

**L'OPERA DI
DIEGO VALERI**

a cura di Gloria Manghetti

Atti del Convegno nazionale di studi
Pieve di Sacco 29-30 novembre 1996

Il Convegno, organizzato dall'Assessorato alla Cultura del Comune di Piove di Sacco, in collaborazione con la *Pro Loco*, ha avuto il patrocinio di: Presidenza della Repubblica, Presidenza del Consiglio, Regione del Veneto, Università degli Studi di Padova, Università degli Studi di Venezia, Provincia di Padova, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Accademia patavina di Scienze, Lettere ed Arti, Fondazione Giorgio Cini, Comune di Venezia.

Il filmato su Diego Valeri, per la regia di Vanni Ronsisvalle, è stato disponibile grazie alla collaborazione con la RAI.

Il presente volume esce grazie al contributo della Banca Nazionale del Lavoro di Piove di Sacco.

Presentazione

Diego Valeri vide la luce a Piove di Sacco il 27 gennaio 1887. Piove dunque sua città natale ma non città dell'infanzia o della fanciullezza, dove ogni memoria conserva una valenza particolare.

Dopo pochi mesi, infatti, la famiglia si trasferì a Padova e Piove divenne per lui la città costruita dalle parole della madre. Un luogo fantastico carico di «mistero», dove nella «piazza piena di sole succedevano fatti straordinari».

E' un Diego ormai cresciuto, che in bicicletta si reca «a fare finalmente la conoscenza del paese dei suoi vecchi» e si rende conto di quanto sia diversa la realtà. Ma il legame con questo luogo resta; se ne può fare lettura nel carteggio privato intrattenuto con parenti ed amici, se ne può intravedere la sembianza in alcuni suoi versi, se ne può constatare lo spessore nella volontà, chiaramente espressa, di avervi sepoltura.

Il Convegno, nel ventennale della morte, i cui atti vengono qui pubblicati, ha voluto essere non solo il doveroso omaggio della città natale all'illustre concittadino ma un'occasione per approfondire l'opera poetica e saggistica di Diego Valeri, un modo per riannodare un filo che in realtà non si era mai spezzato.

Un sincero pensiero di ringraziamento va alla Signora Marina Valeri che ci è stata così vicina nell'organizzazione del convegno e che ha voluto far dono della biblioteca privata del padre alla Biblioteca Comunale, ora intitolata a Diego Valeri.

Piove di Sacco, settembre 1997

Lino Conte
Sindaco

Giorgio Bovo
Assessore alla cultura

Introduzione

Si pubblicano qui gli Atti del Convegno nazionale di studi dedicato all'opera di Diego Valeri, organizzato dal Comune di Piove di Sacco e svoltosi il 29 e 30 novembre 1996 presso l'ottocentesco Teatro Filarmonico, riaperto per l'occasione dopo anni di scrupolosi lavori di restauro. L'iniziativa, patrocinata tra gli altri anche dalle Presidenze della Repubblica e del Consiglio, trovava una sua specifica ragion d'essere nel ricordo del ventennale della morte del poeta veneto, nato a Piove di Sacco il 25 gennaio 1887.

Dalle due intense giornate, affollate di relazioni e testimonianze, è emersa una riconsiderazione globale della figura e dell'opera di Valeri, quasi nel tentativo di riparare a un discorso critico troppo a lungo sporadico se non assente. In sintonia con quanto avvenuto a Venezia nel 1977 (*Omaggio a Diego Valeri*) e a Padova dieci anni dopo (*Diego Valeri nel centenario della nascita*), il Convegno di Piove ha avuto il merito di ripercorrere la variegata attività di un intellettuale che al magico dono dell'arte poetica univa le doti del fine traduttore, dell'appassionato critico d'arte, dell'attento lettore di testi e di fatti storici, del brillante conferenziere, del maestro sempre disponibile all'ascolto, dell'amico. Si è venuto così delineando e confermando il ritratto di un artista non certo «immemore della terra e degli uomini», bensì, come ha scritto Giacomo Debenedetti, sempre in «alleanza con la vita», qualsiasi prezzo questa presenti. E di tale peculiarità il Convegno ha reso largamente conto, soffermandosi sulla preoccupazione tutta valeriana di salvaguardare una dimensione umana e poetica lontana dalle contemporanee suggestioni letterarie, per ritagliarsi poi uno spazio personale nell'ambito del panorama culturale del Novecento. Ci è stato così restituito, grazie anche alle suggestive immagini del documentario televisivo per la regia di Vanni Ronsisvalle, *Incontri: Diego Valeri*, oltre al poeta l'uomo col suo «sorriso superstite», come annotava Pasolini, con quegli occhi socchiusi, «due tagli, serpeggianti tra le rughe calde», che, se completamente aperti, avrebbero fatto sgorgare tanta luce «[...] come un'acqua: luce di quella che giace tra i pioppi, nelle ore dell'*Angelus*, di quella che ferisce le stazioncine dove fermano gli accelerati, di quella che alla mattina si allarga piano piano da Oriente, ai confini del Friuli... Il sole che scaldò Goethe nel suo *Viaggio in Italia*».

Le due giornate di studio hanno permesso, quindi, di ribadire quella che Baldacci, in anni non sospetti, definiva l'essenzialità della presenza di Valeri alla cultura del Novecento. «Poeta antico», proprio per la capacità di non lasciarsi condizionare dai rumori dell'esistenza e per la purezza del suo discorso, Valeri, senza essere mai esemplare o didattico, si è distinto per un insegnamento assai più sottile, che consiste nella salvaguardia d'un minimo spazio umano dal quale si possa guardare su diverse prospettive contemporaneamente. Una poesia, la sua, «senza paludamenti», basata sulle corde non aggressive, suadenti di un dettato alieno da corrosioni intellettualistiche, oggi, forse più che mai, necessaria per il futuro.

Gli interventi che ora si raccolgono, spesso determinati da motivazioni attuali oltre che da nuovi approcci di lettura all'opera valeriana, non fanno che confermare, nel vaglio delle infinite sfumature di una creatività per molti aspetti «inafferrabile», il profondo sentimento di stima e di affezione nei confronti della poesia e della personalità di Diego Valeri. «Alto, sempre giovanissimo, aristocratico,» scriveva Eugenio Montale nel 1953 «Valeri è persino poco afferrabile in quella sua poesia che sembra facile. Non precisamente crepuscolare e neppure ermetico, fuori mano e fuori moda, gentiluomo che non fa paura a nessuno, quale cartellino attaccargli con lo spillo? Ignoro s'egli abbia sofferto del suo isolamento, ma chi lo conosce e lo stima non lo vorrebbe diverso».

Gloria Manghetti

Vanni Ronsisvalle

Incontri: Diego Valeri*

Chiedo scusa di non essere con voi. Chiedo scusa per i ventisette anni che sono passati. Per i segni ed i vuoti, le assenze a cui fanno pensare. E questo film su Valeri credo li richiami in mente tutti. L'assenza di Valeri, in primo luogo, ma anche di un certo mondo, di certi scenari attraversati da altre memorabili persone, scenari di cose, di paesaggi. Ma i ventisette anni denunciano anche il modo in cui il film fu girato, se confrontato con quanto passava allora in televisione. Scelte che oggi sembrano ingenue e correnti, allora, nel linguaggio televisivo degli anni Sessanta, erano audacie stilistiche. Come le spezzature improvvise, gli ingressi di altri elementi, la citazione di un 'clima' veneto *d'antan*, un preludio di disfacimento sotto la casa di De Pisis, una Venezia fuori dalla cartolina illustrata, l'andirivieni di Valeri. Audace era portare un personaggio come lui, poeta sì, ma anche professore, un 'linceo' quasi ottantenne a spasso per l'Adriatico in compagnia di turisti buontemponi.

Io stesso non rivedevo il filmato, se non da ventisette anni, sicuramente da molto tempo. Mi sono sovvenuto di alcune curiosità che, a tanta distanza da quei giorni, hanno acquistato maggior valore, una gravidanza se non storica, almeno ai margini della storia. Il bianco/nero di allora, qualche sgranatura, qualche scroscio della colonna sonora, i segni del tempo sulla pellicola, corretti dai bravissimi tecnici Rai, mi pare costituiscano una struggente qualità in più, che sarebbe piaciuta a Valeri.

Tutto il film è all'insegna dell'*understatement*. I pensieri più profondi - artistici, filosofici, politici - vengono come sussurrati, non banalizzati, quasi a chiedere scusa di arrampicarsi così in alto. Perché allora, come oggi, portare la cultura in televisione era come forzare la cortina di ferro. Ed in questo la spontanea semplicità di Valeri mi aiutò molto.

Altre curiosità. Nella sequenza dietro le Zattere, più o meno di fronte la casa di Pound, si decise di inserire una piccola digressione. Dopo la ripresa notturna, magica, metafisica che vede Valeri in compagnia di Carlo Della Corte e Ugo Fasolo alla spalletta di un ponticello, consentendomi di cogliere a volo due ritrattini assai efficaci del poeta in aura veneziana, l'operatore tornò a inquadrare il ponte deserto. In quel mentre arrivavano due signore, lo attraversarono fermandosi curiosamente in mezzo come se quella notte vedessero Venezia per la prima volta. Una delle due signore era Peggy Guggenheim, il cui nome è così legato alla città lagunare ed al mondo internazionale dell'arte, del collezionismo.

Un'altra sera, dal ponte dell'*Illiria*, quasi alla fine del viaggio, l'operatore azzardò uno di quei movimenti con la cinepresa che i cameramen non amano, perché li espongono a cattive figure: passare velocemente dal soggetto inquadrato, in questo caso Valeri che se ne stava a prua, ad un altro lontano, stringendo lo zoom senza sfocare. Al mio operatore riuscì perfettamente ed intuendo che, trattandosi di un poeta, la sottolineatura potesse servirmi, alzò la camera ad inquadrare la luna senza finire in *flou*. Era il maggio del 1969. Due mesi dopo gli americani discesero sulla luna. La relazione tra i due eventi sarebbe ben poco importante, una pura coincidenza letteraria, se non fosse che il funzionario addetto al palinsesto, micidiale archetipo del funzionario generale, pensò, non certo per raffinata allusione, di mandare in onda il film come da programma. La sera del 21 luglio 1969, quando sulla rete attigua Tito Stagno e Ruggero Orlando si azzuffavano da una parte all'altra dell'Atlantico su chi avesse visto per primo il piede di Armstrong toccare il suolo lunare. Come a dire che a guardare il film dedicato a Diego Valeri quella sera fummo Valeri, io e pochi volenterosi affezionati, non negandoci qualche sbirciatina dall'altra parte. Insomma: il poeta tradito dalla luna. Per fortuna la Rai si riscattò replicando il film la settimana successiva e, grazie a quello straordinario protagonista di così avvolgente umanità e dolcezza, 'quercia' forte e rassicurante, lo videro in tantissimi. Di tutta quella serie fu un successo, così come nel caso di Sartre e di Pound. Grazie a lui, ripeto, grazie a Valeri.

* Durante i lavori del Convegno è stato proiettato il filmato *Incontri: Diego Valeri* prodotto dalla Rai nel 1969 per la regia di Vanni Ronsisvalle.

Gian Antonio Cibotto

Il mio Diego: uomo di gentilezza

L'occasione di un ritorno a Piove di Sacco mi permette finalmente di assolvere un debito antico con Diego Valeri. Quando, infatti, vent'anni fa il poeta ha lasciato Venezia e gli amici, mi ero proposto di deporre un mazzo di fiori sulla sua tomba, cosa che poi, per mille motivi, non ho realizzato. Oggi mi viene offerta l'opportunità di posare metaforicamente sette rose rosse, anzi scarlatte, per sette debiti, se così è lecito definirli.

Il primo debito che ho con Valeri risale ad un episodio legato alla mia infanzia. Causa ragioni legate alla politica, sono stato messo in collegio giovanissimo, poiché l'autorevole preside del ginnasio-liceo della mia città ha chiesto perentoriamente a mia madre di togliermi dal ginnasio, in quanto il figlio del più irriducibile antifascista non poteva frequentare la scuola fiore all'occhiello del fascismo polesano. Morale della favola ho iniziato a girare per collegi e, dopo un po', sono arrivato a Padova al Barbarigo. Qui, dando tutti i pochi soldi che ricevevo dai genitori e dai parenti al custode, sono riuscito a trovare il sistema, all'uscita dei cosiddetti esterni, d'infilare la porta quasi tutti i giorni. Durante le mie sortite andavo prevalentemente in due luoghi: al cinema Concordi per assistere allo spettacolo di varietà, dove ho portato anche Diego Valeri, e poi nella libreria Draghi di Giuseppe Randi. La più fornita di Padova, dove esisteva una specie di «salotto buono», per dirla alla Guido Gozzano, sorvegliato da una rigidissima signorina di nome Lea Marcolin. Si trattava di una piccola stanzetta dove potevano accedere soltanto i maestri dell'università, da Marchesi a Meneghetti a Tecchi a Valeri a Valgimigli, più i loro amici di passaggio. Spinto dalla curiosità tentavo di far capolino, con la tipica ostinazione fanciullesca che non conosce il proibito, ma la signorina Lea, implacabile custode della riservatezza, mi sbatteva fuori. Finché un meriggio d'autunno, attratto dal ragazzino che passava ore in libreria, in pratica fino alle prime ombre della sera, Diego Valeri non si è avvicinato a domandarmi il motivo della mia assiduità quotidiana. Dopo poche battute siamo divenuti amici, così amici da farmi avere il permesso di stare fra i personaggi che apparivano di continuo sulle terze pagine dei giornali più noti, per i quali sono divenuto in breve una «mascotte». Al punto che un bel giorno il carducciano ad oltranza Manara Valgimigli, cravatta all'anarchica e cappellone a larga tesa, non ha deciso di far viaggio nella mia città per vedere insieme la casa della famosa Lina, divenuta nell'epistolario del vate maremmano Lidya, annunciando il suo arrivo con un biglietto nel quale era scritto: «Sarò costì con la ferrata delle 16,30». Con il progredire della dimestichezza, un bel giorno ho proposto al dolce poeta Diego di venire pure lui l'indomani al cinema Concordi, dove avrebbe fatto la sua apparizione un noto comico triestino di nome Cecchelin, in disgrazia con i «camerati» per le sue battute mordenti, alternate da filastrocche tipo «La vita xè un bidon». Sulle prime la mia offerta d'una rosa rossa in forma di avanspettacolo per dirgli grazie del suo assenso, è stata ricevuta con un certo imbarazzo, causa il pubblico formato in gran parte di militari, più i commenti sgolati, lo sgambettio delle ballerine che perdevano ogni tanto i reggiseni, ma con il trascorrere dei minuti il sorriso è fiorito sulle sue labbra. Insomma è uscito pieno di allegria, divertito dalla sorpresa, ringraziandomi per averlo condotto in luogo dove da solo non avrebbe mai fatto capolino.

La seconda rosa che devo a Diego Valeri è di altro tipo. Un mattino di primavera (la stagione che negli anni giovanili ha cantato sovente nelle sue liriche) mi ha incontrato per strada dalle parti del Bò, e invitato a seguirlo per tenergli compagnia durante gli esami di letteratura francese. Ad un certo punto, verso il mezzodì, si è presentato uno splendore di ragazza che purtroppo non era molto preparata. Al termine delle varie domande, seguite da risposte alquanto stentate, Valeri mi ha chiesto: «Che voto le daresti?». Dopo un attimo di sorpresa, fissando in volto l'esaminanda che mi sembrava piuttosto imbarazzata, ho mormorato: «Beh, un ventiquattro glielo darei». In realtà meritava assai meno, ma era ai miei occhi di una rara avvenenza. Valeri è rimasto un attimo a meditare fra sé, poi fra l'ironia ed il sorriso, ha esclamato: «Invece sai che voto le scrivo sul libretto? 'trenta'. La sua preparazione è frettolosa, ma la sua bellezza è di una qualità rara. Sembra uscita da un quadro degli impressionisti». Cosa dire? Forse una cosa, che prima di andarsene la studentessa ha regalato al *magister* uno sguardo luminoso, assai più di una carezza.

Un altro episodio mi spinge ad allungare la terza rosa scarlatta nelle mani del poeta che ha scritto una pagina «maravigliosa» sulla Madonna di Piove. Un mattino d'autunno inoltrato (c'era già nebbia sospesa sugli alberi smagriti dalle foglie cadute) un noto istituto di credito ha incaricato Diego Valeri di scrivere un libro sulla mia città. Al momento di affrontare la sua fatica però Valeri ha accusato un doloroso fastidio, per cui nel timore di non poter rispettare la data fissata, ha scritto ai dirigenti della «Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo» e nel declinare l'invito ha formulato il mio nome. E' stato per questo motivo che ho scritto *Rovigo, città di campagna*, evocazione alquanto personale di fatti, uomini e donne del capoluogo polesano,

illustrata da un pittore romeno che val la pena di ricordare: Dragutesco. Quando poi mi è giunto a casa l'assegno relativo, che peraltro non m'aspettavo, sono andato a Venezia per consegnarglielo. Non ha voluto saperne.

Una quarta rosa rossa è legata alla favola del teatro. Ero molto deluso dal taglio politico con cui veniva proposto nel dopoguerra il repertorio di Ruzante, allestito dimenticando che doveva far divertire gli ospiti del suo padrone Alvise Cornaro, nobiluomo e, prima ancora, furbo uomo d'affari, per cui una sera mi sono sfogato con Diego. Sembrava che il discorso non lo interessasse molto, invece trascorsa una settimana ho ricevuto una sua telefonata che m'invitava a vedere un Ruzante diverso dal solito. L'ho seguito a fine settimana in quel di Arquà Petrarca, dove i due fratelli Rolma, davanti a una gran folla, hanno girato *La Moscheta*. Uno spettacolo memorabile, finalmente in lingua pavana, diretto in modo esemplare dal regista padovano Giarretta, ormai dimenticato da tutti. Per un inedito (ai miei occhi ed orecchi) Ruzante, quasi magico, all'ombra del vate Francesco Petrarca che dorme in pace nella sua arca di fianco alla Chiesa, come esprimergli sufficiente gratitudine?

Una quinta rosa gliela devo offrire perché mi ha convinto ad affrontare quella che Gianfranco Folena, nei suoi modi seriosi, definiva «l'esercitazione penitenziale di un premio letterario» in ombra. Vale a dire il Sirmione-Catullo, fondato, almeno credo, giusto da lui con l'amica Niny Oreflice. Così sono diventato, senza volerlo, presidente di una manifestazione piuttosto seria in onore di Catullo, lirico sublime dell'amore inutile, per non dire di peggio («Lesbia, sublime squaldrina», sentenziava il mio insegnante di latino don Tinello, parroco in quel di Ca' Emo, a due passi da Adria). E' stata la volta in cui ho scoperto non da turista, ma da innamorato, l'isola di Sirmione, dove ho scoperto in maniera nuova il segreto di una cosa chiamata dolcezza ambientale, che fa dimenticare «le affannose cure».

Una sesta rosa gliela devo regalare per via della rubrica domenicale di riflessioni sulla società veneta e italiana, in parte di costume, in parte di storia e politica, che teneva sul «Gazzettino». Quando l'editore Marsilio ha deciso di raccogliere questi articoli, mi sono recato in nome e per conto di Cesare de Michelis, «paron» della casa editrice veneziana, tenendo sottobraccio il pacco dei giornali a casa Valeri, per discuterne insieme. Ma Diego non ha voluto neanche parlarne, chiudendomi la bocca con un perentorio «Come fai tu, è fatto bene». Per cui non mi è rimasto che operare una scelta e scrivere la relativa introduzione.

Un'ultima rosa debbo infine al mio amico Diego per il volume mondadoriano intitolato *Calle del vento*. Il suo risultato più felice, come ha sottolineato Luigi Baldacci, critico «emunctae naris», in cui il poeta volta le spalle ai colori, alle luci, e si addentra lungo i sentieri dell'animo. Quando ho letto la raccolta del 1975 sono rimasto molto colpito: era sparita ogni traccia di echi crepuscolari, di vaghe suggestioni pascoliane, di reminescenze classiche. Insomma certe insistenze del primo Valeri si erano dissolte in una cadenza dolente, riflessiva, che verso dopo verso approdava ad una composta accettazione della vita con le sue luci e, più ancora, con le sue ombre. Sulle quali amavo dilungarmi in occasione delle passeggiate serali che facevo spesso al suo fianco, con meta finale «Calle del vento», nella quale la brezza respirava sempre con forza. In sostanza un rito che terminava con la visita al «bacaro» situato nel punto in cui la calle sbocca sul Canale della Giudecca, dove venivamo accolti da un barbone con cagnolino ai piedi che invocava aiuto. Era un personaggio con il quale Valeri scambiava abitualmente delle impressioni, non tralasciando mai di dargli dei soldi. Come del resto facevo abitualmente pure io, salvo la volta in cui l'ho visto picchiare il cane. Non appena siamo usciti Diego però è tornato indietro nel bar. Al suo ritorno gli ho chiesto cosa avesse fatto, e lui mi ha risposto: «Sono andato a portargli i soldi che tu stasera gli hai negato. Nelle sue condizioni bisogna capire certi sfoghi». E' stata per me una lezione esemplare.

Ho parlato di sette rose, che sia pure scarlatte, non bastano a formare il mazzo caro alla tradizione nostrana, che, come dice il titolo d'una famosa commedia scritta da Aldo De Benedetti, applauditissima nella stagione dei telefoni bianchi, pretenderebbe «Due dozzine di rose scarlatte». Le mie sono appena sette, tuttavia hanno il grande pregio di un colore intenso, raro, perché il loro rosso viene dal cuore.

Ugo Piscopo

Diego Valeri: gli inizi. Dialogo filtrato con l'avanguardia

Quando, nel 1978, Mengaldo si decise a restituire i poeti italiani del Novecento alla poesia (1), sbarazzando il campo da concrezioni e contaminazioni eteronome o «allogene», come avrebbe detto Croce, la posizione di Diego Valeri, per l'importanza e il rilievo assegnati, risultò risarcita in pubblico delle omissioni e delle riduttività di lettura pregresse. Ma si insinuò anche che i tasselli e le tassonomie dell'operazione mengaldiana fossero di supporto ad un oggettivo progetto di deideologizzazione della letteratura e di deenfaticizzazione dei movimenti sperimentali. (2) La sua antologia fu adeguata, sul versante degli sperimentali, ad antologia e insieme a *anticlimax* della proposta sanguinetiana del 1969. (3)

Senza entrare nel merito del dibattito, per lettori e studiosi della poesia di Diego Valeri risulta netto e invalicabile lo spartiacque con l'avanguardia, non tanto e non solo per i segnali diretti e indiretti disseminati dall'autore in un ampio arco di interventi e di note nei confronti delle poetiche di gruppo, delle dichiarazioni di tendenza, delle pratiche di scuola, dei progetti di una modernità totalizzante e fagocitante, quanto anche e soprattutto per la difesa e l'esercizio in concreto della libertà etica e stilistica, per le distanze sia dalle dissonanze di etimo o di sottolineatura dionisiache cercate e programmate contro le cifre della misura e della perfezione, che vengono inventariate da Breton sul registro della pigrizia spirituale e intellettuale, sia dall'esoterismo iniziatico, dal magismo e dall'intellettualismo sofisticato posti a fondamento dei tempi finali e macerati, preziosi e raffinati dell'età contemporanea.

In effetti, dagli anni Trenta in qua, da quando cioè definisce e occupa una sua inconfondibile parola, Valeri oppone a tendenze e scuole d'ogni tempo, ma in particolare agli «ismi» del Novecento, oltre che alle «fame usurpate», come avrebbe detto Imbriani, obiezioni perentorie, lapidarie. In qualche caso, allega uno scherzoso epitaffio.

Il parnassianesimo è da lui disaggregato in una serie di nomi: Gautier, Banville, Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, Hérédia, Coppée e gli altri. Si sofferma unicamente su Hérédia, ma a titolo di campionatura. Di lui rilascia questo certificato: «José-Maria de Hérédia è di tutti i Parnassiani il più rappresentativo: il più stretto osservante della dottrina, il solo che si sia impegnato ad attuarla fino al limite estremo». (4) Meno dissolvente è nei confronti di un'esperienza molto più complessa e decisiva per le sorti della sensibilità e del linguaggio letterario, pittorico, musicale dell'Europa di fine Ottocento e del primo Novecento, il simbolismo. Tuttavia, pur attraversando tale realtà con circospezione e con molta attenzione per le problematiche di fondo proposte e dibattute, quando e come può, le sue frecciate avvelenate le scaglia in particolare contro le sofisticherie metafisiche, contro il compiaciuto e vischioso ermetismo. Quando, ad esempio, gli tocca dipanare un filo e cercarsi un sentiero all'interno della selva semiotica mallarmiana, ha piacere di dichiarare con un po' di impazienza che lui i suoi dadi li lancia scommettendo a favore delle composizioni brevi, più maneggevoli, forse più facilmente comprensibili, con una loro probabilità di «interezza e di totalità»: «[...] dal groviglio delle novissime formule, astratte o lambiccate, si levano ad ora ad ora parole semplici e potenti che esprimono in pieno il mondo interno del poeta» (5)

Del tutto disinibito, invece, e quasi divertito procede nel tiro al segno contro Apollinaire, alla cui ombra incumbente e inquieta è esplosa nella *Belle Époque* tutta una fioritura di movimenti avanguardistici. Il medaglione che gli dedica, di presentazione ai giovani lettori nell'antologia del 1937, si riduce pressoché a una medaglietta secondaria che richiede, per la sua utilizzazione, una lente d'ingrandimento. Nelle poche righe, in cui si racchiude il profilo, la parte più significativa della vicenda apollinairiana è ricostruita in gran fretta e per sommi capi, con l'inserimento, che sembra alla buona ma è intinto di insidiosi veleni, di qualche rettifica *in itinere*: «Spirito complesso e inquieto, insaziabilmente curioso del nuovo e del raro, naturalmente sradicato da ogni tradizione, non alieno dalle mistificazioni e dalle beffe, egli fu l'iniziatore, o almeno il fervido araldo, di alcuni tra i *movimenti* più audaci del tempo, segnatamente del cubismo pittorico». (6) Dello stesso, egli raccomanda alla lettura soltanto una poesietta, *Exercice*, che è poco più di un appunto lirico, anzi forse un mezzo rifacimento di un *lied* heiniano, quasi a disoccultare la radice tutta letteraria dell'antiletterarietà proclamata e predicata da Apollinaire sul versante sperimentale. Ed egualmente entro cifre di brevità e di minimalismo consegna le sfaccettature di Apollinaire al lettore italiano o al lettore bilingue nel *bouquet* della lirica francese compresa in una delle sue fatiche più impegnative e qualificanti, dove include solo tre scaglie dell'immensa e magmatica produzione dell'autore di *Alcools*. (7)

Sul conto del futurismo viene rilasciando, nel corso del tempo, solo battutine pungenti e fugaci, quasi che il movimento non meriti più di tanto e possa essere tranquillamente passato in giudicato. Sul conto, invece, del surrealismo glissa finché può. Ma, infine, messo alle corde, sbotta in auspici neri, unebri, che estende anche ad altre analoghe posizioni avanguardistiche. Nel 1932, non potendo scansare l'argomento in

una rassegna della poesia francese contemporanea, rivolge a conclusione del saggio questo divertito, ma sentito malaugurio: «E' Jean Cocteau che dice, senza timore di ferire, insieme con l'avversario, se stesso: dal 1920 in poi "tutti si sono creduti intelligenti perché si assisteva al roccò dell'oscurità... Questo lungo regno d'estetismo e di crudeltà in cui il cuore pareva ridicolo" sta per finire: "il ghiaccio comincia a fondere". Così dice Cocteau; e così sia, alle vergini Muse piacendo. In Francia e anche dove so io». (8)

Ora, se si mettessero insieme e in fila queste e altre impertinenze da *humour noir*, tante esplosioni d'insofferenza, tante dichiarazioni contro, che talora assumono l'aria quasi di *auto da fé*, e quelle invocazioni d'apocalisse, come sull'opera pervasiva e dilagante di Anne de Noailles da cui auspica si possa salvare «solo qualche frammento scelto con intelligenza», (9) sorge spontanea qualche osservazione generale insieme con qualche domanda di ritorno alla posizione di Valeri, da *boomerang*. Non si può non rilevare che, attraverso queste impuntature, emergono tratti di antagonismo, di arricciamento di pelo, che poco si confanno alle scelte che oggi definiremmo di buonismo del poeta Valeri, quasi proverbiale per le sue atmosfere terse e disinfestate di germi a rischio. La domanda di fondo che viene spontanea è: ma, dietro il Valeri di facciata, non si nasconde forse qualche altro personaggio, la cui ombra si proietta sulle vetrine involontariamente, in momenti inattesi e con effetti conturbanti?

Potrebbero seguire, poi, altre domandine, come le seguenti: attraverso le energiche apologie dell'ortodossia, non passa qualche assunzione d'impegno definitorio e apotropaico, magari il tentativo di occultare o comunque farsi perdonare qualche antico trascorso?

Chi ha frequentato Diego Valeri e ne ha raccolto da amico le confidenze, sa che il poeta era sinceramente rammaricato dall'aver ceduto da giovane alle lusinghe di pubblicare subito interventi acerbi che avrebbero dovuto o attendere tempi lunghi di maturazione o essere dati alle fiamme da emendare. A tutti, poi, è noto il rifiuto di Valeri della prima raccolta, *Le gaie tristezze* (Palermo, Sandron, 1913).

Intanto, chiunque può notare che l'antiavanguardismo dichiarato da Valewri va dagli anni Trenta in qua. Dagli esordi, invece, fino agli anni Venti, l'atteggiamento del poeta nei confronti dell'avanguardia è più sfumato e in varie occasioni, se non più consenziente, certamente più compromissorio.

Diamo subito alcuni riscontri da regesto. Ma l'inventario potrebbe e meriterebbe di essere integrato e completato a vantaggio di una conoscenza più articolata e motivata della vicenda culturale e della poesia stessa di Valeri. Innanzitutto, Valeri l'avanguardia se la trova da giovane in casa. Il fratello Ugo, venuto a contatto con ambienti modernisti e sperimentali, è tra i grafici e gli illustratori più stimati dal fondatore della tradizione del nuovo in Italia, Vittorio Pica. (10) Ugo Valeri è l'illustratore di due libri trasgressivi ed esplosivi di Umberto Notari, *Quelle Signore e Tre libri*. Disegna la copertina di *Les dieux s'en vont ed D'Annunzio reste* di Marinetti e collabora tra le altre riviste, a «Verd'azzurro». Altro dato sorprendente è che Valeri è portato al fonte battesimale delle Muse da una rivista che è tra le fonti più suggestive del moderno in Italia e rappresenta l'incunabolo primo del futurismo, «Poesia». Tramite con la rivista è, oltre al fratello Ugo, il condirettore Sem Benelli, che fa sostanzialmente da prestanome comodo all'organo di stampa e lascia intatto dilagare Marinetti negli spazi delle sue estese relazionalità, consentendo così in sostanza che la sua immagine acquisti una più forte coloritura in direzione del radicalismo del gusto e delle scelte intellettuali. Vero è, però, anche che Benelli, pur risolvendo la sua ispirazione in moduli fastosi e sensualmente dannunziani, accoglie nell'amplitudine della sua sensibilità toni e accenti insinuanti sul versante espressionistico e comunque dirimpenti con le consuetudini letterarie, su cui finora non è stato fatto ancora il dovuto punto. Con Benelli, più tardi, Valeri si sdeberà quando lo inserirà nella sezione sul sublime in poesia tra i lirici più affidabili e godibili della contemporaneità, dopo Pascoli, Gozzano e Graf, in un'antologia degli anni Trenta per la scuola media (11) nella quale egli si include non parsimoniosamente ma non incombentemente in tutte le altre sezioni, ma non osa citarsi in quella della documentazione della poesia per eccellenza, innanzitutto per un senso di pudore e di discrezione, oltre che per un ribadimento implicito delle sue distanze cercate e programmate dai registri alti dell'esteticità. A questo proposito chiarirà verso la fine dei suoi anni con grande garbo, ma anche con grande dignità: «Benché invasato dal demone lirico, io non sono mai arrivato al punto di scrivere, in forma di sonetto, un mio autoritratto (un "ritratto di se medesimo"), come han fatto certi nostri grandi del passato: grandi davvero, ma affetti da quella malattia che oggi si chiamerebbe divismo. Una malattia che non colpisce soltanto gli attori di teatro, i cantanti di musica leggera, i corridori ciclisti, ma anche uomini di alto valore intellettuale e morale». (12) Su "Poesia" pubblica *Mattino d'aprile e Pomeriggio d'aprile* (a. IV, dic.-genn.1908-1909, p. 43). E a «Poesia» serba fedeltà, se nella nuova serie diretta da Mario Dessy e aperta alle collaborazioni di proverbiali avanguardisti come Joyce, Soupault, Pound, Reverdy, Albert-Birot, Marinetti, Buzzi, Carli, egli stampa *Un ritorno (e un addio)* (n.s., I, ag.-sett. 1920, nn. 5-6-, pp. 25-26).

Su una rivista futurista, ancora, diretta da un autore che attende risarcimenti dalla critica, Bino Binazzi, Valeri è presente con tre liriche: *Sera suburbana*, *Mattino*, *La guerra lontana* («La Brigata», Bologna, ott.-nov. 1917, n. 12, pp. 263-265). Nel fascicolo, in cui sono stampati con notevole decoro i tre componimenti di Valeri, figurano anche interventi di Savinio, Meriano e dello stesso direttore Binazzi, autori

che si collocano su un crinale dichiaratamente sperimentale e in questo momento prestano ascolto a ipotesi nichiliste.

Con vari autori futuristi o simpatizzanti col futurismo e col dadaismo Valeri stringe rapporti epistolari, ha scambi di lettura. Paolo Buzzi lo segue con simpatia ed è tra i primi a recensire favorevolmente *Umana* su un settimanale modernista fondato e finanziato da Notari, amico di Marinetti e sponsorizzatore del futurismo («Gli Avvenimenti», Milano, 5-12 febr. 1917). Anselmo Bucci, nel corso degli anni Dieci, orbitante attorno al futurismo, è un carissimo amico del poeta. Gli illustra le copertine di *Umana* e di *Crisalide* e gli recensisce *Umana* con una nota dove esalta i limiti e le imperfezioni come elementi e fattori non di carenza e d'imperfezione, ma di propositività espressiva. Afferma, con tono di parte, Bucci: «E' imperfettibile [*Umana*]; e i suoi pregi sono nei suoi difetti». (13) L'editore Taddei di Ferrara, che stampa per i suoi tipi prevalentemente, se non esclusivamente, autori sperimentali, Govoni innanzitutto, accoglie e lancia le due sillogi poetiche, *Umana* (1915, ma 1916) e *Crisalide* (1919), con cui Valeri fa iniziare la sua attività di poeta, una volta negata l'agnizione a *Gaie tristezze*. Poeti futuristi come Auro D'Alba e Libero Altomare o parafuturisti e comunque modernisti del secondo e terzo decennio del secolo, come Elpidio Jenco, Nicola Moscardelli, Giovanni Titta Rosa, seguono con interesse e con ammirazione l'itinerario creativo di Diego Valeri.

Ma è soprattutto nei rapporti intrattenuti con gli sperimentali napoletani che il poeta dimostra cedevolezza e propensione a svolgere un ruolo sul versante modernista. (Negli anni Dieci, Valeri avvia un dialogo con i gruppi intellettuali napoletani, che manterrà vivo tutto l'arco della sua esistenza e che, se venisse ricostruito, darebbe più ampi margini alla conoscenza delle latitudini umane e degli umori letterari del poeta).

Tra il 1915 e il 1917, Valeri stringe cordiali e collaborativi rapporti con i poeti e gli scrittori che fanno capo a «Eco della Cultura», «La Diana» (14) e «Crociere Barbare» (15). Sono riviste in cui complessivamente si delinea come fondamentale orizzonte d'attesa la tradizione del nuovo e quale invalicabile spartiacque rispetto al provincialismo e al localismo e quale ipotesi di rinnovamento dell'espressione e di potenziamento della sensibilità. Uno dei referenti maggiori e più significativi per la fondazione del discorso sulla modernità risulta il futurismo, a cui però ci si avvicina sinuosamente e con sbalzi di umori. Ora si danno adesioni piene al movimento, ora si adoperano verso di esso schermi e filtri o versioni, come quella lacerbiana-papiniana, ora si colloca il futurismo su uno sfondo lontano e si cerca di occupare lo spazio centrale con pratiche letterarie interpretative delle esigenze profonde dell'avanguardia, ma costituite su cifre di rigore intellettuale e di dignità letteraria. Le oscillazioni di orientamento e i cambiamenti di rotta provocano insofferenze, irritazioni e perfino rotture, come accade con Meriano, che, nella sua secessione dalla «Diana» si trascina appresso Titta Rosa e Moscardelli. Ma la proposta di rassodamento intellettuale del discorso e di un incontro con l'avanguardia a livelli non epidermici e in formule non gridate trova consensi presso tanti. Ungaretti se ne si appassiona, ci medita su, scrive lettere dal fronte al direttore della rivista. (16) Scende, come può, a Napoli, dove gli si stringono intorno amici e ammiratori e dove, nel Natale del 1916, compone due delle sue liriche più belle, *Natale* e *Dolina notturna* (*L'Allegria*). Anzi, si riconosce tanto nella rivista che pensa si debba aggregare attorno ad essa il meglio della poesia e dell'arte sperimentale, da Apollinaire a Cendrars, da Tzara ad Arp, da Savinio a Carrà.

L'entusiasmo di Ungaretti è condiviso da Lionello Fiumi, che chiama a raccolta attorno alla «Diana» vari amici, Borgese, Bontempelli, Valeri, Govoni, Neppi, a formare gruppo e a difendere il progetto. Valeri accoglie favorevolmente l'invito e stampa sulla «Diana» varie poesie: *Sei tu, sei tu, figliolo* (a. I, n. 11, 30 ag. 1915), *Canzonette milanesi* (*Alba di novembre, Folla, Foglie, giù foglie...*) (a. I, n. 15, 25 nov. 1915), *Improvviso* (a. II, n. 2, 25 febr. 1916), *Quella notte...* (a. II, n. 3, 25 mar. 1916), *Finestre* (a. II, n. 5, 25 magg. 1916), *Val de Lys* (a. II, n. 7, 31 lug. 1916), *Poesia* (a. II, n. 11-12, nov.-dic. 1916). Quando la rivista cessa le pubblicazioni e l'ex direttore chiama a raccolta gli ex collaboratori per la realizzazione di un volume a futura memoria del sodalizio, Valeri aderisce ed è ivi presente insieme con Ungaretti, Soffici, Carrà, Savinio, Vigolo, Marinetti, Papini e altri. (17) E rimpiange vivamente la stagione conclusa, come dichiara in pubblico in una nota apposta a *Crisalide*: «Qualcuna [delle liriche raccolte qui] fu pubblicata da una rivista di giovane poesia italiana, troppo presto scomparsa: *La Diana*». (18)

La partecipazione alla vicenda della "Diana" fa allargare a Valeri il cerchio delle conoscenze e delle simpatie. Riceve amicizia e stima, oltre che da Gherardo Marone, da Massimo Gaglione, da Mario Cestaro, da Mario de Leone, da Mario Venditti, da Annunzio Cervi, da Fiorina Centi. A Napoli ci si mobilita a far conoscere favorevolmente l'attività del poeta e già solo ad *Umana* si riserva una pioggia di recensioni senza riserva. Rilasciano note e testimonianze affettuose: Mario Cestaro (in «La Diana», a. III, n.1-2, mar. 1917), Gherardo Marone (in «Crociere Barbare», 15 marzo 1917), Mario de Leone (in «Eco della cultura», 28 febr. 1917), Armando Curcio (in «Vela Latina», 31 mar. 1917). Non è un'operazione di cooptazione e adozione a Napoli da Valeri. E' un incontro fra situazioni ideali in movimento in nome delle inquietudini moderniste. Ed è un'assunzione implicita di impegno di solidarietà da parte del festeggiato. Così non è un caso la

partecipazione di Valeri al numero unico *Per i mutilati* (Napoli, 1918), in cui si ritrova in schiera con i modernisti napoletani Gherardo Marone, Massimo Gaglione, Rocco Galdieri, Franz Di Lella e altri.

