma una delle poesie più belle di tutto Valeri, sempre tra quelle comprese nella sezione 1910-30, è *Piazza delle erbe*. Leggiamola per ora:

#### PIAZZA DELLE ERBE

*A Verona, quel turbolento  
pomeriggio di tarda estate  
(nuvole in giro, rotte, strappate,  
per un cielo verde di vento),  
m'ero incantato a contemplare  
i giochi magici del sole  
tra gli ombrelloni delle erbaiole,  
che si riapprivano ad asciugare.  
Tanta gioia m'aveva preso  
(oh, la mia vecchia gioia fanciulla!),  
che non pensavo proprio a nulla,  
e il cuore m'era come sospeso.  
Traboccavano dalle ceste  
uve biondine, diafane, pallide,*



*su peperoni lucidi gialli  
e su rosati velluti di pèsche;  
dalle cannelle della fontana  
si discioglievano trecce d'argento,  
e una canzone di corcontento  
intorno intorno si dilatava.*

*Mio tutto l'oro che a sprazzi pioveva  
dal cielo ondoso temporalesco;  
mio quel colore e profumo fresco  
d'erbe bagnate, di frutti di terra!...*

*Ma poi che porsi, appena a sfiorare,  
sopra una pesca la mano vogliosa,  
con una fitta dolorosa  
mi riprese l'antico mio male;  
ché mi sovvenne una tenera mano  
e quella guancia delicata...  
Tutta la gioia m'era mancata,  
solo a pensare il tuo viso lontano.*

Il Carducci, che era un poeta che amava sembrare diverso da quello che era, avrebbe intitolato questa situazione *Ballata dolorosa*. È tipica del petrarchismo di tutti i secoli l'offerta del tema fin dal primo verso. Il petrarchismo *propone*: proprio in senso etimologico. Il resto è variazione, sviluppo. È tipico del barocco invece, o del manierismo letterario come lo intende Hocke, la rinuncia alla proposta psicologica. Valeri però, se non è petrarchista, non è neppure manierista. Il fatto che egli punti essenzialmente sulla *cauda* c'indurrebbe sì ad ascrivere questa lirica sotto la categoria del manierismo; ma l'evocazione della « tenera mano » e della « guancia delicata » sono in stretta connessione con le sollecitazioni sensoriali-naturalistiche di tutte le strofe precedenti; però quelle strofe, appunto, non sono affatto un tema in senso petrarchesco, dal momento che in esse è totalmente assente l'elemento riflessivo e psicologico. Valeri è ancora una volta un perfetto naturalista e un empirista; in questa accezione almeno, che anch'egli potrebbe affermare che niente appartiene all'intellettuale che non sia passato prima attraverso i sensi. Ecco il significato di una poesia qual è *Piazza delle erbe*. Per gli idealisti invece, come Montale, accade il contrario: il momento dell'esperienza è quasi il coronamento del processo intellettuale.

Eppure nella poesia di Valeri, soprattutto del primo, la parola *anima* torna insistentemente. Sì appunto: è l'accezione crepuscolare, corazziniana (e forse è la più forte traccia di crepuscolarismo in Valeri). Ma nel mondo d'incertezza e di fluidità dei crepuscolari l'anima è quasi la sola cosa concreta; è *vagula, blandula*, ma la si vede, ci si può parlare; è quasi un ectoplasma. Dice Corazzini:

*Anima, quale mano pietosa  
accese questa sera i tuoi fanali  
malinconici, lungo gli spedali  
ove la morte miete senza posa?...*

L'anima è come una donna colloquiale, assume la funzione del *tu* montaliano; ma spesso ha più corpo. Così in *Suor Gesuina* di Valeri, che è una poesia dell'anima. Anzi è una poesia in cui tutto vacilla, in cui i legamenti logici sono ridotti a nulla, portata avanti secondo una tecnica di montaggio a sutura di spezzoni (caso assai raro in Valeri; e certo uno dei punti di più diretto contatto con la lezione dei simbolisti); ma la strofe più intelligibile è quella (posta, si noti, tra parentesi) che si riferisce all'anima: unica cosa concreta, *sorda* e *lorda*, in un mondo di fantasmi:

