

MARIO RICHTER

DIEGO VALERI E LA POESIA FRANCESE MODERNA *

«... l'amour de la langue française l'a passionné et occupé depuis l'éveil de sa conscience critique».

Con queste significative parole Valeri intese presentare se stesso nel 1956¹. I suoi numerosi allievi dell'Università di Padova (dove per tanti preziosi anni Valeri esercitò il suo magistero) sanno quanto vera e profonda sia stata questa «conscience critique», della quale vorrei oggi percorrere le tappe fondamentali, cercando anche di comprenderne il significato e l'effettiva portata.

In uno dei suoi primi grandi saggi, intitolato *Rileggendo Maurice de Guérin*, del 1925, Valeri mostra che la sua vocazione, non solo di critico ma anche di poeta, prese le mosse dalla suggestione di Renato Serra, il cui *Ringraziamento a una ballata di Paul Fort* (1914) aveva messo in opera con tanta interiorità e freschezza impressionistico-autobiografica l'ideale di Baudelaire (unicamente preoccupato, come è noto, di affermare l'assoluta supremazia della poesia e dell'arte).

In tal modo, Valeri intese affermare una precisa vocazione e una coerenza di cultura, una *moralità moderna* (su ciò torneremo) che gli consentisse la circolazione di un'unica realtà creativa tra il lettore-critico e il poeta. Fu dunque Maurice de Guérin il «giovanile amore» di Valeri. Rileggiamo:

«Passano per il cielo improvvisamente impallidito i primi presentimenti dell'autunno: grandi nuvole bianche, soavemente ombrate di grigiazzurro, che s'incontrano, s'ammassano, si sfioccano, si riaddensano – e vanno via senza posa. I lèrici agitano mollemente le loro capigliature sottili, con un sussurro d'acque che vagano che vagano, anch'esse, senza arrestarsi mai. È il piccolo lago che siede laggiù, in mezzo al bosco

* Comunicazione letta dall'Accademico prof. MARIO RICHTER, Ordin. di Lingua e Letteratura Francese all'Univ. di Padova, per la tornata del 16 aprile 1989 in Odeo Olimpico.

¹ Prefazione a *Jeux de mots* (1956), in D. Valeri, *Poesie*, Milano, Mondadori, 1962, p. 369. Le presenti pagine riprendono e sviluppano un mio saggio intitolato *Valeri francesista* pubblicato in *Omaggio a Diego Valeri*, a cura di Ugo Foscolo, Firenze, Olschki, 1979, pp. 119-28.

rado, ora splende di zaffiro e d'argento, ora s'oscura e scompare tra il verde marcio delle tife e l'oro fulvo dell'eriche e delle felci.

In quest'ora di transiti e di addii misteriosi, tra questo visibile e udibile fluire di tutte le dolci cose vive alla morte, mi viene fatto di pensare, chissà perché, a Maurice de Guérin, mio (fino a oggi che ne scrivo) segreto amore.

Riprendo i due volumi dell'edizione Lecoffre, il *Journal*, seguito dai poemi, e le *Lettres*; rileggo qua e là... E adesso capisco perché il mio pensiero, vorrei dire il mio cuore, è tornato ad essi, perché sento, proprio oggi, il desiderio di dire (di tentar di dire) il mio vecchio, ossia giovanile amore»².

Queste proposizioni, che non lasciano dubbi sulla loro derivazione da Serra, possono essere assunte come introduzione al mondo di Valeri, anche quello che si verrà in seguito definendo (sono proposizioni scritte, non lo si dimentichi, da un uomo che si sta avvicinando ai quarant'anni). Maurice de Guérin non è un autore *qualsiasi* nel contesto del primo Ottocento: di Chateaubriand ha tutto l'anelito religioso, di Victor Hugo tutta la straripante necessità di una pienezza panteistica. Però la sua scrittura si è quasi sempre contenuta in toni raccolti, discreti. Nelle pagine critiche di Valeri si avverte chiara ad ogni passo la simpatia (anzi *l'amore*, per usare la sua parola) di un poeta che sente di avere un destino non diverso e che si è trovato (con molti altri) a dover fare i conti, per accordare la *sua* voce effettiva, con la sicurezza invadente del D'Annunzio pubblico, il glorioso e celebrato «immaginario». Valeri illustra dunque il tormento di Guérin oppresso e compresso fra le due più ingombranti voci del suo tempo, Chateaubriand e Victor Hugo, appunto. E così, quasi leggendo in se stesso, egli non ha difficoltà a entrare con precisione psicologica nelle pieghe più segrete del suo Guérin. Riporto alcuni passi:

«L'infelicità più sua, la pena più propria di Guérin, non è altrove che nella sua stessa aspirazione a vivere in totalità di vita, a trasfondersi in tutte le cose e tutte le cose far entrare in sé, a identificarsi con la sua inesorabile divinità: la natura [...] Guérin ha un'anima di fanciullo, smaniosa d'infinito, che ad ogni istante si protende trepida al suo sogno, ma subito si ritrae spaventata e sfiduciata, *raccogliendosi in umile amara rassegnazione* [...] Ogni pagina vive nella nobilissima, tenue lumeggiatura di questo ambiguo soffocato sentire»³.

A momenti si arriva ad avere l'impressione che Valeri stia descri-

² *Saggi e note di letteratura francese moderna*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 9.

³ *Op. cit.*, pp. 13 e 16. Mio il corsivo.

vendo, di fatto, il suo modo di porsi in poesia in mezzo ai grandi sconvolgimenti che ha conosciuto il nostro secolo nel suo nascere:

«... egli non è, infine, altri che se stesso, ed ha nella fragorosa orchestra romantica *una piccola voce tutta sua, come di flauto solitario, inquieta e toccante, timida e profonda*»⁴.

L'altro amore dichiarato di Valeri è Verlaine, non l'ultimo Verlaine, ma quello delle *Fêtes galantes*, delle *Romances sans paroles*, di *Sagesse* anche.

Chi conosce la poesia di Valeri non se ne sorprende affatto. Il dato è ormai scontato. Nell'articolo del 1934 intitolato *Il vero Verlaine* (provocato dal libro biografico di François Porché *Verlaine tel qu'il fût*) la confessione è esplicita e può essere utile rileggerla:

«... Verlaine [...] fu uno dei buoni incantatori della nostra giovinezza. (Posso io dimenticare, o devo vergognarmi di dire, che, sbarcando la prima volta a Parigi, quel lontano novembre, andai subito a salutare la sua bianca erma, nella tristezza sfiorita del Lussemburgo, sotto la pioggia grigia, tra i neri alberi in quincunce e le nere cancellate rettilinee?). Per ora, per noi, generazione dell'estremo ottocento, condannare l'uomo, mentre si esalta l'artista, è, se pur possibile, penoso; sicché avremmo rinunciato volentieri a tanta manna di rivelazioni scandalose, che offendono e avviliscono un nostro non dimenticato amore»⁵.

Due amori apertamente dichiarati, dunque: la *natura* vissuta nella sua primitiva innocenza animale (Guérin) e la musica verbale (il «russello melodioso» di Verlaine), ossia le due componenti principali (anche se generiche, s'intende) sulle quali si edifica, per generale riconoscimento, la poesia di Valeri.

Si rilegga una sua anacreontica. Mi sembra esemplare:

*Splende la prugna dentro la frasca,
e l'aurora sopra il monte.*

*La ragazza ha le braccia bionde
immerse nel cielo della vasca.*

*L'albero bruno è una gallina
che si gonfia con tutte le penne.
La ragazza i panni distende,
scopre il petto quando si china.*

⁴ *Op. cit.*, p. 35. Mio il corsivo.

⁵ *Saggi e note...*, cit., p. 77.