Lo scrutinio delle contattazioni e delle frequentazioni degli ambienti e delle posizioni novatrici e sperimentali da parte di Valeri potrebbe continuare. Ma è tempo di passare ad accennare alla qualità del consenso e della scrittura del poeta disposti in direzione sperimentale.

Significative risultano le vicende di due testi nel passaggio dalla napoletana "Diana" alla silloge definitiva. *Val di Lys*, che è concepito e presentato nella rivista come un poemetto-*collage*, con tante brevi partiture disomogenee tra loro in quanto a rima e a metro, ma coattamente interrelate per postulati dialettici e concettuali, è disaggregato, per l'edizione definitiva in *Crisalide*, in tanti autonomi frammenti, collocati a distanza l'uno dall'altro. La seconda strofa della prima composizione diventa *Genzianella* (p. 54) e si distende ariosamente in due quartine, da un'ottava che era. La quarta composizione prende il titolo di *Oro e blu* (p. 57), acquistando maggiore articolazione strofica. La terza composizione conserva memoria del vecchio poemetto, ma si sfuma in un titolo di pascoliana suggestione *Nella valle* (p. 98). Il resto, che in effetti è un po' appesantito da consonanze ottocentesche, è buttato via definitivamente come zavorra, come anche accade per una parte di *Improvviso*. L'altro testo è pubblicato sulla «Diana» col titolo *Finestra* e va riletto integralmente, perché poi è fatto successivamente sparire pressoché del tutto:

«Sole nella nebbia. Grigia luminosità diffusa, sottile polverio/d'argento spento che vela e addormenta tutte le cose nella/piazzetta deserta./Ma nel fondo: una persiana turchina che urla pazzamente, come/un grande uccello tropicale, esiliato tra i freddi pallori del/nord.//Le vie della piccola città (tutte case uguali, chiuse tutte, e/tutte bianchissime di calce) sono i corridoi d'un grande collegio;/la piazza vasta e deserta (con le sue robinie polverose/e spennacchiate tutt'intorno, e la fontana di cemento nel mezzo)/è il cortile delle ricreazioni, durante un'ora di/studio.//Le nuvole si sono abbassate abbassate; e le strade del borgo son/piene d'ombra livida e di pauroso silenzio./La piazza è tutta vuota. La fontana si lamenta si lamenta, convulsa/da singhiozzi profondi; e il cipresso, tristemente tristemente, dondola il pennacchio della sua vetta spezzata./Su l'angolo, una piccola lampada gialla, malata mlata, muore d'estenuazione, guardandosi, giù, nel cupo specchio/d'una pozzanghera, disperatamente.//Case nel sole: una striscia di giallo,/di scialbo giallo, su prati nevali./(Alberi, dietro: alti pioppi sfumati/dentro un sottile pulviscolo d'oro).//Lucide chiazze di cupo viola/sui tetti bianchi: la neve si sfa./Finestre aperte; bucato a festoni;/donne affacciate... E l'inverno che va...//Su la piccola città qualunque - brutta, bigia, fumosa, indaffarata/e taccagna -,/uno struggimento soave di cielo malato -: come il disfarsi//d'una dolce carne, come il sorriso morente d'un/disperato amore». (19)

In *Crisalide* di questo testo non si salva che una scheggia: le due quartine di endecasillabi a cui è dato il titolo *Sgelo* (p. 87). Il resto, in prosa, è cancellato come con un deciso e coraggioso colpo di spugna.. L'uno e l'altro testo subiscono una identica vicenda e sono assoggettati alle medesime esigenze di emendamento del troppo e del vano a favore del recupero delle voci, dove accennino e si lascino sorprendere, vibranti di genuinità e di freschezza. Nel primo testo la sovrabbondanza è costituita da roboanze e vischiosità tardo-ottocentesche. Nel secondo testo incombe magmatica, succulenta, spappolata una fantasmagoria in prosa, che cita sul suo stemma di nobiltà il *Gaspard de la nuit* di Aloysius Bertrand e i *poèmes en prose* fioriti nell'Europa bizantina e simbolista, e intanto accende in filigrana tutta una serie di occhieggianti richiami a Verharen, Peguy, Claudel e ai nostri Campana, Palazzeschi, Govoni, Moretti. Si attiva una luminaria fastosa e festosa fortemente stridente con quel brano post-impressionista di otto endecasillabi trepidanti di umiltà, di atticistica essenzialità, giocati su una mimesi dell'acquerello in parola, che iniziano persuasivamente con «Case nel sole: una striscia di giallo».

Di fronte agli scarti e alle divergenze interni, è quasi spontaneo per Valeri, ad una riletture, procedere a dei «distinguo». Ma il balzo in avanti, per il poeta, è indotto anche dalla pausa e dalla sosta con se stesso, dopo il momento del tripudio nel gruppo. Il quale, come è noto, conserva sempre, anche nei casi di nobiltà intellettuale, tracce di un selvaggismo primordiale e trae collante da pratiche di oltranza, se non di oltraggio, se non anche di offerta di vittime sacrificali. In campo letterario e artistico i gruppi modernisti devono, statutariamente, dichiararsi e verificarsi sul versante della trasgressione, dell'agonismo oppositivo. Ora, Valeri, quando è imbrancato gregariamente, dà anche lui la sua collaborazione alle pratiche delle sfiabbature, dei guasti, delle forzature, delle provocazioni. Ma, quando si ritrova solo con se stesso e si guarda allo specchio, cioè si vede al momento di dover sistemare le liriche in una silloge definitiva, nel libro, assume la decisione crudele di disfarsi di ciò che ha portato il suo nome e gli è stato lodato dagli amici, per recuperare solo qualche scaglia del precedente monumento, che manda in macerie e si lascia alle spalle, affidando alla parola salvata la memoria dell'uscita da una catastrofe, di un ramo fresco che surnuota sulle acque del diluvio. Il dialogo con se stesso aiuta Valeri a prendere sempre maggiori distanze dalle formule aprioristiche, dalle spiegazioni forti, dai progetti a tutto campo dell'avanguardia. Egli si tiene prudenzialmente lontano dai giudizi sul mondo da corte marziale. Le cose le vuole venire saggiando in proprio, anche per una specie di bisogno di intimità, di verifica del *Dasein*, non per deleghe, ma per testimonianza, anzi per sofferenza personale.

In questo itinerario *in interiorem hominem* viene acquistando identità per via di sottrazione e di scavo. L'enfasi, l'aulicità, il sublime sono da lui equiparati a rischi da scansare. Le parole, le situazioni, gli schemi privilegiati dalla moda e dai gruppi egemoni. del passato e del presente, gli appaiono nient'altro che involucri colorati e seduttivi, ma vuoti e ingannevoli. Gli eccitanti e le droghe, ideali e materiali, risultano nient'altro che occasioni di fuga. Scriverà nei suoi tardi anni: «[...] fin dalla fine del secolo scorso, l'epiteto di "maledetti", cioè d'irregolari, di zero-in-condotta, per il vizio del bere o altro vizio congenere, si accompagna ad alcuni dei nomi più gloriosi della letteratura mondiale. L'epiteto si attaglierebbe perfettamente anche a pittori, scultori e musicisti di primissimo piano; ma restiamo per il momento in letteratura, per citare gli esempi davvero maiuscoli di un Edgar Poe e di un Baudelaire.

Che sia stata proprio la "droga", cioè, nei detti casi, l'alcool, a ispirare all'uno i *Racconti straordinari* e all'altro *I fiori del male*, mi pare molto molto dubbio; dirò anzi che mi pare impossibile. Se la poesia fosse condizionata dalla azione e, diciamo, dall'influenza di un beveraggio stupefacente, se cioè l'inesauribile facoltà del poeta di stupire davanti alle inesauribili meraviglie del mondo creato, non fosse un dono di natura e dunque di Dio, chi vorrebbe, chi potrebbe più credere nella poesia?». (20)

E, concludendo le sue considerazioni sulle «Muse drogate», Valeri rilancia e sottoscrive la suggestiva sentenza di Keats, che si attaglia perfettamente alla sua poesia: «Poeta è chi si ubriaca con una goccia di rugiada». (21)

Il cammino verso la poesia e nella poesia è pensato e praticato da Valeri nel segno del silenzio che macera, dell'attesa che purifica, dell'interrogazione trepidante della sillaba. Da vecchio, preparando una ricetta per giovani aspiranti poeti, suggerisce: «[...] di raccogliersi in se stessi, di guardare fissamente dentro di sé e intorno a sé, di ascoltare con tutte le loro forze di attenzione le voci del loro silenzio interiore e di scrivere poi "con esattezza" quello che han visto e udito: "Alles ist Geduld", (tutto è pazienza; o anche: la pazienza è tutto) diceva Rilke al suo "giovane poeta". Pazienza, e non violenza, neanche sulla carta». (22)

Valeri ha ragioni profonde per non trovarsi, dagli anni Trenta in qua, in connivenza con i protagonisti della violenza ideale in arte e letteratura, cioè con quelli dell'avanguardia. Sia con quelli che si attestano nella città moderna, come in un campo militare, facendovi esercizi di abilità tecnica e tecnologica; sia con quelli che si calano sotto la soglia della coscienza e si aggirano nella notturnità alla ricerca di messaggi inquietanti. Ma non, per questo, egli passa nelle file dei nostalgici dell'ordine e delle misure definitive, dei calchi perfetti. Dal modernismo egli accoglie alcune istanze vitali, come quelle dell'azzardo e dell'agonismo. Le metabolizza, però, in solitudine trepida e partecipe dell'essere che è sempre nuovo, nelle sue fenomenologie e nelle sue parole. La sua contestazione se la gestisce in proprio, neoliberisticamente a proprio rischio.

E da quel suo angolo appartato egli fa giungere a noi sorprendenti soluzioni di modernità. E di là prende anche degli appuntamenti con la storia in transito. Non è un caso che si ritrovi con Alvaro, con Bontempelli e con Ili in una traduzione del Vangelo tutta avvolta da una soffice aura magico-surreale. (23) Non è un caso che egli sponsorizzi gli avvisi di Andrea Zanzotto.

NOTE

1-Cfr. *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978.

2-Cfr., tra gli altri, D. Bellezza, «*I versi? Briciole di una civiltà*», in «Paese Sera», 20.1.1979.

3-Cfr. *Poesia del Novecento*, a cura di E. Sanguineti, Torino, Einaudi, 1969.

4-D. Valeri, *Scrittori francesi. Sommario storico e antologia della letteratura francese*, Milano, Mondadori, 1937, p. 549.

5-Ivi, p. 565.

6-Ivi, p. 614.

7-Cfr. D. Valeri, *Lirici francesi*, Milano, Mondadori, 1960, p. 370 sgg., dove sono antologizzate e tradotte solo tre poesie: *A la santé*, *Carte postale* e *Un oiseau chante*.

8-D. Valeri, *Della poesia francese d'oggi* (1932), in *Saggi e note di letteratura francese moderna*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 144.

9-D. Valeri, *Anna de Noailles* (1933), ivi, p. 121.

10-Cfr. V. Pica, *I giovani illustratori italiani: Vincenzo La Bella-Ugo Valeri*, in «Emporium», vol. 21, n. 122, 1905, pp. 91-110; V. Pica, *In memoriam. Ugo Valeri*, in «Emporium», vol. 33, n. 196, 1911, p. 306.

11-Cfr. C. Fazio-D. Valeri, *Credere e operare*, Antologia italiana per le scuole medie inferiori, Torino, 1936, p. 640.

12-D. Valeri, *Parliamo tanto di me*, 22.3.1970, in *La domenica col poeta*, a cura di G.A. Cibotto, Venezia, Marsilio, 1979, p. 77.

13-A. Bucci, in «L'Adriatico», Venezia, 24.5.1917, p.

14-Su queste due riviste cfr. N. D'Antuono, *L'«Eco della cultura», «La Diana» e il Futurismo*, in *Il Futurismo a Napoli*, a cura di M. D'Ambrosio, Napoli, Edizioni Morra, 1995.

- 15-Su «Crociere Barbare» cfr. A. Finizio, «*Crociere Barbare*», in «Gazzetta di Gaeta», a. XV, n. 6, 25.6.1987; G. Andrisani, *Gli ambiti culturali della formazione di Jenco*, in «Gazzetta di Gaeta», a. XIX, n. 2, 25.2.1991.
- 16-Cfr. G. Ungaretti, *Lettere dal fronte a Gherardo Marone*, a cura di A. Marone, Introduzione di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1978.
- 17-Cfr. *Antologia della Diana 1917-1918*, a cura di G. Marone, Napoli, Libreria della Diana, 1918.
- 18-D. Valeri, *Crisalide*, Ferrara, Taddei, 1919, p. 157.
- 19-D. Valeri, *Finestre*, in «*La Diana*», ristampa anastatica, saggio introduttivo e apparati a cura di N. D'Antuono, Salerno, Avagliano, 1990, p. 106.
- 20-D. Valeri, *Le muse drogate*, 25.10.1969, in *La domenica col poeta*, cit., p. 41.
- 21-Ivi, p. 42.
- 22-D. Valeri, *Papillon* 1.3.1970, in *La domenica col poeta*, cit., p. 72.
- 23-Cfr. *Il Vangelo secondo Matteo, Marco, Luca e Giovanni*, con avvertenza dell'editore, versioni di N. Lisi, C. Alvaro, D. Valeri, M. Bontempelli, Introduzione di G. De Luca, Milano, Mondadori, 1956.

Valeri, Verlaine e la modernità

Sappiamo tutti bene quanto rare siano le confidenze autobiografiche di Valeri («Non è nelle mie abitudini, di parlare tanto di me», diceva¹). Fra queste rare confidenze, abbiamo la fortuna di trovarne una (annotata però, discretamente, tra parentesi) che riguarda proprio Verlaine e il viaggio che il giovane poeta di Piove di Sacco compì nel 1912 per recarsi, e fu la sua prima volta, a Parigi: «(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 [quella di Verlaine], nella tristezza sfiorita del Lussemburgo, sotto la pioggia grigia, tra i neri alberi in quincunce e le nere cancellate rettilinee?)».

Il «lontano novembre» era quello del 1912, l'anno accademico (col successivo 1913) durante il quale Valeri poté fruire di una preziosa borsa di studio per la capitale francese.²

La citata parentetica confessione si trova nelle pagine che il poeta sentì la necessità di scrivere nel 1933, dopo avere letto e meditato la più importante e impietosa biografia di Verlaine, quella che François Porché aveva pubblicato l'anno precedente da Flammarion con l'eloquente titolo *Verlaine tel qu'il fut*.

Sono pagine, quelle di Valeri, particolarmente rivelatrici, fondamentali per accostarci al dramma che il poeta si trovò a vivere dovendosi misurare con la *modernità* poetica che veniva continuamente a turbare la sua indole di uomo portato alla solitudine meditativa.

Diciamo subito che, andando nel 1912 a fare omaggio al monumento recentemente eretto nel Jardin du Luxembourg in onore di Verlaine, il giovane Valeri (aveva all'epoca venticinque anni) compiva certamente un atto di 'modernità'. Negli ambienti letterari e aggiornati della capitale (anche in quelli più avanzati) era in fondo ancora Verlaine —in quell'anno—, il poeta più sinceramente amato³. Molti giovani dell'epoca si riconoscevano infatti nei suoi accenti sfumati, lievemente scordati, nella molle sentimentalità così amabilmente giocata fra il quotidiano e l'ironico. Lo stesso Apollinaire, per quanto proprio allora si sforzasse di far violenza al suo gusto più profondo e più caro dando attento ascolto al gran chiasso dei futuristi (che organizzarono una mostra a Parigi proprio nel febbraio di quello stesso anno), non riusciva a liberarsi della musica dolce e triste inventata da Verlaine (penso almeno, ad esempio, a certi versi che egli scrisse nel 1911 quando fu imprigionato alla Santé e anche a quelli di un bel calligramma come *Il pleut*).

Ancora nel 1939 —l'anno in cui allestì per i ginnasi la fortunatissima antologia intitolata *Littérature française* (ma la prima edizione italiana è del 1937)— sembra proprio che Valeri avesse in mente la sua diretta esperienza personale quando concluse con queste parole l'introduzione a Verlaine: «*Les Romances sans paroles* et *Sagesse* furent pour les jeunes poètes de la nouvelle génération les livres révélateurs de la nouvelle poésie symboliste; et le poète devint lui-même un symbole: le symbole de la révolte contre toutes les conventions littéraires et sociales [...] Il y a aussi en Verlaine un maniériste exquis (et un Verlaine brutalement obscène); mais le vrai poète est dans les vers où le drame de sa faiblesse humaine se résout dans le chant pur de l'espérance désespérée»⁴.

Dunque Valeri riconosceva nel nome stesso di Verlaine il simbolo di ogni effettiva 'modernità', appunto il simbolo della «rivolta contro tutte le convenzioni letterarie e sociali». Ciò risulta avvalorato dal fatto che, ancora alla fine degli anni Trenta, il simbolismo figurava nell'antologia di Valeri come l'ultima

¹ *Pauca de me*, in *Giardinetto*, Verona, Mondadori, 1974, p.251.

² Per i dati biografici del primo Valeri, si veda L. Montobbio, *La giovinezza di Diego Valeri*, in AA.VV., *Una precisa forma. Studi e testimonianze per Diego Valeri*, Padova, Editoriale Programma, 1991, pp. 141-165.

³ E accettato anche da una certa mondanità turistica. Così, ad esempio, Apollinaire aveva annotato l'anno precedente: «*Paris-Journal* ne s'intéresse à rien tant qu'aux cimetières. Il ne se passe guère de jour où cette feuille ne convie ses lecteurs à visiter quelque tombeau célèbre. C'est tantôt celui de Verlaine, tantôt celui de Carrière» (*La Vie anecdotique*, 16 avril 1911, in *Œuvres complètes*, Pléiade, III, p.58).

⁴ *Op. cit.*, p.554. [*Les Romances sans paroles* e *Sagesse* furono per i giovani poeti della nuova generazione i libri rivelatori della nuova poesia simbolista; e lo stesso poeta divenne un simbolo: il simbolo della rivolta contro tutte le convenzioni letterarie e sociali [...] C'è anche in Verlaine un manierismo squisito (e un Verlaine brutalmente osceno); ma il vero poeta sta nei versi in cui il dramma della sua debolezza umana si risolve nel puro canto della speranza disperata].

'scuola' letteraria riconosciuta. Vi mancava dunque ogni successiva scuola o movimento (il naturismo, l'Abbaye de Créteil, l'unanimità), in particolare gli *ismi* dell'avanguardia (futurismo, orfismo, dadaismo, surrealismo).

Nel 1946 fu di nuovo Valeri tra i pochissimi in Italia (ma non furono molti nemmeno in Francia) che si ricordarono del cinquantenario della morte di Verlaine (le cose non sono gran che cambiate, mi sembra, neanche l'anno scorso, che fu quello del centenario, specie se confrontato con lo straripante omaggio planetario tributato a Rimbaud nel 1991, suo primo centenario). Bene. Nell'articolo che scrisse per «La Rassegna d'Italia» (poi ripreso nel libro *Da Racine a Picasso*), Valeri denunciava una scandalosa ingratitudine nei riguardi del poeta che, a suo parere, maggiormente aveva dato alla poesia della modernità. Riconosceva infatti la presenza di Verlaine «fin nelle fibre più interne della poesia francese del novecento impregnandola di sé come un'essenza». La riconosceva in Apollinaire, in Eluard e persino nelle «sognerie» e nell'«automatismo verbale dei surrealisti» (del cui movimento, in quello stesso 1946 e nella stessa rivista, Valeri aveva annunciato la morte, e non senza un evidente sollievo⁵).

Si poneva quindi, con indubbio turbamento, le seguenti domande: «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? [...] come può essere che un vero poeta, già consacrato dalla morte e da una rinomanza che pareva gloria, sia oggi lasciato in disparte da tutti, pur sopravvivendo, com'eco, nella poesia dei tempi nuovi?».

Nell'articolo Valeri non esitava a indicare nel suo quasi omonimo Paul Valéry e in Benedetto Croce i due maggiori responsabili del disinteresse di cui soffriva l'opera del 'moderno' Verlaine. Concludeva quindi il suo intervento con una accorata confutazione del giudizio sostanzialmente negativo di Croce —pur continuando rispettosamente a chiamarlo il «nostro Maestro»— e tornava a difendere il suo Verlaine con parole che sembravano avere come oggetto la sua stessa poesia (dico quella di Valeri). Si ascolti: «Rileggendo Verlaine, noi vogliamo dimenticare, ignorare la vita del disgraziato, che da cinquant'anni è terra nella terra; e anche quella parte dell'opera sua che, per essere materialissimamente oscena, si esclude da se stessa dalla poesia. Noi vogliamo soltanto risentire quella sua voce, esile ma profonda, di certi momenti, quando esprime la malinconia del vivere, nella maledetta servitù alla materia e nell'anelito alla libertà spirituale: la malinconia che resta dentro il cuore, come un'ombra, allorché la tempesta dei sensi s'è placata».

A questo punto una domanda si impone. Quali sono le ragioni effettive che indussero Valeri a intervenire con tanta decisione, diciamo pure con tanto accanimento, in difesa di Verlaine, del suo non dimenticato Verlaine, anche a costo di mettersi in un aperto contrasto con quello che egli rispettosamente chiamava «Maestro», appunto Croce (l'influente critico che guardò sempre con grande sospetto e spesso con ostilità le imprese della poesia dopo Baudelaire)?

Per rispondere a questa domanda è necessario mettere bene in chiaro che cosa si deve intendere per *modernità*. E' insomma necessario sapere cos'è avvenuto di essenzialmente nuovo e, insieme, di profondamente drammatico nella poesia di quest'ultimo secolo e mezzo (pressappoco), a cominciare da *Les Fleurs du mal* di Baudelaire.

Ebbene, è avvenuta una cosa terrificante: la distruzione (progressiva, s'intende) delle stesse regole che consentono di parlare nel modo in cui si parla e, quindi, di pensare nel modo in cui si pensa. In altre parole, c'è stato qualcuno che ha preso alla lettera il grido su cui si chiudono *Les Fleurs du mal*: «Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,/Plonger au fond du gouffre,/Enfer ou Ciel, qu'importe?/Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!»⁶

Qualcuno ha sentito la necessità di andare davvero nell'*ignoto*, quello vero, quello spaventoso che realmente nessuno conosce, ossia l'aldilà della cultura esistente, il luogo che, per essere perlustrato, comporta un rischio assoluto, un viaggio senza ritorno.

Adesso devo però spiegarmi, perché la parola *ignoto* è parecchio compromessa e si può prestare a equivoci infiniti. Cos'è allora, in concreto, l'ignoto di cui si sta parlando? Provo a dirlo nel modo più sintetico e breve.

⁵ In *Da Racine a Picasso. Nuovi studi francesi*, Firenze, Sansoni, 1956, pp.131-145.

⁶ [Noi vogliamo, tanto questo fuoco ci brucia il cervello, tuffarci nel fondo dell'abisso, Inferno o Cielo, che importa?

In fondo all'ignoto per trovare il nuovo].

L'ignoto è quella realtà (una realtà supposta, perché appunto *ignota*) che è tenuta completamente nascosta dalla cultura esistente, ossia dall'insieme di strumenti conoscitivi che costituiscono lo spazio vitale di una società.

Qual è il più importante e resistente di questi strumenti? E' certamente la lingua.

Quando noi parliamo, in realtà è la lingua (con la sua struttura e con i suoi significati) che parla per noi.

Questa è la ragione per cui Rimbaud disse che tutto il problema per *cambiare la vita* (esplorare l'ignoto), sta nel *trovare una lingua* («trouver une langue»).

La lingua che abbiamo, e dunque anche il nostro stesso inevitabile modo di pensare, si reggono su una illimitata serie di coppie oppostive. Mi spiego: quando si dice *corpo* (o *materia*), nella nostra mente è presente e attivo il suo opposto *anima* (o *spirito*); quando si dice *bene*, nella nostra mente è presente e attivo il suo opposto *male*, ecc. ecc. Questo sistema di opposizioni ha soprattutto origine nella interpretazione della vita e del mondo data da Platone, il filosofo che per primo riuscì a conferire fondamento di 'verità' alla divisione fra il mondo sensibile e il mondo soprasensibile, fra il divenire e l'essere, fra la 'fallace' percezione sensoriale e la 'verità' della scienza. Anche la cultura cristiana adottò, nella sostanza, questa divisione (Paradiso/ Inferno, Dio/ Satana, Carne/ Spirito, ecc.). Questa è appunto la struttura che consente di pensare e di parlare. E' una struttura *dualistica*. Il dualismo è, appunto, il più grande e resistente ostacolo che impedisce l'accesso all'ignoto, ossia all'aldilà della cultura occidentale.

Dopo Baudelaire, il viaggio verso questo aldilà fu proseguito da Rimbaud. Infatti, se pure Baudelaire ebbe l'inestimabile merito di lanciare il messaggio e di additare concretamente la strada da percorrere, non gli riuscì di trovare una lingua veramente adeguata alla grande impresa. Rimbaud se ne rese subito conto: non ebbe infatti esitazione a riconoscere in Baudelaire un «vero Dio», ma con estrema lucidità (era un ragazzo di soli sedici anni) ne vide il limite nella forma («la forme en lui est mesquine», diceva, aggiungendo che «les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles»⁷).

Per un momento Rimbaud sperò di poter compiere il grande viaggio verso l'ignoto in compagnia del poeta del suo tempo che più gli sembrava in grado di essergli di efficace aiuto. Si trattava, appunto, di Verlaine.

Ma Verlaine non fu mai davvero disposto a seguire Rimbaud attraverso gli orrori del suo calcolato viaggio verso l'ignoto, ossia al di là delle frontiere dualistiche regolate dalla opposizione spirito-corpo, bene-male, struttura portante della cultura esistente. Nel viaggio compiuto con l'impossibile Rimbaud, Verlaine rimase sempre convinto di muoversi all'interno della realtà *nota*, dico quella definitivamente strutturata in bene e male, e —mettendosi con Rimbaud— pensava di concedersi una provvisoria scorribanda nel male, lasciando in pace il bene. In altre parole, Verlaine rispettava proprio quella strutturazione della realtà nota che Rimbaud intendeva oltrepassare. Dopo la sconvolgente avventura corsa con Rimbaud (che andò imperterrito avanti per la sua strada, al di là del bene e del male), Verlaine, rimasto sempre nel sistema, si riconobbe *peccatore* e non ebbe eccessiva difficoltà —dopo le famose rivoltellate contro l'amico e la prigionia— a pentirsi e a rientrare —questa volta addirittura nei più rigidi termini del dogma cristiano— nella parte positiva della cosmologia dualistica. In sostanza, per lui si trattò di suonare *bene* la tastiera del Bene così come *bene*, quando era con Rimbaud, aveva suonato la tastiera del Male (è la fase di *Sagesse* ecc.). Rispettava in tal modo la struttura dualistica e la convenzione letteraria che ne derivava.

Ebbene, Valeri ebbe chiara visione della natura profondamente drammatica di questo rapporto fra Verlaine e Rimbaud. Ne trattò con grande serietà, direi con passione, con la sofferta partecipazione di un addetto ai lavori nelle dolorose, informate e importanti pagine che egli sentì la necessità di scrivere nel 1933, quelle a commento del citato libro di Porché. E' il caso di rileggerne almeno un passo che a me sembra significativo: «Verlaine è rimorso ad ogni tratto dal sentimento del peccato; s'arresta, vacilla, vorrebbe tornare indietro; poi si ricaccia avanti, a testa bassa, stimolato dai suoi sensi impazziti; poi si riabbatte in costrizioni tormentose. Rimbaud, l'uomo "aux semelles de vent", non sa che sia peccato, non ha senso morale, non è trattenuto da alcun legame alla vita degli altri uomini; va per la sua via, traendosi dietro quel suo "pitoyable frère" essendo consapevole ormai dell'indegnità di lui, ma pur restando con lui solidale nell'impossibile impresa».⁸

La modernità proseguì la strada inaugurata da Baudelaire e ripresa con estrema lucidità e determinazione da Rimbaud.

La direzione di questa strada portò fatalmente a far sì che il canto del povero Verlaine lo si udisse —come dire— «per li sentieri lontanando morire a poco a poco».

Già in Baudelaire e Rimbaud (a cui si aggiunse, determinante, l'apporto di Lautréamont) sono riconoscibili le premesse che negli anni venti del nostro secolo indussero i surrealisti a trarre profitto

⁷ Lettera a Demeny del 15 maggio 1871 (in *Opere complete*, a cura di A. Adam, Introduzione, revisione e aggiornamento di M. Richter, Biblioteca della Pléiade, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, 1992, p.144).

⁸ *Il vero Verlaine*, in *Saggi e note di letteratura francese moderne*, Firenze, Sansoni, 1941, pp.85-86.

dall'esempio del futurismo italiano per proseguire il viaggio verso l'ignoto. In che cosa consistono queste premesse? Nell'abbandono dell'impresa di un *individuo* (un eroe solitario) che si avvale della sua superiorità di cantore dovuta a una sua nascita privilegiata (si pensi all'assioma popolare: *poeti si nasce*). Si tratta in sostanza dell'abbandono del modello *orfico* (ossia di un uomo che, cantando, si *lamenta in un modo esteticamente godibile*, con dolci note, ma che lascia il mondo com'è).

Dunque i surrealisti (avvalendosi anche di alcune proposte sociologiche di Marx e delle scoperte psicoanalitiche di Freud) pensarono che il viaggio verso l'ignoto poteva essere proseguito con qualche probabilità di successo evitando di ripetere le *solitarie* esperienze precedenti (l'ultimo e generoso tentativo fu, all'inizio del nostro secolo, quello di Apollinaire) e dunque spezzando l'ultimo anello che li teneva legati al sistema simbolico occidentale. L'anello era appunto quello dell'*eroe solitario*, il meraviglioso cantore dotato di lira. L'eroe era Orfeo. I surrealisti ritennero di farsi espressione della modernità baudelairiana e rimbaudiana adottando una esplorazione non più individuale (o orfica) dell'ignoto, ma —diciamo— *collettiva*. E non a caso lo fecero in opposizione proprio alla poetica di Verlaine e alla sua discendenza. Infatti chiamarono «Littérature» la rivista dei loro esordi, il che significa che vollero provocatoriamente assumere —ad di là della musica ecc.— proprio ciò che Verlaine aveva escluso con disprezzo («Et tout le reste est littérature»).

Bene. Valeri, come si è detto —non solo perché poeta, ma anche perché impegnato nella sua professione di francesista— si trovò a doversi consapevolmente confrontare con gli sviluppi a cui aveva dato esito la grande iniziale perlustrazione nell'ignoto compiuta da Baudelaire.

Di fronte al rischio di perdere anche il poco che abbiamo (a cominciare dalle «povere parole», come le chiamava), Valeri volle interpretare l'impresa di Rimbaud come un «fallimento». Infatti era sua ferma convinzione che «sconfinare dalla storia e dalla natura umana [si intenda la visione dell'uomo secondo la cultura esistente] non si può»⁹. E così, nel 1946, tornava a difendere il suo Verlaine come se ancora parlasse di se stesso: «Verlaine aveva insegnato, non tanto con la sua poetica quanto con la sua poesia, la necessità di accettare il limite umano: di accettarsi, quali si è, nel limite dell'illusione umana ch'è la nostra sola certezza [...] Non aveva sognato di far della poesia un mezzo di conoscenza»¹⁰.

Non si pensi però che Valeri intendesse in tal modo sopravvalutare e magari assolutizzare il valore della poesia di Verlaine. Egli non cessò di riconoscere la grandezza di Rimbaud (del quale tradusse ottimamente il *Bateau ivre* e qualche altro testo significativo come *Bonne pensée du matin*) e soprattutto quella di Baudelaire. Pur conservando la sua intima predilezione per il «povero Verlaine», Valeri si accostò a questi due poeti sempre col più grande rispetto, con la più umile reverenza e quasi, direi, con un consapevole, con un responsabile timore.

Circa i suoi rapporti con Rimbaud ho già avuto occasione di parlare in altra sede¹¹.

Quanto ai suoi rapporti con Baudelaire, mentre Valeri definiva Verlaine un «ruscello melodioso», con indubbia onestà e sicurezza critica considerava il poeta de *Les Fleurs du mal* «il grande lago generatore» (generatore, s'intende, della poesia moderna)¹².

Nelle acque di quel «lago» Valeri non volle tuttavia compiere esplorazioni particolarmente azzardate. Certo temeva conseguenze per lui troppo rovinose. Preferì contemprarne tenendosi prudentemente dalla parte del «ruscello melodioso» di Verlaine.

Così, nello spaventoso ignoto baudelairiano (in cui già si agitavano —come Valeri sapeva bene— «tutti i moti e gli splendori e le potenze dell'avvenire») egli operò una meditata selezione, tale cioè che non potesse comunque sconvolgere troppo le acque del «ruscello melodioso» di cui si sapeva alla portata. Operando qualche piccolo aggiustamento testuale, tirò fuori da quell'abisso (il «lago» baudelairiano) testi sufficientemente trattabili e controllabili come *Élévation*, *Correspondances*, *L'Homme et la mer*, *Harmonie du soir*, *Réversibilité*, *Harmonie du soir* (sono le poesie proposte nell'antologia scolastica del 1939). A lui importava mostrarne la «perfezione estetica», l'«espressione raggiunta» (i due valori che riconducevano Baudelaire nei confini rassicuranti della classicità).

Quando si trattò di scegliere un argomento per l'allocuzione conclusiva della sua docenza universitaria (allocuzione pronunciata il 21 novembre 1957 per l'inaugurazione del 736° anno accademico dell'Università di Padova), Valeri optò in definitiva per il poeta da cui egli sapeva discendere tutta la poesia moderna, anche quella del suo amato Verlaine. Scelse appunto Baudelaire (delle cui *Fleurs du mal* —prime edizione— nel 1957 correva il primo centenario)¹³.

⁹ *Saggi e note...*, cit., p.86.

¹⁰ *Da Racine a Picasso*, cit., p.124.

¹¹ Cfr. *Valeri e Rimbaud*, in AA.VV., *Una precisa forma*, cit., pp. 53-61.

¹² *Saggi e note...*, cit. 124.

¹³ Valeri era tornato più volte a Baudelaire nei suoi corsi universitari, e precisamente —come risulta dai bollettini della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Padova e come in parte io stesso sono in grado di ricordare— negli anni accademici 1940-41, 1941-42, 1951-52 e 1956-57. Fra le tesi di cui fu relatore cinque furono dedicate a Baudelaire.

Con questa scelta Valeri intendeva sicuramente confrontarsi col «lago generatore» della modernità, con una —sono parole sue— «delle più alte espressioni del genio poetico dell'umanità».¹⁴ Ma anche in quella solenne conclusiva circostanza a lui premeva soprattutto difendere, in Baudelaire, i limiti invalicabili della cosiddetta «condizione umana», quella «condizione» che, in realtà, Baudelaire si era proposto di valicare considerandola soltanto la risibile e opprimente 'condizione di una cultura' e aprendo in tal modo la strada all'atroce modernità antiorfica e antiindividualistica che da Rimbaud, attraverso il Futurismo, avrebbe portato al Surrealismo.

Così Valeri fu costretto a disinnescare la carica rivoluzionaria de *Les Fleurs du mal* riconducendole entro i limiti sopportabili della poesia orficamente intesa. Ciò era soprattutto provato dalla particolare scelta dei sei testi elegantemente tradotti (*L'Albatros, Harmonie du soir, Les Phares, Réversibilité, Élévation, La Mort des amants*). I *Fiori* furono da lui esplicitamente trasformati in *Canti*, in tal modo riportandoli ad avere una funzione assimilabile a quella (che è orfica) della poesia leopardiana. Ma allora fu anche costretto a dire che «Baudelaire ha pure i suoi falli, le sue precipitose cadute di gusto» (p.27). Non a caso indicò queste «precipitose cadute di gusto» portando a esempio una poesia come *Le Flacon*, ossia uno dei testi delle *Fleurs du mal* che sicuramente più lo doveva intrigare nel profondo. Infatti, in quei terribili densi versi baudelairiani si dice, in sostanza, che la forma (nella quale Valeri riponeva tutte le sue certezze di poeta) non è un valore insuperabile, perché in certi casi capita che la forma è oltrepassata dal suo contenuto (come il vetro di certi preziosi flaconcini col tempo è attraversato dal profumo che contengono): un modo per dire che la poesia non è fine a se stessa (cioè oggetto bello da contemplare), ma porta al di fuori di se stessa e diventa —valicando i confini orfici della liricità o del canto— strumento di attività rivoluzionaria, mezzo idoneo a esplorare l'ignoto e —come tanto fermamente e disperatamente volle poi sperare Rimbaud— a «changer la vie».¹⁵

Il Baudelaire di Valeri rimase dunque un poeta rigorosamente contenuto entro i limiti del canto orfico, simile a quello che fu recepito da Verlaine per essere trasmesso alla letteratura simbolista: non dunque l'originario «lago generatore», ma un malinconico e dolce «ruscello melodioso» (per usare le metafore stesse di Valeri), ruscello nel quale Verlaine tentò di comprimere lo stesso fiume impetuoso e travolgente di Rimbaud.

Non si pensi che questo sia un problema per noi superato. Baudelaire resta un nostro contemporaneo, anzi, per molti aspetti, a me pare addirittura un nostro postero. La sua estrema attualità continua ad essere provata almeno dal fatto che non lo si vuole guardare apertamente in faccia e si tenta sempre di trasformarlo in qualcosa d'altro, in qualcosa di abbordabile, di tollerabile. Si senta, a questo proposito, con quale stupendo e disarmante candore Attilio Bertolucci, proprio quest'anno, in una sua personale simpatica riflessione intorno alle *Fleurs du mal*, ha confessato il suo rapporto con quel libro atroce: «Ma non seguitemi in questo errare, leggete per intero *I fiori del male*, troverete altro da quanto testardamente continuo a chiamare 'il mio Baudelaire'. Forse uno psicoanalista potrebbe dire che rimuovo per non soffrire unitamente al poeta, che terribilmente sofferiva»¹⁶.