#### SUOR GESUINA

*Quando l'alba, così pura e mesta,  
vaporò da quei tetti di rosa,  
non so che soavità angosciosa  
mi venne al cuore, dalla finestra.*

*C'era un piare d'uccello solo;  
poi scoppiarono gli aspri gridi  
delle rondini, sbucate dai nidi,  
rovesciate nella furia del volo.*

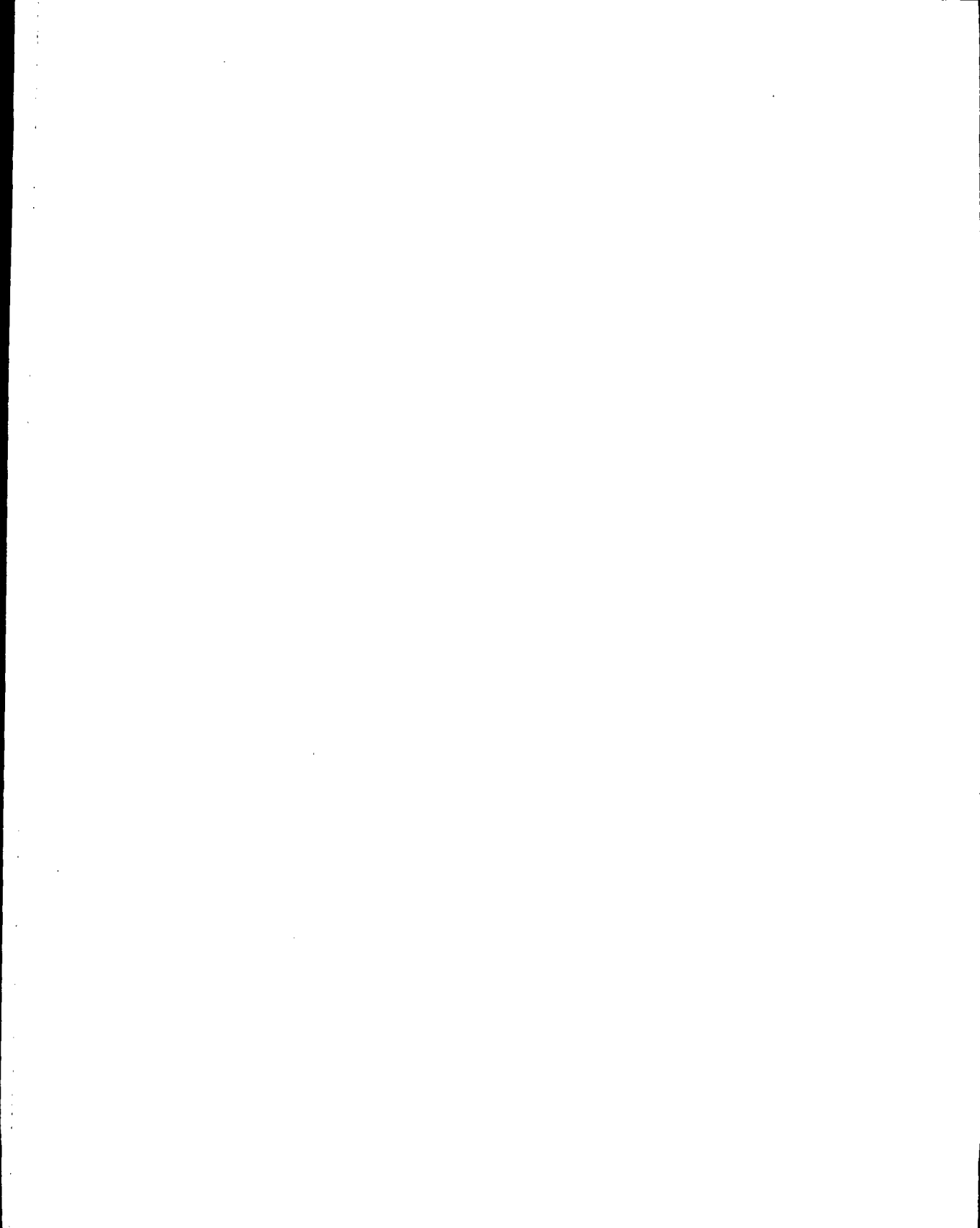
*Tacquero a un tratto gli ululati  
di quel povero moribondo,  
e salì da un cortile profondo  
la preghiera dei bimbi malati.*