*Il monte è un pane sfornato or ora,
caldo, odoroso di grano e sale.
La ragazza si toglie il grembiale,
ed è tutta color dell'aurora.*

*C'è qualcuno che ride piano:
forse è il ruscello, forse son io.
Essa fugge, e mi dice addio
agitando la piccola mano.*

*Povero vecchio vagabondo,
scuoto il ramo, la prugna raccatto;
mordo, e mi sento nel sangue matto
tutta entrar la dolcezza del mondo⁶.*

L'arpeggio sapiente di assonanze (es. *frasca/ragazza; pane/sale*) viene fuori dalla consumata perizia dell'impressionismo verlainiano. Il fremito sensuale della visione attinge alla «aspirazione a vivere in totalità di vita» che Valeri riconobbe in Guérin. Naturalmente molto ci sarebbe ancora da dire su questi deliziosi versi, fatti di accordi segreti, di corrispondenze simboliche attive in profondità e tutte risolte in una «spontaneità», in una «naturalità» lirica che è solo di Valeri. Uno dei centri vitali di questo testo sta, ad esempio, nell'immagine dell'albero bruno («L'albero bruno è una gallina / che si gonfia con tutte le penne), dove si rivela, con un accento degno di Apollinaire, la densità metafisica dell'animazione universale e del desiderio.

Ma non a questo mi premeva arrivare.

Confesso che, negli anni in cui seguivo le lezioni di Valeri, mi si era affacciato un problema di fronte al quale rimasi per qualche tempo perplesso. Valeri era lucido esegeta della cosiddetta dottrina della *Voyance* di Rimbaud: ce ne mostrava con chiarezza la portata drammatica ed era evidentemente consapevole che Rimbaud aveva fatto cadere le ultime illusioni che potevano ancora resistere nella cittadella della poesia, diciamo, «borghese». Si trattava della distruzione calcolata, ragionata, dell'intero sistema simbolico occidentale⁷. Egli sapeva bene (e lo scrisse nel libro sul *Simbolismo francese*) che lo scossone dato dal «catastrofico Rimbaud» (suo l'aggettivo) non aveva risparmiato nessuno e che tutta la cultura moderna doveva comunque misurarsi con la sfida lanciata dall'«horrible travailleur» di Charleville. Si ascoltino, ad esempio, queste sue parole:

⁶ D. Valeri, *Poesie*, ediz. cit., pp. 167-68.

⁷ Per questo mi permetto di rinviare al mio articolo *Rimbaud 1875: emanazioni e esplosioni di un genio chiamato alle armi (il definitivo addio alla letteratura e a Verlaine)*, in «Aimanacco dello Specchio», 11, 1983 (Milano, Mondadori), pp. 141-56.

«... il nostro è, senza dubbio, un tempo di crisi nella storia dell'umanità; un di quei momenti risolutivi che, modificando profondamente una civiltà, *non possono risparmiare gl'individui, rispettare la gelosa solitudine di ciascuno*»⁸.

Eppure Valeri, in quello che egli stesso chiamava «questo nostro dannatissimo tempo»⁹, proseguiva il suo canto solitario di poeta, andava avanti – sembrava – tranquillo per la sua strada, difendeva la sua «gelosa solitudine» appunto, sempre ostinatamente fiducioso in una forma di poesia che decisamente a noi si mostrava da tempo ferita a morte. Insomma, faceva parte per se stesso, e poco sembrava preoccuparsi, come addetto ai lavori e anche come francesista, di tutto il diavolo che i surrealisti (e prima di loro le avanguardie storiche) avevano fatto e ancora andavano facendo nel disastroso cantiere.

È vero che nel 1946 egli aveva sentito la necessità di redigere un breve articolo sul Surrealismo, ma solo per decretarne la fine (il titolo è *Fine del Surrealismo*) e per assegnargli un loculo («in quel cimitero che da noi, crocianamente, chiamiamo storia della cultura»¹⁰).

D'altra parte è significativo che, proprio nello stesso anno, egli fosse tornato a scrivere con parole commosse del suo Verlaine, anche se non gli riuscì di trovare una risposta (o non volle) a questi suoi accorati interrogativi:

«Ora, che cos'è avvenuto, negli anni tra le due guerre, perché intorno al nome di Verlaine si formasse il grande silenzio che neppure adesso, in occasione del cinquantenario della morte, è stato violato? Perché, pur durando in vario modo la sua influenza, l'opera sua è caduta nella disattenzione, nella disaffezione generale?»¹¹.