Non molto diversamente da Bertolucci, anche il nostro Valeri —dovendo render conto di Baudelaire nella citata antologia scolastica— ne aveva avvertito tutta la scottante attualità manifestandosi consapevole del pericolo a cui poteva esporsi un giovane lettore de *Les Fleurs du mal*. Così infatti avvisava, lasciando quasi trasparire il personale ricordo di non so quale sua ferita non del tutto rimarginata: «...il est bon de savoir que le livre de Baudelaire ne doit pas être mis entre les mains des tout jeunes, parce qu' il demande, pour être dûment compris et senti, une expérience de la vie qui ne s'acquiert qu'avec les années et la souffrance»¹⁷.

¹⁴ *Annuario dell'Università degli Studi di Padova*, Padova, Tipografia del Seminario di Padova, 1957, p.21.

L'allocuzione fu ripresa, senza le conclusive traduzioni, in *Studi sulla letteratura dell'Ottocento in onore di Paolo Trompeo*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1959, pp.316-326. Le traduzioni pubblicate nell'*Annuario* sono le stesse che figureranno nella raccolta *Lirici francesi* curata da Valeri (Milano, Mondadori, 1960).

¹⁵ Per le stesse ragioni, è anche significativa la scarsa considerazione che Valeri mostrò per una poesia come *Une charogne*: «la Charogne di Baudelaire (che non è del migliore Baudelaire)» (*Riflessioni di un letterato sul problema della morte*, in AA.VV., *L'Umanesimo e il problema della morte*, in «Giornale critico della filosofia italiana», LII, 1973, p.216). Dello stesso avviso è A. Bertolucci («E invece, rileggendo interi *I fiori del male*, trovo una delle poesie a me meno care, *Una carogna...*», in *I fiori del male*, a cura di Cosimo Ortosta, Prefazione di Attilio Bertolucci, Introduzione di Francesco Orlando, Firenze, Giunti, 1996, p.x).

¹⁶ *Op. cit.*, p.x.

¹⁷ *Littérature française*, cit.,p.493. [E' bene sapere che il libro di Baudelaire non deve essere messo nelle mani dei giovanissimi, perché è un libro che richiede, per essere adeguatamente capito e sentito, una esperienza della vita che si acquisisce soltanto con gli anni e la sofferenza].

Era insomma un modo per invitare i professori a non parlare di Baudelaire ai ragazzi.

Valeri affrontò la modernità osservandola e vivendola consapevolmente dalla parte di Verlaine, magari confortandola con la misura classica di un La Fontaine e col rigore formale di un Valéry (per restare ai soli francesi). Saggiamente Valeri detestava fare passi —come si dice— più lunghi della gamba, assumere atteggiamenti non suoi. Continuò a cercare il timbro vero della sua personale voce. Sapeva, come scrisse di Musset, che «ce qui compte surtout dans l'œuvre d'un poète, c'est qu'il ait un ton personnel»¹⁸. Gli importava, insomma, la «verità di uno» (per riprendere il titolo della sua raccolta poetica del 1970¹⁹).

Così, pur non dimenticando mai davvero le note del francese «ruscello melodioso», Valeri ci dà sicuramente altre e inedite emozioni. Col suo canto orfico arricchito da una vasta e raffinatissima cultura sempre molto aggiornata e meditata e decantata, egli ci fa conoscere la coscienza turbata di un uomo autentico del nostro secolo che ha visto e vissuto con dramma vero —e qui lo cito da quella memorabile e drammatica conferenza su Picasso che egli pronunciò a Roma nel 1953 e che a me sembra il suo vero testamento spirituale— «tali e tanti spaventi e orrori e vergogne» da essere condotto «talvolta a desiderare la fine nostra nella fine di tutti e di tutto»²⁰.

Ma, ripeto, Valeri seppe muoversi nella tempesta della modernità —quella addensatasi sul baudelairiano «lago generatore» e da questo anche provocata— serbandosi sempre gelosamente in cuore le note consolanti del suo Verlaine. Si riascoltino, ad esempio, questi suoi tardi versi francesi intitolati *Il pleut..., il pleure*. Li leggo nel *Flauto a due canne*, del 1958, che nella sua seconda parte ripropone la raccolta *Jeux de mots* pubblicata a Parigi due anni prima²¹:

Il pleut..., il pleure

Ecoute ce sourd bruit,
cette plainte légère/de la massive nuit...
Il pleure, il pleure, ma chère.

Pourtant, qui est-ce ou quoi,
au vrai, qui souffre et pleure?
La nuit dort sans émoi.
C'est mon cœur qui s'éccœur.

C'est mon cœur et ton cœur;
et s'ils ont tant de peine,
c'est qu'ils savent par cœur
la plainte de Verlaine.

Questo era, per il settantenne Valeri, uno fra i tanti modi di vivere la poesia moderna, cioè «distrattamente e al tempo stesso appassionatamente», come lui stesso diceva del suo modo di porsi di fronte alla vita²². In Valeri, la «malinconia del vivere» in mezzo alle «impure» (epiteto suo) bufere della modernità continuava a passare anche attraverso questi «jeux de mots», cioè con distacco sorridente, quasi con ironia, ma sempre con quella sua antica particolare personalissima sentimentalità che dovunque lo seguiva in compagnia delle «esili ma profonde» note ascoltate nelle *Romances sans paroles* del suo Verlaine.

¹⁸ *Op. cit.*, p.431.

¹⁹ Sul significato di questo titolo si veda *Verità di uno*, in *Giardinetto*, cit., pp.249-50.

²⁰ *Da Racine a Picasso*, cit., p.185.

²¹ Paris, Librairie du Divan.

²² *Pauca de me*, in *Giardinetto*, cit., p.251.

Paolo Tieto

Piove di Sacco nelle poesie e in altri scritti di Diego Valeri

Diego Valeri, in un suo libro, chiamava Padova *Città materna*. L'attributo - materna - trova giustificazione nel fatto che egli era stato proprio qui, come ebbe poi a dichiarare in un suo racconto, di appena un mese, per cui, all'ombra delle cupole del Santo e di Santa Giustina, aveva trascorso la sua infanzia, aveva frequentato la scuola, nei suoi diversi gradi, si era formato e quindi preparato alla vita.

Materna Padova, ma non natale, perché egli era venuto alla luce, come rispettivamente quattordici e sedici anni prima i suoi due fratelli, a Piove di Sacco, ovvero in quello che egli amava chiamare, con espressione di grande affetto e simpatia, «Paese dei miei vecchi». A Piove era nato infatti il padre (il signor Abbondio), era nato il nonno (il buon ZanMaria), erano nati probabilmente altri ascendenti; a Piove era nata pure la madre (la signora Giovanna Fontana, visivamente immortalata, allorché era giovanetta, nella tela-sipario del teatro filarmonico comunale della medesima città, da Alessio Valerio) e di Piove erano, verosimilmente, i suoi stessi genitori, i suoi avi. Dunque, a tutti gli effetti, Diego Valeri deve essere considerato figlio della terra saccisica, cittadino di Piove di Sacco.

Ma al di là dei natali, in senso stretto, anagrafico, cosa egli ha portato nel proprio animo, cosa ha maturato nel tempo di questo luogo d'origine, di questa città? E' egli stesso a dircelo, in quel meraviglioso racconto che ha tutto il sapore di una favola, che delinea in modo stupendo architetture, persone, situazioni, atmosfere, quotidianità del medioevale castello di Piove, nella sua realtà storica tra fine fine Ottocento e primo Novecento. Il Valeri vide questa cittadina, dopo che la mamma gliene aveva parlato ripetutamente con accenti di rimpianto e di mai superata nostalgia, intorno ai sedici anni, vale a dire agli inizi del presente secolo, quando Piove aveva ancora i pozzi d'acqua con le vere scolpite in marmo bianco e le fontanelle in ghisa fusa nelle principali piazze e sagrati; quando le strade del centro erano lastricate di ciottoli e quando palazzi e case, dai balconi in legno d'impronta veneta, facevano da suggestiva quinta ai continui crocchi di persone liete di incontrarsi, di poter stare insieme e di dialogare. Sappiamo l'impressione che ne ebbe o meglio quali furono le sue emozioni di fronte ad una realtà di cui tante volte aveva inteso parlare, ma che non aveva mai veduto prima d'allora, con i propri occhi. E' appunto di qui che nacque la toccante pagina di carattere autobiografico già citata (sia pure molto più tardi negli anni), intitolata *Paese dei miei vecchi*.

Nel 1947, quindi nell'immediato dopoguerra, Diego Valeri ritornò a Piove per assistere ad un concerto vocale-strumentale (nel cortile del Patronato in quanto organizzato dalla Parrocchia) in suo onore. Fraternalizzò in quell'occasione con l'arciprete del duomo, Monsignor Enrico Migliorin, che gli propose di scrivere una storia di Piove, avendo presente il ricco patrimonio storico-artistico di questa città, i numerosi e preziosi dipinti, da poco ritornati da Venezia, dove erano stati portati per essere salvaguardati dal pericolo delle incursioni aeree e dai bombardamenti e dove erano stati poi restaurati. Diego Valeri accettò la proposta con grande piacere e già si apprestava alla stesura del testo quando, quasi improvvisamente, venne a mancare l'editore che avrebbe dovuto pubblicarlo (era il signor Bordignon, amico fraterno di Diego Valeri, titolare della casa editrice "Le tre Venezie" con sede in via del Santo a Padova, dove si trova oggi il Presbyterium). Fu purtroppo una splendida occasione... mancata. Rimangono nondimeno di quell'episodio alcune lettere del Valeri, indirizzate all'arciprete di Piove, scritti che costituiscono un vero esempio di letteratura epistolare.

Il trasferimento di Monsignor Migliorin da Piove alla cattedrale di Padova, quale canonico residenziale, spezzò quel cordiale e sincero rapporto di amicizia che si era instaurato tra i due "cultori" della storia e dell'arte dell'antico castello della Saccisica e mise fine pertanto anche alla ricerca, agli studi e agli interessi che erano sorti intorno ad esso nell'intento di incrementarne e valorizzarne i diversi aspetti di civiltà e le tante bellezze. Seguì un periodo di grane silenzio, protrattosi fino a tutti gli anni Sessanta. Agli albori però del decennio successivo, il rettore del Santuario delle Grazie, don Antonio Zampieron, avendo in programma la pubblicazione di una breve, agile storia della quattrocentesca chiesa, scrisse al Valeri pregandolo di voler cortesemente stilare una paginetta da inserire nel volumetto come introduzione. Se per un verso essa costituì poi la gemma che rese prezioso l'intero libretto, per l'altro rappresentò lo specchio fedele che manifestava tutta la sensibilità, tutto l'attaccamento, attraverso anche le figure della madre e della zia Neni, del poeta per la propria terra natale. Una paginetta in prosa ma di poesia purissima, vergata di proprio pugno, con estrema immediatezza (lo testimoniano le rare correzioni apportatevi, direttamente, sull'unica stesura), nell'attimo stesso che gliela dettavano i sentimenti più sinceri, che gli nasceva dal cuore.

Nelle tante lettere giunte poi al rettore del tempio mariano da parte di eminenti personalità, nell'intento di esprimere il proprio compiacimento per la pubblicazione del volumetto, mai sono mancati gli

accenti di stupita ammirazione e di stima per lo scritto, inseritovi, del Valeri. Una pagina, è stato l'unanime commento, di soave poesia, di sentimenti toccanti, di grandi emozioni. Dava avvio quello scritto, oseremmo dire oggi, ad una nuova epoca, ad un periodo caratterizzato essenzialmente da intimi ricordi, da profonde riflessioni, da considerazioni e stime di ordine spirituale. Un momento, in particolare, che avrebbe portato alla più raffinata e commovente poesia del Valeri, alla stupenda raccolta di versi pubblicata con l'emblematico titolo di *Calle del vento*. Antologia poetica in cui la città di Piove, senza peraltro essere mai nominata in maniera esplicita, torna prepotentemente in primo piano. E vi torna soprattutto con la poesia *Una parola che dicesti, figlia*, maturata nella mente del poeta proprio nel camposanto di questo stesso capoluogo, davanti alla tomba di famiglia, un avello già ricordato, un po' spassosamente, in *Pese dei miei vecchi*, ma qui sublimato come meta ultima nel cammino della vita terrena, come punto di ricongiungimento delle persone tutte di una famiglia, quindi come rinascita degli affetti più cari. Per la cronaca, quella «figlia» era Giovanna, la maggiore delle due figliole del poeta, morta a Roma nel 1994 ed ora, con le proprie spoglie mortali, accanto al padre, accanto alla madre, «accanto a noi, tra di noi», come auspicava dunque il vegliardo, l'amorevole genitore «nel verde camposanto del mio vecchio paese».

Quella stessa tomba, in anni non lontani, aveva rappresentato l'argomento di trattazione di numerose lettere di Valeri al cugino Paolo Gasparini (ingegnere e quindi progettista del ripristino di detto sepolcro di famiglia). In esse, accanto ai *desiderata* e a particolari indicazioni per un felice esito del lavoro, non mancano le espressioni cariche di umanità, di sapore lirico. Basti dire che Valeri non parla mai di cimitero e di tomba, ma di camposanto e di «casetta» o addirittura di «appartamento». Espressioni, soprattutto quest'ultime, indubbiamente di singolare originalità immaginativa e di straordinaria *vis* poetica.

Nel maggio del 1976 Diego Valeri lasciava la sua casa di Venezia, un lindo palazzetto di tre piani, affacciato su di un rio, lungo le fondamenta Cereri, e andava a vivere a Roma assieme ad una figlia. E' qui, qualche mese più tardi, che gli giunge una missiva dell'arciprete di Piove con la richiesta di scrivere una paginetta quale introduzione ad uno studio sul Duomo abbaziale di San Martino di Piove di Sacco nel primo millennio di fondazione. Ancorché sofferente (mancherà a questo mondo solo venti giorni più tardi), egli legge con attenzione il saggio quindi scrive, ancora una volta di getto, evocando fatti e persone lontani nel tempo eppur vivi al ricordo, con purezza di stile, con sincerità d'animo. E' l'ultima pagina di una feconda e variegata serie di scritti, l'ultimo luminoso riverbero di un essere schietto e genuino; è l'ultima voce di un uomo di singolare dimensione intellettuale, di una persona che ha comunicato al mondo, con tante poesie e con innumerevoli saggi in prosa, gli eterni valori dello spirito, continuando altresì mirabilmente una lunga, nobile tradizione letteraria.

Pare poi significativa la coincidenza che Diego Valeri abbia concluso la sua lunga attività di poeta e di saggista con una pagina dedicata alla città in cui ottantanove anni prima era venuto alla luce; uno scritto incentrato sul Duomo cittadino, monumento storico, emblematico, che chiama inoltre in causa ancora una volta la madre del poeta (nella nota aggiuntiva), la madre che è, per antonomasia, simbolo di donazione, di generosità, di amore, di quei sentimenti che davvero nobilitano la persona, cosicché Valeri li ha avuti sempre, nei suoi comportamenti e nei suoi scritti, in somma considerazione.

Un commiato ideale dunque il suo con Piove, prima che l'amata terra natale ne accogliesse le spoglie mortali, sulle ali dei ricordi più belli e più cari, dei sentimenti più genuini, tutti pervasi d'amorevole, intima gratitudine.

Silvio Ramat

Città di Valeri

Ha mille varietà e sfumature il nodo - passioni, speranze, approcci evocativi, formule definitorie - che si stringe fra *poeta e città*. Anche rinunciando a fornire esempi dalla letteratura antica, basta cominciare dalla seconda metà dell'Ottocento e si constata come la tipologia di quel *nodo* non sia iscrivibile in un registro unico. Si pensi alla Parigi dei *Tableaux* di Baudelaire, a quella *fourmillante cité*, regolata da leggi crudeli, nella quale il poeta assiste al risveglio mattutino del lavoro e rivede un cigno che, *évadé de sa cage*, si trascina faticosamente sul polveroso selciato senza trovare di che dissetarsi abbastanza...

Città scrutinata e sofferta in profondo, la Parigi delle *Fleurs du mal*, luogo tragicamente individuato, mai s'inserirebbe in quel rosario di «città del silenzio» che, sull'epilogo del secolo, sgrana il D'Annunzio di *Elettra*. Un'impresa sistematica, seriale, che rivela un meccanismo alquanto rigido e ripetitivo, nel quasi inevitabile ma compiaciuto richiamo a un avvenimento di storia locale, a un episodio d'amore o d'arte, a una leggenda ormai stampata nella memoria dei colti...

Città d'album, quelle del repertorio dannunziano. Una quindicina d'anni più tardi, può impressionarci il tema-città quale si focalizza nella Genova del poeta dei *Canti orfici*, Dino Campana. Egli non trascura gli elementi architettonici reali ma se ne serve solo per tradurli in una mitografia, notturna e solare, che libra in un firmamento misterico le sfingi e le chimere di cui si fregiano i palazzoni liberty della Superba. Anche la prostituta siciliana viene sublimata in sacerdotessa di rituali mediterranei o bizantini... Metropoli tentacolare, a penetrarla «nei vichi fondi tra il palpito rosso/delle luci», la Genova di Campana è il Luogo per eccellenza, luogo delle partenze e dei ritorni. Complementare, questa raffigurazione grandiosa, a quella che ne dà frattanto il giovane Sbarbaro, che la percorre di notte in preda a sterili invincibili angosce.

Città che Campana «traguarda» e che Sbarbaro maschera in una sobria stilizzazione (in *Pianissimo*; nelle coeve prose dei *Trucioli* si dispiega invece anche l'aneddoto). Negli stessi anni, Saba costruisce la sua Trieste come un personaggio, fin dall'evidenza di un titolo famoso, *Trieste e una donna*, ma anche oltre quella soglia precoce. Il poeta del *Canzoniere* provoca, sgrida, accarezza la città del suo amore: in un succedersi di perlustrazioni ma più vivendola dal di dentro e nell'imo, quando non preferisca abbracciarla intera da un punto elevato o, dopo, dalla dolorosa distanza della memoria.

Città-persona, città-carne, quella sabiana, che solo apparentemente è prodiga di scene amabili, di gustosi bozzetti. Tutt'altro, pescando fra i tanti esempi di quella stagione, attorno al 1920, l'*Ureal city* della *Waste Land* di Eliot, una Londra ch'è agitata dimora d'uomini-spettri, sfigurati ai limiti dell'irricognoscibilità. La Città simboleggia allora il perverso e il perduto di quel che ci si prospetta come «moderno». All'altro polo dell'irreale, nella medesima lingua di Eliot, si leverà l'aurea Bisanzio del massimo componimento di Yeats. Bisanzio, la città a cui il poeta desidera approdare in vecchiaia come si approda al luogo della Sapienza e della santa Eternità, che separeranno in noi ciò che ha valore dall'«animale morente» ch'è il nostro corpo.

Città astratta, ideale. Ma astrarre, in quel testo mirabile, significa procedere a una concrezione in alcuni dati essenziali. Non è raro che in poesia si assista a una stilizzazione della forma-città, sia essa città conosciuta o immaginata. Propende alla stilizzazione anche un poeta che di particolari pur si nutre e gioisce come Lorca: quanto stilizzata (in formule concise) la sua *Ciudad de los gitanos* per dove passa la *Guardia civil*! Non so per quali associazioni, mi torna alla memoria, del giovanissimo Luzi, una Firenze dalle «scogliose vie»: sintagma che certo s'impianta su una base realistica ma esperisce infine anch'esso un'immagine di città stilizzata, bloccata. Non c'è esempio che non ne ridesti altri, potremmo inesauribilmente seguire...

O forse, sul piano empirico, sarà lecito distinguere, affermando che il punto di vista, il colore dell'evocazione o del desiderio mutano a seconda che la città sia quella in cui il poeta sta vivendo; o in cui è vissuto; o ancora, la città nella quale potrebbe (vorrebbe) vivere domani. A ciascuna di queste situazioni si connette, verosimilmente, un modo peculiare di interpretazione-rappresentazione della città.

Ma Valeri, come si colloca per entro alla tipologia che ho sommariamente indicato? Il suo lato più debole alla lirica-bozzetto, alla «cartolina», dove tutt'al più rivela doti occasionali di una tecnica «da pittore». Per contro, lo esalta il «raccontarsi» in un luogo, del quale fissa un dettaglio, un episodio che ha durata breve, o brevissima. Più felice che mai Valeri è nel ricostruire dal profondo della memoria: niente di suo raggiunge la densità dei versi dedicati a Padova, anche se il vincolo con Padova trova forse espressione ancor più suggestiva nelle prose raccolte più di mezzo secolo fa sotto la calda rubrica di *Città materna* (Padova, Le Tre Venezie, 1944).

Quanto a Venezia - ambito nel quale, più lungo che altrove, si svolge quello che possiamo chiamare il «presente» di Valeri -, l'abbondanza dei testi che le competono c'impedisce di generalizzare. Ce ne sono di vivamente aneddotici (vorrei dire di mirabilmente *superficiali*) come di più ambiziosi nel loro cercare l'anima,

la sostanza, che sembra perennemente eguale a se stessa, e non lo è; la sostanza, *pietra* e *acqua* d'una Venezia alla cui scoperta Valeri ha fornito anche il sussidio d'una *Guida* fortunata: un «invito» non convenzionale. Ma su Venezia, nell'infoltirsi del numero delle liriche da lei motivate, si reitera all'eccesso un modulo-tipo che non entusiasma, ed è quel modulo che vede Valeri esercitarsi come poeta-pittore, alla maniera degli (ottimi) artisti dei quali fu amico - Guidi e altri -, bravissimi nel captare vibrazioni e trascoloramenti e segreti nell'apparente non-tempo di Venezia.

Un ipotetico florilegio di Valeri «poeta *delle città*», e non di una città sola, dovrà avviarsi da due rapidi pezzi che risalgono ad anni ancora piuttosto giovanili (entrambi si articolano in due quartine di endecasillabi): *Milano* e *Vicenza 1915*.

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.

Vicenza 1915

Grigiori d'alba. Nella muta via
che sa di pane fresco e di rugiada
scoppia improvviso un tuono di fanfara:
il battaglione alpino se ne va.

Imposte sbatacchiate. Alle finestre,
donne in camicia tra gerani in fiore.
E un bandierone di vento e di sole
d'un tratto avvolge tutta la città.

Un fiume di folla inebriata rumoreggia nella sera metropolitana; poi un gesto protettivo, affettuoso, ha il potere di legar più che mai l'uno all'altra i «due perduti», il poeta e l'amata. Rime di facilità estrema («primavera: sera», «fiore: cuore»!), e Valeri non ha bisogno di difenderle, come più tardi avrebbe fatto polemico Saba, di rivendicarne la legittimità. Il diritto di usarle, Valeri lo desume dalla musica stessa del testo: musica più sottile in *Vicenza 1915* (con rime alle quali possono subentrare le assonanze: «rugiada: fanfara», «fiore: sole») e più elaborata per quel che concerne il succedersi delle immagini. Qui oltretutto non è impegnato il ricordo, come in *Milano*, bensì lo sguardo, che sceglie quanto debba venir salvato e trascritto, di quest'alba, militare sì ma punteggiata anche da segni consueti, da opere quotidiane, da cenni di curiosità e trepidazione... E l'eccitante sinestesia del «bandierone di vento e di sole» (che suppongo piacesse al citato Saba) avvolge non solamente la città ma il testo nella sua interezza, come a serbarne intatta la fragranza ambigua e ricca, il non perduto sapore di pane fresco e di rugiada che Valeri di colpo ci ha trasmesso.

Nelle due liriche portate or ora ad esempio si dimostrano dunque le capacità sia della semi-istantanea che dell'immersione dell'evento privato in una situazione più ampia e più mossa (la folla milanese lungo il corso Venezia). E forse nel futuro della poesia di Valeri nessuna forma visibile avrà più energia di quel «giovane fiume a primavera» e di quel «bandierone di vento e di sole». A noi qui importa mettere in risalto come funzioni il *passaggio* di Valeri in una città: e in questi due lontani esempi funziona a meraviglia, garbo e concisione soccorrono senza nulla sottrarre alla comunicativa, privilegio e vanto, nei decenni, del miglior Valeri. E dicendo «comunicativa», non si può non accennare al «canto», modalità e mezzo essenziale per questo coetaneo di Cardarelli (anche se il poeta cornetano persegue un'altra linea, ostinandosi su una «discorsività» e su un «canto ragionativo» che gli sembra esser stato già peculiare di quel Leopardi che lui medesimo, Cardarelli, reintroduce con intelligenza appassionata e faziosa nel dibattito novecentesco).

Altra cosa, tra i «passaggi» di Valeri, è la soluzione adottata subito dopo in *Primavera a Ravenna*, dove si nota innanzitutto l'architettura testuale, lunga e larga. Qui Valeri si comporta da emulo spiritoso dei suoi coetanei crepuscolari (Corazzini e Moretti): le «vecchie pietre sofferenti» della città romagnola piangono «un lento pianto soffocato». Cita scolasticamente da Leopardi («mirare il ciel le vie dorate e gli orti»), fa un

po' il verso al D'Annunzio paradisiaco («Voi mi parlate, amici, ed io non v'odo») e quindi a Gozzano parodista di D'Annunzio («O carnali blandizie dell'aprile!»). Valeri carica insomma il suo piccolo viaggio di umori caricaturali, voltando in celia quel ch'era cominciato nel divertimento della registrazione più minuta (la gente, i fiori, gli animali da cortile, le ricchezze degli orti...).

Diremo più avanti di Venezia (e di Padova), ma si tenga conto che la città lagunare emerge in Valeri per la prima volta nelle quartine di *Settecentesca veneziana* (intitolata *A Murano* nell'antologia del 1930, *Poesie vecchie e nuove*). E' invece la Verona di *Piazza delle Erbe* a riportare l'attenzione sul «passaggio in città» e sulla strategia testuale, che nella circostanza si giova di un ritmo zoppicante (novenari, decasillabi; pochi gli endecasillabi), quale si registrava già in Papini e quale si ritrova nel Betocchi di questi stessi anni.

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 riaprivano 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.

Traboccano 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 ondosso temporalesco;
mio quel colore e profumo fresco
d'erbe bagnate, di frutti di terra!...

Ma poi che porsi, appena a sfiorare,
sopra una pèsca 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.

Piazza delle Erbe rinuncia alla tecnica del *flash*, opta al contrario per il «racconto», esponendone le fasi notevoli. Cuore sospeso, il poeta, nel visivo incantesimo del dopopioggia con i colori del sole pomeridiano sulla frutta che giace nelle ceste (molto mutata da allora, ahimè, quella piazza...). Ma il contatto colla buccia d'una pesca vogliosamente adocchiata (è inevitabile che ci si ricordi della «mela renetta» di Papini), basta a suscitare una «fitta dolorosa»: la delicatezza di quella superficie accende la memoria del «tuo viso lontano». Si consuma così una «gioia» - tutt'altro dalla «felicità», che in Valeri latita o scarseggia - protrattasi per più quartine sul passo d'una sensualità propria di questa fase poetica davvero densa e fertile per Valeri.

Si personifica meglio un frutto che non una città, dedurremmo accostando a *Piazza delle Erbe*, così prodiga di sorprese, le due frigide *Palermitane*, ispirate l'una a Villa Giulia, l'altra a San Giovanni degli Eremiti. Qui il generico non si accusa nella mancanza di richiami nominali espliciti fuorché nel titolo (non c'è niente di più facile che far colore e scenografia elencando i monumenti o le strade del luogo in cui ci si trova: chi voglia scrivere poesie newyorkesi non registrerà sulla pagina, per carità, il Greenwich Village, Fifth Avenue e altri *nomi* consimili...). No, il generico promana qui dall'atteggiamento psicologico di Valeri, turista che sembra annoiarsi nel rigoglioso giardino e che annoiandosi ha tutto il tempo di produrre una (fiacca) dichiarazione d'amore. Un turista che, nel secondo elemento del dittico, si lascia coinvolgere dalla collezione di piante esotiche (crescono sotto le «piccole e tonde cupole di rame» della chiesa) e non rifiuta la docile droga di un ammanierato esotismo. E' una iperletterarietà deficitaria, il cui retrogusto parnassiano non ci fa neppure il solletico, (ammettendo che l'intenzione del poeta fosse di condurci in quest'atmosfera tra rifacimento e parodia).

Da ammiratori della poesia di Valeri, ci azzardiamo insomma a sostenere che dal soggiorno palermitano egli *doveva* desumere ben altre note che non queste, assai trite pur nella scontata perizia e malizia compositiva. E la nostra riserva tocca poi alle «cartoline» in francese che Valeri «spedirà» da Pisa-Pise, da Firenze-Florence, da Bologna-Bologne (una quarta, un po' più originale, è da Venezia-Venise). Cartoline, ovvero bozzetti, che si leggono nel *Flauto a due canne*, il libro bilingue (Mondadori, 1958) nel quale il poeta si cimenta a dimostrarsi *francitalien*, come a dire buon cittadino di quella estesa, armoniosa nazione ch'egli domina «*Francitalie*».

La «couleur exquise» della città della Torre pendente, sotto i cieli d'aprile «couleur d'étain», lascia l'impressione del tema lavorato a freddo; e ancor meno ci persuade quell'improbabile (inesistente) «Place Sainte-Marie» fiorentina su cui tira un vento ballerino e il grande inaffiatoio del cielo manda «un jet de gouttelets». Per non dire di Bologna còlta nell'ora fra tramonto e notte con citazione immancabile per i portici («les grottes des porches») e per la statua del Nettuno... Il «tipico» non dà scampo? Ma sono, appunto, «cartoline» sulle quali dovremo immaginare una scritta del tipo «Saluti da...». Indirizzate idealmente ad amici d'oltr'Alpe? Il miglior pezzo di questa serie, si è detto, è il quarto, *Venezia-Venise*: quattro alessandrini, attraverso i quali, se fanno scena scontata il canale e la gondola, dalla «*ombre bleu/d'un très petit rio*» si genera tuttavia - gradevole bisticcio fonico - la «couleur *ambre*» d'un lembo di muro che inghiotte quel nero fantasma dalla lunga coda ch'è diventata gondola.

E' che a questo punto della storia poetica di Valeri, Venezia risultava ormai il *luogo* consolidato e quasi per antonomasia della sua scrittura: la fonte di reiterate osservazioni dal vivo. La città che si rivela e intanto rivela noi a noi stessi, per innegabile potenza di analogie. Anche i quattro alessandrini di *Venise* fruiscono così di quella sorta d'*infallibilità* che spetta ai versi veneziani del poeta che a Venezia stabilmente vive. Si tratta di una infallibilità rischiosa, nel senso che la maestria di chi, come Valeri, conosca i moti occulti, le palpitazioni di quella che definivo la staticità solo apparente di Venezia, conferisce a moltissime di queste composizioni un sospetto di prevedibilità, ora totale ora parziale, guastando o riducendo l'effetto-sorpresa di cui possono invece fruire testi di terraferma e ambientati altrove, come la già esaminata *Piazza delle Erbe*.

L'ultima figurazione di Venezia, Valeri poeta la darà in *Calle del vento*, il libro del '75 che concede pochissimo al tema della nostra ricognizione (se si eccettua l'eco di un'ariosa Trieste che pare uscita da una penna concorde a quella di Sergio Solmi: «[...] Trieste è stata una calda stagione/della mia vita. Sul fumoso orizzonte/della memoria/ancora manda lampi»). Ma quel testo veneziano avrà tutti i crismi del capolavoro, così come li aveva una composizione meritamente celebre, *Riva di pena, canale d'oblio...*, di poco anteriore al 1930.

Riva di pena, canale d'oblio...

Ora è la grande ombra d'autunno:
la fredda sera improvvisa calata
da tutto il cielo fumido oscuro
su l'acqua spenta, la pietra malata.

Ora è l'angoscia dei lumi radi,
gialli, sperduti per il nebbione,
l'uno dall'altro staccati, lontani,
chiuso ciascuno nel proprio alone.

Riva di pena, canale d'oblio...
Non una voce dentro il cuor morto.

Solo quegli urli straziati d'addio
dei bastimenti che lasciano il porto.

Che cosa accomuna le due liriche, del poeta quarantenne e dell'ottuagenario? Su che base potremmo isolarle, per un *di più* di valore, all'interno del numeroso gruppo - tutto godibile, beninteso - dei componimenti veneziani? Ma il fatto è che in *Riva di pena...* Valeri, finalmente, sembra stanco di pitturare la pagina, abbandona l'enfasi invocatoria (come in *Primavera a Venezia*: «Senti il respiro immenso che solleva/i palazzi, le cupole, le altane/più verso il cielo, e in cielo avventa cumuli/di nuvoli d'argento, apre ferite/di luce azzurra, viva come sangue?[...]»). Accantona l'estro di fantasticherie liberatorie per la «città d'acqua e di sasso» («Venezia attende che un vento notturno/la levi a volo, verso quel sottile/lontanissimo golfo di splendore,/per il vuoto infinito»). Ma soprattutto, in *Riva di pena...*, Valeri dimostra di aver eluso le lusinghe di un crepuscolarismo residuo, che in lui s'era tempestivamente ispessito in corposo simbolismo (tra Pascoli e D'Annunzio?) quale si riscontra ad esempio in *Chitarra veneziana*. Dove non si può non vedere, peraltro, come il «volo violento/delle rondini stridule amare» sia già alquanto innanzi sul percorso che conduce a *Riva di pena...*

Percorso di *concentrazioni* o, se si preferisce, di *accentramenti*, e non di coloristiche divagazioni o variazioni sopra un tema ch'è virtualmente infinito come infinita è a Venezia la trama di riflessi, ombre, onde... E non più variazioni, quantunque le assapori io stesso di buon grado, mi sembrano le note cromatiche dell'*Ottobre di Venezia*: «Questi grigi di perla, e grigirosa,/e grigiverdi [...]»; variazioni con le quali non si fa molta strada. Valeri ne è consapevole, e allora cerca di chiudere il coperchio personificando la città: in una donna che magari può esser *Domina* come in un'allegoria del Veronese o del Tiepolo: «Venezia giace languida, disfatta»; salvo poi a rimediare all'alzata di tono scherzando col «volto» di Lei, della Città, che, sbucato il sole dalle nebbie, «socchiude appena i gialli occhi di gatta».

E' la medesima sensualità della personificazione che detta un avvio come «La bionda carne delle pietre e il sangue/rosso dei rii», con una profusione cromatica eccessiva, riproposta subito dopo nella sequela (*Ottobre di Venezia*) di azzurro, nero, argento, verde marcio, arancio, granato, rosso, oro; «oro» in rima col «bucintoro», ma per fortuna il bucintoro in scena non c'è, vi entra solo come fantasiosa figura di confronto per un glorioso «barcone di zucche e di cipolle». Iper-realismo che qualifica in maniera estrema e al limite del paradosso la consacrazione d'una città nei suoi elementi di tutti i giorni. Ed ecco, sulla stessa linea, *Ortolani di laguna*, del novero di quelle composizioni seriali che umanamente tradisce un tal gusto del poetare che rende poi ardua la scelta dell'attimo giusto per staccare la spina e concludere il divertito inventario (sebbene dietro - o meglio dentro il «barcone» - questa volta ci siano anche il poeta e la sua amata, diretti a casa, alla «gaia cucina» e ad «altro ancora», di cui per pudore si tace...).

Se ogni itinerario segue una sua spinta provvidenziale e segreta, forse, mi dico, tanto lusso nomenclatorio e tutti questi studii, assaggi e sondaggi delle ombre-luci di laguna, erano necessari al conseguimento della quasi-nudità di *Riva di pena*. Ivi la sola notazione di colore è il giallo dei «lumi radi» - una sola ma sufficiente, di contro all'insufficienza espressiva del dispendio cromatico di tanti altri pezzi veneziani di Valeri. E' fin troppo facile dirlo: il colore qui risulta affatto interiorizzato. Più che un vedere, è un sentire: colore interiorizzato nell'«acqua spenta» e nella «pietra malata»: aggettivi, anzi partecipi, memori dell'apprendistato crepuscolare o crepuscolar-simbolista, ribadito d'altronde nel sintagma spiccatamente corazziniano del «cuor morto». Un crepuscolarismo soltanto ambientale, però, e sollecitato dall'inquadratura autunnale; del crepuscolarismo, per dir così, storico, manca in Valeri il ragionamento, manca l'ostentazione, se non addirittura l'ostensione, della «pena», sia pur nominata nel testo come il *senso* stesso e la «specificazione» della «riva».

La non regolare alternanza di doppio quinario ed endecasillabo aiuta il componimento, lo sottrae alla tentazione di cullarsi in una qualsivoglia musica prestabilita. La cadenza della stagione (ciclica, non irreversibile) ritma la decadenza della Venezia che fu già Dominante e Serenissima. Ci si rallegra che qui non appaiano «volto» e «carne» della Città; e forse proprio per averne saputo schivare il consueto processo di personificazione, questo *ritratto* di Venezia ha un'efficacia icastica impareggiabile. Il silenzio e il freddo, le rade luci fumiganti e gli urli dei bastimenti (non dei vaporetto: la percezione di Valeri qui s'allarga a una Venezia commerciale, portuale, estranea all'idillio corrente): sono queste le *persone* in campo, o solamente queste registra l'ammutilato «cuor morto». Dobbiamo al «cuor morto», io credo, una rima fatale e cupissima, quasi d'obbligo, una rima schiettamente crepuscolare anch'essa (perché negarlo?): «oblio: addio».

Il buon contagio della regia «nuda» si esercita nella lirica immediatamente successiva, *Ritorno*, che può considerarsi legata a *Riva di pena...* in una sorta di dittico, per l'indicazione del «triste novembre» e più ancora del «cuor morto»; ma ora si tratta del «*dolcissimo* cuor morto» della città, di una Venezia «dalla faccia arida e stanca» (tentazione irresistibile a personificare!), «città del sogno caduto,/della vana estrema illusione». Contagio positivo, quello di *Riva di pena...*, che non regge però molto più in là dell'attacco - «Questo bel vento di disperazione/gettato a furia sul fosco mare...» -, e già nel rileggere mi assalgono i

dubbi, se collego la splendida apertura all'epilogo - «[...] La disperazione/neppur essa ci ha voluto» - che in tanto palese simmetria illumina un gioco d'artefice, un calcolo inesistente o comunque neutralizzato nella partitura di *Riva di pena...*

Ma forse era troppo difficile sostenere con repliche di pari livello una gravità naturale come quella di *Riva di pena...* A conti fatti, quel frammento sverterà come la quintessenza di ciò che Valeri *poteva*, in questa sua fase esemplarmente matura. E non stupisce che il privilegio della replica, della rimodulazione vada all'altra, più deliziosa corda, la corda toccata in *Veneziana* (con qualche rintocco del Pascoli): una fanciulla è sola al balcone, sta curando i suoi fiori, avverte o crede di avvertire che qualcuno la stia chiamando per nome. Ma non c'è nessuno, la sua non è che una trasognata fantasia: a sollecitarla sono la verde età del personaggio e l'incanto dell'ora (il «crepuscolo amaranto», a cui par che si debba il color «d'oro» degli occhi della fanciulla, «nella luce dubitosa»). L'ottonario, con regolarità inflessibile, conferisce un andamento di «allegro» alla scena semivuota; deserto e chiuso il «rio», come anche il «cielo».