*(Quella preghiera, a coro, sommessa,  
tu l'hai ascoltata, anima sorda;  
l'hai ricevuta, anima lorda,  
come un'assoluzione promessa).*

*E fu il giorno. E vidi apparire  
al mio letto Suor Gesuina  
con la sua carità di morfina,  
angelo nero del dolce morire.*



Scipione: *La cortigiana romana* (1930)



Ma poi, vedete, l'anima non è davvero per Valeri un semplice segno di cultura simbolista e crepuscolare (« Mon âme vers ton front, où rêve, ô calme soeur », ecc.), l'anima è dentro anche a quegli ortaggi meravigliosi che occhieggiavano in *Piazza delle erbe*: ché se non ci fosse questa astuzia dell'anima che, come un folletto, si nasconde nelle cose di natura, il raccordo umano, alla fine, l'elemento psicologico non scatterebbe: come lì è scattato. E l'animismo (animismo, si badi bene, che non significa affatto umanesimo: anzi!) di Valeri è documentato per eccellenza nelle due quartine che compongono *Albero*:

### ALBERO

*Tutto il cielo cammina come un fiume,  
grandi blocchi traendo di fiamma e d'ombra.*

*Tutto il mare rompe, onda dietro onda,  
splendido, alle fuggenti dune.*

*L'albero, chiuso nel puro contorno,  
oscuro come uno che sta su la soglia,  
muto guarda, senza battere foglia,  
gli spazi agitati dal trapasso del giorno.*

L'albero qui è la coscienza, è il punto di vista di questo panorama di natura. È, alla maniera di Valeri, il punto di vista della cosa, della natura che pensa se stessa. E c'è anche l'uomo pensante o senziente; ma sta fuori del quadro. È un'ipotesi, l'uomo, che si può formulare sulla base del sesto verso, quando l'albero si disegna in controluce « oscuro come uno che sta su la soglia ». È quasi un *revenant* e impaurisce *quell'uomo* che coscienzialmente ed esistenzialmente è dentro la casa, e vede *quell'uno* che, in controluce, non riconosce. È uno dei punti più alti, nel segno dell'assenza (assenza dell'umano), che offra la poesia di Valeri e tutta la poesia del Novecento. Poco manca che la tragedia, cacciata dal regno della natura, rientri insidiosamente; ma ecco un colpo d'ironia, lievissimo, a ristabilire la serenità: « senza battere foglia », emistichio che ha dietro di sé un'espressione idiomatica: « senza battere ciglio ».

A un certo punto, a una certa data, la poesia di Valeri è quasi percorsa da un brivido di ribrezzo. L'evidenza delle cose è sgomentante. Un cipresso oppure un coccio assumono la stessa prepotenza. L'assenza dell'umano, e quasi dell'occhio prospettivante, abolisce le distanze: come in *Dicembre*:

## DICEMBRE

.....  
*Ora mi sporgo all'attonita pace  
della grigia mattina: tutto tace.  
Teso il cielo di pallide bende.  
Il gran cipresso, assorto, col suo verde  
strano, nell'alta luce. Un coccio lustra  
tra la terra bruna dell'orto.  
Finestre senza tende, cupe,  
guardano intorno. Non c'è voce umana,  
grido d'uccello, rumore di vita,  
nell'aria vasta e vana.  
C'è solo una colomba,  
tutta nitida e bionda,  
che sale a passi piccoli la china  
d'un tetto, su tappeti  
fulvi di lana vellutata, e pare  
una dolce regina  
di Saba  
che rimonti le silenziose scale  
della sua fiaba.*