È un dato di fatto che Valeri ebbe cura di tenersi fuori dalla discendenza più clamorosa del «catastrofico Rimbaud»: pochissimo lo riguardò il «povero futurismo» (suo l'aggettivo), osservò con grande sospetto il cubismo e non volle dar peso né al dadaismo né al surrealismo, ossia i movimenti di cultura che, ci piaccia o no, hanno fatto (o disfatto) la nostra vita. Valeri, insomma, se ne stette sempre in disparte, mantenendo in tal modo una sostanziale fedeltà al suo giovanile amore, al solitario e schivo Guérin in mezzo al grande fragore dell'orchestra romantica.

⁸ D. Valeri, *Da Racine a Picasso*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 184. Mio il corsivo.

⁹ *Op. cit.*, p. 181.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 133. Sulla presenza del surrealismo in Italia, si veda l'importante studio di Maria Emanuela Raffi, *André Breton e il surrealismo nella cultura italiana (1925-1950)*, Padova, Cleup, 1986.

¹¹ *Op. cit.*, p. 125.

A conclusione del saggio intitolato *Della poesia francese d'oggi*, del 1932, così Valeri manifestò il suo pensiero, rimasto immutato negli anni che seguirono (si veda, ad esempio, *Da Racine a Picasso*, p. 188):

«Dicevo che, al momento di tirar le somme, si sarebbe dovuto parlare di codesto *furor novi* che, piuttosto che mascherare, denuncia la povertà dell'ispirazione nella maggior parte di coloro che si dicono poeti [...] l'abuso deleterio degli stupefacenti [l'immagine è tratta da Valéry] si legge sul volto di tutta la poesia francese di questi ultimi anni, non esclusa quella di Valéry. Ma non saranno ormai maturi i tempi per un ritorno alla sanità del regime naturale»¹².

Queste parole potrebbero indurci a trarre affrettate conclusioni. Ma sarebbe grave errore storico. Ripeto che Valeri è poeta dalla moralità intimamente moderna. Certo, non ebbe mai il gusto del vivere pericoloso (almeno pubblicamente); però rifiutò sempre i pigri accomodamenti, gli accorti compromessi; visse con lealtà, con *moralità* (insisto) la cultura e la crisi del suo e del nostro tempo, accettato con una sorta di coraggio della disperazione. Le sue frequentazioni critiche nel complesso mondo del Simbolismo ci mostrano che egli soffersse nell'intimo, e drammaticamente, «il torbido desiderio di suicidio che circola nelle vene del nostro tempo»¹³, l'oscuro male che ha insidiato quanto di più caro e di più prezioso resta – nonostante tutto – al nostro Occidente, voglio dire l'antica lira *orfica* fondata sulla modulazione della voce dell'uomo disciplinata dal *Lògos*.

Questo spiega perché Valeri, diversamente da Croce (che pure fu il suo più rispettato educatore di estetica), sentì in tutta la sua lacerante intensità che cosa veramente significhino per noi *Les Fleurs du Mal*, «il grande libro di Baudelaire che può dirsi una sintesi poetica di tutte le tendenze e forme dell'ottocento francese, e il classico capolavoro di quel grandioso ma impuro romanticismo»¹⁴. Non solo: Valeri seppe visitare un poeta come Apollinaire, e questo nel lontano 1932, con alcuni rilievi sensibili e precisissimi; come nessun altro in quegli anni lontani (1934) penetrò nel mondo poetico di Montherlant, ne illuminò con acutezza e passione l'«avventuroso equilibrio» fondato «su un contrasto morale di sensi e di cuore»¹⁵. Con questo voglio dire che Valeri si mantenne sempre nei confini *moderni* della *classicità*, ossia non rinunciò mai, al pari di Baudelaire, di Verlaine, di Mallarmé, di Apollinaire (e, si aggiunga, di quel geniale «francesista» che fu Renato

¹² *Saggi e note*, cit., p. 144.

¹³ *Da Racine a Picasso*, cit., p. 191.

¹⁴ *Il Simbolismo francese*, Padova, Liviana, 1954, p. 37.