E' una versificazione esibita come supremamente «facile», ma ciò non toglie che qui si ritrovi il Valeri potenzialmente «maggiore», il più misterioso ed ambiguo: assai più capace dove attende alla figura umana, e la scioglie tra gli elementi del quadro, che non dove ambisca (nei termini che conosciamo: carne, sangue, occhi, languori...) a una personificazione della città. Meglio che la «pietra» e l'«acqua», le due sostanze più dense e vere, non si tramutino, appunto, in «carne» e in «sangue». Così, in vista della conclusione dell'antologico volume delle *Poesie* mondadoriane del 1967 (la cui terza parte arriva fino al 1965), nella lirica intitolata semplicemente *Venezia* «pietra» ed «acqua» ricorrono ossessivamente - nel giro di appena otto versi, tre volte la «pietra» e quattro l'«acqua» -, e il risultato è di nuovo altissimo, o tale sarebbe, se in chiusura non ci fosse un che di eccessivamente ragionato nell'equazione fra «tempo» e «cuore» («Tempo *come* un cuore che in profondo batta/scandendo solo un nome, un nome che canta»): una perdita di concentrazione, in confronto al martellato avvio: «La pietra alzata su l'acqua/lambita corrosa dall'acqua./Nel silenzio della pietra e dell'acqua/il fruscio della luce a fior dell'ombra».

Da quel «nome che canta», scandito dal tempo e dal cuore, il cuore subito dopo esprimerà un'ultima figurina, quella della fioraia, la cui mano che porge violette fa d'improvviso primavera in Piazza San Marco (*Violette a San Marco*). E per merito di quell'offerta - delicata come il volto dell'offerente - si rianima la «piazza di pura pietra e pura idea/sotto il cielo di zinco e fumo e quarzo/del novissimo marzo». E' una insolita mineralizzazione della scenografia più familiare, ma il sintagma «pura pietra e pura idea» testimonia la radice intellettuale del binomio «pietra-acqua», dove, per la prima volta, all'acqua si sostituisce l'«idea», suggerendo una direzione che si direbbe miri all'archetipo, muovendo come sempre dall'oggetto.

Inserirei qui una parentesi non superflua. E' da notare come nella sistemazione antologica del 1967 a *Violette a San Marco* succeda una *Estate a Roma* che tende, se non all'archetipico, ad un archeologico e a un mitologico abbastanza consoni alle strategie d'un poeta (nonché prosatore) dei più ragguardevoli fra quanti abitarono a Roma da romani, gustandone le belle superfici ma anche frugandone il ventre arcano ed affollato. Quel poeta si chiama Giorgio Vigolo e appunto a lui rimanda, in Valeri, l'epifania dei «candidi cavalli dei Dioscuri». Certo: sono i monumentali Dioscuri sulla piazza del Quirinale (Valeri la ribattezza «colle d'oro»), ma più che altro conta, ne accennavo, questo accamparsi dell'Antico sul Naturale, un'impennata. Nel loro movimento quei cavalli somigliano alle nuvole del cielo; anzi, la Natura si «accoppia», fino a fondersi, con un Antico che fronteggia il Tempo... Forse è l'ultima, la più grandiosa, di quelle che ho classificato come «cartoline»? Nell'arco di nove soli versi - tre sono enedecasillabi, gli altri restano sotto la misura - si danno ben quattro indicazioni cromatiche (nerastro, rosso, oro, candido): il crisma della Città Eterna si coagula nell'espressione «trito ossame di secoli», quello dell'Arte, eccelsa al pari della Natura, nelle imponenti statue quirinalizie...

Approssimandosi il tramonto di Valeri, il nostro tema raggiunge l'apice un'altra volta. Siamo più in là del traguardo delle *Poesie* 1967: adesso il libro è *Calle del Vento* (dove, l'ho già osservato, è raro che vi s'incontri un «ritratto» di città). *Un cielo freddo come cenere fredda*: il frammento deriva la propria robustezza dall'assoluta inermità che lo caratterizza.

Un cielo freddo come cenere fredda,
un filo di vento come fil di coltello.
Immota riva su l'immoto canale.
Ma una nera frotta di passeri
piomba improvvisa sul livido selciato.
E' già sparita. Immota riva,
nuda, su l'immoto canale.
Un giorno come questo
chiamerò per nome le mie figlie:
Giovanna, Marina.

Chissà se faranno in tempo a venire.
Ci sarà qualche passero, forse,
qua sotto le mie finestre.
E nel silenzio di pietra, forse,
uno strisciar di remi a fior d'acqua.

Sarebbe superflua, qui, ogni prova di commento. In molte pagine della vecchiaia di Valeri, e anche in questa, non ci si affida alla rassicurante normatività dei metri consueti (endecasillabo, sette-ottonario, quinario doppio, alessandrino rifatto all'italiana in doppio settenario...) e si preferisce invece mutar passo, verso dopo verso, anche varcando, a differenza che nel passato, la misura dell'endecasillabo (dove gli effetti di quasi-prosa: nei primi tre versi, nel quinto...). Tale opzione, ritmica e metrica, fa sì che le parole-chiave prendano risalto, e si tratta di parole che tornano - recuperate e, se possibile, ulteriormente decantate - dall'altro frammento ormai remoto, e che valutavo il capolavoro della maturità di Valeri: *Riva di pena, canale d'oblio*. Il «freddo» e il «cielo», la «riva» e il «canale», la «pietra» e l'«acqua». Questo è, a parer mio, il Valeri lessicalmente più schietto: ma ora (e per due volte) alle designazioni di ieri - «di pena», «d'oblio» - fa subentrare l'aggettivo «immoto». «Immota riva su l'immoto canale»: così tutto è ancor più spoglio, come viene specificato più innanzi: «Immota riva, nuda...». In quest'aura anche Venezia può sublimarsi, non è più né pittoresca né «pittorica», sagomata d'acchito dal taglio che il vento apre in quel cinereo cielo (ripresa del «fumido» di *Riva di pena*...). Un grigiocenere su cui piomba il «nero» della «frotta di passeri», e altro colore non è dato, neppure il fantasmatico «giallo» de versi così lontani dai quali questi nuovi e postremi si generano come un rifacimento d'autore, somnesso e consapevole. Rifacimento, ma qui c'è, in aggiunta fatale, il sostituirsi della previsione (e vorrei dire: della pre-veggenza) ai riti della memoria; al posto degli eventuali toponimi, ecco, pronunciati con dolcezza timorosa, i nomi di persona: delle figlie. Giovanna, Marina. La musica di sempre, carezzevole e parca, musica d'acqua, sciabordante sulla pietra che tace - musica d'una vita -, l'immaginazione la trasforma in mortorio, in armonia degnamente funeraria. Morire d'autunno, o d'inverno: in una di quelle stagioni che Venezia è più sfibrata e deserta, più se stessa. Più «città di Valeri», possiamo arguire, se la natura e la poesia sono amiche tra loro e «cospirano» come si verifica nelle sezioni meno amabili e meno pittoresche - e per contro più angosciate - del libro di un poeta che nel panorama novecentesco andrà restituito a un rango più elevato di quello che abitualmente gli si concede.

Ma se tanto Valeri deve a Venezia, e se di tanto Venezia gli è debitrice, che dire del modo col quale, interamente *a posteriori*, il poeta guarda a Padova, sua «città materna» e nutrice? Alla raccolta di prose edita nel '44, *Città materna*, mi sono già richiamato: un testo di «prosa d'arte», in senso stretto? Forse, ma anche qualcos'altro, per come attinge alle sorgenti di un'esperienza, d'una sensibilità i cui rischi sono impliciti nella qualità stessa di questa scrittura, d'uno stile che procede senza un vuoto, senza una smagliatura.

Per un poeta come Valeri, che non cancella mai il dato «realistico» originario, Padova ha questa peculiarità: che a contemplarla sarà sempre il fanciullo che ci visse anni decisivi; saranno sempre quegli occhi puerili a ricreare lo «stupore dell'infanzia attorno al pozzo»; saranno quelle orecchie a sentirsi ripercosse, «traverso gli orti d'oro», dal suono di «una campana/color di sera». Non che a Valeri poeta Padova ispiri componimenti in gran numero; forse è Padova la città eponima del testo a pagina 404 delle *Poesie* 1967, ma l'elemento considerevole in quello stesso volume è la *suite* che vi occupa le pagine 264-274. Sei liriche legate insieme da un titolo inequivocabile (*Città della memoria*: s'intenda «città» al singolare). La datazione dovrebbe situarsi sulla metà degli anni '40, o poco più avanti, insomma in sincronia con le prose di *Città materna*, alcune delle quali (*Il mio Pra' della Valle* o *Borgo Santa Croce*) svolgono del resto la stessa tematica delle poesie.

Ci si domanda perché i 71 versi complessivi di *Città della memoria* fluiscono tutti invariabilmente sul filo dell'endecasillabo. Tanta regolarità potrebbe servire a produrre una specie di ipnosi: in chi scrive e nel suo lettore. Chi scrive - il poeta - ha già confessato, in altra circostanza, essere il suo Pra' della Valle (ma qui, per estensione questa piazza significa, probabilmente, Padova tutt'intera) non tanto un «luogo nello spazio» quanto un «luogo nel tempo». E il consegnare alla categoria-tempo anziché all'altra, coordinata, favorisce una linearità evocativa in cambio di quella simultaneità o di quel gioco di sovrapposizioni e sincretismi che ci si poteva aspettare se avesse prevalso il ricordo-spazio.

Quanto alla tecnica del comporre, queste poesie di materia padovana si distaccano vistosamente dalle moltissime ispirate a Venezia. Di fatto, non vi è mai un presente, un *fieri*, un «possibile», quand'anche nel terzo e nel sesto pezzo del gruppo la facoltà attualizzante della parola, e di questa artatamente monotona melodia, approdi a un presente grammaticale (ch'è però una guisa di «presente storico»), e permette al poeta di dire, ad esempio: «Rossi galoppi di cavalli *rompono*/dentro nemi di sole polveroso [...]», o «*Sorgono* vasti portici invasati/d'oro [...]». Questa topografia della «città della memoria» (in cui, è vero, il poeta ritornava ogni settimana per assolvere i suoi obblighi di professore universitario: ma non era più *quella* città) è dunque una cronografia, un susseguirsi di quadri che non risparmia affatto sul colore, e in

tal senso non ci sarebbe un gran divario dai «trattamenti» di Venezia. Ma la divergenza si precisa nella funzione: il cromatismo della «città materna» è il mezzo per ancorare meglio che si possa l'oggetto del ricordo al suo giusto *tempo* d'appartenenza, laddove il colorismo parimenti insistito delle scene veneziane è sempre un fissare le figure dentro il proprio *spazio*.

La gamma cromatica è generosa fin dal primo dei sei testi padovani: giallo, bianco, nero, verde, oro. Ma già nel secondo basteranno l'oro e il rosa, raccogliendosi la totalità del ricordo fra le quattro pareti della camera, dell'addormentarsi del bambino al suo risvegliarsi l'indomani: dapprima lo assiste la madre, che gli mormora le preghiere al capezzale; poi «il vecchio sonno entrava a piedi scalzi,/soffiava al bimbo il suo fiato di miele». Infine tornava il giorno, ed «era il fiume della vita/che passava cantando [...]».

Ciascuno dei sei momenti della serie padovana, indulga o no a determinare i colori ch'ebbe *quella* vita, s'accetra su di un nucleo che caratterizza il nesso città-infanzia: infanzia dentro una città ma anche, reciprocamente, città racchiusa nel perimetro di un'infanzia. Così, in primissima battuta, il *pozzo*: «Stupore dell'infanzia attorno al pozzo/a cercare l'immagine perduta/in fondo all'ombra, nel lume lontano;/a suscitare con suoi piccoli gridi/la grande eco sepolta [...]» (è il medesimo pozzo cui Valeri alluderà nella prosa d'accompagnamento alle liriche antologizzate da Giacinto Spagnoletti nella sua *Poesia italiana contemporanea 1909-1959*, Guanda, 1964). Così, nel secondo componimento, la *camera*: «La notte era una camera con strane/figure d'ombra pullulanti in giro/alle pareti, dagli angoli bui». Nel terzo il recinto si amplia, si spalanca nell'enorme catino di Prato della Valle (con implacabile recupero cromatico: nero, rosso, biondo, oro, verde), ambiente rituale della vendita di frutta e delle corse di cavalli, mercato di bestiame e di accattonaggio diffuso. Qui, al sentore di sacrificio emanante dal «vitellino biondo» che, «Alto sul carro», «gira gli attoniti occhi luccicanti/di cielo e pianto», risponde il vertiginoso illusionismo dei «raggianti angeli d'oro» i quali, dopo esser volati «tra chiese,/da campanile a campanile», «si rimpiazzano/coruscanti nella verde acqua dei platani». E' di nuovo un piombare nel mistero della profondità, un occultarsi nel *cerchio* - questo si finge la fantasia di Valeri bambino -; e poiché si è ascoltato lo stesso poeta accreditare lo sviluppo della memoria del luogo come d'una memoria ch'è soprattutto del tempo, il seguito coglie l'emozionante giornata sull'epilogo. Valeri si dirige verso una delle chiese in cui lo conduceva sua madre, e rivede «cupole nel tramonto» che si innalzano «come globi/di sole in vetta a scoloriti muri,/e a piè dei muri, nel bigio velluto/dell'ombra», il fanciullo scorgeva «nere ombre di frati, azzurre/ombre aleggianti di bimbe farfalle». Siamo nel quarto componimento: nel mese di Maria le funzioni, i canti liturgici «e un incenso di rose». Di sulla soglia, ch'è soglia «tra due mondi» (il profano e il sacro), «il fanciullo guardava, e aveva il cuore/pallido come un ex-voto d'argento».

Che cosa poteva aver veduto? L'immagine della «bianca Madre dai sette dolori», splendente «nella segreta tenebra [...] /dentro un nimbo di tenere fiammelle»; così per la quarta volta, nel corso di questa serie, Padova esprime figure di cerchio e di custodia, scrigni di misteri che sbigottiscono; e un arcano recinto è lei stessa, la città. Non sarà quindi incongrua l'allocuzione diretta, nel penultimo frammento, alla «pianura di carne», a canali e riviere («lucide vene/profonde a piè degli argini...»), alle «lontane colline», insomma l'invocazione globale alle «creature semplici e nude», alimento della puerizia e dell'adolescenza di un'altra «creatura», Diego Valeri. Il cuore provò «incanto», a contatto di quelle «beltà»; mentre i «sensi» fiorirono «timidi al soffio» di quel naturale «respiro», in un riconosciuto legame generativo. Tutto intensamente enfatico (il tono rammenta qua e là Cardarelli o Solmi), con gli eccessi dell'«immenso grebbo», appositivo della «pianura di carne», detto della terra madre, o del «bevuto dalla bocca/dell'infimo orizzonte», detto delle «lucide vene» d'acqua... C'è ben altro, lo sappiamo, nella poesia di Valeri; ci sono una misura e una qualità spesso incompatibili con questa sensualità debordante. Eppure, tanta e sensuosa eloquenza finisce, anche nel pezzo in questione, per avere un altro sbocco e un altro centro. E' un centro che nasce dall'«acre volontà segreta» insistente nel fanciullo che pur si commuove alla vista di pianure, colline, riviere. E' quella «voluttà» che spinge il cuore a cercarsi «tutto un suo pauroso paradiso» - un «diverso bene, un'amara dolcezza/di sogni» -; a figgere gli occhi nel «cupo/specchio dei fossi», spiando «tra le verdi/muffe e le foglie secche, i capovolti/alberi e il cielo in colore di morte».

Allora non può esistere città, nella storia di Valeri poeta, più necessaria di quella destinata a diventargli «città della memoria». Solamente Padova produce simili «accentramenti», solo in Padova il riflesso che capovolge l'immagine specchiata assume quest'insinuante forza di sortilegio. C'è insomma un tanto di demonico nella città che Valeri si ricrea «a memoria» e dalla quale si congeda (sesta lirica del gruppo) con un'altra entusiastica traduzione del visibile-veduto in una chiave che vanifica ogni iniziale stimolo realistico. «Le architetture labili del sole/si volgono lievi entro l'opaca massa/di pietra e d'ombra attaccata alla terra./Sorgono vasti portici invasati/d'oro, e logge di cielo, e campanili/di fiamma, e gonfie cupole di vento [...]». A orecchio, si direbbe che Valeri non sia mai stato così vicino alla maniera solenne e un po' spiritata di Arturo Onofri. L'ardimento dell'*incipit* - «architetture labili del sole» -, quei «portici invasati/d'oro», e ciò che segue in esaltazione analogica sembrano davvero accostarci al mistico paradiso intellettuale del ciclo onofriano intitolato alla «terrestrità del sole». Ma il punto nodale Valeri lo tocca più avanti, nel distico

«L'adolescenza attraversa le forme/della luce, raggiando la sua luce». Finalmente - e la serie padovana adesso può concludersi - la compenetrazione di memoria (infanzia, adolescenza) e città, operosa fra tempo e luogo, si delinea. Ciò che non si darebbe nella Venezia che Valeri vive in età matura, persona già compiuta, non soltanto è possibile ma è indispensabile che accada qui, nella Padova che lo accolse creatura ancora larvale, plasmabile. Creatura «innamorata», non altrimenti dalla «rondine che accende l'aria/col suo gridato volo» (a tali altezze emotive il poeta non lesina le più spericolate sinestesie, gli scorci da capogiro), la rondine che è «sopra il mondo/oscuo e fermo, e innamorata chiama».

Un'età della vita diviene dunque «personaggio», energia che attraversa le paradisiache «forme della luce», le quali rimarrebbero un'astrazione (onofriana o no) ove non le soccorresse il riscontro di portici logge campanili cupole, opaca realtà «di pietra e d'ombra attaccata alla terra», certo, ma resa leggera dall'azione del sole, del vento. Per questa levità si fa lieve l'adolescenza medesima, dono di luce che trapassa raggiante l'oro, la fiamma, il celeste di una città a cui non serve dare un nome, essendo la Città, in assoluto. Più che «raccontarla» (o evocarla: «città della memoria») questi 71 versi la ritrovano e la offrono al lettore in una successione di elementi che fondano una biografia. E', si capisce, la biografia del poeta: del poeta agli albori.

E' risaputo che l'area padovana privilegiata dal ricordo di Valeri è quella compresa fra l'ex-Borgo Santa Croce (oggi Corso Vittorio Emanuele II) e il Prato della Valle, tra le Dimesse e la Specola. Chi ha dimestichezza con la zona ravvisa volentieri e senza troppo faticare (salvo che per la segretezza di qualche orto celato da alti muri) i probabili percorsi di colui che se ne sarebbe costituito poeta. Ma non su questo piano suggerirei di rintracciare nei particolari la più importante fra le «città di Valeri». Poiché nel pittorico e magari nel pittoresco della sua Padova spicca e perdura un tratto di stilizzata emblematicità: quei segni piacevoli e ammalianti (acque e portici, statue e platani, cupole ed orti...) formano la trama sostanziosa ed essenziale di una città che è (o meglio: che fu) *natura*. E' una trama che sosterrà il poeta nella sua lettura del mondo, in ciò che il mondo ha di palese e di nascosto, di materico e d'impalpabile.

Di come un'intelligenza così orientata possa esercitarsi anche al di fuori del nido dei primi incanti, applicandosi ad altre città, testimoniano le molte e già considerate liriche veneziane. Ma in quei casi, indipendentemente dai risultati spesso cospicui, Valeri - e non poteva che esser così - si dimostra poeta di luoghi, di *spazi*. Solo Padova, irrevocabilmente e felicemente, dette alla sua poesia l'impronta del *tempo*. Di un tempo ormai consumato e tuttavia tonico, a ritrovarlo; breve ma fastoso e vivido, come lo sono quelle che Valeri chiamò «architetture labili del sole».

«Gli amici poeti»: Aldo Palazzeschi e Diego Valeri.

Risalire a quelle che furono le origini dell'intenso e affettuoso rapporto di stima ed amicizia che per oltre quaranta anni legò Aldo Palazzeschi e Diego Valeri equivale un po' ad immergersi negli odori, nei sapori, nei colori, nelle sensazioni di una poesia, la loro, che pur nelle diverse forme e misure, ha contribuito prima a tracciare e poi a consolidare le basi di un anti-Novecento che ha una sua propria storia e di cui finalmente oggi, grazie anche alla riscoperta di poeti come Betocchi, Penna, Caproni, si è iniziato a riconoscere lo spessore e la valenza alternativa (*l'altro versante*) (1) nell'ambito della lirica di questo secolo ormai agli sgoccioli. E, come spesso accade, nel ripercorrere le tappe di un rapporto umano caratterizzato da straordinaria amabilità, gentilezza di modi, riservatezza, insieme ad una arguta ironia, tutte doti che entrambi li distinguevano, alcuni tasselli della morfologia di quel versante emergono e si impongono alla nostra attenzione.

Quando il 25 gennaio del 1962 il «domestico» (2) «Gazzettino», come familiarmente Valeri definiva il quotidiano veneto, dedicava l'intera terza pagina alle celebrazioni per il 75° compleanno del poeta originario di Piove di Sacco, tra gli altri anche Palazzeschi, di solo due anni più anziano, rilasciava una breve ma eloquente testimonianza. «La nostra conoscenza esisteva da oltre vent'anni,», scriveva il poeta toscano, «come quella di tutti i componenti le svariatissime famiglie artistiche, per influsso astrale il giorno che giungemmo a conoscerci personalmente. E fu una mattina del 1934 in una sala terrena del Palazzo dei Dogi dove, con altri poeti, dovevamo discutere uno dei primissimi premi letterari organizzato dalla Biennale. Premio di poesia nella più poetica fra tutte le città e intitolato, se ricordo bene, al Gondoliere. [...] Da allora la nostra sorte era segnata, e per un'infinità di volte ci ritrovammo, e ci ritroviamo tutt'ora l'uno davanti all'altro, e in ambienti diversi, a quelle tavole di giudizio e di spirituale supplizio, sempre più consci della grave responsabilità che grava sopra le nostre spalle, coi capelli sempre più radi, sempre più bianchi, ma col conforto di una medesima speranza animatrice e una medesima volontà giovanile, quella di cercare la poesia come le pagliuche luminose i cercatori nelle sabbie aurifere. Così imparai ad amare oltre il caro poeta l'uomo che fu maestro appassionato ed esemplare, capace di far conoscere ed apprezzare anche le cose inclementi con comprensione umana e umana dolcezza». (3) Speranza animatrice, volontà giovanile, comprensione umana, umana dolcezza ed ancora la poesia, Venezia, le famiglie artistiche, l'uomo: questi in sintesi gli ingredienti di una duratura relazione fondata anche su un comune e sincero intendimento poetico. E Valeri, che faceva risalire la loro conoscenza a qualche anno prima, (4) non perderà occasione, pubblica o privata, per ritornare su questi stessi temi. Palazzeschi da sempre aveva rappresentato, insieme a Corrado Govoni, Marino Moretti e, più lontani, Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio, ma il D'Annunzio del *Notturmo* e non quello "raggiante" dell'*Alcyone*, un riferimento, una sorta di archetipo artistico ed umano a cui guardare con fiduciosa simpatia. «[...] il tuo *tu*, il tuo libro e la tua lettera», scriveva Valeri nel giugno del 1934, in risposta ad una lunga missiva da Firenze dell'amico, che si congratulava per le mondadoriane *Fantasie Veneziane*, «sono e resteranno tra le conquiste più care della mia vita letteraria; la quale non è poi una cosa diversa dalla mia vita. Da tanti e tanti anni desideravo di conoscerti, e di dirti la mia ammirazione e il mio affetto. Si parlava di te, con Marino [Moretti], già prima della guerra, per le vie di Milano e i viali di Cesenatico; e io t'ho sempre letto con amore, come si leggono soltanto i poeti veri. [...] Io non ho mai aspirato agli applausi della gente; ma ho sempre desiderato il consenso degli amici poeti: i pochissimi che son poeti davvero, anche se scrivono critica (come Pancrazi, per esempio)». (5) Inutile qui ripercorrere le molte pagine dedicate a mettere in luce i possibili prestiti, gli echi di altre poesie che risuonano soprattutto nel primo tempo della lirica valeriana. Per tutti si ricorda quanto scriveva proprio Pancrazi nel recensire *Poesie vecchie e nuove* (1930): «E' probabile che, anche oggi, chi rilegga "Il dottore di campagna", pensi al Pascoli; "Maggio", a Moretti; "Mattino d'estate", a Govoni; la "Serenata per bambola", ora a Palazzeschi, ora a Corazzini». (6) Tuttavia se, come crediamo, la maturazione poetica di Valeri passa attraverso un processo di eliminazione di quanto era esclusivamente determinato da una lettura psicologica delle cose, attraverso un'operazione fatta di passaggi interiori, mutamenti, varianti che crescono con la vita stessa del poeta, impossibile non riconoscere nel nostro una sempre più ampia accettazione e intelligenza della vita così come essa è. E dietro tale acquisizione, che poeticamente produrrà una progressiva riduzione ai minimi termini del codice crepuscolare, con conseguente soppressione di ogni drammatizzazione delle situazioni, è sicuramente individuabile una filosofia del quotidiano di cui Palazzeschi era e sarà per sempre il principe indiscusso. Con questo non si vuole affermare che l'autore de *L'incendiario* sia stato per Valeri il tramite privilegiato di un determinato *modus vivendi et cogitandi*; bensì che ambedue i poeti sono identificabili, pur nella loro diversità, in una comune predisposizione nei confronti della vita tale da guardarla, suggeriva Vittorio Lugli,

con «occhio puro» e «con grato stupore». (7) Da qui quel *quid* di magico e miracoloso che distingue gli esiti poetici dell'uno e dell'altro, e che se in un caso vede prevalere stramberie e fumisterie d'ogni specie, nell'altro si risolve in una cognizione del mondo, come osservava Luigi Baldacci, «dolcemente visionaria». (8) «Gli ottant'anni di Palazzeschi [...] non sono come quelli di un qualsiasi altro ottuagenario.», scriveva Valeri in occasione dei festeggiamenti per l'ottantesimo compleanno dell'amico, «Sono ottant'anni di fanciullezza che si sono posati, via via, l'uno sull'altro, senza far mucchio e senza nulla perdere della loro naturale freschezza. Sono anni che non pesano quasi: leggeri e leggermente mossi come fogliette pur mo' nate, che, appunto, non fanno mucchio ma corona al capo dell'albero. Qui mi pare che sia anche la singolarità, il segreto, il dono di Palazzeschi scrittore. Ma intendiamoci bene. Il fanciullo di Palazzeschi non ha nulla di comune col fanciullino di Pascoli, che ostinatamente si chiude nel cerchio delle sue favole antiche; il fanciullo di Palazzeschi, fin da principio, fin dalle sue prime canzoncine, mostra di possedere una conoscenza del mondo (degli assurdi del mondo) e una coscienza di sé (della propria miseria di uomo) che non disdirebbero a... un ottuagenario. Eppure gli è sempre bastato di posare gli occhi sulle cose, di osservare un poco i costumi dei suoi simili, di evocare un'immagine, un'ombra del passato, di porgere l'orecchio al chioccolo della fontana malata, perché in lui rinascesse lo stupore e, con lo stupore, l'amore della vita miracolosa». (9) E nell'ambigua fusione tra una ingenuità intatta e una disincantata saggezza Valeri coglie la precipua forza della ricerca palazzeschiiana che, a suo avviso, non è fatta né di umorismo, di comicità o di ironia ma piuttosto di gioco «nel duplice senso di diletto errore della fantasia puerile e di armoniosa espressione [...] dei contrasti di un'anima esperta e, senza dubbio, dolente...». (10) «La nostra vita è fatta di questi terribili contrasti», (11) scriveva Palazzeschi, da Roma, all'amico lontano; gioia e dolore, compagni fedeli della nostra esistenza, e di cui il saltimbanco, l'uomo di fumo conosce perfettamente, così come Valeri, le inesorabili leggi che ne determinano il fatale alternarsi. Ora se in Palazzeschi tutto questo era in origine, al punto che «l'esercizio di poeta [...] piuttosto che uno stato definitivo di maturità» ha rappresentato, come è stato detto, «quasi una fase di crisalide, destinata a liberare la farfalla», (12) in Valeri tale condizione è stata piuttosto conquistata nel tempo, sia sul piano dell'arte che su quello, peraltro coincidente, della vita. Nel dicembre 1970, scrivendo ad un altro amico fiorentino seppur adottivo, Carlo Betocchi, l'ormai ultraottantenne Valeri così rifletteva: «"La mia vita si spoglia": siamo arrivati tutti e due a quel punto, e tutti e due avvertiamo in noi più libera la vita dell'anima. Tu, rifiutando il "destino"; io, accettandolo come qualcosa in cui ho fede (o quasi)». (13)

Anche la scelta stilistica e linguistica che Palazzeschi e Valeri percorreranno altro non è che l'effetto di una ben più importante scelta interiore. Il primo, che come è noto aveva attraversato l'avanguardia futurista in modo del tutto personale, rimanendo sostanzialmente indipendente dalle correnti letterarie che di volta in volta si era trovato a fiancheggiare, si mostra spesso diffidente nei confronti di programmi ambiziosi e poetiche impegnate. La «messa in parentesi della cultura» e «un'astuta *naïveté*», (14) giustamente rilevate in Palazzeschi da Pier Vincenzo Mengaldo, determinano un rinnovamento del linguaggio della tradizione poetica per via di impoverimento e non certo di aggressività espressionistica. Il risultato è una poesia tra virgolette «facile», orecchiabile ma che in realtà nasconde tra le pieghe di un dettato insieme sconcertante e amabile i piani profondi e complessi di un'esperienza umana e letteraria tra le più significative del nostro Novecento. (15) Spesso, descrivendo a Valeri le impressioni riportate dalla lettura dei molti libri presentati ai premi di poesia, Palazzeschi non può fare a meno di denunciare una certa insofferenza nei confronti di una letteratura solo attenta a seguire le mode del momento, sia dal punto di vista formale che contenutistico. In tal senso sicuramente significativa è una lettera dell'agosto 1967, questa volta da Venezia, in cui Palazzeschi, con la consueta ironia, scriveva: «Mio caro Diego, [...] ti dirò [...] che io son prevenuto per questo genere di pessimismo di maniera e, si può dire, di moda; dove la vita diventa peggio dell'ergastolo in tutte le sue manifestazioni, [...] e dove soltanto la parte oscura della vita interessa. Intanto la vita non è così, e questa letteratura di ergastolani è fatta da gente che non ha nessun dramma al proprio attivo, che è ben pasciuta e vive contenta e soddisfatta». (16) Affermazioni queste che trovavano in Valeri l'ascoltatore ideale, al punto da fargli affermare: «Carissimo Aldo, [...] Siamo perfettamente "contemporanei"; e, naturalmente, abbiamo gli stessi gusti, anche in letteratura». (17) Della poesia valeriana è stato parimenti detto trattarsi di una poesia facile, contrapposta alla poesia difficile del nostro secolo. E anche quando il giudizio, come nel caso di Giacomo Debenedetti, era tutt'altro che negativo, una lettura superficiale ha finito per svilire le felici formule debenedettiane e Valeri è divenuto *tout court* il «poeta delle vacanze». Controcorrente rispetto alla ricerca di una poesia contemporanea che fa sue le ragioni intime e riduce, invece, quelle della realtà, Valeri tende a cancellare qualsiasi cerebralismo, ad eliminare una espressività avvertita troppo impulsiva, alla ricerca spasmodica della forma lirica che meglio risponda alle sue stesse esigenze creative. Ispirato ad un principio di essenzialità ottenuto «per alleggerimento», (18) Valeri sceglie di rendere in semplicità le proprie sensazioni al punto che queste sfuggono a qualsiasi categoria umana. Si tratta, come nel caso di Palazzeschi, di una poesia che manca di qualsiasi lavoro di progettazione, essendo *in primis* frutto dell'occasione e del profondo rispetto della vita e in alleanza con essa. Una poesia «senza paludamenti» e che, sottolineava

Betocchi, «potrebbe dirsi persino e semplicemente cordiale, non intellettuale». (19) Ed in effetti, ogni qual volta interrogati sulle segrete ragioni che stanno all'origine della loro arte, Palazzeschi e Valeri non mancano di sottolinearne la casualità, la non predeterminazione, oltre che la totale assenza di sovrastrutture culturali. «Non è facile riportarmi allo stato d'animo che produsse agli albori del nostro secolo la mia lirica.», affermava Palazzeschi, «Non fu un fatto letterario risultato di precisa conoscenza e maturazione critica sui problemi estetici che in quel momento riguardavano la poesia, sia per il contenuto come per la tecnica, non interesse, né calcolo: ero troppo giovane per ciò, non un fenomeno della volontà ma dell'istinto, una forza che albergava in me quasi a mia insaputa e che voleva essere espressa, una necessità oserei dir fisiologica, come si risponde senza domandarsi il perché a una legge della natura; il fenomeno letterario veniva di conseguenza». (20) Parole queste che non possono non richiamare quanto a tale proposito dichiarato da Valeri per l'*Antologia popolare di poeti del Novecento* di Masselli e Cibotto: «Vorrei dire piuttosto come sia sorto in me, fanciullo, il desiderio della poesia, per quali arcane vie la vocazione della poesia mi abbia sorpreso e preso. Ma su questo punto non ho ricordi precisi; e credo, del resto, che sia impossibile averne. Qui cade a proposito la celebre testimonianza del Boccaccio nostro: Non ero "ancora giunto al settimo anno di età, e non ancora avevo letto poesie né udito alcun maestro, e appena conoscevo i primi elementi delle lettere, ed ecco, spingendomi la stessa natura, mi venne desiderio di poesia...". Spingendomi la natura, mi venne desiderio di poesia: questo, forse, è tutto quel che si può dire. Ed è, certo, tutto quel che posso dir io». (21) La spinta naturale che determina la loro *ars poëtandi*, e che in realtà poggia le basi su una tutt'altro che casuale consapevolezza del proprio fare, del proprio creare, oltre che su una memoria per così dire acquisita e perfettamente assimilata di quanto letterariamente prodotto nei secoli antecedenti, questa spinta costituisce senz'altro l'elemento distintivo di una poesia comunque e sempre considerata nella sua semplicità «ragione essenziale di vita, lume di umana verità e bellezza». (22)

Nella corrispondenza tra i due poeti frequentissima torna la reciproca approvazione per un lavoro condotto nell'ombra, senza clamori, che lascia stupiti per quella «dimessa eppure infallibile potenza di evocazione» e insieme per quella «semplice e quasi distratta eppure efficacissima» natura letteraria, secondo alcune espressioni usate dallo stesso Valeri in occasione di un palazzeschi numero del «Caffè». (23) E la semplicità, reale o apparente, di una lirica aliena da corrosioni intellettualistiche costituisce per ambedue un irresistibile motivo di richiamo. «[...] ella ha realizzato il miracolo della poesia con tanta semplicità», scriveva Palazzeschi all'amico nel giugno del 1934, «[...] ella parla dal didentro, è una voce che viene dal cuore, fatta di intimità di dettagli [...]». (24) E tre anni più tardi, all'uscita di *Scherzo e finale*, l'entusiasmo per i versi valeriani è a dir poco straripante: «Il tuo libro è un unico canto che non smentisce il noto e caro cantore, carissimo davvero al cuore che non ha rinunciato, né saprà rinunciare alla poesia. [...] E per quanto il tuo libro sia un unico canto non ti posso nascondere i punti che più hanno colpito il mio animo e che vi sono rimasti incancellabilmente: Scirocco, Ritratto, Fine d'Estate, Veneziana, Storiella di Marzo, Mattina della pigra fanciulla, Montagna, Pace... (bellissima!)». (25) «Pace è laggiù, dove il cuore dorme/», recita l'ultima strofa della poesia che tanto piaceva a Palazzeschi, "sotto una coltre di terra. Tace./Non ode la vita che, su, senza pace,/compone e scompone le sue forme». (26) Dal canto suo Valeri non perde occasione per esprimere una incondizionata ammirazione per l'opera, in versi e in prosa, palazzeschiana, «profonda e commovente senza parere»: «Tu dici bene», scriveva il poeta veneto nel dicembre del 1934, «che basta essere in pochi per salvar molto; e io per mio conto dico che tu da solo salvi la nostra poesia: quella che vive ancora sotto la montagna della retorica». (27) E molti anni più tardi, parlando di Clemente Rebora, durante uno di quei suoi discorsi tanto equilibrati e misurati quanto acutamente profondi, Valeri, nel descrivere il panorama letterario italiano degli inizi del secolo, ribadiva l'assoluta originalità e necessità dell'esperienza palazzeschiana: «Tutt'intorno c'erano quelli che facevano del chiasso, e solo in disparte, come il Saladino, c'era infine Palazzeschi che solfeggiava con un fil di voce le sue canzoncine fanciullesche e maliziose, ed era, indubbiamente, il più forte di tutti». (28)

Lo stato di sagace e arguta simpatia col mondo, insieme alla consapevolezza che «[...] si può, e in qualche modo si deve, vivere sopra la vita, nella sfera delle forme, dei colori, delle idee; che la realtà non ha altra sostanza né funzione se non di motivo alla creazione individuale di una sopra-realtà», (29) tutto questo, oltre che costituire materia prima per la loro arte, si riflette anche in un rapporto umano che nell'amore per la poesia, e vorremmo aggiungere per Venezia, ma forse è la stessa cosa, trova una inesauribile sorgente di ispirazione. Venezia: Venezia «La Serenissima», che con Firenze, città di origine di Palazzeschi, condivide l'implacabile destino di distendersi «dal Meraviglioso vertiginoso al più spietato Sinistro», (30) è ripetutamente evocata come luogo privilegiato di una geografia della memoria, punto in cui miracolosamente convergono fantasia, mistero, amicizia, bellezza, creatività. «All'età di sei anni, in compagnia dei genitori,», dichiarava Palazzeschi il 22 novembre 1962, in occasione della laurea in Lettere *honoris causa* conferitagli dall'Università di Padova, su iniziativa di Vittore Branca, Gianfranco Folena e dello stesso Valeri, «ebbi la ventura di conoscere Venezia, e la infantile fantasia, di fronte a questo miracolo della fantasia, irreali nella realtà, ne rimase talmente impressionata e scossa da accompagnarmi, senza mai affievolirsi, ma anzi in un

crescendo, per tutta la vita, e a cui sono debitore quanto alla mia stessa città di uno dei più generosi e difficili fra gli insegnamenti, che è quello di scoprire e conoscere se stesso». (31) Ma attraverso il contatto con Valeri, da sempre autore di pagine indimenticabili dedicate alla città lagunare, Palazzeschi individua forse meglio l'inafferrabilità del fascino di un luogo a lui tanto caro da dedicargli, in tarda età, un romanzo come *// Doge*. «Mio carissimo amico, quale migliore viatico potevo avere partendo da Venezia dopo un soggiorno dedicato tutto alla poesia?», scriveva l'artista in seguito alla lettura di *Fantasie Veneziane*, di cui aveva particolarmente amato *Venezia invernale*, *Gatti*, *Lido autunnale*, *Colli Euganei*, «[...] non potevo abbandonare le Zattere e mi trattenni ancora qualche giorno; giorni dedicati alla poesia di Venezia che da alcuni anni non avevo goduta così. Sento che d'ora in poi non sarà più possibile starne lontano a lungo [...] giungendo qui [a Firenze], leggendo le sue pagine mi pareva che uno mi leggesse dentro l'anima, mi pareva che dopo il risveglio d'un bellissimo sogno un mago mi facesse vedere che il sogno era invece una tangibile realtà. [...] Quanti echi nel cuore queste pagine. [...] Amico mio, Ella ha scritto un libro per cui l'anima e il cuore del lettore si perdono con la sua dal principio alla fine [...]»; poi continuava: «Coloro che vengono a Venezia e sentono il bisogno di scriverne, ed hanno sentito sempre questo bisogno, ne rivelano le impressioni, l'azione che la città produce sulle loro anime, romantici o sensuali, non vuol dire, hanno anche loro la loro bellezza anche quando sieno portati a snaturare il soggetto o qualche volta a falsarlo, a intenderlo male, la Sua opera non può avere nulla a che fare con quelle, ella parla dal didentro, è una voce che viene dal cuore, fatta d'intimità di dettagli che se anche lo straniero riesce a cogliere è destinato fatalmente a trasformare. Questo tocco delicato non può averlo che il poeta veneziano, e a questo tempo non c'è che un poeta a Venezia». (32) Da parte sua Valeri, che riusciva a godere di Venezia anche semplicemente «guardando sul soffitto la gibigianna dell'acqua verde», (33) si limita a rivolgere degli affettuosi inviti all'amico («Venezia e io ti aspettiamo per Pasqua»; «Venezia (stupenda) ti aspetta»; «Venezia, misteriosissima e bella inverosimilmente...»; ed ancora «Ti aspettiamo, Venezia e io, a braccia aperte»); spesso anche ironizzando bonariamente sulla tarda venezianità di un fiorentino *doc* come Palazzeschi. Così, negli anni Sessanta, durante i lavori della giuria di un premio letterario organizzato nel capoluogo toscano, il poeta veneto si diventerà a dire ai fiorentini: «"il vostro - e mio - Palazzeschi"», sottolineando insieme all'amicizia anche un sentimento scherzosamente campanilista nei confronti di quel «venezianaccio», come, sempre sorridendo, avrà occasione di appellare l'amico. (34) E non poteva essere ambientato che a Venezia uno dei ritratti più toccanti lasciatici da Valeri di quel «gran signore di Toscana fattosi quasi veneto». (35) Giunti ormai all'ultimo tempo della loro lunga Odissea, (36) il tempo della pacata riflessione, che li vede forse più che mai vicini, i due poeti, ognuno a modo proprio, si confrontano sui temi di sempre: la vita, la morte, il trascorrere dei giorni. E ancora una volta la serena consapevolezza di chi è stato, come scriveva Debenedetti, «per vocazione e per scelta morale, poeta del bene di vivere», di chi ha fatto in modo che non si depositassero «vecchie ruggini con la vita», (37) questa magica consapevolezza tutta avvolge la pagina di Valeri, che, meglio di chiunque altro, va al cuore della poetica semplicità palazzeschiana.