E tutte le cose avrebbero ancora una loro armonia, una loro pulizia e ragion d'essere — o d'essere quasi congelate nell'aria liquida del non-essere — se non ci fosse il ricordo (« sudato sogno » avrebbe detto Leopardi) di essere vissuti un giorno. Davanti a quella colomba che sale a passi piccoli la china d'un tetto, Valeri non dirà « il faut tenter de vivre », ma *il faut tenter de disparaître*, toglier via questo refuso dalla pagina della perfetta natura. Valeri è un vero poeta anche perché non ci ha lasciato insegnamenti, non ha approfittato del suo dono. La frase o il fenomeno *Le vent se lève* non ha per lui conseguenza alcuna. *Il ne faut pas tenter de vivre*. Si veda *Levar di vento*, nel cui titolo stesso non riesco a non sentire una dissociazione di responsabilità rispetto a Paul Valéry:

### LEVAR DI VENTO

*Esce dal profondo nulla un vento,  
alto romba nel cielo che trema.  
Ma il bosco crolla soltanto l'estrema  
vetta dei pini, e bisbiglia lento.*

*Così il piccolo cuore ascolta  
alto scrosciare la fumana di vita;  
in sé ode appena una sbigottita  
voce di pianto, come un'eco sepolta.*

Ma si badi: non vogliamo affatto indurre un'immagine di Valeri che non sia quella di un poeta che crede alla vita nella misura stessa che crede alla propria poesia. Solo che la vita dev'essere quasi una sintesi tra la natura e l'anima (anima nell'accezione che si è detta): se questo *a priori* viene a mancare, allora è inutile provarsi a vivere: fuori della natura. In Valeri non ci sono tentativi; o il fatto vita è in quanto è, oppure è meglio calarsi in quell'altra dimensione, e ripetere con Hölderlin l'equivalenza tra *Herz* e *Toten*: i cari morti ai quali ci si ricongiunge nella comunione suprema: quella del non-essere.

Questo sentimento del non-essere, o anche del non essere compiutamente, che è il destino di ambiguità della creatura umana nei confronti della natura perfetta, è l'altra faccia della poesia di Valeri; sicché egli arriva a rovesciare la sua stessa disposizione anacreontica. Come in queste tre quartine da *Autunnale*, in cui l'antico complimento è indirizzato alla natura e non già alla donna:

#### AUTUNNALE

*L'aria è più bianca del tuo viso,  
più liscia e tepida del tuo fianco;  
la rosa raccoglie un sangue stanco  
più molle e triste del tuo sorriso.*

*Il giorno ha schiuso le mute porte  
alla sera che già sovrasta...*

*Se amore di donna più non basta,  
venga dunque amore di morte.*

*Ma la morte passa e non tocca.  
Lascia solo un'ombra leggera  
su gli occhi e su l'anima prigioniera,  
e un filo d'amaro nella bocca.*

O altrove, s'egli avverte l'assenza della donna, è la natura stessa che per prima patisce quella sottrazione: è quasi un vuoto, una nicchia scavata nel compatto blocco dell'essere:

## L'ASSENZA

*C'è, scavata nell'aria, la tua dolce  
forma di donna: un vuoto  
che palpita di te, come l'immoto  
silenzio dopo una perduta voce.*

Ma anche dopo il '50, arricchendosi, turbandosi, la poesia di Valeri continua tuttavia fedele a se stessa. Ecco ribadita la validità assiomatica di quell'antico enunciato empirico:

## RISVEGLIO

*L'odore mattutino  
degli alberi, e le strisce  
verdi nel cielo bianco cenerino...  
I miei sensi si allungano come bisce  
a toccare le cose, a scoprire  
dietro le cose le antiche memorie,  
le incredibili storie  
dell'ieri, del domani, del morire.*

E si fa più acuta, dopo il '50, la scoperta che l'essere non ha soluzioni di continuità. Tutto in tutto; essere tutto. Ed ecco il momento della verità rivelata, come in questi versi francesi, in cui la trota e il fiume finiscono per essere un oggetto solo: trota-fiume, quasi nel segno di un sentimento taoista dell'infinito:

## LA TRUITE ET LA RIVIÈRE

*La truite et la rivière ont la même couleur,  
pâle couleur d'eau douce; et la même manière  
de bondir, de sauter; et le même bonheur  
d'être, les deux, poisson, ou bien, les deux, rivière...*