¹⁵ *Saggi e note*, cit., p. 173.

Serra), alla fiducia nelle «povere parole» (così le chiamava) e soprattutto non venne mai meno al convincimento mistico che il poeta è tale «par un décret des puissances suprêmes» (come pensava Baudelaire).

Un passo che egli scrisse scorrendo su Valéry ci fa capire anche perché Valeri non si lasciò tuttavia catturare dalle pur suggestive e lucide ricognizioni nel mondo degli autori moderni che egli ebbe tanto familiari. Rileggiamo queste sue convinzioni:

«È ben Valéry che ha detto – e ha detto stupendamente – che colui che vuole scrivere il suo sogno «doit s'être infiniment éveillé». Infiniment éveillé: su queste e consimili affermazioni teoriche non è stato difficile a qualche critico di buona volontà di costruirsi un Valéry poeta classico: proprio classico, non classicista.

Ma noi Italiani abbiamo in fatto di classicità idee troppo chiare ed esempi, anche vicini, troppo imponenti (diciamo Leopardi), per poter scambiare un esasperato cerebralismo di decadenza con l'intelligenza serenamente dominatrice dei classici autentici, una logica volontaria col *lucidus ordo* della loro libera fantasia creatrice, un appassionato gusto della elaborazione tecnica con la perfezione da essi attuata per dono degli dèi. Come potremmo noi, tra l'altro, concepire un classico che non sappia né voglia – secondo Valéry prescrivere –, abbandonarsi alle «formes familières», se proprio nella miracolosa fusione del familiare e del sublime sentiamo consistere la classicità di tutti i nostri poeti massimi, da Virgilio al Carducci?»¹⁶.

Alla luce di queste parole, si capisce per quale motivo Valeri non abbia voluto prendere in seria considerazione il Rimbaud *africano*, ossia il Rimbaud che ha definitivamente rinunciato allo strumento letterario, alle parole scritte. Per lui, Rimbaud ha un senso fin tanto che percorre l'avventura *orfica*, non importa se nella intrepida e gloriosa discesa fra le ombre dei morti o durante il lamento nostalgico dei sette lunghi mesi, allorché la sposa è stata irrimediabilmente perduta: quello che conta è la fedeltà all'*archetipo* della tradizione poetica del nostro Occidente, al *divino* Orfeo dotato di parola e di lira, e quindi guida del mondo, fondatore di vita, poiché «in un poeta – è il fondamentale *credo* di Valeri – dopo tutto, è questo l'*unum et necessarium*: la fede nella parola»¹⁷.

Ecco qui, infatti, un corollario di questo principio:

«Ma Rimbaud ha tutto da guadagnare a esser letto, semplicemente, come poeta: come un grande poeta del Simbolismo: scrittore, letterato anche lui, allo stesso titolo di un Verlaine e di un Mallarmé»¹⁸.

¹⁶ *Op. cit.*, pp. 133-34.

¹⁷ *Il Simbolismo francese*, cit., p. 58.

¹⁸ *Op. cit.*, pp. 85-86.

D'accordo. Resta però il dato di fatto, incontestabile, che il «grande poeta» Rimbaud rinunciò programmaticamente alla parola e alla lira orfica, cioè alla letteratura (delle cui possibilità ebbe certezza d'aver toccato il fondo, e con disgusto vero), tanto che nemmeno si sognò di rispondere a chi gli aveva ingenuamente annunciato che l'Europa letteraria (ed era vero) lo aveva proclamato addirittura «chef de l'école décadente et symboliste» (Lettera di Laurent de Gavoty del 17 luglio 1890).

Ma qui entriamo in una grave faccenda, che ci porterebbe chissà dove.

Si pensi soltanto che, per continuare a fare poesia nel senso occidentale del termine, ai poeti più responsabili (e comunque ai poeti che conoscevano Rimbaud) si imponeva la soluzione di un problema prima di tutto morale: aveva ancora un senso spendere tante energie per giungere alle ambite mete del bello poetico, mete già così sovranamente raggiunte e rifiutate, svalutate da Rimbaud?