«Incontro Aldo Palazzeschi ai piedi del ponte di Rialto. Torna dal mercato, dall'aver fatto la piccola spesa per la sua piccola cena. Porta infatti, appesa a un braccio la borsa di rete delle provvigioni, semivuota e floscia.

-Oh Aldo, come va?

-Come vuoi che vada? Qui non si mangia più, non si beve, non si fuma più. Non si fa più niente. Forse non moriremo neanche più...

(Già: se il morire fosse un fare).

Giunto a casa, cerco nel *Doge* una breve meditazione sul tempo, sul nostro tempo umano, che a prima lettura mi fece l'impressione di cosa nuovissima, benché antica come l'uomo. Eccola [...].

"Il tempo, che durante l'accidia ci si presenta nel passare intollerabilmente lungo, da parere eterno, diviene poi tutto il contrario una volta passato, tanto che sul finire di un'intera esistenza per lunga e turbata che sia o sgangherata a tutta possa, ci appare un sogno, un sogno vago, fugacissimo e leggero, che possiamo definire un lampo, un soffio come quando si spegne la candela [...]"

Che c'è dunque di nuovo in queste righe, dove manifestamente è ripreso il ritornello sempiterno del tempo che fugge, e che, nell'attimo stesso in cui è, già fu [...]?

Pensieri del genere si leggevano una volta dipinti sotto le meridiane [...] o scolpiti sulla pietra delle fontane [...].

Eppure", concludeva Valeri, "il nuovo in Palazzeschi c'è; e mi pare che sia nell'accento d'ingenuo stupore, di subitaneo smarrimento, del vecchio fanciullo che ha urtato d'improvviso contro una durissima verità, da sempre saputa ma sempre dimenticata». (38)

La mobilissima sensualità valeriana, tutta giocata fra tristezza e ironia, sensualità che il poeta veneto riconosceva propria dello stesso Palazzeschi quando affermava «questo *indifferente*, è un uomo carico di molte umane malinconie; questo beffardo è un sentimentale», (39) fin dagli inizi costituisce anche il filo rosso di un rapporto che nella forza dei sentimenti e quindi, nel loro caso, della poesia trovava sempre

ragione di rinnovata ispirazione. Nel 1935, recensendo le *Sorelle Materassi* (1934), Valeri insisteva sul «cuore del poeta» che tutto attraversa il romanzo palazzeschiiano e che con commozione accompagna una «umanità buffa e dolente, ridevole e pietosa», (40) della cui condizione lo scrittore toscano era sempre amorevolmente partecipe, una umanità riscattata dal coraggio dei sentimenti. E Palazzeschi, nel ringraziare l'amico per le parole usate, non mancava di sottolineare questo stesso aspetto che, pur nella diversità, tanto li univa: «Sì, mio caro Diego, talvolta si ama troppo a questo mondo e specialmente nella gioventù si ha un senso di pudore del proprio sentimento, e quasi di paura, come se ci si sentisse scoperti e deboli, in inferiorità di fronte agli altri per quello che c'è di meglio in noi. Poi, piano piano, quello che allora poteva sembrare una debolezza diviene la forza che ci fa vivere. Giustissime le tue parole che non potevano sbagliare». (41)

NOTE

1-Nel 1950 Arnaldo Bocelli, in una lunga recensione dedicata alla raccolta valeriana *Terzo tempo* (Milano, Mondadori, 1950), scrive: «C'è un versante del nostro Parnaso o, più modestamente, della nostra poesia, che oggi è il più frequentato, il più coltivato, il più ricco, in fondo, malgrado la sua apparente aridità: ed è il versante che con formula ambigua [...] si suol definire "ermetico". Ma c'è poi altro versante, più in ombra, quasi trascurato, da alcuni anzi guardato con disdegno, come appartenente ad un ieri che sembra ormai lontano: quello della poesia dai modi ancora in certo senso tradizionali, dal linguaggio "chiaro", [...] dalla metrica ancora rispettosa delle rime e delle strofe regolari, e che il canto ricerca più che nello scavo della parola [...], in una musicalità aperta, e scoperta, di canzone o canzonetta» (A. Bocelli, *L'altro versante*, in «Il mondo», 2 settembre 1950, p. 8).

2-«[...] grazie dell'affettuosa "testimonianza" apparsa ieri nel domestico *Gazzettino*». Lettera di D. Valeri a A. Palazzeschi, Padova, 26 gennaio 1962. Le lettere di Valeri indirizzate a Palazzeschi sono conservate nell'archivio di quest'ultimo (*Fondo A. Palazzeschi*), che si trova presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze, erede universale dello scrittore fiorentino. Si ringraziano Marina Valeri Garretto, la Facoltà e l'editore Mondadori per avere cortesemente autorizzata la pubblicazione dei documenti qui per la prima volta presentati.

3-A. Palazzeschi, *Una volontà giovanile*, in «Il Gazzettino», 25 gennaio 1962, p. 3. Tra le altre testimonianze riportate dal "Gazzettino" si ricordano quelle di Carlo Betocchi, Mario Fubini, Vittorio Lugli, Eugenio Montale, Marino Moretti, Piero Nardi, Geno Pampaloni, Pier Paolo Pasolini, Giuseppe Ravegnani, Giuseppe Ungaretti, Manara Valgimigli, Giuseppe Villaroel.

4-«A Firenze», scriveva Valeri, «col povero Pancrazi. E un giorno ci hai condotti tu, me e le mie figliole, a Fiesole, e ci hai invitati a pranzo in una bellissima osteria che dava su una valle di olivi. Ti ricordi? Questo doveva essere nel '30 o '31; poi nel '32 ci ritrovammo a Venezia per quel premio di poesia». Lettera di D. Valeri a A. Palazzeschi, Padova, 26 gennaio 1962. *Fondo A. Palazzeschi*, Firenze.

5-Lettera di D. Valeri a A. Palazzeschi, Venezia, 18 giugno 1934, su carta intestata «R. Soprintendenza all'arte medioevale e moderna, Venezia». *Fondo A. Palazzeschi*, Firenze.

6-P. Pancrazi, *Poesie vecchie e nuove di Diego Valeri*, in P. Pancrazi, *Scrittori italiani del Novecento*, Bari, Laterza, 1934, p. 149.

7-V. Lugli, *Lettera all'amico poeta*, in AA. VV., *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, parte prima, Venezia, Neri Pozza, 1961, p. LXXXII.

8-L. Baldacci, *In mezzo metro Carrieri racchiude tutto il mondo*, in «Epoca», n. 876, 9 luglio 1967, pp. 89-90. Nella recensione alla raccolta di R. Carrieri, *Io che sono cicala*, il critico tra l'altro scrive: «La poesia di Valeri, pittorica e colorata, paesistica e veneziana, tocca le *sources* della sua intima ragione, del suo modo di vedere il mondo, cioè di essere dolcemente visionaria» (p. 90).

9-D. Valeri, [*La buffa serietà*], in «Il Gazzettino», 2 febbraio 1965, p. 3.

10-*Ibidem*.

11-Lettera di A. Palazzeschi a D. Valeri, Roma, 9 aprile 1963. Le lettere di Palazzeschi indirizzate a Valeri sono conservate nell'archivio di quest'ultimo (*Fondo D. Valeri*), che si trova a Venezia presso la Fondazione G. Cini. Si ringraziano Marina Valeri Garretto, la Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze, l'editore Mondadori e la Fondazione Cini per avere cortesemente autorizzata la pubblicazione dei documenti qui per la prima volta presentati.

12-L. Baldacci, *Aldo Palazzeschi*, in L. Baldacci, *Letteratura e verità. Saggi e cronache sull'Otto e sul Novecento italiani*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, p. 142.

13-Lettera di D. Valeri a C. Betocchi, Venezia, 19 dicembre 1970. Il documento è conservato nel *Fondo C. Betocchi*, che si trova a Firenze presso l'Archivio Contemporaneo del Gabinetto G.P. Vieusseux. Si ringraziano

- il Direttore dell'Istituto, Enzo Siciliano, Silvia Betocchi e Marina Valeri Garretto per avere cortesemente autorizzata la pubblicazione di questa lettera qui per la prima volta presentata.
- 14-P.V. Mengaldo, *Aldo Palazzeschi*, in *Poeti italiani del Novecento*, a cura di P.V. Mengaldo, Milano, Mondadori, 1978, p. 49.
- 15-Cfr., a tale proposito, le pagine introduttive ai due numeri de «il verri» interamente dedicati a Palazzeschi, quinta serie, n. 5 e n. 6, marzo-giugno 1974, a cura di L. Anceschi e L. De Maria.
- 16-Lettera di A. Palazzeschi a D. Valeri, Venezia, 19 agosto 1967. *Fondo D. Valeri*, Venezia.
- 17-Lettera di D. Valeri a A. Palazzeschi, Venezia, 1 ottobre? 1966. *Fondo A. Palazzeschi*, Firenze.
- 18-P.V. Mengaldo, *Diego Valeri*, in *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 355.
- 19-C. Betocchi, *L'indimenticabile Valeri*, in D. Valeri, *Poesie inedite o «come»*, Genova, S. Marco dei Giustiniani, [1977], p. 12.
- 20-A. Palazzeschi, in *Ritratti su misura di scrittori italiani*, a cura di E.F. Accrocca, Venezia, Sodalizio del libro, 1960, p. 312.
- 21-D. Valeri, in *Antologia popolare di poeti del Novecento*, a cura di V. Masselli e G.A. Cibotto, Firenze, Vallecchi, 1964 (III^a ed.), vol. I, pp. 151-152.
- 22-D. Valeri, *Riflessioni di un letterato sul problema della morte*, in «Giornale critico della filosofia italiana», a. LII (LIV), fasc. II, aprile-giugno 1973, p. 213. Nella relazione di Valeri, letta a Bressanone nell'agosto del 1972, in occasione di un Simposio organizzato dall'Università di Padova sull'*Umanesimo e il problema della morte*, si legge: «Letterato, infine, è colui per il quale la letteratura non è divertimento e decorazione della vita, bensì ragione essenziale di vita, lume di umana verità e bellezza».
- 23-D. Valeri, *Unico*, in «Il Caffè», a. X, n. 3, giugno 1962, p. 29.
- 24-Lettera di A. Palazzeschi a D. Valeri, Firenze, 11 giugno 1934. *Fondo D. Valeri*, Venezia.
- 25-Lettera di A. Palazzeschi a D. Valeri, Firenze, 1 luglio 1937. *Fondo D. Valeri*, Venezia.
- 26-D. Valeri, *Pace*, in D. Valeri, *Scherzo e finale*, Milano, Mondadori, 1937, p. 81
- 27-Lettera di D. Valeri a A. Palazzeschi, Venezia, 21 dicembre 1934, su carta intestata «R. Soprintendenza dell'arte medioevale e moderna, Venezia». *Fondo A. Palazzeschi*, Firenze.
- 28-D. Valeri, *La poesia di Clemente Rebora*, in D. Valeri, *Conversazioni italiane*, Firenze, Olschki, 1968, p. 254.
- 29-D. Valeri, in *Poesia italiana contemporanea (1909-1959)*, a cura di G. Spagnoletti, Parma, Guanda, 1959, p. 168.
- 30-A. Arbasino, *Due orfanelle*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 5.
- 31-Discorso di ringraziamento pronunciato da Palazzeschi e pubblicato a cura di E. Isgrò, *Palazzeschi per un'ora è ridiventato Giurlani*, in «Il Gazzettino», 23 novembre 1962, p. 3.
- 32-Lettera di A. Palazzeschi a D. Valeri, Firenze, 11 giugno 1934. *Fondo D. Valeri*, Venezia.
- 33-D. Valeri, in A. Arbasino, *op. cit.*, p. 36.
- 34-Rispettivamente di D. Valeri a A. Palazzeschi: cartolina illustrata, Padova, 25 febbraio 1959; lettera, Venezia 18 aprile 1966; lettera, Venezia, 17 agosto 1967; lettera, Venezia, 6 giugno 1968; lettera, Venezia, 18 aprile 1966; lettera, Venezia, 27 giugno 1960. *Fondo A. Palazzeschi*, Firenze.
- 35-B. Marin, [*La buffa serietà*], in «Il Gazzettino», 2 febbraio 1965, p. 3.
- 36-«[...] grandissima gioia: saremo insieme anche questa volta, un'altra volta nella nostra lunga Odissea». Lettera di A. Palazzeschi a D. Valeri, senza data, ma presumibilmente dell'ottobre 1968. *Fondo D. Valeri*, Venezia. Si ricorda anche il discorso tenuto da Valeri il 24 maggio 1975, durante una adunanza dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, per commemorare Aldo Palazzeschi a pochi mesi dalla scomparsa (D. Valeri, *Ricordo del membro onorario Aldo Palazzeschi*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Anno accademico 1974-1975, Tomo CXXXIII, Venezia, 1975). In quell'occasione Valeri tra l'altro affermava: «La prima cosa che mi vien fatto di dire parlando di lui è ch'egli fu per natura uno scrittore anti-accademico, attribuendo al termine di accademico il suo significato deteriore di formalista, di bigotto della regola scolastica: fu in effetti lo scrittore più libero e più imprevedibile ch'io abbia mai incontrato lungo la mia lunga carriera letteraria. Ebbene egli era libero anche dall'anti accademismo e sapeva apprezzare i valori autentici della cultura sotto qualunque veste si presentassero, e perciò, quando noi lo nominammo membro d'onore del nostro Istituto, espresse, insieme con la sua sorpresa, la sua soddisfazione, tenendosi onorato di entrare nella nostra accademica famiglia» (p. 1).
- 37-G. Debenedetti, *Brixen-Idyll*, in D. Valeri, *Il flauto a due canne*, Milano, Mondadori, 1958, rispettivamente p. 12 e p. 15.
- 38-D. Valeri, *Il vecchio Aldo*, in D. Valeri, *Giardinetto*, Milano, Mondadori, 1974, pp. 86-87.
- 39-Dalla corrispondenza tra Valeri e Palazzeschi si ricava che il primo, alla fine del 1934, pensa di recensire per «La Lettura», rivista mensile del «Corriere della Sera», *Sorelle Materassi*, l'ultimo romanzo dell'amico. Il testo di Valeri uscirà sul numero 2 dell'anno successivo (a. XXXV, 1 febbraio 1935, p. 153), dopo avere subito «un gran taglio», scrive il poeta a Palazzeschi da Venezia in data «8 febbraio 1935» (*Fondo A. Palazzeschi*,

Firenze). La recensione, pubblicata sotto lo pseudonimo «Cartacanta», non risulta registrata in nessuna delle bibliografie palazzeschiere consultate. Nella lettera sopra ricordata Valeri così prosegue: «In verità non avrei avuto la forza di continuare in quel lavoro di recensioni addomesticate; e son dunque contento che Borelli abbia abolito la rubrica, impressionato dal numero degli autori postulanti». Si ringrazia Sergio Mazzini, della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, per avere gentilmente contribuito a rintracciare il testo valeriano apparso su «La Lettura».

40- *Ibidem*.

41-Lettera di A. Palazzeschi a D. Valeri, Firenze, 7 febbraio 1935. *Fondo D. Valeri*, Venezia.

Cesare Galimberti

L'ultimo Valeri: «Calle del Vento»

Sull'eccellenza poetica di *Calle del vento* hanno già detto altri, benissimo e subito, fin dal 1975 quando comparve il libro: da Carlo Bo a Luigi Baldacci, da Andrea Zanzotto a Giuliana Toso, per far soltanto qualche nome. Zanzotto, in particolare, ha posto l'accento sull'essenza di quel vento, che è energia vitale, soffio vivificante. Io mi limiterò a qualche rapido appunto su certi aspetti del libro.

E comincio dal titolo. Calle del vento è un breve tratto di strada, non lontano dalla casa di Valeri, che da Campo San Baseggio porta alle Zattere e alla vista aperta del Canale della Giudecca; ed è così chiamata, spiegava l'ottocentesco Tassini dall'«infuriare che fa qui più che altrove questo elemento». *Infuriare* pare davvero eccessivo a chi conosca il luogo, salvo per qualche giornata di tempo inclementissimo. Valeri, in ogni caso, si ferma subito nella poesia di apertura su un'altra modulazione: «Qui c'è sempre *un poco di vento*,/ a tutte l'ore, di ogni stagione:/ *un soffio* almeno, *un respiro*./ Qui da tanti anni sto io, ci vivo./ E giorno dopo giorno scrivo/ il mio nome sul vento». Ora, si badi bene, si sbaglierebbe subito a trovare in questo suo modo di «sentire» il vento, che percorre tutta la raccolta, la conferma di un Valeri negato al senso tragico delle cose e al canto profondo. Nel biblico *Libro dei re* (III, 19, 11 sgg.) si legge che a Elia sull'Horeb Dio si rivelò non nella tempesta, non nel terremoto, non nel fuoco, ma in un *sibilus aurae tenuis*, in un sussurro, un bisbiglio, anche in un poco di vento, dunque. Che Valeri sentisse nelle apparenze naturali una forza che infinitamente ci trascende, pare confermato, per limitarci a *Calle del vento*, da altri momenti poetici. Da quest'altra lirica in particolare, dove, attraverso immagini arditissime, il vento si svela anche più direttamente come *spiritus*, *pneuma*, soffio creatore, voce dell'indicibile tutto-nulla: «Il vento *fa* la luce, *fa* il giorno, *fa* colline, alberi, fiori, onde di lago.../Poi si leva improvvisa la nuvola grande/e la terra sparisce». Qui, direi, il gioco diventa trasparente; subito dopo, infatti, «In cielo trascorrono veloci/angeli corruscanti e cavalli di apocalisse/che dalle froge soffiano fuoco.../Poi la nuvola, anch'essa sparisce:/improvvisa, com'è venuta, precipita/dietro il monte tutto in ombra./Ora tornano soltanto gli ulivi/e le campanule rosse della buganvilléa./E il lago, che s'è placato e trema appena/all'urto addolcito del vento». E' come se, per un attimo, si fosse alzato il velario delle apparenze per riabbassarsi subito. Ma anche il velario è splendido; e presenta, istoriate, le figure di una perenne rappresentazione. Che sono, essenzialmente, l'aria, l'acqua, la luce, l'ombra, il vento, il tempo; il tempo che gira come il vento e come la luce da una finestra all'altra della casa: «Giro del sole nelle nostre stanze/da finestra a finestra, da mattino/a sera. Quanti giorni, quante stagioni e poi anni... [...] /Io qui ancora, a guardare stupito/il tempo che gira/col vecchio sole da finestra a finestra». Quel che mi pare mirabile soprattutto in quest'ultimo Valeri è il senso della domesticità del miracolo. Fin dall'inizio della raccolta, del resto: «*Qui c'è sempre un poco di vento*»: *qui* in calle, *qui* sulla fondamenta; ma calle, fondamenta, campo sono indissociabilmente anche qualcosa d'altro. Così sempre nei punti alti di questo poeta: una Venezia che non è Venezia, una terraferma che non è terraferma, per citare ancora Zanzotto.

Credo che un'analisi statistica, che non ho avuto la pazienza di fare, mostrerebbe che nel lessico di *Calle del vento* i nomi di gran lunga dominanti sono *vento*, *silenzio*, *sera*, *luce*, *ombra*, *autunno* e i verbi *passare*, *scorrere*, *andare*, *andarsene*; ma anche, paradossalmente, quell'avverbio *qui*. (Paradossalmente, cioè in un senso profondissimamente vero). Sono voci suggerite dal senso del vento e dal senso del tempo, dal senso della creazione come evento tuttora in atto e dal senso della morte come realtà onnipresente in quel gioco di aspetti supremi dell'esistere che sono la luce, l'ombra, le stagioni... Di qui anche, sul piano formale, alcune arditissime *iuncturae* (una l'ho indicata prima: «il vento *fa* la luce»), *iuncturae* anche di nudi sostantivi, anzi di nude sostanze colte nel loro perenne operare. Come qui, per esempio: «C'è una carezza d'aria nell'aria,/un bagliore di sole/nel cielo senza più sole./[...] /Tutto è fermo; c'è solo/quella carezza d'aria nell'aria».

Mi sono spostato sul piano formale (*spostato* per modo di dire, perché spero si avverta che l'attenzione è sempre rivolta al nucleo, indissociabile dalla forma poetica, del pensiero e delle emozioni). Farei tuttavia anche un altro rilievo «formale»: non diciamo sui debiti, ma sugli «atti di ringraziamento» di Valeri verso i poeti che lo hanno preceduto. Mi pare che, se almeno per un certo tratto del suo cammino poetico, gli echi rinviavano a una particolare zona della poesia italiana (anche della poesia francese, peraltro), una zona che sta soprattutto tra Pascoli e i crepuscolari, in quest'ultimo libro echi e allusioni rimandino ad alcuni tra i sommi, lontani o lontanissimi nel tempo, da Dante a Petrarca, da Leopardi a Manzoni. E' come se il poeta guardasse ormai a una idea, proprio nel senso platonico del termine, della poesia italiana, più che a questo o a quell'autore. Mi sembra poi che in qualche luogo, per esempio nell'ultima stanza della Canzone 128, *Italia mia*, sentisse adunarsi alcune parole-chiave: «Signor; mirate

come *'l tempo vola*,/E sì come *la vita/Fugge*, e *la morte* n'è sovra le spalle./Voi siete or *qui*: pensate a *la partita*;/Ché l'alma ignuda e sola/Conven ch'arrive a *quel dubbioso calle*». Certo, in Petrarca, *il calle* è il metaforico passaggio all'aldilà e in Valeri *la calle* è, almeno in prima istanza, una stradina veneziana. Però anche il suono soltanto di una parola può avere una sua capacità suggestiva, una sua capacità di creare la cosa. Mi ricordo che, con un po'di presunzione, osai proporre l'ipotesi al poeta stesso, presentando il suo libro a Venezia nel 1975. Mi rispose che non si era reso conto di aver pensato alla Canzone *Italia mia*, ma che non poteva escludere che anche quella musica verbale avesse operato dentro la sua memoria.

Mi accorgo di aver detto «mi ricordo» e devo dunque fermarmi subito, perché troppi ricordi si affollerebbero alla mia mente: di ore vissute a Padova come scolaro suo, a Venezia per calli e per campi, a Bressanone ai corsi universitari estivi, a un festival bolognese col teatro dell'Università di Padova.

Fino a quel freddissimo giorno di novembre di vent'anni fa, quando in Campo San Bortolomio incontrai Ginevra Vivante e parlammo del poeta che era appena morto. Quest'anno Ginevra se n'è andata anche lei con la sua voce monteverdiana, e tanti tanti altri se ne sono andati da vent'anni a questa parte. Qualche volta mi pare che se ne stia andando Venezia stessa.

Ma lasciamo ancora parlare lui:

I giorni, i mesi, gli anni,
dove mai sono andati?
Questo piccolo vento
che trema alla mia porta,
uno a uno, in silenzio,
se li è portati via.
Questo piccolo vento
foglia a foglia mi spoglia
dell'ultimo mio verde
già spento. E così sia.

Testimonianze

Milena Milani

Diego Valeri, la gatta Tigrina, i pittori e Venezia

Salii sul motoscafo a San Zaccaria. Era pomeriggio inoltrato e dovevo raggiungere Piazzale Roma, prendere la macchina al garage comunale e andare a Milano. Ogni volta che lascio Venezia ho una stretta al cuore, ma quel giorno avevo Tigrina con me, nel cestino di vimini appeso al braccio. La gatta stava ferma, senza paura dei rumori e della gente, anche se il paniere non possedeva coperchio. In quel tempo si usavano per borsette quei cestini artigianali, rozzamente intrecciati. Le ragazze non avevano timore dei ladri e depositavano lì dentro portamonete, cipria, rossetto, pettine e specchio, oltre ai biglietti degli innamorati, e ai fazzoletti di lino ricamato, assai diversi da quelli di carta che si adoperano oggi.

Per riparare Tigrina dai possibili commenti dei passeggeri, e anche per impedirle una eventuale fuga, le avevo steso sopra un ampio *foulard* di cotone, di quelli rossi e blu, comperato a una fiera, che spesso mi annodavo sui capelli, coprendo la fronte, alla maniera contadina. La gatta, però, intendeva osservare quanto succedeva. Infatti si era districata dalla stoffa, spingendo fuori parte del muso. I suoi baffi lunghi e vibranti mi intenerivano, e ogni tanto li accarezzavo e tiravo.

Il mio sguardo correva anche oltre i vetri dei finestrini, verso l'acqua tagliata dal motoscafo, oppure sfiorava il mio facchino, di cui scorgevo soltanto le gambe, perché si trovava più in alto, accanto alla cabina del comandante, a sorvegliare le mie valigie. Lui si curvava spesso a farmi cenni d'intesa per tranquillizzarmi. Il bagaglio era al sicuro. Avrei dovuto dunque rilassarmi anche se ogni partenza mi mette in agitazione. Quel breve viaggio verso sera aveva una sua malinconia, che avvertivo in tutta me stessa. Alla fermata dell'Accademia feci un incontro bellissimo, salii a bordo Diego Valeri che, subito dopo, scese all'interno dell'imbarcazione, dove ci sono i sedili. Ma non c'era posto e restò in piedi, poco distante da me. I nostri occhi si incrociarono e lui mi sorrise. Io, immediatamente, alzai il cestino dalle mie ginocchia e gli indicai Tigrina sdraiata, tirando via il grande *foulard* colorato.

La gatta allungò il muso verso il poeta e sbadigliò, esibendo un incisivo spezzato, a causa di una pietra lanciata contro da cattivi ragazzi in Campo San Giovanni Novo. Tigrina si era arrampicata sino al secondo piano, sulla facciata del palazzo dove io abitavo in quegli anni. Cercava di scappare dai suoi aguzzini, ma era capitata sul davanzale di un finestrino chiuso da mattoni all'interno, e sbarrato fuori da una inferriata. Da quel posto non poteva muoversi e, terrorizzata, miagolava disperatamente. I ragazzi riprendevano la mira con la stessa pietra, e stavano discutendo a chi sarebbe toccato il nuovo colpo. Senonché, in quel momento, giunsi io.

Capii in un lampo la situazione, sgridai quei maschiacci minacciando di chiamare la polizia. Inoltre affermai che la gatta era mia, che si chiamava Tigrina, che l'avevo lasciata in Campo mentre ero uscita, e adesso la ritrovavo in quelle condizioni! Poi convinsi uno di quei ragazzotti, di nome Bruno, a recarsi davanti al Danieli dove stazionavano sempre i facchini. «Spiega bene che Tigrina si è ferita, finendo sul muro esterno del mio caseggiato. Non c'è modo di raggiungerla. Raccomanda al facchino di portare una scala lunga per arrivare a prendere la gatta». Detto fatto, mi sistemai lì davanti e la banda dei ragazzacci, ormai pentiti, fece blocco intorno a me.

Intanto parlavo con Tigrina, di come doveva comportarsi. Lei sembrava ascoltarmi, anche se, quando finalmente venne il facchino con la scala, e allungò la destra verso di lei, lo artigliò subito, facendogli emettere un urlo. Raccontai quell'avventura a Valeri, risposi alle sue domande. Il poeta era incuriosito. «E poi?» chiedeva «Com'è andata a finire?». «Lo vedi» dicevo io «Porto la gatta con me a Milano. Non ho detto niente al mio compagno, non gli ho telefonato. Lui è già partito e mi aspetta nel nostro studio sotto i tetti, in Via Guercino. Io non ho mai voglia di lasciare Venezia. Così ho ritardato, ho sempre troppi libri, troppe carte da trasportare. Il facchino che è lì fuori, con le mie valigie, è lo stesso che ha salvato Tigrina pochi giorni fa. Quel pomeriggio, quando la gatta lo graffiò, si fece furbo, ridiscese in Campo, io gli legai sulla mano un camiciotto di uno di quei ragazzi che se lo tolse, facendogli una sorta di guantone da boxe. Poi risalii sulla scala e riuscì a catturare Tigrina, divenuta stranamente docile. Me la consegnò e la gatta si adagiò in braccio a me, nascondendo il muso sotto il mio pullover, nella cavità dell'ascella. I ragazzi applaudivano. Diedi una ricompensa al facchino e lo avvertii che l'avrei chiamato al momento della partenza. E ora eccoci qui». «Che magnifica vicenda» disse Valeri. E si informò ancora: «Che cosa farà Carlo Cardazzo, quando stanotte sarete a Milano? Lui ama i gatti? Non sarà geloso?». Era quanto pensavo anch'io. Infatti, per il dubbio che mi obbligasse a lasciare Tigrina a Venezia, avevo taciuto gli avvenimenti, e preferivo affrontare la sua ira tutta insieme, mettendolo di fronte al fatto compiuto. E poi avevo voglia di guidare con la gatta sistemata nel cestino, sul sedile vicino al mio, e ogni tanto di toccare quella pelliccia morbida, di grattare dolcemente

quella testa rotonda e le orecchie appuntite. Che struggimento, pensavo. L'autostrada mi appariva un percorso di sogno, una specie d'incantesimo sotto le stelle e forse la luna.

«Scriverò una poesia su di te e sulla gatta» promise Valeri. «Parlerò di questo viaggio in motoscafo, del nostro incontro sull'acqua, con Venezia nello sfondo, una città di cui entrambi siamo figli adottivi, ma è come se vi fossimo nati davvero. Soltanto qui avvengono storie come questa, vicissitudini miracolose da ricordare per sempre». Conversavamo insieme come se fossimo stati soli su quel natante. Non rammento nessun altro volto. Il poeta, io e la gatta, in una magia fanciullesca, nel paesaggio, nella stagione autunnale, in cui la sensibilità di Valeri proiettava anche me. C'era un alone intorno a noi, ci dicevamo addio senza strazio, come figure immateriali, oltre la vita, oltre la morte.

Fu un episodio di un'amicizia che durava da molto tempo. Vecchie fotografie mi mostrano l'immagine del poeta, antichi discorsi mi riportano l'eco della sua voce. L'avevo conosciuto a Venezia, alla Galleria del Cavallino, diretta da Carlo Cardazzo, che ne era il proprietario e che, più tardi, sarebbe diventato il mio compagno. Io ero una studentessa partita da Roma, che, a causa della guerra, non poteva ritornare indietro. Laggiù, nella Capitale, oltre all'Università, frequentavo i poeti, Cardarelli, Ungaretti, Sinigalli, De Libero. Adesso a Venezia li avevo sostituiti con Diego Valeri, e di loro parlavo con lui, intrecciando una rete, un'alleanza contro gli orrori e le miserie del conflitto che aveva diviso l'Italia in due. Valeri, ritornato dalla Svizzera nella Serenissima, dopo il periodo dell'occupazione tedesca, veniva al Cavallino, si interessava alle mostre, ai raduni, alle speranze di un futuro migliore. A casa sua, tra stanze ricolme di libri, che aveva messo a disposizione di Massimo Campigli e di Giuditta Scalini, era nato il piccolo Nicola, un bambino bellissimo, dagli occhi azzurri.

Valeri era un poeta che amava l'arte. Era soprattutto vicino alla pittura, la capiva, l'interpretava, ne era anzi affascinato. Basta leggere alcune poesie in *Verità di uno* (1970), dedicate a De Pisis, Saetti, Cantatore, Morandi, Carrà, Semeghini, Mafai, Rosai e al giovane Tancredi, morto suicida nel Tevere a Roma. Quest'ultima poesia mi ha commosso, perché Tancredi era un artista tormentato, che guardava il mondo in maniera angosciata. «Fiume di sangue la tua giovinezza.» scrive nel primo verso Diego Valeri. E continua: «Rapinava le rive della vita,/trascinando con sé colori, forme,/volti umani e di cose;/specchiando sere screziate di stelle,/mattini punteggiati di fiori/nel vento sparsi». Tancredi era anche lui amico, aveva aderito alla spazialismo di Lucio Fontana, esponeva al Cavallino, andava alla Galleria del Naviglio, a Milano, che, dopo la Liberazione, con Carlo Cardazzo avevamo aperto, per allargare i confini della cultura; Peggy Guggenheim lo aiutava a imporsi sui mercati americani. Nonostante il successo, Tancredi si era ucciso. La sua pittura era visionaria, uno scoppio di luci. E il poeta Valeri ne aveva inteso l'essenza.

Così per De Pisis, l'artista che aveva avuto a Venezia un periodo trionfale, con ammiratori e collezionisti che lo seguivano per calli e campi, mentre dipingeva *en plein air*, con l'aiutante che gli teneva la tavolozza e il celebre pappagallo Cocò sulla spalla. Anche per De Pisis la morte era stata una sventura, dopo una malattia misteriosa e atroce. Valeri, però, vedeva l'amico pittore «[...] nella grazia degli angeli celesti,/dei tuoi angeli gai,/che non sanno cosa sia fango e peccato,/che solo sanno la bellezza del mondo/e la lode di Dio, cantata in pittura».

L'anima di Valeri era rimasta adolescente, le rughe sulla sua pelle non incidevano nel cuore. Era un uomo alto, snello, elegante, una creatura innocente, con gli entusiasmi che si rinnovano, la freschezza dell'ispirazione come sorgente inesauribile, ma anche le velature, le mestizie inevitabili che hanno gli esseri umani. Un maestro con un vasto pubblico, con discepoli ovunque, dalla scuola in avanti, per la sua capacità di aprirsi, di confessarsi quasi, di «presentarsi per quello che era» (così scrisse Carlo Bo), senza strafare, restando quindi naturale, chiaro, comprensibile. Un poeta-uomo preparato, colto, che non faceva pesare la sua intelligenza poliedrica, le traduzioni della lirica francese del nostro secolo, le lezioni all'Università di Padova o di Lecce, i saggi critici, la *Guida sentimentale di Venezia*, tutta un'attività senza soste, anche civile, quando fece parte della Giunta comunale veneziana.

Mi piaceva di lui la partecipazione ai minimi fatti quotidiani, quel guardare allo stelo dell'erba, come alla «sempiterna rosa», alla foglia sul ramo, alle «nuvole tenere e calde» e anche alla morte. «Tu vedi: è stolto temere la morte,/ se, vivendo, ogni istante si muore». Sono due versi di una piccola poesia, pubblicata in *Calle del vento* (1975). Valeri aveva la sua filosofia, accettava se stesso sulla terra, comprendeva la traiettoria destinata a lui, e agli altri, non si ribellava, e quasi umilmente e religiosamente apprezzava il dono della vita, gioiva delle stagioni, di sensazioni che percepiva, immerso com'era nel tempo che se ne va, in una città unica, tra amici e artisti con i quali aveva un dialogo. Nella mia memoria quell'incontro in motoscafo fu determinante, anche se ci ritrovammo molto spesso in seguito. Anche se Carlo Cardazzo scomparve nel 1963 a Pavia, la gatta Tigrina l'anno dopo a Milano, Diego Valeri nel 1976 a Roma. Fu un punto fermo, al quale potevo pensare con nostalgia, una sorta di intreccio poetico, di reciproco legame lievissimo, composto di parole e di silenzi. In cui Venezia, la nostra patria d'amore, esisteva «... languida, disfatta./E se un raggio di sol, rompendo il folto/delle nebbie, le palpita sul volto,/socchiude appena i gialli occhi di gatta».

Andrea Zanzotto

Avendo scritto più volte sul carissimo Diego Valeri, non posso qui che ripetermi, almeno parzialmente. Ma una testimonianza su di lui resta sempre un compito molto più complesso di quanto potrebbe sembrare a prima vista. La personalità di Valeri era a molti strati, era molto più di quanto lui stesso volesse far apparire. Ricordo qui, comunque, parlando in zone del suo paese, Piove di Sacco e Padova, l'importanza che la sua figura ha avuto per il Veneto, e per Venezia soprattutto, anche al di là del fatto che egli fosse poeta e, come poeta, presente, anzi vorrei dire uno degli eponimi delle nostre zone. Egli fu docente per moltissimi anni e credo che tutti abbiano un ricordo straordinario delle sue lezioni affabili, precise e che magari finivano con una sortita in osteria: perché è lì il punto che qualificava Valeri, al quale non ho mai visto assumere il tono del «maestro in cattedra». In un momento in cui la stupidità stava trionfando attraverso le varie istituzioni del fascismo era bene che ci fosse qualcuno che si batteva in continuazione contro quella stupidità. Valeri non era tipo da battere il pugno, ma in realtà lo ha battuto più di quanto appaia perché il suo era un esempio di quella sottile, intelligente opposizione alle vacuità della dittatura che è fondata sull'*humilitas* e che vuol dire molte cose: aderire visceralmente alla civiltà, all'*humus* culturale, allo *shintō* della letteratura italiana, che è quasi religione degli antenati, ma anche qualcosa di più; è l'insieme di tessuti sotterranei che fanno la continuità di quello che è un popolo, una nazione, uno stato. Se c'è questa continuità, questo *shintō* si può ancora sperare. E Valeri, per Padova e Venezia, pur esercitando un magistero finissimo, creò un polo di insegnamento senza darlo a vedere e appoggiando iniziative che conservavano valori ed erano, insieme, nonconformiste. Più di una volta si è sorvolato sullo sviluppo profondo che ebbe la poesia di Valeri in consonanza ad una sua aderenza alle sfaccettate figure della realtà. Locale sì, ma anche europea: è nota la sua idea di una «Francitalie», unità ideale e perenne tra Francia e Italia; Venezia e Padova ma poi Europa e Parigi. Ricordo sempre, a proposito del suo nonconformismo, che egli era stato militante di quei partiti e di quei gruppi che puntavano insieme su giustizia e libertà; per lui quello fu un dato fondamentale. Quando a Padova, grazie all'iniziativa di uno straordinario personaggio, poco conosciuto, Ettore Luccini, professore di filosofia non universitario, venne creato nel 1956 un circolo di cultura chiamato «Il Pozzetto», che ebbe un ruolo fondamentale nello svecchiare sia dal bigottismo stalinista che dominava nel PCI sia da quanto di sonnolento poteva esserci nella cultura provinciale, Valeri ne appoggiò a fondo le attività. Ho un ricordo carissimo di quel periodo proprio perché al Circolo del «Pozzetto» egli presentò il mio *Vocativo* (1957) che era allora un libro in controtendenza. Valeri era presente sempre con una parola di incoraggiamento, distribuita a tutti i giovani di cui poteva sentire la buona volontà.