René Ribière, nell'inventario tematico che è la sua monografia su Diego Valeri, ha indicato l'importanza della superficie, dell'oggetto specchiante, in quell'economia poetica. Si potrebbe dire che la stessa natura, i grandi fondali della poesia di Valeri sono specchi



che addensano le apparenze (che poi sono anche la sostanza) dell'essere. Ma al di là dello specchio? Al di là dello specchio il nostro mondo si ribalta; assume il segno negativo, un *anti* che lo assicura da ogni divenire. È l'assoluto essere del non essere, e questo sentimento si acuisce con gli anni:

### QUESTO CIELO

*Questo cielo di addensate trasparenze,  
cosa chiude, cosa chiude al nostro  
cuore anelo?*

*Forse quell'altro cielo  
dove vivono i morti,  
dove il sole non fa  
primavera né inverno,  
ma una felicità  
stesa in eterno... Un sole  
come questo che sta  
brev'ora sul pendio  
del nostro cielo breve,  
sol di settembre, mite  
malinconico iddio.*

E ne nasce quasi un'assicurazione suprema: « ... Cuore, / quello ch'è stato d'amore e dolore / più non sarà » (*Il fiume*).

E in quest'aspirazione si profila la forma perfetta: che è il mondo senza l'uomo, il mondo purgato e riscattato da questo errore: il mondo che ritorna colore e forma inalterati:

### SPIAGGIA

*La barchetta posata sul sabbione  
è una precisa forma  
tra il doppio vaneggiare  
della spiaggia e del mare.  
L'uomo che va per mare, e va e ritorna,  
non c'è. C'è solo quella sua barchetta  
tinta di rosso e verde, a mezzaluna,  
forma perfetta.*

*L'uomo non c'è.* È questo il momento di suprema grazia. *L'uomo non dovrebbe esserci:* è questo il momento dell'angoscia che s'insinua anche nella poesia di Valeri. Nella dualità è il male. È questo il solo *male di vivere* (per Valeri), che si possa *incontrare*. Essere separati, essere finiti:

... *Noi abbiamo solo occhi per guardare  
l'eterna fumana estuare  
dalle innumerevoli porte  
dell'universo; noi confitti e chiusi  
nel nostro guscio di memoria umana,  
separata finita lontana* (Primavera e memoria).

E così arriviamo, seguendo la *summa* del '67, a certe poesie inedite, per allora, alcune delle quali, per esempio *Notturmo*, entreranno a far parte del nuovo libro, *Verità di uno*, che esce nel '70. Fu in quell'occasione, se mi è concesso scivolare nell'autobiografia, che io scrissi un articolo, il primo, dedicato alla poesia di Valeri. Ne avevo parlato sì, anche in precedenza; ma limitandomi a qualche indicazione contenuta e risolta in panorami generali. Ed ora mi viene la voglia di risaggiare la tenuta di quell'articolo che seguiva certe impressioni primarie, per vedere in che misura coincidano col discorso, forse più meditato, che abbiamo fatto oggi. Dicevo prima di tutto, e mi par ancor oggi vero (mi pare insomma una indicazione *in linea* con le conclusioni d'oggi) che Valeri non ha mai rinunciato all'ingenuità, all'immediatezza dell'impressione, insomma a riscoprire tutti i giorni il mondo come se il mondo fosse tutti i giorni ricreato per lui. E continuavo affermando che in questo libro Valeri tocca i suoi risultati più profondi: il che è vero sì e no; e sarebbe forse più esatto dire la sua più profonda coerenza. Ma, in proposito, osservavo ancora: « È una profondità strana quella di Valeri: sarei tentato di dire che è una profondità alla rovescia. Valeri guarda in alto, il suo occhio si appunta sui grandi orizzonti, sui cieli aperti, e la riflessione nasce su quei ritmi di ampiezza; il pensiero delle cose paurose, delle cose che da sempre ci sgomentano, lo sorprende a quelle altitudini. Guardando fuori di sé, ritrova se stesso. Placando la propria angoscia in una contemplazione disinteressata delle cose (per lui veramente vale il detto *ut pictura poesis*), riscopre alla fine, anche in quei cieli, in quei paesaggi, un avvertimento inquietante, un'idea assillante. Quelle sue pennellate di bianco, di rosa, di cilestrino, da vero chiarista, s'incupiscono a un tratto. E così ne esce questo libro: soprattutto la quarta sezione, in cui la *verità di uno* si fa più urgente e personale; un libro che guarda in faccia la vita e guarda in faccia la morte ». E quando si è asserito che la singolare grandezza di Valeri sta anche nel fatto che egli niente, da vero poeta, ha voluto insegnarci, se non la parabola bellissima della sua stessa vita, il titolo dell'ultimo libro sta proprio a ribadirci la sua volontà di essere *uno*, con la sua verità, rifuggendo dalla tentazione di essere *ognuno*.