Solmi confessò che questa fu, pre lui, una «spina nel cuore»: e ancor più esplicitamente Alfonso Gatto riconobbe che «scrivere poesie dopo Rimbaud è stato solo possibile ignorandolo» (*Omaggio a Rimbaud*, 1954). Benedetto Croce si era subito reso conto della grave insidia rappresentata per la civiltà occidentale dalla feroce scorribanda dell'«horrible travailleur». Nel 1917 era sceso in campo, certo sopravvalutando l'autorevolezza del suo personale giudizio. Decretò senza mezzi termini che Rimbaud non valeva nulla, né come uomo né come poeta!

L'intervento si rivelò troppo maldestro, inaccettabile, privo di argomenti probanti. Soffici protestò, accusando Croce di essere «in mala fede».

Più accorta si rivelò la strategia di interdizione nei riguardi di Rimbaud adottata in quegli anni da Giuseppe Antonio Borgese, da Ernesto Giacomo Parodi, da Luigi Fallacara¹⁹. Il ventennio fascista bloccò ogni possibilità di effettivo sviluppo di una libera riflessione su Rimbaud, riflessione che invece continuò a percorrere la sua strada al di là delle Alpi.

Come già al tempo del futurismo e di «Lacerba», Valeri seguì dall'esterno tutte queste vicende: le meditò con la sua abituale prudenza e pacatezza. Assisteva al naufragio dei suoi più convinti e cari ideali tenendosi saldamente aggrappato alla scialuppa della ragione e alle risorser che gli offrivano le «povere parole».

Ma lasciamo – per concludere – che sia lo stesso Valeri a parlarci,

¹⁹ Cfr. M. Richter, *Luigi Fallacara e la sua tesi di laurea su Rimbaud nel 1917*, in *Arthur Rimbaud: poesia e avventura*, Pisa, Pacini, 1987, pp. 253-62.

con il testo di quella memorabile e drammatica conferenza su Picasso che egli pronunciò a Roma nel giugno del 1953 e che a me sembra davvero il suo testamento spirituale:

«Il fatto è che noi, nati fra otto e novecento, coetanei dunque, o almeno contemporanei prossimi, di Picasso, abbiamo visto e vissuto tali e tanti spaventi e orrori e vergogne, da esserci condotti talvolta a desiderare la fine nostra nella fine di tutti e di tutto. Dove si potrebbe scorgere ancora un'ultima intenzione di disperata solidarietà dell'individuo con la collettività... *Veramente, il demone che possiede il nostro tempo ha nome legione*»²⁰.

Questo «demone» è dunque venuto dalla Francia: sappiamo che lo accolse per primo Lautréamont («La poésie doit être faite par tous. Non par un»); arrivò a toccarlo con mano Rimbaud nei suoi ultimi e più disperati, e certo più sublimi versi²¹; se ne fecero una ragione di vita i surrealisti; e fu certo lo stesso demone che corse *in legione* per le strade parigine nella primavera del 1968.

Di fronte a questo irriducibile attacco all'uomo e al suo modello orfico, Valeri trovò il suo più confortante rifugio, anche al di là di tutte le inquietudini del secolo romantico (*l'impuro* secolo romantico), in un «classico» come La Fontaine, che egli forse più di ogni altro francese predilesse e tradusse mirabilmente nella nostra lingua e sentì, come scrisse, «obbediente senza sforzo, anzi per naturale vocazione, alle leggi classiche della verità umana, della *raison*, dell'ordine, dell'armonia, della semplicità; ma con un'apertura e una libertà di spirito che gli consentono di amare *tutto*» (*Da Racine a Picasso*, cit., p. 59).

Fino a quando queste «leggi classiche della verità umana» avranno ragione di ogni barbarie collettivistica, di ogni «utopie pédagogique» (come diceva Baudelaire) la parola di Valeri, così *pura* anche nelle pagine critiche, ci consola della fatica di vivere.

MARIO RICHTER

²⁰ *Da Racine a Picasso*, cit., p. 185. Mio il corsivo.

²¹ Si veda la nota 7 di questo studio.