Valeri (ne abbiamo parlato spesso insieme) era stato colpito dal terribile trauma del suicidio del fratello Ugo e quell'episodio, causato anche da contrasti tra vari tipi di correnti d'arte, com'egli stesso ebbe a dirmi, segnò tutta la sua esistenza; vide spalancarsi il baratro della morte da vicino ma fortunatamente sentì una improvvisa spinta di ritorno di vitalità. Non mi soffermo sull'itinerario poetico di Valeri, perché già ne è stato qui parlato a lungo e molto bene. In Valeri c'era una straordinaria capacità di ascoltare gli altri pur mantenendosi fedele a un suo alveo particolare ben presto da lui identificato, ma non rifiutava lo sperimentalismo, la ricerca. Egli dialogava, conoscendoli perfettamente, con poeti diversissimi da lui e questo nonostante l'apparenza di un Valeri appartato nel seguire una sua strada. Inoltre non si preoccupava minimamente di avere o no diretti seguaci o eredi: ognuno era per lui nel giusto seguendo la propria fede.

Aggiungo due osservazioni. La prima riguarda una sua definizione della poesia. «Un fiore/piccolo, di luce infinita»: questa mi sembra particolarmente azzeccata. La minima fioritura della parola che si verifica in quel piccolo essere che tutto sommato è l'uomo, in realtà rinvia necessariamente e incessantemente ad orizzonti senza limiti.

Altro episodio molto significativo, che si rifà allo *shintō* veneto di Valeri, mette insieme due belle figure di fraterni amici ma molto distanti psicologicamente tra loro quali lui e Comisso. Un giorno è capitato che si parlasse di poesia dialettale, e Comisso, rivolgendosi a Valeri, disse: «Diego, ti che ti scrivi in dialeto...» «No, varda che mi scrivo solo italian...» «Ti gà rason, ma se sente nel to italian el venessian e 'l veneto». E aggiunse che avvertiva dentro la poesia di Valeri l'essenza fonetica, il canto di quello che poteva essere il parlato veneto. Del resto, così si può dire anche della stupenda prosa italiana di Comisso...

Oggi la situazione letteraria non è poi così brutta come si sente dire, sono venuti in luce ultimamente poeti degni di nota, ma piuttosto si sente affermare quasi come parola d'ordine che la poesia non si legge e che quindi va eliminata. E sia (non è del tutto vero)! Ma ciò non distoglierebbe affatto dallo scrivere uno che fosse contagiato da quel misterioso bacillo, anzi virus (pericoloso talvolta) che è la poesia. Essa di fatto viene non si sa da dove... diciamo da strati molto profondi dell'inconscio individuale e collettivo. Tra l'altro Valeri aveva una piena preparazione anche sulle questioni di antropologia e psicoanalisi, era informatissimo su tutto ciò che avveniva anche lontano dal suo campo di attività. E a questo proposito non si può non ricordare

che egli animò per decenni, insieme con gli ospitali e coltissimi Niny e Giorgio Orefice, un cenacolo letterario che portò a Padova molti dei più importanti autori francesi, presentandone le opere.

Sono venuto molto volentieri a Piove di Sacco, e sono passato anche ad onorare con un fiore la tomba del carissimo Diego. Credo che sia proprio così come lui l'avrebbe voluta: il nome in mezzo a altri nomi di suoi famigliari, senza nessun orpello. Diego Valeri: una presenza umana e poetica oggi più necessaria che mai, e sempre capace di farsi amare.

Angelo Ferrarini

Il poeta e la poesia nella scrittura di Diego Valeri

Dialoghetti 1996

«-Chi è Valeri? mi sembra di non averlo mai sentito nominare.

-E' un poeta veneto.

-Uno di quelli che ci faceva studiare la maestra? (un insegnante di elettronica)

- Conosci Diego Valeri?

- Certamente. Diego Valeri hai detto? Scusa lo avevo confuso con Pascoli. (un sacerdote)

- Le piace Diego Valeri?

- Io davanti a Diego Valeri mi inginocchierei. (una maestra di scuola elementare)

- Cosa sta studiando?

- Diego Valeri.

- Un uomo di grandissima umanità e finezza. Si definiva veneziano. (un professore universitario di lettere)»

In queste battute mi pare si potrebbe individuare qualcosa del significato di Diego Valeri nella cultura diffusa, dove, appunto, Diego Valeri è sinonimo di poesia, grazie proprio alla scuola, che ha sempre esaltato per lo stesso motivo Giovanni Pascoli.

A Diego Valeri, e ai poeti, si usa titolare le moderne vie. Ce n'è una anche vicino a casa mia, che non conoscevo fino al giorno in cui, recentemente, un anziano signore mi ha tamponato: con lui ho scoperto comunque di avere in comune l'amore, oltre che per i freni dell'auto, anche per i libri e per la poesia. Grazie a un incrocio tra "via G.Verdi" e via "D.Valeri" (purtroppo ormai come si usa, "via d.Valeri").

Sono qui grazie ai rapporti speciali avuti con la Biblioteca di Piove, che ringrazio per avermi offerto l'opportunità di conoscere più da vicino Diego Valeri. E questo è l'inizio di tutto. Il secondo passo l'ha compiuto una mia curiosità: che cosa pensa un poeta della poesia? Terzo momento: la mediazione e la gentilezza della dottoressa Raffaella Zannato, tessitrice della presente commemorazione, mi han fatto conoscere una studiosa di Valeri, la dottoressa Gloria Manghetti che, saputo il tema scelto, mi ha graziosamente inviato la sua ricerca (*So la tua magia: è la poesia. Diego Valeri. Prime esperienze poetiche 1908-1919*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1994), insostituibile punto di partenza per la mia breve analisi e fonte di citazioni significative sul tema, soprattutto nella corrispondenza tra Valeri e un giovane amico e poeta, Francesco Meriano.

Qui desidero proporre dunque una piccola antologia di passi relativi alla poesia, trovati nello studio ricordato, ai quali ho aggiunto qualche altra suggestione dalle opere più tarde di Valeri, reperite in biblioteche padovane.

I numerosi interventi di Valeri ne tradiscono fin dalle origini l'attenzione per la natura, gli strumenti e i fini della poesia e dell'attività poetica. Lungi beninteso dal poeta la volontà di imporre precetti o trattati in nome della presunta funzione di maestro o caposcuola, essendo gli scritti presentati come approfondimenti di studio, di lezione, di intervento per chiarire innanzitutto a se stesso il valore della dimensione poetica.

Il poeta tremendo buffone

Quel che di «tremendo» è insito nel nome di poeta, Valeri nel suo cammino si sforzerà di togliere anche con l'aderire, negli ultimi anni, all'invito per una rubrica sul «Gazzettino», *La domenica col poeta* (poi volume con introduzione di G.A.Cibotto, Padova, Marsilio, 1979). Dire poeta significa dire uomo concreto, con tutti i rischi dell'autocelebrazione e quindi dell'oscuramento di quanto invece sta all'origine: la poesia. Sarà la poesia a ricevere l'attenzione prima e il merito. Resta vero che i grandi nomi «per noi poveretti sono tuttavia suggestioni della storia, del passato e, perfino, della poesia» (ivi, p. 67).

Nella dimensione quotidiana, nel suo lavoro, nel suo inseguire la parola il poeta manifesta anche un volto opposto: quel suo «incantarsi con strane parole-musica» (*Tempo e poesia*, Milano, Mondadori, 1962, p. 24) lo rende più simile a un «poeta-buffone-saltimbanco» (ivi, p. 25). L'immagine media tra il tremendo e il buffone è quella espressa nell'attività abituale dei poeti, che cercano «di tradurre le loro misteriose operazioni d'anima in parole» (ivi, p. 10).

Il poeta sta in ascolto della Poesia, che deve poi tradurre e quindi sembra arrivare anche per lui il riconoscimento di una libertà creatrice, secondo il proprio spirito: «i poeti non chiedono che di riflettere e contemplare il mondo e se stessi nello specchio della propria fantasia; di trasfigurare e ricreare secondo il proprio spirito la realtà esterna ed anche i rapporti di questa col loro essere [...]. La vita, essi vogliono possederla in immagine e non in corpo; in parola appunto e non in atto...» (*Nota autobiografica in Antologia popolare dei poeti del Novecento*, a cura di V. Masselli e G.A. Cibotto, Firenze, Vallecchi, 1964³, vol. I, pp. 150-151). Dalla parola contemplata, come vedremo, alla parola espressa.

La poesia è un superlativo

E la poesia, dunque, agli occhi del poeta (ma dovrebbe essere evidente per tutti), a presentarsi subito e sempre con i caratteri della absolutezza, perché, come dice l'amato e spesso citato Pascoli: «la poesia non si evolve... è una luce o un fuoco che è sempre quella luce e quel fuoco» (*Tempo e poesia*, p. 40). Ecco perché «La poesia è, per sé, superlativa; nel senso che eleva la realtà posta in noi e disposta attorno a noi, a potenza di sentimento puro, di pura immagine, di pura verità spirituale» (ivi, p. 89). Non c'è spazio per altro in questa visione: accanto al poeta vi è sempre l'imitatore, ma «resta escluso automaticamente dalla poesia, ch'è, in assoluto, verità» (ivi, p. 32).

Fondamento profondo di questa potenza è la meraviglia, che accomuna così ogni tipo di poesia, antica o moderna, espressa nelle varie forme dell'arte: «La radice di ogni poesia è nella facoltà del poeta di *omnia admirari*» (*ibidem*). Una caratteristica del pensiero di Valeri, del suo pensiero espresso, del suo sillogizzare con apparente levità sull'arte, è quello di dedurre subito dalle premesse le conseguenze, quasi che, alieno dalle grandi affermazioni, voglia arrivare al suo «giardinetto», piccolo campo di vita e di scrittura. Ecco dunque la prima conseguenza: «se così è, come certamente è, nulla sarà più alieno dalla poesia dell'esagerazione, dell'amplificazione retorica, della sonorità a vuoto». E, con un ritornello caro, eccolo sintetizzare lo stile di vita del poeta: «La poesia può vivere soltanto dentro il proprio limite di pudore e di silenzio; il suo mezzo più idoneo d'espressione sarà, come disse Gide, la litote, cioè il contrario dell'iperbole» (ivi, p.90) (curiosità: il contesto del discorso era un'analisi degli *-issimi* nella *Commedia*: 17 su 99.542 parole).

La poesia è un assoluto che investe della propria stessa natura ciò che tocca: può prendere lo spunto da cose diverse, ma poi le traveste: «[...] se l'invenzione consiste nel fare, nel trarre qualche cosa dal nulla, la poesia consiste nel fare di quel qualche cosa (trame di racconto o azione di dramma o anche stato d'animo "lirico") un tutto» (ivi, p. 41).

Questo assoluto poi si veste di un corpo concreto, i versi, che diventano nella loro particolarità e sussistenza storica l'amore-odio del poeta. Solo liberandosene la poesia potrà uscire nel mondo, la grande poesia vestita di questi "versicoli/vermicoli": «Chi conserva dei versi nel cassetto non può fare ch'essi, o prima o poi, non ne scappino fuori; non può anzi resistere al bisogno di liberarli egli stesso, e di liberarsene [...]. Perché quei versicoli, quei vermicoli di parole, sono come serpenti in seno: che uno continua a scaldarli col proprio fuoco d'illusioni, di speranze, di fede, e quelli lo solleticano e lo mordono, e non lo lasciano dormire in pace, né vivere» (ivi, p. 14).

A conclusione un inciso «(Se poesia è, le sue condizioni, i suoi valori saran sempre quelli detti più su; e il verso stesso, libero quanto si voglia, sarà perciò sempre un verso)» (ivi, p. 59).

E il Verbo si fece carne

La poesia deve fare i conti con la storia e il poeta con la società. Tra poesia e storia si muove questa presenza difficile del poeta.

«La poesia è lo stabile, l'eterna essenza (degnata di essere amata), insita nella realtà transeunte e sempre provvisoria (perciò inamabile); la storia è questa medesima realtà, che passa via. che in sé si consuma, che da se stessa si distrugge e si annienta. La storia è come il mare, sempre in moto, sempre "ricominciato" [...]. La sola realtà che abbia concretezza e valore davanti allo spirito, la sola dunque che esista "realmente", è quella creata dal poeta con la sua parola. "La poesia" disse Novalis "è il reale assoluto: tanto più possederemo di realtà quanto più avremo creato di poesia"» (ivi, pp. 66-67).

La parola acquista un significato assoluto, tanto da essere rivestita di un termine che nasce dall'inizio del Vangelo di Giovanni: "In principio era il Verbo". «La parola poetica è, continua ad essere, il Verbo, ossia la più perfetta traduzione in termini umani di esso Verbo, diciamo la sua fruttifera incarnazione» (ivi, p. 24). È interessante anche solo vedere l'uso e il ricorso a una riflessione teologica e patristica (*fruttifera incarnazione*) per illuminare con le luci dell'analogia la profondità della dimensione poetica. E non si tratta solo di analogia esterna. Valeri crede in una dimensione religiosa e divina dell'arte poetica: «quale sarà codesta virtù magica, o ispirazione divina, che fa scoprire al poeta i rapporti segreti delle cose, le eterne essenze insite e occulte nella realtà apparente? Non altra che la sua fede nella parola, il suo poter abbandonarsi docilmente alle suggestioni della parola, liberata da ogni servitù, restituita nella sua potenza di

Verbum e di *carmen*». Vediamo qui la sintesi tra pensiero cristiano e classico, tra il lessico del Nuovo testamento nella Volgata e l'eco dei poeti latini. «Bisogna proprio ripetere - continua - che la parola è al principio di tutto, anzi è tutto. La parola poetica s'intende e non quella che serve ai commerci sociali e che, secondo Sant'Agostino, è soltanto *vox verbi*. Quanto al sentimento, al pensiero, all'immagine, è chiaro che non son nulla se non diventano parola. Il poeta, lo scrittore - si chiede Novalis - è altra cosa che un "invasato del linguaggio?"» (ivi, pp. 27-).

Il linguaggio teologico è piegato a esprimere una realtà che mostra parecchie analogie con la fede, con la rivelazione cristiana, con la teologia del Verbo sviscerata da Agostino. Ma è chiaro che si tratta solo di prestito per chiarire e quasi forzare l'indicibile o c'è qualcosa di più, come in un novello Petrarca?

«I poeti chiedono innanzitutto e soprattutto di contemplare se stessi e il mondo nello specchio della propria fantasia, di possedere della realtà quel tanto, appunto, che basti a formare, a formarsene, un fantasma, in verità ben più prestigioso della realtà effettiva. Chiedono, infine, di tradurre le loro misteriose operazioni d'anima in parole nientemeno che definitive, irrevocabili, dette una volta per sempre. La vita essi vogliono viverla non tanto in corpo [...]» (ivi, p. 10).

Ancora una volta si conferma che il poeta è l'uomo della parola: la cerca, ma anche la possiede. Cerca la parola e la Parola per arrivare a possedere sempre più la Parola, anzi a farsi possedere: «il Poeta, rinomando le cose (*la rose, le lys*), le autentica, le ricrea fuori dell'universale apparenza e causalità e mortalità» (ivi, p. 13), partecipando così alla funzione suprema della poesia di rendere amabile cioè eterno quello che è transeunte, cioè inamabile o che sembrava tale, ma che il poeta ha vivificato e portato a vita nuova. Per usare la teologia cristiana potremmo dire che il poeta ha una funzione profetica (profatica) e redentrice, che si riassume nelle capacità di un nuovo creatore: dare la vita con la parola, dare la vita vera al mondo con la parola autentica e autenticamente vera...

Poesia di uno non di gruppo

Il contributo personale nella ricerca e nel lavoro poetico è insostituibile e fondante la vera poesia, che è poesia di *uno*. All'inizio, soprattutto, come è giusto in questo cammino che sta acquistando le caratteristiche dell'ascetismo, stanno le tentazioni, e tra le prime la novità. Citando Valéry, Valeri mette in guardia da questi desideri come da «un di quei veleni eccitanti che finiscono ad essere più necessari di ogni cibo» (G. Manghetti, *op. cit.*, p. 12). Eppure il nuovo esiste e va conosciuto senza rincorrerlo a tutti i costi, come se fosse il presupposto indispensabile alla poesia. «Un'opera di poesia si giustifica abbastanza quand'è poesia, senza che debba essere necessariamente grande e del tutto nuova». Valeri finisce per tornare alla pratica, cioè al lavoro poetico. Si capisce perché, accanto a riflessioni di carattere teoretico, nascono indicazioni che sembrano riduzioni di tono, quasi quotidiane, ma da cui poi si alza per tornare a un suo più ampio motivare: «Nuova in qualche modo sarà sempre, se è poesia» (*ibidem*). C'è un continuo passaggio tra grande e piccolo, tra universale e particolare: sembra che Valeri viva ciò che scrive a tutta dimensione e la scrittura sia solo un elemento provvisorio di manifestazione del pensiero totale e totalizzante.

In realtà la vera poesia va al di là dell'avanguardia e rientra «nell'uno dell'umanità pura, senza tempo». Avanguardia, gruppi, poetiche o più criticamente «lega, sindacato o chiesa»: sinonimi per indicare la stessa realtà di perdita di identità poetica e di illusoria fusione in un percorso comune. La vera poesia è sola, una: «Centomila poetiche; ma una sola Poesia» (ivi, p. 14), che fa eco a «Ci son mille, centomila retoriche» (*Tempo e poesia*, p. 39). Il rapporto con gli autori del proprio tempo e con i classici non è di moda o indistinto ma quasi personale, da uno a uno.

«Aspettarsi la parola nuova da una corporazione - da una specie di lega o di sindacato o di chiesa - sarebbe grossolana ingenuità». A chi ben considera la realtà delle cose e della Poesia «la parola nuova non può uscire che da uno spirito, e cioè da una solitudine» (G. Manghetti, *op. cit.*, p. 51).

Più tardi tornerà su questo concetto, ammettendo anche l'esigenza di rapportarsi con gli uomini, cioè «che al bisogno di solitudine, che li separa, volenti o nolenti, dalla società degli uomini, contrasti un bisogno altrettanto forte e imperativo di rivelare agli altri il proprio segreto, di dividerlo fraternamente con gli altri; mentre poi di questo istinto di comunicazione contrasti l'insufficienza della parola, l'inanità dei mezzi espressivi concessi all'uomo-artista» (*Tempo e poesia*, p. 10-11). E' questa esigenza che può portare il poeta fuori di sé e tuffarsi nel sermo quotidiano, nella banalità delle mode. Troviamo nell'ultima citazione i concetti chiave: parola e silenzio, solitudine e comunicazione, che sembrano caratterizzare l'esserci e il non esserci del poeta.

Quanto sia pregnante questa «impronta di uno» (ivi, p. 201) lo si capisce dalla ricorrenza e dall'uso: si tratta del rispetto dell'individualità, della persona con la sua storia, sensibilità e soprattutto «sofferenza». E' chiaro il sottinteso della poesia come *labor*, fatica. Infatti che cosa richiede l'espressione poetica? Poesia si sposa con sofferenza. «Ma poiché Ella è poeta - scrive a Meriano -, le difficoltà non mancheranno certamente sul Suo cammino» (G. Manghetti, *op. cit.*, p. 57). Tale sofferenza è legata innanzitutto alla solitudine dell'esistenza concreta e del poeta in particolare, come condizione di vita e di poesia. Di qui a ribadire il

rifiuto di gruppi e mode il passo è breve. «Niente gruppo, dunque; ma onesti sforzi e tentativi personali» (ivi, p. 60). Ognuno ha «il dovere di rifiutare ogni maestro e di far da sé, in silenzio, magari, e in solitudine tormentata. Chi vuole vincere in questa gara deve avere il coraggio di sdegnare le vie più facili e più brevi» (ivi, pp. 51, 80).

Che sotto questa visione della poesia ci sia tra l'altro lo stesso Diego Valeri alle prese con le sue prime esperienze è facile capirlo, perché queste stesse parole vengono pronunciate «in questa mia non sempre piacevole solitudine» (ivi, p. 85). Del resto cosa aveva scritto sull'anno passato a Parigi?: «un anno italianissimo - tutto un anno di studi, di delusioni e di nostalgie» (ivi, p. 65). Poche frequentazioni, la giovane moglie, le lezioni universitarie e qualche rado affacciarsi sulle novità del mondo parigino (un po' diversa l'immagine che offre sessant'anni dopo in *Parigi 1912-1913, nelle impressioni di un giovane boursier italiano*. Colloquio italo-francese su D'Annunzio in Francia, Roma, 1975).

Ritorniamo alla sofferenza, solitudine, singolarità della vita e della poesia. Al giovane Meriano che gli invia il suo libro di poesie scrive: «Il tuo libro mi par formato di due libri: uno ch'è pieno di te e ch'è poesia, l'altro fatto da te, col tuo ingegno, ma non con la tua anima, col tuo soffrire» (ivi, p. 102). Poco prima, in un articolo in cui si firmava ancora «Uno per tutti», aveva chiarito, citando Pascoli, che cosa non è poesia: «la poesia non è gioco cerebrale, combinazione sapiente di sillabe e di rime, ma *fiore di sensibilità*, commozione sempre rinnovata davanti alla vita» (ivi, p. 13).

Ma sotto questo modo di vedere di Valeri, oltre gli echi della «poetica del fanciullino» c'è anche qualche cosa d'altro, specie quando collega la poesia ai grandi valori della tradizione occidentale classico-cristiana: «nella poesia (come d'altra parte, nella verità, nella carità, nella libertà), o ci si è totalmente, o non ci si è per nulla». (interessante: non dice *amore*, ma *carità*). Le indicazioni di vita che dà a un futuro poeta potrebbero servire benissimo alla formazione di un giovane asceta, di un martire, di un eroe. Altrove, in un contesto più semplice, in un colloquio con i suoi lettori della domenica, la poesia è collegata a un altro assoluto, l'amore, ed entrambi, classicamente, alla malattia: «La poesia, come le malattie, o, diciamo, come l'amore, viene quando vuole» (*La domenica col poeta*, p. 27).

Una confessione tarda sintetizza la dimensione della solitudine e della sofferenza del poeta: «Nel mio libro [...] non c'è nessuna menzogna, né morale né artistica» (*Tempo e poesia*, p. 200). Questa linea rigida e morale porterà il poeta a esprimere il meglio di sé, quella linea unica che lo caratterizzerà come individuo e come poeta: il mezzo - cercare nitore e purezza - diventa anche il fine, come è logico che sia sempre nell'arte: «esprimere nei modi più nitidi e fermi [...] il proprio stato d'animo, a cantare il "suo" canto» (ivi, p. 33).

L'artista, il poeta, ha una missione, quella «di creare bellezza, cioè, nel più ampio e profondo significato della parola, poesia; e la socialità della sua opera, del suo fare, è insita nel fatto che, attraverso lui, i molti si riconoscono nell'uno» (*Giardinetto*, p.). Ritorna la spiegazione e lo spessore di significato della sigla «Uno p.[er] t[utti].» con cui firmava nei primi anni i suoi interventi critici: non era solo un gioco (cfr. G. Manghetti, *op. cit.*, p. 45).

Gli altri poeti

Nel mondo della poesia non vivono solo gli spiriti magni ma c'è posto anche per i poeti minori: una poesia maggiore e una minore conviverebbero dunque, in un rapporto però vivo, di crescita. «Nei suoi momenti felici, il poeta minore può anche diventare un poeta maggiore, e abolire, per sé, quel confine tra piccolo e grande che, in verità, non esiste; ferma restando, alla fine dei conti, soltanto la distanza elementare di poeta e non-poeta, più esattamente di poesia e non-poesia» (*Tempo e poesia*, p. 32). Il pensiero si specifica nel suo manifestarsi: la poesia è unica. Poeta minore è quello che resta tale, «qualche volta neppure poeti, ma soltanto letterati forniti di sensibilità artistica, di gusto, e di tempestività del gusto» (ivi, p. 35).

Figura invece negativa e senza riscatto è l'imitatore. Valeri ricorre ancora al linguaggio cristiano, alla parabola delle vergini prudenti e stolte e dello sposo che arriva - il Cristo escatologico della fine del mondo: «precursore o no, il poeta minore, quando è poeta manda una sua luce che non va perduta nel gran fulgore della poesia, detta maggiore. (Soltanto gli imitatori si presentano con le lampade spente; da quelle vergini stolte che sono...). Non si contenta, beninteso, che il volume della fiamma conti, e conti molto, ma ciò che conta soprattutto è la purezza del lume» (ivi, p. 35). Tra l'altro ci si può chiedere: nell'immagine e nella parola «precursore» c'è anche l'eco del rapporto annuncio/verità-Giovanni Battista/Gesù?; si rafforza una parola inespressa: il poeta non è la verità, ma la annuncia. Così la vergine non è la poesia ma la aspetta e la sua luce è la garanzia della attesa nella fedeltà.

E arriviamo alla fine agli anti-poeti.

Nel discorso (interiore e con gli uomini) di Valeri, non c'è spazio per tutti quei fenomeni ludici che invece riempiono la bocca e le pagine dei moderni maestri. C'è troppo rispetto per la parola per ridurre la poesia a gioco verbale: «I veri poeti non possono, non sapranno mai giocare con le parole, che sono le "cose sacre" della loro "comunione". I *grands jeux* che, a testimonianza di Paul Valéry, si svolgono misteriosamente

nell'intimità delle loro anime, sono giusto il contrario dei giochi di parola, delle freddure, dei *calembours*, che sono invece le punte dell'intelligenza associativa (E in francese, difatti, si dicono anche *pointes*). A prova di ciò sta il fatto che in questi piccoli giuochi, ingegnosi quanto si voglia, eccellono infallibilmente gli spiriti superficiali, ossia gli anti-poeti; mentre i poeti, se ci si provano, fanno quasi sempre delle magre figure» (ivi, p. 40).

Che cosa ho mai fatto?

Si chiede Valeri «Questo sarebbe il frutto di una vita? Questo, insomma, sarei io, davanti alla Poesia?» (ivi, p. 199, dalla prefazione all'edizione mondadoriana delle poesie). Le sue perplessità di poeta maturo tradiscono la coscienza della grandezza della Poesia e del compito senza fine che spetta il poeta. Anche questa è una nota costante, che percorre la vita. Fin dall'inizio tutto quello che produce allora sembrerà un tentativo, poca e povera cosa di fronte alla grandezza della poesia e del compito: «Lirichette» definirà le prime poesie nel 1915 (G.Manghetti, *op. cit.*, pp. 74, 89, 91, 92), perché «Al loro [dei poeti] immenso anelito di possesso spirituale contrasta la loro finitezza d'uomini» (1964³, p. 53) e «il mio piccolo contributo» sarà quello che invierà alla «rivistina» di Meriano (1917, p. 91). Più tardi intollererà *Gardinetto* la seconda ampia raccolta di riflessioni e interventi sparsi (Milano, A.Mondadori, 1974). Anche la critica sembra allinearsi su queste dimensioni ridotte, quasi in omaggio: così L.Baldacci, *Per un'antologietta di Diego Valeri*, in *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974 (il miglior saggio dedicato a Valeri, dice P.V.Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, A.Mondadori, 1978, p. 354).

Tuttavia, nella valutazione complessiva della sua raccolta di poesie, molto chiara risulta la coscienza di ciò che *non* è. E con questa ultima citazione sospendo questa breve rassegna per temi. «Nel mio libro non c'è posa, non c'è astuzia, non c'è conformismo, non c'è anticonformismo, non c'è entusiasmo ideologico per partito preso, non c'è sperimentalismo modaiolo, non c'è nessuna menzogna, né morale né artistica» (*Tempo e poesia*, p. 200).

Resta una curiosità, che vorrei passare a qualcuno: quella di approfondire il rapporto tra Valeri e la cultura teologica cristiana. La citazione di S.Agostino corrisponde a qualcosa di più di una conoscenza dei testi? E poi c'è il linguaggio mistico: quanto ha inciso nella riflessione di Valeri e da quando? Ma forse alcune domande è bello lasciarle allo stato di intuizioni, da semplici lettori di Valeri.

***Il «primo tempo» della poesia di Valeri
Le raccolte giovanili (1908-1913)***

Monodia d'amore

Completamente sconosciuta alla critica fino ai tardi anni Settanta¹ e dimenticata - sembra - anche dallo stesso autore, la primissima raccolta di poesie di Diego Valeri vedeva la luce a Padova, nel lontano 1908, preceduta soltanto - lo confessa scherzosamente il poeta in una intervista del 1962² - dalla fugace apparizione di una sua poesia su un giornale locale intitolato «Il fiore»³ all'altezza del 1900, testimonianza se non altro di un lunghissimo tirocinio poetico iniziato già ai tempi del liceo.

Nate nell'atmosfera ricca di fermenti culturali che gli «studentini del primo decennio del secolo»⁴ vivevano con serenità, spensieratezza e un leggero tocco di ironia, le sedici liriche di *Monodia d'amore* (così s'intitola la raccolta, uscita presso la Società Cooperativa Tipografica) risentono indubbiamente del duplice motivo ispiratore delle letture scolastiche e dello spunto autobiografico. A conferma di ciò, basta leggere la dedica, strettamente personale, *A la mia amica buona* (con quell'uso dell'aggettivo *buona* riconducibile a D'Annunzio o anche a un Pascoli già riletto dai crepuscolari), cui si aggiunge subito dopo la patina stilnovista di un verso di Cavalcanti: «... perché di tutte siete la migliore».

Dai richiami duecenteschi di Jacopo da Lentini e, per l'appunto, di Cavalcanti, ai cauti e sporadici accenni simbolisti; dalle suggestioni dantesche alla «melanconia crepuscolare»; dalle traduzioni provenzali⁵ alle «campane» pascoliane, molteplici risultano essere gli echi di cui sono intessute queste poesie: molteplici e vari, ma già in qualche modo riuniti da una personalità originale, che non si esime dal condurre la ricerca poetica su un campo vastissimo, nel tentativo di accordare il proprio strumento con la maggiore abilità possibile.

Monodia d'amore, scritta durante gli anni universitari, rivestiva senza dubbio per il giovane Valeri una certa importanza. Qualche interessante aspetto del clima di quel periodo e della vita del poeta emerge dalle pagine di *Città materna*⁶, grazie alle quali non è difficile immaginare la «piccola brigata di amici; quattro compagni di scuola, meravigliosamente concordi e intonati come un quartetto musicale»⁷, discutere lungo i «portici filosofici» di «positivismo e d'idealismo»; quei «compagni diurni e notturni, filosofanti e spensierati, innamorati chi di un'idea, chi di una ragazza, chi, semplicemente, della vita»⁸. E infatti: «L'amore e la poesia, le cose vere della vita, forse non le abbiamo vissute veramente che in quel nostro appassionato parlare [...]. La fama, le grandi fortune non entravano, potrei giurare, nei nostri sogni; avevamo delle ambizioni più alte, allora... E la vecchia Padova non solo ci lasciava dire, ma ingrandiva col suo silenzio e coi suoi echi le nostre parole, le rendeva più credibili e belle»⁹.

L'esperienza fondamentale rimane tuttavia quella amorosa; non tanto quella dei primi amori, fatta solo di sguardi e di «qualche ambiguo sorrisetto, tra condiscendente ed ironico», bensì il più coinvolgente rapporto con la fidanzata, conosciuta sui banchi dell'Università (che l'interessante contributo biografico di Montobbio¹⁰ identifica in Maria Minozzi, di tre anni più giovane di Valeri, figlia di un vice-prefetto vicentino). Assieme al motivo stagionale, è l'immagine della ragazza a pervadere gran parte di questo primo libretto, le cui liriche sopravviveranno soltanto ne *Le gaie tristezze* e in *Umana* sotto forma di un'esile antologia recante l'indicazione *Dal vecchio quaderno* e giustificata da una poesia introduttiva dal titolo *Lettera a mia moglie*, grazie alla quale possiamo seguire la genesi di *Monodia d'amore*¹¹. È un bel mattino, uno di quei «pallidi mattini» primaverili tipici di Padova, la materna città. La stradina fuori porta San Giovanni, dove sono soliti incontrarsi il poeta e la sua donna, splende di verde e di rosa; la gente vive la sua vita quotidiana e il rapido tocco «impressionista» di Valeri la ritrae con notevole abilità: il «mobile barbaglio di biancheria» (lezione pascoliana probabilmente allitterazione delle *b*), «l'intrico dei rami ancora spogli», le «nere file dei seminaristi»¹². Anche la donna non è che una macchia di colore: il «vestito chiaro» contrasta vivamente con «l'ombra del cappello», sotto cui spiccano non i tratti del viso, ma la luminosità degli occhi e della bocca. Il percorso visivo è fedelmente seguito dalla penna del poeta, che termina l'episodio inserendo ancora una volta un tocco coloristico, valorizzato dalla suggestione sonora delle liquide e labiali: «Ogni parola trema su le labbra / come un fiore di pesco in cima al ramo».

Veniamo dunque al libretto: «E una volta (ricordi?) ti portai / un quaderno: il quaderno de' miei versi. / Erano nati nelle sere tristi, / quando m'eri lontana, e ti cercavo / inutilmente per le vie più sole / piene d'ombra e di pianto di campane. / Io pensavo il tuo viso, e ti chiamavo / piano, tra me, con le più dolci rime / [...] / E quando s'accendevano i fanali / verdognoli nell'aria di viola, / tornavo alla mia stanza, e sul

quaderno / scrivevo le parole armoniose / tenere e gravi e un poco letterarie / che ti parvero poi tanto soavi, / piccola fidanzata di quei dì...»¹³.

Armoniose, dunque, le liriche, perché costruite su quella musicalità interiore, su quel senso del ritmo e della rima che già appartiene - e apparterrà poi sempre - a Valeri e che presuppone un'accurata scelta delle parole, nell'intento di dar voce all'inesprimibile. Più crepuscolare quella notazione *tenere e gravi*, ricalcata sul doppio binario malinconia - sorriso cui rinvia il titolo stesso (*Le gaie tristezze*) della raccolta nella quale si trova questa poesia. L'aggettivo *letterarie* lascia intendere - ma non sempre identificare - le numerosissime letture del giovane poeta, che tradiscono un'attiva ricerca e sperimentazione, senza tuttavia (com'è naturale) il distacco e l'obiettività degli anni più maturi.

Monodia d'amore si pone perciò come il canto ad una sola voce che il poeta compone in parte su note già orecchiate, in parte su variazioni musicali e ritmiche ancora inesplorate. A differenza delle raccolte successive, dove i personaggi umani, sebbene rari, hanno sempre una loro caratterizzazione realistica e sono comunque descritti come personaggi vivi, in queste poesie la donna è niente più che un'immagine mentale («Io pensavo il tuo viso...») e tutto si risolve in una contemplazione soltanto interiore dei sentimenti, abbastanza lontana, per ora, dalle vivide e fresche rievocazioni che gli incontri con la donna susciteranno in seguito.

Formano il *corpus* della raccolta sedici liriche, organizzate in due ampi nuclei (rispettivamente la prima e la seconda sezione), distinti - o legati - da una *Pausa*, introdotti da una lirica isolata al principio e chiusi da un *Preludio*, che, a dispetto (o a sottolineatura?) della posizione, si colloca come un inizio, o meglio un nuovo, più consapevole, avvio alle «acque splendenti» di una promettente vocazione poetica.

La lirica d'apertura, molto diversa dai consueti modi di Valeri che la critica ha spesso definito musicali, idilliaci, elegiaci, ne testimonia invece un aspetto per così dire sconosciuto¹⁴; lui stesso l'ha accuratamente nascosto sotto il suo infaticabile *labor* di poeta: la difficoltà, o l'incapacità, di «costringere nel verso» il proprio sentimento, e, più in generale, la vita stessa. «Lo so: quest'ansia che m'urgesse implacabile / non potrò mai costringere nel verso, / sempre il fantasma, fuor da l'ombra emerso, / vanirà dentro l'ombra, inafferrabile»¹⁵. E nonostante l'«alacre fatica senza tregua», mai, dice Valeri - ed è avverbio per nulla usuale in lui - l'opera riesce a «fonder la parola con la vita». Per ora (è forse anche la sua giovanile inesperienza a ribadirlo) questa affermazione ha un suo significato, posta com'è al principio. E se qui la difficoltà di espressione poetica è detta con parole e immagini ancora molto letterarie (troviamo infatti «i freddi occhi maliardi di Medusa» cui viene paragonata l'Arte, probabile eco ariostesca), più sincere e vissute appariranno le «inani parole» e le «fioche musiche» con cui il poeta di *Umana* tenterà di dar voce a ciò «che dire non si può».

Singolare è poi quel termine «ansia», per giunta qualificata come «implacabile», che mette in luce un aspetto della poesia di Valeri davvero insolito. Eppure, a leggere con attenzione *Città materna*, ci sono molti tentativi di definire questo sentimento forte e avvincente della vita, questo slancio ed esuberanza giovanile, che non si esaurirà completamente neppure nel Valeri novantenne.

Ma mentre la fiamma della «vampante» giovinezza arde, sofferta e chiusa nel cuore del poeta, le «carte» rimangono «fredde e mute» (erano «sudate» quelle leopardiane, ma qui funziona lo sguardo pietrificante di Medusa). Ben presto però l'immagine ancor stilnovista di una donna dal «chiaro viso» e dal «dolce riso», fa sorgere «lene lene un alfiere / di rime» e fa più forte il desiderio di cantare l'inno dell'esperienza intensa che sta vivendo¹⁶.

La prima parte della raccolta si apre sulla «fresca leggiadria» di un mattino primaverile¹⁷ e prosegue, come nello svolgersi di una giornata - tipo, in altri tre momenti: il pomeriggio, il vespero, la sera (la notte, invece, apparterrà rigorosamente all'inverno). Qui, dove compare una natura innegabilmente già valeriana, la giovane donna e la primavera formano un'unica immagine, sono descritte con le stesse doti: gentilezza, grazia, purezza, tenero profumo. A tal punto natura e donna si identificano, che la ragazza riesce a trasmettere alla vita del poeta la primavera stessa, per mezzo dei suoi occhi «del fulgor di sole»; e, più oltre, in una lirica che appartiene alla seconda sezione: «In pianto e in riso / è mutevole il ciel come il tuo viso...»¹⁸. E se la donna del poeta precede ogni altra donna nel portare «i fior del maggio» al «peregrino Amore» (non è fuori luogo qui l'eco della *Vita Nuova*), è anche vero che basta un suo sguardo «fiso» per far sbocciare nel «cuor diviso» del poeta «il fiore d'un sorriso»¹⁹.