E a proposito del *Notturmo* che si ritrova nel nuovo libro, dicevo: « Io credo che questo

*Notturmo* resterà all'attivo della poesia del Novecento; e vi resterà quando si sarà scritta una storia nuova, meno tendenziosa, meno univoca, quando si sarà visto che la poesia della chiara comunicazione alla quale Valeri è sempre restato fedele, non è poesia facile, che anzi è poesia difficilissima, nella misura stessa in cui traduce in chiarezza — *clarté* — quella cosa oscurissima che è la vita »:

## NOTTURNO

*La testa sul cuscino, odo strisciare  
nella tenebra grandi acque vicine,  
più vicine, lontane.  
È un suono dolce con lungo pedale,  
è l'infinita musica del tempo  
che mi rapisce fuor del tempo, poi  
che la fuga dei giorni è già l'eterno  
e la vita che muore è già la morte.  
Ascolto il dolce suono;  
né so se più mi attristi o più mi giovi  
l'essere vivo ancora, nel mio chiuso  
corpo di carne, nel fluire uguale  
del mio sangue che fugge per la notte,  
con striscio d'acque vicine lontane.*

E ancora mi pare che *Notturmo* stia a confermare non tanto quelle parole di due anni fa, quanto la linea che corre tra quelle intuizioni e il discorso odierno. E quando si diceva che la poesia di Valeri è come la luce che si condensa e si colora sulla superficie di uno specchio e che quello specchio è il diaframma tra l'essere e il nulla, ecco quest'altra poesia delle ultime che quasi viene a smentire la grande parola di Baudelaire: « Les morts, les pauvres morts ont de grandes douleurs ». No, ci dice Valeri, sarebbe troppa consolazione questo affratellamento in un dolore solo. Il nulla è sì l'altra faccia dell'essere, ma come pretendere di conoscerlo applicandogli le categorie di quell'essere che, del resto, neppur esso siamo riusciti a conoscere?

## NON È VERO

*Non è vero che i morti  
abbiano consolazione da noi:*

*dalle nostre lagrime, dai nostri fiori.  
I morti non hanno bisogno dei vivi.  
Chiusi nel loro silenzio nero,  
forse ci guardano vivere,  
forse ancora ci vogliono bene;  
certo non ci capiscono più.  
Sono di là dal nero fiume  
che si varca solo una volta  
e in un senso solo.  
Sanno forse  
che noi si continua a soffrire,  
ma di che si soffra non sanno.  
Assorti, assenti, chissà.  
Tra loro e noi non c'è più  
che la traccia di uno sguardo  
lungo infinitamente, un solco, un segno  
di luce, d'ombra, chissà.*

A questo punto converrà ammettere che la nostra antologietta sia alquanto tendenziosa. Ma è un rischio che abbiamo voluto correre. L'immagine più bella e complessa che la critica ci abbia lasciato di Valeri è, secondo me, quella firmata da Giacomo Debenedetti in appendice alle *Poesie* del 1962. È un'immagine che ce lo presenta come il poeta « dei giorni in cui meglio accettiamo la vita », il poeta che è riuscito a salvare « l'alleanza con la vita ». Lungi da noi l'idea di aver voluto dare una negativa di questa immagine. Solo abbiamo voluto vedere se quella cosa meravigliosa che si chiama la vita avesse, nella poesia di Valeri, uno spessore, e quindi un'altra faccia.

*Lettura tenuta alla Fondazione Cini, in Venezia, in occasione degli ottantacinque anni di Diego Valeri: le relative citazioni da Poesie (Mondadori, 1967) e Verità di uno (Mondadori, 1970).*