L'unico fiore reale che qui sboccia è però la viola, la pallida viola appartenente all'immaginario liberty e simbolista; un fiore da cui emana un profumo intenso e un po' inquietante, non di rado legato a immagini di morte. Più strettamente simbolisti - di un simbolismo passato attraverso Pascoli - «i fior del sogno» che «aprono i bianchi calici e vermigli / con voluttuoso effluvio di gigli»²⁰. Più simbolisti forse, ma meno personalmente rivissuti (meno valeriani) se il poeta, nel riportare la lirica ne *Le gaie tristezze* ha tolto l'intera strofa centrale che ai gigli faceva riferimento²¹.

Il polo negativo, l'altra faccia della primavera, in quella costante compresenza malinconia - sorriso che è la poesia di Valeri, emerge anche in altre liriche, suggerito dalla comparsa delle rondini, che non sono tanto

le messaggere di primavera, quanto un emblema di ambiguità o di morte («croci nere nere»²²). Una parvenza che si insinua spesso, anche se per breve durata, in queste immagini: gli uccelli neri che «pel cielo errano a schiera» sarebbero forse una pura nota di colore in contrasto con le «nuvole d'argento», se «le foglie morte de la vita» non ribadissero proprio la subdola presenza della morte, per quanto i contesti rispettivi cerchino fermamente di esorcizzarla²³.

Veniamo ora alle notazioni paesistiche, dove la mano di Valeri si fa sentire più abile e più originale. Uno sguardo al cielo suggerisce l'uso di termini come «azzurro pallido» e «velo», che tanta parte avranno anche nelle liriche successive. In *Pomeriggio d'aprile*, ad esempio, «Le bianche nubi si solvono a fiocchi / dentro l'azzurro pallido del cielo. / Aprile regna. Oscilla un chiaro velo / di dolcezza su l'anima e su gli occhi», con il susseguirsi delle liquide che già preannuncia quell'atmosfera disciolta e quello scambio frequente di attributi fra cielo e acqua che sarà poi la nota più tipica del Valeri veneziano.

Un tenue accenno al «bianco sole / di febbraio» può svilupparsi altrove in un gioco di colori più originale, anche se intessuto di echi letterari (Petrarca in particolar modo): «m'è grato sotto questo gioco / di grigie nubi e solicello fioco / andare errando in pensieri d'amore»²⁴. Il contrasto di toni è invece più deciso nell'atmosfera serale (siamo però a primavera inoltrata): «S'è spento il sole. Fra la terra bruna / e il cielo scialbo sponde i suoi sottili / incantamenti una falce di luna»²⁵.

Dalla primavera all'autunno il sentimento gioioso della vita si fa malinconia languida, «dolcezza triste», «soave nostalgia»; predominano i toni sfumati, le tinte tenui o attenuate dal grigio. L'autunno, così caro al poeta degli anni Cinquanta - che vi identifica la propria età, appunto, «autunnale» - è per ora solo un forte indizio di atmosfere crepuscolari che favoriscono l'abbandono al tedio, alla «desolazione accidiosa», alla solitudine magari un po' compiaciuta, tanto frequenti nei poeti dei primi anni del Novecento.

Se la descrizione paesistica è sempre in Valeri molto originale: «Cadono l'ombre, salgono le brume: / ne l'infinita grigia vacuità / la luna bassa accende un rosso lume» (con la frequenza delle labiali e liquide che

creano davvero un brivido)²⁶, non altrettanto si può dire di ciò che compete al sentimento. Quando subentrano motivi più convenzionali (noia, tristezza e pianto), o quando fa la sua comparsa il cuore, con il suo carico di attribuzioni letterarie e non (specie quelle crepuscolari), è evidente il riecheggiamento di moduli tipici della poesia coeva. Molto crepuscolare, ad esempio, la noia delle domeniche in città: «O gran serenità / del pomeriggio estivo, / quiete del dì festivo / ne la vecchia città, // chiare monotonie, / un po' tedio un po' incanto, / soavissimo pianto / di mille nostalgie!...»²⁷. E ancora in *Vespere d'aprile*, dove è esplicito il richiamo ai motivi tanto frequenti in Govoni e Moretti: «Chiara melanconia crepuscolare; / piange il violino un pianto di languore; / si desta pianamente in fondo al cuore / un sogno triste e pur dolce a sognare. // Piange il violino un pianto di languore / si lene e vago che un profumo pare; / il sogno triste e pur dolce a sognare / m'ha vinto gli occhi e te rivedo, amore».

Così crepuscolare, ma nemmeno troppo lontana dai motivi liberty, è «la bella casa secentesca / chiusa sempre in silenzio ed in oblio»²⁸, anticipatrice di quella gozzaniana di Totò Merumeni. Se là è l'immagine di un libro di lettura a concretizzarsi, qui è quella di un sogno «vano e pur dolce», dove perfino le rose «sorriscono dal grigio / muro de la facciata, tra gli ornati / del rococò» (divenuto poi «barocco» nel 1913, forse per il suono poco piacevole e lo stacco netto che creava all'interno del verso la parola tronca); ma innumerevoli sono i fiori di cui «Primavera l'ha fiorita intorno», che creano ovunque «sorrisi del color di rosa»²⁹.

Tuttavia già si fa sentire l'accento più valeriano nell'attenzione alla natura, vista come essere vivente ma in una sostanziale assenza dell'uomo. Così, se l'albero di magnolia personifica un distinto signore sotto cui «si raccoglie / umile» il giardino, in una totale dedizione di obbedienza, ecco che il salice nel lento piegarsi coi «verdi rami a lambir l'acque del fiume» già evoca il corpo esile e flessuoso di una donna, in una interazione albero - fiume che ricorda a sua volta una tenue carezza reciproca: «e un lievissimo fervere di spume / risponde ai suoi perenni ondulamenti». Immagine alquanto riuscita e cara a Valeri, se sarà ripresa nelle *Gaie tristezze* per definire le «giovani acacie scapigliate» che «si torcono in lasciva ilarità»³⁰ e se filtrerà anche in un contesto non strettamente poetico, qual è la prosa *Primavera della vecchia Padova*³¹: «Salutavo le fogliette neonate dei tigli di piazza Castello, i salici che scioglievano le lunghe chiome verdissime sulle placide Acquette».

E dalle sensuali chiome della donna - salice alla «rete» dei capelli che così magicamente irretisce il poeta concludendone l'orgoglio, il passo è breve. L'«Amica buona», oltre ad essere la dedicataria del libro, funge anche da interlocutrice principale nella penultima lirica, coi suoi «occhi stellanti»³² e la bocca simile a «tazza prodigiosa» da cui il poeta attinge una dannunziana «ebrezza obliuosa / che del nulla soave il cuor mi cinga!». Nonostante questa lirica si apra con un cupo *De profundis ad te*, né il lessico, né il contenuto manifestano la disperazione cui il titolo vorrebbe accennare: la «tristezza / mia che ti cerca» e il «pianto / mio che ti vuole» (in posizione identica nel verso) e «l'anima mi pesa / e mi pesa la fronte» (questa volta

con un chiasmo) tutt'al più invocano un po' di «oblio» o di «ebrezza» e fanno pensare ad un orgoglio giovanile che si prefiggeva scopi troppo alti per essere raggiunti, per quanto fosse «tesa / la volontà».

Più coerente con l'ispirazione triste e sfiduciata, e importante per qualche spunto che si ritroverà anche in anni futuri, è un'altra lirica, *Presentimento d'amore*, dove tutto il lessico connota una situazione di negatività, solitudine, ambiguità, paura: accanto a prestiti dal vocabolario crepuscolare, si scopre un'immagine più personale, che già prelude al «pozzo», simbolo per eccellenza del mistero e della morte³³: «E vidi al fondo d'una conca d'acque / immote e putri - di colore ambiguo / tra il grigio e il verde - tremolar l'esiguo / lume d'un astro».

È interessante notare le forti somiglianze ambientali fra questa poesia e *Un attimo*, la lirica che chiude *Le gaie tristezze*, anch'essa un presentimento (della morte della madre). Leggiamo in *Monodia d'amore*: «Ricordo. Erravo per deserta via / solo e triste al morire de la sera. / L'ombra invocavo, l'ombra tutta nera, / sorella de la mia melanconia». E nelle *Gaie tristezze*: «Una povera via dimenticata / in fondo alla città; nuda, incolore, / spenta; senza una voce di fanciullo, / senza una frasca verde. Il giorno bigio / melanconicamente vi moriva...».

Le strofe iniziali, poste a confronto, rivelano parallelismi tali da far supporre un'intenzionale ripresa. Sebbene qui l'immagine della donna, come quell'«esiguo lume» nell'acqua cupa, porti un bagliore di «letizia chiara» nel mondo sfiduciato del poeta, non riesce però a riscattare del tutto il negativo che ancora confermano «la fonda oscurità del cuore» e quel «presagio un po' sinistro che quasi smentisce il (più felice) presentimento del titolo.

Più gioiosa e delicata, invece, la raffigurazione della donna nella lirica *In una notte d'inverno*, dove un sottile tocco d'ironia tipicamente valeriano personalizza i motivi di derivazione siciliano - stilnovista e trobadorica: «O notar da Lentini, la tua dama, / la bella *blonda testa e claro viso* / effuse tanta luce di sorriso / quanta la bruna vergine che m'ama?».

A questo punto è giusto che la piccola ma coraggiosa nave che è il poeta (suggerione dantesca o rimbaudiana?) parta da sola verso nuovi mari, sospinta dal lieto vento dell'entusiasmo giovanile. E sotto un rosso cielo d'aurora che «avvampa» del suo stesso «ardore», naviga il battello, «le bianche vele ai freschi venti», in una reiterata (dannunziana) invocazione alla Giovinezza che introdurrà ad una nuova, più consapevole, ricerca poetica.

Le gaie tristezze

Un pomeriggio d'estate del 1912, in una stradiciola vicino al Santuario di Monte Berico a Vicenza, il giovane Valeri e l'amico recente Piero Nardi conversavano, come erano soliti, di poesia: Corazzini, Gozzano, Moretti, Civinini, Soffici, Martini, naturalmente, oltre a qualche citazione dai poeti d'oltralpe che già Valeri aveva preso a studiare - e questo gli aveva permesso di vincere una borsa di studio a Parigi -: Rodenbach, Laforgue, Jammes e Fort. In questa «solitudine appartata», in «quel gran silenzio della campagna solo incrinato dal ronzio d'insetti», racconta Nardi³⁴, «Valeri si era tratto di tasca un fascicolo di cartelle manoscritte e me le veniva leggendo [...]. Erano liriche, intonate ai modi dei poeti, o italiani o francesi, che avevano fatto l'argomento del nostro colloquio». Fu così che, mentre Valeri trascorreva a Parigi l'inverno 1912-'13, l'amico Nardi si occupava della pubblicazione della sua seconda raccolta di poesie.

Le gaie tristezze, un esile volumetto dalla copertina azzurro cupo, usciva dunque nel 1913 (malgrado l'etichetta Remo Sandron, Milano-Palermo-Napoli) a Vicenza, dallo Stabilimento Tipo-Litografico «Arti Grafiche Vicentine»; nella prima pagina recava la dedica alla moglie, che era stata in *Monodia d'amore* semplicemente l'«Amica buona».

Molte cose erano accadute in quei cinque anni che separano *Le gaie tristezze* dal primo libro di Valeri. Tra il 1909 e il 1913, la nascita e lo sviluppo del Futurismo, con i suoi vari manifesti; a Firenze la pubblicazione di «Lacerba», proprio a partire dal 1913. Già quasi conclusa invece, nel 1911, la parabola dei crepuscolari: erano usciti nel 1909 i *Poemi* di Palazzeschi, nel 1910 le *Poesie scritte col lapis* di Moretti, e nell'11 *I Colloqui* di Gozzano. Un'area «simbolista e liberty» si faceva strada un po' stentatamente - ma non troppo, se a Viazi e a Scheiwiller occorreranno ben tre volumetti per campionare le poesie ascrivibili a questo clima³⁵ - anche in Italia; il 1909 è altresì l'anno delle *Revolverte* di Lucini, considerato il principale teorizzatore del simbolismo italiano. L'inesauribile attività poetica di D'Annunzio, che pure in questo periodo si trovava a Parigi, proseguiva con *Le Martyre de Saint Sébastien* del 1911 e con *Merope. Canzoni delle gesta d'oltremare* e *Contemplazione della morte*, entrambi del 1912.

In una temperie culturale e poetica così ricca di spunti innovativi e di rivoluzioni, gridate o pazientemente perseguite, appariva dunque il secondo libro di Valeri, apparentabile fin dal titolo ad una diffusa maniera crepuscolare. In realtà, anche se la critica prospetta quasi concordemente solo tale influenza (Cremieux invece ne esagera un po' la derivazione da Jammes³⁶), molteplici sono le direzioni verso cui si spinge la ricerca poetica di Valeri, che in questo periodo insegnava a Castiglione delle Stiviere e aveva già pubblicato uno studio su Pietro Buratti e alcune traduzioni da Mistral.

Per molto tempo verrà adattata a Valeri l'etichetta di «poeta delle *Gaie tristezze*» per via di quella «malinconia tenuta in governo da un sorriso»³⁷ che contraddistingue il suo mondo, ma la raccolta giovanile non verrà più riconosciuta dall'autore nemmeno in *Poesie vecchie e nuove*, che recupererà testi solo da *Umana* (ed esclusivamente per tramite di *Umana*, tre liriche de *Le gaie tristezze* confluiranno nell'antologia del 1962 a testimoniare questa primissima fase). Il poeta in seguito non ricorderà molto volentieri questo suo libro: «Il fatto è che quelle prime poesie non sono mature artisticamente. È la resa che manca, la materia ci sarebbe. Per questa ragione non ci torno mai sopra se non per eliminarle quando le devo ristampare. Insomma sono poesie che danno l'impressione di 'esserci', invece non ci sono. Di lì il mio stato d'animo non di ripudio, piuttosto di dimenticanza»³⁸.

Articolato in sei sezioni (ciascuna fornita di un titolo tematico, come in tutte le raccolte giovanili³⁹), il libretto *Le gaie tristezze* si snoda ancora una volta sui due binari paralleli - ma non sempre separati - dei richiami letterari e dell'ispirazione più prettamente autobiografica e, in generale, realistica. Così, se quattro sezioni ricercano (nel titolo, almeno) l'appoggio di alcuni tra i grandi poeti che hanno fatto la formazione letteraria di Valeri - De Vigny, Pascoli, Leopardi, Mistral - ad esse se ne intercalano due che si volgono ad una dimensione più vasta e complessa: "l'amata" che «dava tutto il suo amore: / la Vita».

Prendendo spunto da una scena di *Stello* di De Vigny, la prima poesia delle *Gaie tristezze*, *Il funerale del poeta*, potrebbe considerarsi essenzialmente come un tentativo di definire il ruolo, il compito e la condizione del poeta, intento che reclama la propria ascendenza simbolista, e forse, più ancora, crepuscolare. Eppure si tratta di una lirica di non facile classificazione, che raccoglie qualche eco della poesia religiosa medioevale, con le relative invocazioni a «sua Maestà la Sventura / che il dono ci ha fatto d'un'anima libera e pura» e a «nostra signora la fame / che il peso ci allevia di questo leggiadro carcame» e con quel ritmo cadenzato che riproduce quasi, in certi punti, il passo regolare e lento della processione che trasporta sulla collina la bara del defunto. E non è del tutto lecito richiamarsi neppure a poesie coeve che trattano temi simili, quali ad esempio *La morte del poeta* di Sinadinò, che è completamente intessuta di simboli; oppure *Pessimismo* di Chiaves, in cui l'autore desidera poter morire per un solo giorno «Per ascoltare, dal fondo, / pur di una cassa, una volta, / pensare e discorrere il mondo / ignaro di quegli che ascolta»⁴⁰, poiché qui i commenti della gente e il dialogo un po' consolatorio hanno una conclusione di tutt'altro tono rispetto a Valeri.

Nella lirica che apre *Le gaie tristezze*, invece, i poeti sono sì i «signori del Sogno» che hanno nel cuore «la gioia universale, l'eterna bellezza, l'amore», ma, innamorati, appunto, della Luna e dei sogni, alla fine non hanno di che vivere e per il mondo sono soltanto una «schiera cenciosa» di fratelli costretti a vestire «la loro miseria di rime e di versi».

Parodia di una certa caratterizzazione di poeta-vate che per tanto tempo aveva regnato nella poesia italiana? Certo è che Valeri, collocando questa lirica qui in posizione di apertura e in *Umana* in posizione finale, le dà un certo qual rilievo (forse non proprio di testamento come sostiene Nardi); probabilmente le affida il compito dell'autodifesa, della presentazione di se stesso come di colui che porta nel cuore «l'amore di tutte le cose, l'ebbrezza infinita / di vivere questa feroce dolcissima vita» (e c'è già in questa affermazione tutta la poetica del Valeri maturo).

Tuttavia il motivo centrale del *Funerale del poeta* pone anche il problema di una delimitazione, seppur approssimativa, della zona di influenza crepuscolare sulla poesia di Valeri - posto che una influenza c'è stata, come affermerà l'autore stesso in più occasioni: «Ed eccoci al Crepuscolarismo; che fu il *movimento* proprio e particolare della mia generazione (Corazzini, Gozzano, quasi miei coetanei con un niente di anzianità). Dirò esplicitamente che per un poco ci ho creduto (alla *scuola*), e poi non ci ho creduto più...»⁴¹.

Non è difficile, nelle *Gaie tristezze*, rintracciare poesie che attestino una certa disposizione a questa «maniera». La più rappresentativa è forse *Clara, mia cognatina*, «cognatina sorridente, / diletta come una minor sorella»⁴², che si presta più di ogni altra figurazione femminile ad una lettura in chiave crepuscolare (diremmo gozzaniana, considerato quell'*explicit* «Buona notte, *signorina*»). In un tono colloquiale e discorsivo, in un lessico prosastico e volutamente dimesso, trovano posto i frequenti diminutivi (*cognatina*, *piccoletta*, *pallidina*), estesi anche ai nomi propri (*Claretta*) e quei termini «cuore» e «tedio» che sono i più divulgati nella poesia di questo periodo. Già visibile il gusto per la descrizione di interni borghesi: «Sedevamo intorno / al gran tavolo ovale, nel tinello, / sotto la bianca lampada cerchiata / dal paralume di perline verdi», in cui si svolgono conversazioni un po' convenzionali su «cose indifferenti» (l'enumerazione delle quali risulta volutamente casuale, affastellata, com'è consuetudine dei crepuscolari). E nonostante qualche elemento di riflessione personale, non lontano dall'autobiografismo (i sogni e gli incerti sguardi al destino da parte del poeta e della fidanzata), la raffigurazione finale della giovane Clara è riferibile ai più comuni canoni dell'epoca: «Tu mi sorridevi / il più buono de' tuoi sorrisi buoni».

Del resto non si può dire che la «cortigianetta» biaccata e sciupata di *Eri a quel tempo...* viva molto lontano dall'atmosfera fiabesca ed infantile di certe poesie palazzeschiere. Allo stesso modo potrebbe apparire del tutto convenzionale *Il piccolo giardino del convento*, curato con tanto amore dalla «suora giovinetta» (anche qui frequenti i diminutivi: *erbetta*, *giardinetto*, *solicello*, *fogliette*), se non sapessimo che

la casa in cui abitò Valeri a Padova si trovava proprio vicino al convento delle Dimesse⁴³, oggetto quindi di attenta osservazione da parte del poeta. «Gaiò» il giardino quando «rideva trepido alla prima / aura d'aprile» (e il susseguirsi delle liquide riproduce il leggero ondeggiare delle piante al venticello primaverile), o quando ogni ramo recava «un vezzo di fogliette e di boccioli» e «verzicava ogni zolla intenerita» (anche qui i suoni tentano di rendere il fremito di vita sotto la terra): un «alito odoroso» inebriava la stanza del giovane studente.

Ecco come il «lievito personale» di Valeri, di cui parla Nardi, riesce a rielaborare e ad assimilare qualunque suggestione, al punto da rendere spesso irricognoscibili le fonti. Così, se pure questo modo dimesso di poetare, le tinte smorzate, le circostanze umbratili in cui si svolgono le liriche, la frequenza con cui ritornano modi e temi impiegati nell'area crepuscolare risentono indubbiamente del clima poetico allora diffuso, bastano ad eluderne, almeno in parte, le ipoteche, la gioia di vivere (confessata nel *Funerale del poeta*) e quel contatto mai interrotto con la vita che i crepuscolari avevano ormai definitivamente spezzato. Non ci sono in Valeri il compiacimento per la fuga, il rifiuto, la viltà e neppure la noia ed il grigiore di una esistenza squallida e senza ideali. Le cose non fungono da rifugio rispetto ad una impossibile conciliazione con la vita, bensì vengono assaporate in tutti i loro aspetti con una gioia dei sensi del tutto valeriana, pur nella coscienza della loro vanità e precarietà.

In realtà [Valeri]: «[...] i crepuscolari, li pedina e saltuariamente li ricalca, da amico ben disposto e tuttavia guardingo di fronte alle fantasie del *cupio dissolvi*»⁴⁴; e, pur non avendo letto i versi delle *Gaie tristezze*, Betocchi «[...] pensa che in qualche modo volessero dire e disdire, ma soprattutto disdire e goderselo senza ferire nessuno, gli umori dei Crepuscolari»⁴⁵. Valeri stesso confesserà: «I crepuscolari avevano una certa negligenza della forma che io non avevo, anzi io mi sono sempre portato dietro questa preoccupazione, direi petrarchesca, di limare le parole, trovare la forma artistica esatta. Inoltre io non dividevo la posa puramente letteraria del loro pessimismo»⁴⁶.

Con la seconda sezione, che porta il titolo *Ombre di sogni* (sintagma pascoliano usato per definire i ricordi, o meglio le «memorie»), si apre invece uno spiraglio sul Valeri «simbolista». Risulta alquanto difficile rilevare nelle sue poesie quanti e quali dati possano considerarsi effettivamente ascrivibili a quest'area poetica. Non sono peraltro di facile definizione neppure i caratteri che contraddistinguono il simbolismo italiano in quanto tale: mancano dei criteri per delimitare una zona della poesia italiana che si distanzi sia dalla Scapigliatura che dal simbolismo di Pascoli e D'Annunzio; né gli stessi simbolisti italiani furono capaci di darsi un'identità, a parte quel primo manifesto che sono i *Prolegomena al Libro delle Figurazioni Ideali* di Lucini del 1894.

Nella sua antologia *Dal Simbolismo al Déco*⁴⁷, Viazzi suddivide i poeti di questo clima culturale in diversi gruppi: ideosimbolisti, esteti, ermetisti; mistici, orfici, esoterici; elegiaci ed intimisti (altri invece appartengono più strettamente all'area Liberty e altri ancora giungono all'*Art Déco*), notando poi che il versante elegiaco-intimista del Simbolismo, che nasce in parallelo a quello ermetico-occultista, è in accordo col progetto mallarméano secondo cui costruire il simbolo significa «evocare lentamente un oggetto per mostrare uno stato d'animo, oppure, all'inverso, scegliere un oggetto e farne sprigionare uno stato d'animo grazie ad una serie di decifrazioni»⁴⁸. È possibile così ritagliare una zona all'interno del simbolismo italiano con caratteristiche sue proprie, «il cui linguaggio si svolge nella normalità del parlato, ma caricandolo, e in certi casi sovraccaricandolo, di sensi emblematici che spostano il piano del contenuto dal denotativo al connotativo. Il significante, proprio mentre designa oggetti e psichismi formati, li significa altrimenti: il mito della natura si converte in catastrofe esistenziale, l'io non parla più di se stesso in rapporto ad una eternità, ma vi si proietta, fa parlare le cose»⁴⁹.

Inoltre il fatto di porre in risalto «un evento raccontabile o evocabile da indirizzare ad un interlocutore in assenza, è uno dei procedimenti tipici del simbolismo elegiaco; solitamente serve per scrivere una rievocazione del 'vissuto' in forma di celebrazione. Ne vengono dei rituali il cui scopo sta nel tentativo di preservare, o salvare, le tracce di una situazione amorosa oppur erotica»; di qui allora la centralità della clausola «ricordi...?». Assumono anche un particolare rilievo «gli oggetti, assurti a, o assunti come, feticcio a funzionamento simbolico»⁵⁰. In questa zona elegiaco-intimista del Simbolismo Viazzi colloca dunque alcune di queste prime poesie di Valeri: *Rose rosse*, *Nell'ombra*, *Piovigina* e *Poi che la sera* (queste ultime due sono posteriori al 1913)⁵¹.

In *Rose rosse*, che è forse la più significativa a questo proposito, convergono molti dei motivi succitati: l'evento (e si tratta di una situazione amorosa) rievocato quasi per essere «messo in salvo», la presenza di un interlocutore cui ci si rivolge con un «ricordi...?» e soprattutto le rose, quelle che la donna portava alla cintura una calda sera d'estate. Qui «[...] l'immagine della rosa, di stretta pertinenza, come forma totalizzante, del simbolismo ermetico-occultista, si sposta verso un'accezione mondana, tende a perdere i suoi tratti connotanti mistici per privilegiare quelli che più direttamente rinviano all'ordine sessuale»⁵².

E infatti le rose «rosse come sangue», oltre a moltiplicarsi in immagini come «la fiamma dell'estate», il «chimono scarlatto», il sangue che «bruciava», gli occhi «ardenti», evocano una situazione di forte sensualità: «[...] ti baciavo su gli occhi e su le tempie, / su la nuca, tra i riccioli di seta, / e agli angoli soavi della bocca»; «Io ti sentivo / tutta mia, ti sentivo penetrare / tutta in me, come l'acqua nella zolla...»; «Poi carezzavo abbandonatamente / i tuoi piccoli seni martellati / (come, come tremava la mia mano!), / le tue braccia sottili di velluto, / così dolci, e il tuo fianco così dolce...».

Anche nei versi di Civinini si ricorda spesso il primo incontro con la donna, affidando volentieri agli oggetti (l'abito viola o la spilla di turchine) il compito rievocativo: «Era il primo appuntamento. / Dalla piazza Barberini / io la vidi, ben rammento, / sul canton dei Cappuccini: / ella venne ai primi inviti / quel mattin di primavera / (eran gli olmi rinverditi / su la vecchia croce nera) // con la spilla di turchine / fatta a foggia d'un falchetto...»⁵³. Ma qui forse l'indicazione precisa dei luoghi e la nota degli alberi a primavera sono decisamente più accostabili a *Lettera a mia moglie* di Valeri, dove la «porta San Giovanni» di Padova costituisce una precisa indicazione topografica e quei rami tra cui si intravedono «le nere file dei seminaristi»⁵⁴, col sottofondo di un acuto squillo di cornetta proveniente dalla caserma di artiglieria, sono il sintomo di un impressionismo un po' crudo, fotografico e fonografico allora di moda⁵⁵. Più vicino invece al credo estetizzante di D'Annunzio, quel gesto: «...Stacco un ramoscello / di robinia e ne bevo la rugiada».

Da una ricognizione nel territorio della poesia simbolista e liberty, seguendo i tre volumetti di Viazzi e Scheiwiller, è possibile ricavare un'immagine femminile che è l'emblema della passione, della corruzione; spesso le si riferiscono vocaboli come: *fiamma, tentacoli, serpente, Satana, Medusa*. Ma, anche se lasciva e corrotta, questa donna ha connotazioni di purezza per la sua nudità bianca, per la sua pelle preziosa, raffinatissima. La sua esile figura, disegnata con linea rigida e stilizzata, è pallida ed esangue; la sua mano dalle dita affusolate, cui viene dedicata un'attenzione particolarissima, regge l'immancabile giglio: fondamentalmente, nella sua purezza e proprio in virtù di essa, è una tentatrice.

Nonostante che la donna di Valeri abbia ben poco in comune con queste creature rigide, enigmatiche e misteriose, qualche loro tratto (il pallore del volto, il contrasto «sangue / esangue», la presenza del «bianco») è passato anche nelle sue poesie.

Botta parla di «fronte pallida» e di «grandi / occhi sotto le ciglia che son ali», e così Gozzano caratterizza la sua *Preraphaelita*: «sopra lo sfondo scialbo e scolorito / surga il profilo della donna intenta, / esile il collo; la pupilla spenta / pare che attinga il vuoto e l'infinito»; così Quaglino nell'osservare gli occhi della donna: «... pudica / luce piovente da le ciglia / folte, il vostro sguardo»⁵⁶. E abbiamo visto quante volte in Valeri appaia la contrapposizione: luce degli occhi-ombra delle ciglia. Lo sguardo della donna è sempre luminoso: «apparve la divina meraviglia / che ti splende tra l'ombra de le ciglia / nel volto bello...». E la mano: «... mi tendevi la tua mano pura, / piccola, lieve»⁵⁷. Vi è inoltre nelle *Gaie tristezze* l'immagine di una scolarotta «bionda come il sole»⁵⁸; ma già la specificazione «sole dei tardi autunni» ci porta verso un'atmosfera malinconica e ci preannuncia l'avviarsi verso la morte, chiaramente ribadito poi dagli occhi «color di foglia secca» consapevoli del proprio destino: una ragazza «piccola e carina, / diafana e bianca come un fiore d'ombra». Spicca il bianco, sintomo di purezza, ma non di rado unito in Valeri ad un senso di mistero, di ineffabilità e impenetrabilità: «ancor più bianca» la fanciulla che il poeta immagina morta, in uno scenario in cui predominano il «candido letto» e il bagliore - che amplifica ulteriormente il bianco - dei «quattro ceri melanconici». Anche le mani, o meglio le «nude mani» della ragazza sono serrate al petto ad indicare l'innocenza di questa creatura e l'inesorabilità della morte che l'ha chiusa per sempre in un alone di silenzio e di distacco (tutti elementi riconducibili all'area simbolista).

Dal biancore del volto della donna si giunge presto a quello della luna, che innumerevoli volte in poesia richiama, con un fitto intrecciarsi di corrispondenze, la figura femminile: «Tra quelle nere nuvole s'affaccia / bianca la luna come / ne l'anima dolente / il ricordo soave d'una faccia / pallida fra le inanellate / chiome e lo sguardo languente» (Garoglio⁵⁹). Nel *Funerale del poeta* di Valeri la luna è donna - amante: «Oh come, nell'alto, la pallida luna sorride! / Soave al suo morto amatore [il poeta] la bella sorride. // E a notte sciorrà le sue chiome per l'ombre profonde, / la pia principessa lontana, le chiome sue bionde».

Un po' donna, un po' fata che crea incantesimi e magie, la luna di Valeri «Fra la terra bruna / e il cielo scialbo spande i suoi sottili / incantamenti» quando «tende il silenzio i tremuli suoi fili» (con quell'aggettivo *tremuli* che è ancora molto pascoliano⁶⁰).

Ma, mentre la luce naturale della luna - donna ha una connotazione positiva e sa creare un'atmosfera di sogno e di incanto, la luce artificiale dei lampioni ha quasi sempre una forte componente di ambiguità ed inquietudine. Così Corazzini descrive una via: «[...] Pare, / nel biancore lunare, / malata di etisia, / con tutte le sue porte / chiuse, la nostra via / diserta e quel *fanale* / solo e torbido pare / che attendendo la morte / ne vegli l'agonia»⁶¹.

I lampioni «grandi come lune» osservano immobili e indifferenti compiersi il dramma della giovane cucitrice ritratta da Valeri⁶²: quasi una fatalità poco benevola, questa luce falsa e innaturale è tipica del gusto

decadente. E tuttavia è proprio «quando s'accendevano i fanali / verdognoli nell'aria di viola», che il poeta inaugura il suo *vecchio quaderno*: il suo primo appuntamento con la poesia⁶³.

Le lampade della giovinezza, invero - nel periodo del fidanzamento - non sono poi così negative, anzi creano un'atmosfera intima e familiare, e sotto una simile luce il giovane scruta assieme alla sua donna il proprio destino: «E guardavamo, / oltre il muro di fronte illuminato / dal fanale del portico, la fuga / degli orti, immensi nell'oscurità» (*Clara, mia cognatina...*). Se qui il piccolo fanale crea un po' di luce e di chiarezza, non meno attraente è quell'oscurità in cui si perdono gli orti, anche se provoca un forte peso sul cuore.

Tuttavia il fanale appartiene anche alle «buone» cose quotidiane che il poeta ha lasciato nella propria amata casa. Se la descrizione di «interni borghesi, *côté* privato, camere da letto, *boudoirs*, stanze da studio, a tinte diffuse e smorzate»⁶⁴ rintracciabile anche nella poesia *Nell'ombra*, avvicina Valeri ad un elegismo già rivolto verso la consapevolezza del liberty⁶⁵, egli inserisce però tali indicazioni in un contesto verosimile che appartiene al suo vissuto: «Nell'ombra della stanza ascolto / la tua voce che trema, che manca...» (la presenza delle liquide suggerisce un tremito, un senso di incertezza e ambiguità).

Un'ambientazione simile è quella di *Notturmo - in una camera d'affitto* - in cui Valeri immagina che gli ricompaiano davanti gli oggetti della casa lontana; si fa forte l'opposizione tra l'ambiente inanimato, estraneo e freddo in cui il giovane si trova ora (probabilmente un alloggio a Castiglione delle Stiviere, dove il poeta aveva cominciato a insegnare dopo essersi laureato) e quell'atmosfera calda, «umana», in cui aveva vissuto nella materna Padova. «- Ci riconosci?... Noi siamo le cose / della tua casa lontana lontana, / le buone fide tacite compagne / della tua vita, fino a un mese fa -». Poiché qui a parlare sono i mobili e le suppellettili di una stanza da letto, viene spontaneo il richiamo a Jammes - tra l'altro esplicitamente nominato in riferimento ai suoi «volumi gialli»-, che in una poesia, *La salle à manger*, instaura un dialogo con i vecchi mobili di casa: l'armadio, il cuculo di legno, la madia, che sanno raccontare, a chi li ascolta, la loro vita segreta e marginale rispetto a quella degli uomini.

Vista da queste umili cose (le «buone fide tacite compagne», così crepuscolari), la vita di Valeri giovane studente liceale rivela tuttavia una certa qual freschezza e verità autobiografica; ne esce ad esempio qualche scarna notizia sulle sue prime letture, che egli chiama «la foresta / degli incanti, profonda sterminata»; testi poetici dei quali a volte non capiva la lettera, definiti «solenni, ermetici e rivelatori come sacre scritture»⁶⁶: Leopardi, Jammes, Pascoli, ma anche Victor Hugo e D'Annunzio e molti altri ancora.

Ma sulle letture del Valeri giovane, eccettuate queste sporadiche confessioni, è possibile solo formulare ipotesi più o meno lecite, anche perché tutto in lui viene recepito, rielaborato e assimilato, cosicché non è facile rintracciare i richiami testuali da altri poeti. Difficile dire, ad esempio, se questa voce delle cose (cfr. anche *Analisi grammaticale*, dove parlano gli animali e gli oggetti nel tentativo di strappare il ragazzo allo studio del latino) risenta più dell'influenza di Jammes o di quella di Mistral, del quale Valeri aveva tradotto alcuni brani tratti da *Lis isclo d'or* e dal *Calendau*⁶⁷. Se *Le voci della casa*, collocata alla fine delle *Gaie tristezze*, presenta alcune affinità proprio con questi testi, possono invece far pensare a Jammes certe descrizioni di villaggi di campagna con la loro piazza, il campanile, il cimitero, in cui si inseriscono perfettamente i vari personaggi umani, non di rado accompagnati da fedeli animali come cani, pecore, mucche. Tra questi riecheggiamenti possiamo annoverare «mugghi di bovi, strida di rondoni / e fanfare di galli qua e là» (nella terza parte di *Primavera*); e senza dubbio quel quadretto tratteggiato abilmente ne *Il vecchio contadino*, dove lo sguardo dell'uomo malato e immobile sul letto si sposta piano piano con un percorso graduale dall'alto («il cielo scolorito», «la vetta d'un larice sottile», «la crocetta in cima al campanile») verso il basso, che può anche essere il profondo, o meglio l'interiorità del ricordo: «E va pensando i luoghi del paese / che da più di quatt'anni non rivede: // la piazza grande, l'osteria del pozzo, / l'olmo, la palazzina, il ponte rotto, // e la chiesa col bel portico bianco, / e, un po' dietro alla chiesa, il camposanto» (e forse non è senza significato quell'assonanza *bianco-camposanto*, visto che spesso in Valeri, come in molti poeti simbolisti e liberty, il colore bianco è associato ad immagini di morte).

Potrebbe ricondurre a Jammes anche la figura del *Dottore di campagna*: «La cavallina grigia trotta trotta, / e il cane rosso al fianco le galoppa», se non fosse per gli echi pascoliani, proprio a partire da quella *cavallina* del primo verso.

E, come afferma Ramat, è certamente Pascoli il «poeta che anche in seguito s'imporrà, quantunque recepito in una chiave di lettura tendenzialmente simbolista, cioè spiccatamente formale, tra i pochi antecedenti concreti di Valeri»⁶⁸. Egli infatti dimostra di aver bene appreso la lezione pascoliana in fatto di tecnica poetica, oltre che di contenuti, come del resto è accaduto a moltissimi poeti del Novecento. Così l'attacco «Ed è giunto il novembre», affiancato dal polisindeto «E son cadute / già tante foglie, e già tra ramo e ramo / azzurreggia più il cielo...» (e, più oltre, «e già discende...», «e i goccioloni...», «E, dopo cena...»), conferma, assieme alla mimesi sonora del «si frangono schioccando», l'acquisto formale. Sul piano contenutistico troviamo invece il camposanto e i «nostri morti che, nel gran silenzio, / ci chiameranno, fiochi, di lontano»⁶⁹.

Ripetizioni, onomatopoeie, frasi nominali formano invece il tessuto fonico e ritmico di *Notturnino I*. Dopo il leopardiano «Dolce notte illune d'agosto», il periodo successivo suona così: «Solcano il cielo fosco / lampi d'oro e palpiti azzurri, / tra i fieni, trilli e sussurri, / dai fossi tremulo sale / - lento lungo uguale - / un ciangottio di rane / vicine, lontane...».

Ma tali richiami si intensificheranno nelle poesie di *Umana*, comparando talvolta anche in quelle più mature (*Scherzo e finale*, per esempio)⁷⁰.

Molto più valeriane invece, con quel leggero tocco di grazia sorridente, «le nuvole in succinta camiciola» che «fuggono per il cielo sparpagliate» (nella terza parte di *Primavera*). Ed è già originale quel paesaggio primaverile dove le nuvole «galoppo nei cieli», «scoprono lembi d'azzurro ridente, / aprono varchi al sole di tra i mobili veli». La terza strofa, pur nella sintassi complicata, intessuta di inversioni e termini desueti, non è lontana dal modo più tipico del poeta: «E per la morbida valle del primo verde soffusa / il sinuoso fiume, nel suo lungo erramento, / di tra la nebbia che stagna su le bassure diffusa, / rapido appar compare con barbagli d'argento», attestato da quei termini *morbida valle* e *sinuoso fiume* (la carezza dolce e sempre un po' sensuale di Valeri per la «sua» natura) e da quel rapidissimo *appar compare* subito ribadito dall'intermittenza dei *barbagli d'argento*. Anche se questa poesia non sarà più ripresa nelle successive raccolte, non è difficile ricondurla a quella «sostanziale assenza dell'umano» nella visione della natura che Baldacci accredita come il tratto più originale di Valeri⁷¹: nello «stormire di fronde trepidanti» e nel «pianto di campana / dolce e velato», non sa e non può inserirsi «nessuna voce umana».

Eppure una vena molto calda, potremmo dire proprio umana, ma di un'umanità dolente, pervade - anche se non sempre esternata - tutte *Le gaie tristezze*, fino a diventare, a conclusione del libro, una pacata e lucida meditazione sulla morte.

Vista dapprima negli occhi della piccola scolara, colta poi nella voce non udita della servetta, la morte entra di prepotenza nella «gaia» giovinezza di Valeri come un pensiero che cozza violento contro la fronte e gela il sangue: avvertire che la madre morirà, getta il poeta nello smarrimento di una notte di «tenebre profonde», dove regna soltanto la solitudine. In quest'attimo di «folle angoscia tormentosa»⁷² - sarà ancora l'«attimo», in *Scherzo e finale*, la frazione temporale privilegiata per le intuizioni più importanti - un «lungo rombo cupo / di campana lontana» (da notare come anche qui le parole riproducano il suono) evoca un volto: «un caro viso / di donna, un viso dolce e devastato / dall'amore e dal pianto, tutto bianco / sotto una benda di capelli grigi», un volto che, grazie al verso di Villon posto in epigrafe⁷³, sappiamo essere quello materno.

Giocata interamente su una gamma cromatica che va dal bianco al grigio al nero, e su un lessico che suggerisce di continuo l'idea della morte («moriva», «benda», «pensiero di morte», «notte», «tenebre profonde»), *Un attimo* aprirà poi, in *Umana*, una sorta di piccolo ciclo di liriche per la madre, donna e angelo insieme, che diverrà presenza costante e consolatrice in tutta la poesia di Valeri.

Una presenza che evoca molto spesso l'immagine del fratello Ugo, il pittore, morto suicida nel 1911, figura fondamentale per Valeri uomo e poeta, la cui fine segnò profondamente l'animo del giovane Diego. E *Per le vie della vita* - lungo le quali ci s'incontra, o scontra, con la sofferenza e l'incomprensione - s'intitola la sezione che nelle *Gaie tristezze* viene dedicata a Ugo. Più tardi il poeta confesserà: «La tragica morte di mio fratello [...] fu talmente dolorosa per me, che poi, per oltre cinquant'anni, non ho avuto l'animo di scrivere su di lui e sulla sua arte neppure una pagina. Mio fratello aveva quattordici anni più di me, ma fu a me vicinissimo e apertissimo sempre [...]. Egli fu [...] uno spirito tormentato e un cuore sensibile, diciamo pure un sentimentale, che trovandosi a dover lottare senza quartiere per la sua arte contro la generale incomprensione del pubblico e della critica, soffersero moltissimo di non essere 'creduto'»⁷⁴.

Se è vero che molta parte della poesia di Valeri s'avvale d'una tecnica dello sguardo, che spesso è stata paragonata a quella d'un pittore, la formazione e il tirocinio che l'hanno prodotta si devono ricercare proprio tra le mura domestiche: «[...] uno dei miei fratelli dipingeva [...] e da lui, certo, io venivo imparando, non so come, che si può, e in qualche modo si deve, vivere sopra la vita, nella sfera delle forme, dei colori, delle idee» confessa il poeta⁷⁵. La ricerca di Montobbio fa rivivere quei giorni in cui Valeri, ancora studente liceale, proprio grazie al fratello poté conoscere alcuni pittori padovani, fra cui Antonio Soranzo e Giovanni Vianello e frequentarne lo studio in Riviera Paleocapa⁷⁶.

Il pittore Ugo Valeri dimostrava uno spirito ribelle, antiaccademico: così non aderì mai ad un preciso indirizzo, preferendo percorrere un cammino personale, attento e sensibile com'era alle nuove istanze, soprattutto a quelle provenienti d'oltralpe. Stabilitosi a Venezia, visse con entusiasmo la stagione capesarina: «È un artista che ha già superato ogni descrittivismo di derivazione accademica e che, per la grafica, spesso ironica e pungente, ha come punto di riferimento sia i francesi sia gli austriaci e i tedeschi, mentre per la pittura ama guardare a Toulouse-Lautrec, ma anche ad altri interpreti del Postimpressionismo»⁷⁷. Si può notare nella sua ricerca stilistica il passaggio da una «pennellata veloce e disinvolta», al «sintetismo», alla «sintesi» de *L'ora d'amore*.

Dopo aver partecipato alla Mostra di Ca' Pesaro - dove usufruiva di uno studio - nel 1909 (con una grande personale) e nel 1910, Ugo Valeri si tolse la vita il 27 febbraio del 1911. La morte del fratello suscita nel giovane Diego un insopprimibile interrogativo formulato intorno a quella parola - Vita - che tanto spazio avrà poi sempre nelle sue poesie: «Vita? Ma è vita questa sciocca eterna / vicenda di speranza e di sconforto, / questo misero gioco d'illusioni / [...] / questa sterile lotta d'ogni istante / contro il nulla che ingoia lentamente / inesorabilmente / e la gioia e il dolore / e la gloria e l'amore...?»⁷⁸.

Il giovane pittore che non seppe «il peso soffrire / di questa nullità del viver nostro», che con la sua «mano forte» era riuscito a spezzare il destino, è invocato da Valeri come «Fratello mio migliore», allo stesso modo di quel «fratello poeta» che nella lirica d'apertura delle *Gaie tristezze* era riuscito a fuggire la «fosca», «dura», «orrenda» prigionia della vita.

Ed è forse questo il legame principale per cui le due poesie *Vita?* e *Il funerale del poeta* si leggono contigue, in chiusura di *Umana*: il fratello pittore diviene l'Artista per eccellenza, colui che dà la vita per l'Arte, in una sorta di fratellanza universale degli artisti sotto il segno di un ideale (il Sogno?), incompreso dal mondo, ma per il quale vale la pena di vivere - e di morire.

Diego sceglierà la vita, seppure costretto a «mendicare un po' di poesia / a ogni angolo di via», lui che confessa di non sapere e non voler morire, lui che custodisce invece nel cuore «l'ebbrezza infinita / di vivere questa feroce dolcissima vita».

NOTE

Fu il prof. Lazzarini a ricordarne l'esistenza nel 1977, in occasione del Convegno tenutosi a Padova a un anno dalla morte di Valeri (cfr. L. Lazzarini, in *Omaggio a Diego Valeri*, a cura di Ugo Fasolo, Atti del Convegno 1977, Firenze, Olschki, 1979, p. 104; poi in *Diego Valeri, gli angeli, la madre*, Firenze, Olschki, 1980).

- ² Cfr. M. Gorini, *A colloquio con Diego Valeri*, in «Il sestante letterario», marzo-aprile 1962.
- ³ Oggi ormai introvabile. A Padova ne esiste una sola copia, il n° 2 dell'anno 1900, e Valeri stesso non ricorda il titolo di quella primissima prova poetica.
- ⁴ Non dimentichiamo che quel primo decennio del secolo aveva visto la conferma del Pascoli con i *Canti di Castelvecchio* del 1903 e i *Poemi conviviali* del 1904; *Alcyone* era uscito nel 1903; si assisteva alla rapida evoluzione di quella tendenza che Borgese definirà, nel 1910, dei «Crepuscolari»: nel 1903 Govoni esordiva con *Le fiale* e *Armonia in grigio et in silenzio*, seguito da Corazzini (*Dolcezza*, 1904; *L'amaro calice*, 1905; *Piccolo libro inutile*, 1906), mentre nel 1907 usciva *La via del rifugio* di Gozzano, solo per limitarci ai nomi più conosciuti. A Firenze erano gli anni della «Voce».
- ⁵ Esemplata su un poesia provenzale, *A l'entrada del tems clar, eya!...* (in *Monodia d'amore*, p. 29) conferma quanto Valeri dice nel suo articolo *In memoria di Vincenzo Crescini*, in «Archivio Veneto», XII, 1932: «Il primo incontro con la Provenza risale ai miei verdi anni universitari: primo decennio del secolo [...]. Il Crescini mi aveva iniziato alla lettura degli antichi trovatori; e io me n'ero entusiasmato al punto da mandare a memoria alcuni di quegli incantevoli testi e di tentarne la traduzione in versi italiani misurati e rimati sullo stampo degli originali».
- ⁶ Cfr. D. Valeri, *Città materna*, Padova, Le Tre Venezie, 1944 (1977²).
- ⁷ Cfr. *Città materna*, pp. 41-42 (*Invernì*).
- ⁸ Cfr. *Città materna*, p. 75. Benvenuto Cestaro, rievocando quegli anni universitari, aggiunge che l'ora più propizia per interrogare i segreti e l'intimità della vecchia Padova, era quella del tramonto. Ricorda: «I tramonti però continuavano ad esser belli tanto sul Bacchiglione quanto sul Piovego, e Diego ne vibrava, e scioglieva spesso in versi suoi od altrui la propria commozione, fin che la notte calava stellata» (*Diego Valeri e il suo ultimo libro di poesia*, in «Convivium», novembre-dicembre 1930).
- ⁹ Cfr. *Città materna*, p. 19 (*Padova, allora*).
- ¹⁰ Cfr. L. Montobbio, *La giovinezza di Diego Valeri*, in *Una precisa forma. Studi e testimonianze per Diego Valeri*, Atti del Convegno Internazionale *Diego Valeri nel centenario della nascita* (26-27 marzo 1987), Padova, Editoriale Programma, 1991, pp. 141-165.
- ¹¹ Cfr. *Le gaie tristezze*, Milano-Napoli-Palermo, Sandron, 1913, pp. 33-40 e *Umana*, Ferrara, Taddei, 1915, pp. 49-55. Nell'antologia *Poesie vecchie e nuove*, Milano, Mondadori, 1930, comparirà soltanto la lettera alla moglie, con il titolo *Prima primavera* (p. 13), ma senza la seconda parte, dove si parla del «vecchio quaderno» (e tale passerà in *Poesie*, Milano, Mondadori, 1962, p. 17).
- ¹² Cfr. *Lettera a mia moglie*, ne *Le gaie tristezze*, p. 31.
- ¹³ *Ibidem*.
- ¹⁴ Eppure non infrequente in queste poesie giovanili, se apparirà anche in *Un fresco susurrio d'acque correnti e Pioviggina*, in *Umana* (rispettivamente pp. 15 e 17).
- ¹⁵ Cfr. *Lo so, quest'ansia che m'urges...*, in *Monodia d'amore*, p. 7.
- ¹⁶ Connotato, con un po' dell'enfasi dannunziana, «inno vampante de la Giovinezza». A confermare inoltre che un elemento musicale caratterizza l'opera di Valeri fin da questi albori, non è solo il titolo della raccolta, ma anche la frequenza con cui tornano termini che si riferiscono al canto e al suono della voce: «d'un riflesso de la tua bellezza / adornare il mio canto», p. 8; «la fresca melodia del tuo parlare», p. 8; «armonia primaverile», p. 11; «cantano [...] / le campane del sogno», p. 14; «suono blando», p. 17; «io meglio accordo / a la dolcezza triste del ricordo / la mia soave nostalgia d'amore», p. 21; e, per finire, cantano anche «l'acque splendenti» e «i flutti da la prora franti» su cui la nave del poeta veleggia fiduciosa (p. 35).
- ¹⁷ Cfr. *Mattino d'aprile*, p. 11.
- ¹⁸ Cfr. *L'inverno muore, amica...*, p. 27.
- ¹⁹ Cfr. *Ero triste, ero solo...*, p. 23.
- ²⁰ Cfr. *Pomeriggio d'aprile*, p. 12.
- ²¹ Cfr. *Le gaie tristezze*, p. 34.
- ²² Ma di rondini-croci si parla anche in una poesia di Jammes, *Le temps est gris...* «Le temps est gris, sans nuages; les hirondelles / poussent des cris dans le ciel gris, humide et froid / et elles font des croix noires avec leurs ailes» (da *Je suis dans un pré*).
- ²³ Cfr. *A l'entrada del tems clar, eya!...*, p. 29.
- ²⁴ Cfr. *L'inverno muore, amica...*, p. 27.
- ²⁵ Cfr. *In una sera di maggio*, p. 14.
- ²⁶ Cfr. *Sera ottobrile, mite al viatore...*, p. 21.
- ²⁷ Cfr. *O gran serenità...*, pp. 17-18.
- ²⁸ Cfr. *Sai tu la bella casa secentesca*, pp. 30-31.

- ²⁹ Mentre il glicine, così ricco di suggestioni simboliste da apparire protagonista assoluto in una lirichetta di *Crisalide* (Ferrara, Taddei, 1919 e 1921²), qui soltanto «una sua cerulea trama / appende tra i cartocci arrugginiti».
- ³⁰ Cfr. la terza parte di *Primavera*, p. 27.
- ³¹ Ne «Le tre Venezie», aprile 1943; poi in *Città materna*, p. 52.
- ³² Un uso del participio presente molto simile a questo è nella prima lirica delle *Gaie tristezze*, dove abbiamo le «siepi gemmanti».
- ³³ Su questo tema del «pozzo» cfr. L. Lazzarini, *Diego Valeri, gli angeli, la madre*, cit., pp. 109-110 e I. De Luca, *Nota su 'Metamorfosi dell'angelo' di Diego Valeri*, in *Una precisa forma*, cit., pp. 76-77.
- ³⁴ Cfr. P. Nardi, *Incontro con Diego Valeri*, in *Altri tempi*, Venezia, Neri Pozza, 1960, pp. 49-50.
- ³⁵ Cfr. G. Viazzi - V. Scheiwiller, *Poeti simbolisti e liberty in Italia*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1967-1971-1972.
- ³⁶ Cfr. B. Cremieux, nella recensione a *Le gaie tristezze*, in «France-Italie», 1° settembre 1913. Dal poeta di Orthez, Valeri avrebbe tratto motivi e procedimenti, nonché gli arnesi del mestiere, salvo poi riscontrare che certi quadri del poeta italiano hanno in comune soltanto il nome con quelli di Jammes: «sa nationalité, sa structure intellectuelle, ses habitudes mentales, son éducation, tout préservait M. Valeri d'imiter servilement F. Jammes».
- ³⁷ Cfr. P. Nardi, *Primo incontro*, «Il Gazzettino», 25 gennaio 1962.
- ³⁸ Cfr. G. Livi, *Diego Valeri. L'autobus della poesia*, in «Corriere della sera», 11 marzo 1971.
- ³⁹ Una di queste sezioni, *Dal vecchio quaderno*, raccoglie alcune liriche di *Monodia d'amore*, sistemate secondo un percorso di lettura che tende a creare una sorta di ordine stagionale: fine inverno, inizio di primavera, primavera inoltrata, estate, autunno.
- ⁴⁰ Cfr. Viazzi-Scheiwiller, *Poeti simbolisti e liberty...*, cit., vol. I, rispettivamente pp. 181 e 48.
- ⁴¹ Cfr. G. A. Cibotto, *Diego Valeri: quattro volte venti*, in «La Fiera letteraria», 6 giugno 1965.
- ⁴² Clara Minozzi è ricordata dalle figlie di Valeri come una «bella e dolce zia» che non si sposò e rimase in casa con i genitori (cfr. G. Manghetti, *So la tua magia: è la poesia*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1994, p. 85).
- ⁴³ Cfr. G. Livi, *art. cit.*
- ⁴⁴ Cfr. S. Ramat, *'Poesie vecchie e nuove' di Diego Valeri*, in «Poesia», gennaio 1993, p. 48.
- ⁴⁵ Cfr. C. Betocchi, *L'indimenticabile Valeri*, in: D. Valeri, *Poesie inedite o 'come'*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 1977, p. 16.
- ⁴⁶ Cfr. G. Livi, *art. cit.*
- ⁴⁷ Cfr. G. Viazzi, *Dal Simbolismo al Déco*, Torino, Einaudi, 1981. Si tratta di un'antologia volta a indagare e definire un'area della cultura poetica italiana grosso modo situabile tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e i primi due decenni del Novecento.
- ⁴⁸ Cfr. G. Viazzi, *op. cit.*, tomo II, p. 399.
- ⁴⁹ Ivi, p. 321.
- ⁵⁰ Ivi, p. 363.
- ⁵¹ Le prime due appartengono a *Le gaie tristezze*, rispettivamente p. 9 e p. 10; la terza si trova in *Umana*, p. 17 e la quarta in *Crisalide*, p. 126. Di queste, solo *Nell'ombra* verrà riportata in *Poesie* (1962), mentre *Poi che la sera* non passerà oltre *Poesie vecchie e nuove* (1930).
- ⁵² Cfr. G. Viazzi, *op. cit.*, tomo II, p. 433.
- ⁵³ Cfr. *La spilla di turchine*, nell'antologia di Viazzi-Scheiwiller, cit., vol. I, p. 60.
- ⁵⁴ Al singolare - «la nera fila» - nelle edizioni successive.
- ⁵⁵ Cfr. M. T. Dazzi, nella recensione a *Poesie vecchie e nuove*, in «Ateneo Veneto», fasc. 2, aprile 1933.
- ⁵⁶ Cfr. Viazzi-Scheiwiller, *op. cit.*, vol. I, rispettivamente p. 25 (Botta); p. 113 (Gozzano); p. 154 (Quaglino).
- ⁵⁷ Cfr. *Ero triste, ero solo...*, in *Monodia d'amore*, p. 23.
- ⁵⁸ Cfr. *Mia scolaretta...*, p. 47.
- ⁵⁹ Cfr. l'antologia di Viazzi, cit., tomo II, p. 113.
- ⁶⁰ Cfr. *In una sera di maggio*, in *Monodia d'amore*, p. 14.
- ⁶¹ Cfr. Viazzi-Scheiwiller, *op. cit.*, vol. I, p. 68.
- ⁶² Cfr. *La cucitrice*, p. 17.
- ⁶³ Cfr. *Lettera a mia moglie*, p. 32.

- ⁶⁴ Cfr. G. Viazzi, *Dal simbolismo...*, cit., vol. II, p. 433.
- ⁶⁵ All'intonazione liberty è riferibile anche la gamma cromatica: il «pallor del [...] volto», il «barlume della veste bianca», «l'immensità di viola».
- ⁶⁶ Cfr. le pagine autobiografiche di Valeri in G. Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea*, Parma, Guanda, 1964², pp. 167-169.
- ⁶⁷ Nel volumetto *Da «Lis isclo d'or» e dal «Calendau» di Federico Mistral - Versioni di Diego Valeri*, Tip. Cart. G. Bignotti e Figli, Castiglione delle Stiviere, 1912.
- ⁶⁸ Cfr. S. Ramat, *Nel cuore della poesia di Valeri: «Il Mattino della pigra fanciulla»*, in *Una precisa forma*, cit., poi in *Particolari. Undici letture novecentesche*, Milano, Mursia, 1992, p. 52.
- ⁶⁹ Cfr. *Ed è giunto il novembre...*, p. 11.
- ⁷⁰ Per altri influssi pascoliani nella poesia di Valeri cfr. G. L. Beccaria, *L'autonomia del signi ficante. Figure del ritmo e della sintassi*, Torino, Einaudi, 1975 (pp. 156, 173, 181).
- ⁷¹ Cfr. L. Baldacci, *Per un'antologietta di Diego Valeri*, in «L'Approdo letterario», 14 aprile 1972, poi in *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 108-129.
- ⁷² Cfr. *Un attimo*, p. 49.
- ⁷³ «J'entens que ma mère mourra...», in una poesia tradotta poi da Valeri (cfr. *Lirici francesi*, Milano, Mondadori, 1960, p. 22: *Le testament Villon*).
- ⁷⁴ Testimonianza riportata in G. Perocco, *Il critico d'arte*, in *Omaggio a Diego Valeri*, cit., p. 31.
- ⁷⁵ Cfr. G. Spagnoletti, *op. cit.*
- ⁷⁶ Cfr. L. Montobbio, *La giovinezza di Diego Valeri*, cit., p. 157.
- ⁷⁷ Cfr. G. Dal Canton, *La pittura del primo Novecento nel Veneto*, in *La pittura in Italia. Il Novecento*, Milano, Electa, 1991, p. 244.
- ⁷⁸ In *Umana*, p. 133. Per gli echi leopardiani di questa lirica cfr. L. Lazzarini, *Memoria e presenza del Leopardi nella poesia di Diego Valeri*, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1981.

Sandra Faccini

***Dalla «Statua bianca della notte» al 'dolce nero'
del cammeo reboriano
L'interpretazione (con variazioni cromatiche e spaziali) della
scultura nella poesia e nella critica d'arte di Diego Valeri***

*In acqua e in aria
cangiando d'ora in ora
trepidò
nei suoi fulgori
la città dov'era-
Venezia? non in sogno? vera? Stette
lui abbacinato
dal tripudio
visibile
invisibile presente in ogni dove
dei riflessi, delle trasparenze
e da come lo falciavano
netto, a volo teso i colombi,
lui? o di lui una
già postuma
incandescente spera
erratica nel tempo-
ma c'era il tempo, la morte?*

o c'era
l'ininterrotta danza
dell'essere che aveva ora d'intorno
in lunule e baleni
e non altro da lei
senza confini
né porte?

Mario Luzi

Polvere di stelle, frammenti di vetrate, manciate di coriandoli....

Il percorso poetico e critico di Diego Valeri, per quanto attiene allo specifico della storia dell'arte nel ventaglio più ampio e variegato dell'accezione, è punteggiato di presenze (e/o assenze) ora nitide e definite, ora sfaldate e ineffabili.

Lo spazio si configura e si espande secondo linee-forza personalissime, che traggono dalla luce e dalla «temperatura» inediti connubi; il segno e la scrittura si dilatano e si fissano, nella dinamica dell'immagine, brillando di bagliori caldi o metallici, tali che a taluni cromatismi pare venga affidato potere evocativo, ad altri singolare calibratura di interpunzione netta, ma arditamente liberatrice di suggestioni latenti.

A «volo di gabbiano» Valeri tesse lucenti *ramages* in arazzi dalle insolite vibrazioni, dispiega affreschi di vivida freschezza; più alti, in cieli di inossidabile terso cristallino nitore o in sfondi dal vivido verdeggiante bagliore, personaggi galleggiano e si librano entro filettature plumbee esaltanti lo smagliante e trasparente palpito interno; sono vetrate che, nell'architettura narrativa sigillano gli squarci che il Poeta apre sul retaggio delle memorie (d'oltralpe), sui ritmi svettanti di campate e di contrafforti, sulle pause pacate regali trionfanti dei timpani. E se la luce ne scioglie i contorni - sintomatica scaturisce l'immagine de *La cattedrale di Rouen* di Claude Monet - il ricordo attanaglia con morso più struggente l'animo, mescolandosi all'oro dei firmamenti musivi marciati (e lagunari).

L'intimismo e il soffuso palpito della quotidianità pervadono la fugace eppure incisiva apparizione di un «crocifisso piccolo di avorio» e ne siglano, suggellandone il valore affettivo e sacrale, il recondito segnale premonitore di silenzi futuri nell'abbraccio materno, nella tenerezza che si rinnova, parimenti, nelle schegge evocative di «braccia d'avorio».

La finezza del materiale e la sua connotazione marcatamente esotica non possono non richiamare alla mente, ennesimo capitolo di un'Antologia Palatina delle Belle Arti, l'atmosfera operosa e scintillante delle botteghe artigiane ove abili mani creavano per committenti esigentissimi e raffinati preziosi scrigni eburnei ingemmati, sfarzosi tessuti trapuntati d'oro e d'argento, pregevoli codici miniati, preludio di rutilanti e fantasmagorici empirei trasposti nelle vetrate delle cattedrali o di irte maestose teofanie campeggianti con imperiosa perentorietà in portali e lunette.

Lo spazio fisico e mentale della Padania costituisce una feconda fonte di ispirazione, specie allorquando profili e sagome di un arcano cavalleresco si avvicinano e si sovrappongono ai lacerti della memoria urbana: come in una sequenza cinematografica si susseguono a ritmo incalzante, **Guidoriccio da Fogliano** di Simone Martini, **Erasmus da Narni** di Donatello, **Bartolomeo Colleoni** di Andrea Verrocchio, **S. Giorgio e il drago** di Vittore Carpaccio. Inusuali associazioni simbolico-epiche accomunano la Bassa padovana, il Bacino lagunare e il territorio senese: il magico alone della *virtus* cavalleresca si intuisce perfino nelle epopee della fulgente stagione artistica d'oltralpe; ne trarranno nutrimento e risalto i temi della notte e della passione d'amore.

L'ippogrifo della memoria accenderà l'immagine di Siena «sintesi perfetta dell'*altro mondo*, cioè del mondo di terraferma», colta attraverso la lapidaria enunciazione «in mura senz'acqua», amplificata nella connotazione architettonico-ambientale della torre - peculiare emergenza urbana - «che significa sospetto e difesa armata, umore rissoso e guerresco». A ciò si aggiunge la vivida pregnanza cromatica del «fulgore azzurro, che si versa, calmo e intimamente vibrante, sulle antiche pietre bianche e nere e bionde; e dilaga sulla campagna intorno, facendola azzurra tutta».

E, più avanti, la sottolineatura di un'irripetibilità cromatica unica si intensifica, suggerendo motivi per una contemplazione sottolineata dalla gibigiana dei contrasti: «l'azzurro di Siena, asciutto, estremamente rarefatto, puramente aereo», e ancora il chiaro di luna senese «di un pallido color di rosa» e la pittura senese è «luce intellettuale formata in figure e paesi, staccati, liberati dal senso. Perciò l'amore di Siena, ch'è uno in tutti, in un veneziano si accresce del pungente piacere dei contrari, si fa sentire di più».

Nel novero del repertorio cromatico la cernita potrebbe, a livello di ipotesi di ricerca, orientarsi agevolmente verso la grande vetrata con l'*Incoronazione della Vergine* del Duomo, mentre la squisitezza 'cortese' delle *Storie della Passione di Cristo* di Duccio di Buoninsegna, segnatamente la tavoletta con le *Marie al sepolcro* - in dettaglio il rosa della tomba e il bianco d'alba dell'angelo - potrebbero assurgere a spunti di meditazione (affiancandosi nell'enunciato prettamente locale agli *Effetti del Buon Governo nella città e nella campagna* di Ambrogio Lorenzetti, trasferimento emblematico nella pittura profana di ideali valori civili, cui il Valeri poteva rivelarsi particolarmente ricettivo, nonché le emergenze scultoree di *Fonte Gaia* di Jacopo della Quercia e quelle miniaturistiche dei corali di Liberale da Verona e Gerolamo da Cremona, nonché le rimembranze umanistiche delle *Storie di Papa Pio II* del Pinturicchio, per la Libreria Piccolomini).

Quando la sensibilità si pone all'unisono con l'interiorizzarsi di suggestioni ed emozioni, più acute e accelerate nella contingenza della notte e delle stagioni (particolarmente l'autunno e l'inverno), lo spazio e il tempo sembrano orchestrati su coordinate di valore semantico in cui la 'variazione' esige una sorta di propedeutica iniziatica per il fruitore: l'opera vincolata al viraggio monocromatico, al bianco/nero, agli effetti dello specchio e del doppio - assecondata dall'atmosfera ineguagliabile di Venezia, ma anche dall'insolita inquadratura di un Prato della Valle con statue in bianco/nero fissate quasi in una dimensione onirica - non solo acquisisce spessore materico 'altro', ma addirittura sembra assumere connotazioni umane e 'biologiche'.

A mio avviso, l'esperienza - non unicamente circoscritta alla mera traduzione, anche se limpida ed esemplare - di *Vita delle forme* opera cardine di Henri Focillon offre a Valeri una innovativa e illuminante chiave di lettura. L'approccio formalistico elaborato dallo storico dell'arte, alla cui scuola si educarono, fra gli altri, M. Schapiro e J. Baltrusaitis consentirà successivamente anche al Valeri di allargare il proprio orizzonte conoscitivo e interpretativo, alla luce di una prosa di cristallina e incisiva nitidezza, sulle orme della pluriennale gravitazione di Focillon, *in primis*, nell'ambito artistico di Lione (come docente universitario e responsabile delle civiche raccolte), periodo in cui si era dedicato soprattutto alla pittura moderna. E, per affinità affettive, sia l'uno che l'altro annoveravano all'interno del nucleo familiare personalità di ineludibile spessore umano e artistico: in particolare, se per lo studioso francese la figura e l'opera del padre costituiranno un fondamentale riferimento nel corso della sua ricerca, parimenti la figura e l'opera del fratello Ugo, seppure prematuramente scomparso, si configureranno quali tasselli esemplari di supporto e incentivo luminoso per Diego. Egli attingerà con discrezione mirabile e perseveranza indefessa da quella eredità morale e figurativa, per illuminare e incoraggiare, memore della squillante libertà speculativa e operativa di Ugo, additato non a caso da Arturo Martini (autore del *Tito Livio* nell'atrio del Liviano e del *Palinuro* sotto lo scalone del Rettorato a Padova e memore nei suoi pensieri sulla scultura della massima lapidaria «Fa che io non sia più rupe, ma acqua e cielo») come 'tromba del nuovo mattino' per il gruppo di Ca' Pesaro.

Se nella consuetudine delle frequentazioni padovane il pensiero si inoltra fra le pareti della Libreria Draghi-Randi e del Liviano, nel cuore umanistico della città, si potrà percepire quale *genius loci* la presenza del Nostro colloquante con Marchesi, Valgimigli e Fiocco; ci sia consentito, altresì, ricordare che, sulla stessa lunghezza d'onda delle affinità elettive, da quel coagulo si dipanava una delle testimonianze più incisive per la memoria dell'insegnamento universitario, in singolare collegamento con la scultura: l'iscrizione che Marchesi approntava per il busto di Carducci nell'aula del Liviano (*Qui eum Bononiae audiit alumnus Patavinis quoque discipulis magister magistrum fecit [Io, scolaro del Carducci, allora, in Bologna, rimango scolaro del Carducci anche ora, qui a Padova; e adopero in modo nella mia scuola che, come allora il Carducci fu maestro mio, così seguita ora, mediante me, a essere maestro vostro]*), intrecciava in un nodo fulgido e indissolubile l'itinerario bolognese dell'indimenticabile Maestro e quello padovano del discepolo: due microcosmi e due atmosfere che Valeri serbava, intimamente, custoditi nello scrigno irripetibile di segni rari sapienti preziosi affidatogli dal fratello Ugo, già allievo di Domenico Ferri nella città felsinea e autore anche dell'apparato illustrativo del *Ca ira* carducciano.

* * *

Orientandoci sulla lirica *Statua bianca della notte* si avverte come la forza incombente del notturno e la sua risonanza cosmica aleggiano in uno spazio quasi incommensurabile, amplificato appunto dall'unicità e dall'ineluttabilità del mistero della morte

Statua bianca della notte, alzata
tra i voli obliqui delle stelle,
dove guardi tu cieca? cosa ascolti
tu sorda? quale eterno canto canti
nel muto cuore?
Forse tu sei la morte. Idea, figura,
ferma sopra il mutevole delirio
della nostra speranza. Nello spazio
tra i verdi inganni di due soli,
nuda a te stessa splendi
di luce vera.

Il passaggio dalla notte al dì, dall'esterno all'interno domestico, si impregna di annotazioni psicologiche nel dialogo interrotto con una «testina di cera perduta» nella cameretta studiolo affacciata su un giardinetto ove l'assenza della natura 'amica', simboleggiata da un albero creduto morto, penalizza inesorabilmente il rapporto esterno-interno.

Oggetti apparentemente inanimati - sia considerati nell'accezione cromatica, che scultorea - all'unisono con la sensibilità di artisti amici (De Pisis, Rosai, Morandi, Mafai, per citare solo alcuni dei tanti nomi dell'universo valeriano) penetrano nello spazio segreto della fantasia e avvolgono l'attenzione sottile e vigile del Poeta, mentre indugia nella contemplazione di uno schizzo o di un acquerello dal *ductus* inconfondibile: Valeri farà brillare di nuova, sorprendente vitalità quei frammenti privilegiando la dimensione interiore. Talune atmosfere vengono acutamente scandagliate: il rapporto artefice - ambiente sembra rinascere dopo l'immersione in una luce aurorale, nelle esperienze di Gianniotti, Semeghini, Guidi.

«Il colore di Venezia si carica, fin nelle più tenui sfumature, di una forza sensuale e patetica che, per gli occhi, penetra nella carne, sciogliendosi in caldo flutto nelle vene, e sommovendo gli attoniti precordi: colore, anche se chiaro e festoso, impregnato di gravi umori, e di ombre profonde di terremare. L'anima dolce di Teo[Gianniotti] rifuggiva da queste pur soavi violenze; aveva sete di una luce più calma e più casta, di un colore più netto e più secco, di cieli più alti e leggeri; aspirava ad un mondo fantastico contenuto nei modi dell'idillio e dell'elegia: meglio dell'egloga di collina. Ed ecco che nel paesaggio asolano egli trovò infine ciò che istintivamente desiderava: un terso specchio per la sua tersa anima. Di Asolo egli era familiare e innamorato già da gran tempo; ma soltanto nei suoi ultimi anni, dal '47 in poi, parve sentire la perfetta consonanza di quei luoghi col suo proprio spirito; gustare con tutti i sensi e con tutto il sentimento l'effusa serenità di quelle arie, le armoniose composizioni di quelle case e torri, il variare stagionale di quelle verdure, il ritmo di danza di quelle colline che sembrano legarsi l'una all'altra col lievissimo abbraccio delle Grazie».

Il ricordo dell'opera canoviana si inserisce con leggiadro battito d'ala nel caleidoscopio ambientale, assurgendo a suggello della poetica di Gianniotti.

La disamina sull'opera di Semeghini si libra con impareggiabile e sicura intuizione del talento, avvertibile anche nelle pieghe più recondite del processo grafico: «Vedete infatti com'è leggero e pur incisivo il segno, vaporoso e pur corposo il chiaroscuro, nelle sanguigne e nelle acqueforti [...] Pare che Semeghini accarezzi, sfiori appena le realtà cadute sotto il suo occhio; ma intanto le penetra di sé, le accende di tutto il suo amore della bellezza e della vita, e le restituisce riplasmate, ricreate secondo il cuor suo, e composte in un'armonia che c'incanta e ci dà pace. Questo va detto, naturalmente, anche della sua pittura; della quale però è difficile dare un'idea coi nostri ghirigori di parole. (Citiamo Nino Barbantini che ha scritto su questo argomento, in occasione di una mostra milanese di dieci anni fa, alcune paginette memorande). «Taluni, non avendo occhi che per veder le superfici, di fronte alla pittura di Semeghini, che tinge spesso di pochi toni sbiaditi un cartone sommario, apparente qua e là nella sua nudità greggia, si figurano che quelle sue opere meditate, appassionate e sofferte siano degli schizzi e delle impressioni buttate giù in fretta. Invece quelle tenui macchie di ombra smorta, quei trasparenti laghi di luce che sembrano fatti di nulla e, per quanto la struttura d'ogni forma sia giusta e il disegno certo e l'equilibrio delle masse costruito bene, paiono vaghi, traducono una visione di ogni tono e di ogni rapporto così penetrante che molte pitture rifinite appunto, come si usa, risulterebbero nel paragone quali sono: approssimative e decorative. Non dimentichiamo che, come la musica è fatta di note e di accordi, la pittura è fatta di toni e di rapporti. Questi sono nell'arte di Semeghini espressivi e deliziosi; e in essi le immagini delle sue pupille amorose si riflettono e prendono corpo. Tali riflessi e tali incarnazioni sono, nel senso più esatto di questa parola, pittura». Non mi par possibile dir meglio, nè vedo la necessità di sviluppare e di insistere». Per quanto riguarda Springolo: «Springolo è un innamorato sempre presente a se stesso, capace di controllarsi anche nei momenti di *raptus*; la sua espressione naturale è una sintesi d'istinto e di coscienza, di abbandono e di diffidenza, d'ingenuità e di scaltrezza, di passione e di metodo: una sintesi ch'è sempre preceduta, si sente benissimo, da un'analisi minuziosa fino allo scrupolo».

L'approccio alla complessa problematica sottesa alla poetica di Picasso prende l'abbrivo dalla lucida e variegata individuazione degli orientamenti letterari dell'artista: «Si sa, del resto, del suo specialissimo amore per Gorgona; della sua lunga amicizia e collaborazione con Apollinaire, con Jacob, con Eluard.

Ma c'è da dire di più. C'è da dire che la rivoluzione picassiana è di origine letteraria; meglio poetica; s'inizia, [...] col Rimbaud della *Saison en enfer* e delle *Illuminations*; riceve l'apporto, efficace benché in certo senso contraddittorio, di Mallarmé; porta con sé le lampeggianti intuizioni di un Lautréamont e d'uno Jarry, ed anche, forse, i «tramonti di cosmogonia» di Laforgue. Basterà leggere alcuni testi di questi scrittori per certificarsi che si tratta proprio dello stesso fenomeno, apparso prima in letteratura, poi in pittura e nelle altre arti.

A diciassette anni, nel 1871, Rimbaud scriveva all'amico Paul Demeny la celebre lettera detta del *Voyant*: «Il poeta ha da farsi veggente per mezzo di un lungo, immenso, ragionato sregolamento di tutti i sensi; deve cercare tutte le forme di amore, di sofferenza, di follia; deve consumare in sé tutti i veleni per serbarne solo le quintessenze». Ma questo è già Picasso! E formulare con maggior precisione le leggi, o almeno la legge morale del Cubismo sembra davvero impossibile [...].

Di Mallarmé citerò soltanto una frase, del 1866 da una lettera al buon Coppée: «Ciò a cui noi dobbiamo soprattutto mirare è questo: che nel componimento poetico le parole si riflettano le une sulle altre, fino a che non sembrino più avere il loro proprio colore». [...] E Jacob, che descrive le metamorfosi e le rotazioni su se stesso di un quadro in lavorazione: «Quand on fait un tableau, à chaque touche il change tout entier, il tourne comme un cylindre et c'est presque interminable. Quand il cesse de tourner, c'est qu'il est fini...».

Nell' *Introduzione a Venezia* Valeri affida l'incipit alla *Litania notturna a Venezia* di Ezra Pound:

...O Dio, quale grande atto di bontà
abbiamo compiuto in passato,
e scordato,
perchè tu ci doni questa meraviglia,
o Dio delle acque?
o Dio della notte,
quale grande dolore
ci attende,
perchè tu ci compensi così
innanzi tempo?...

All' 'attenzione amorosa' del visitatore Valeri rileva che: «Venezia non è fatta di sola pietra (o mattone, o cemento), come tutte le altre città erette dalla volontà (e dall'industria e dall'arte) dell'uomo, ma anche di acqua e di aria...Fatta, si dice, non circondata o condizionata; perchè, invero, l'aria e l'acqua entrano visibilmente nella composizione di essa, della sua forma interna, e vi entrano come elementi costitutivi e determinanti, e non soltanto come ambiente e spazio vitale.

Da questa empirica constatazione si potrà ricavare la certezza che il segreto, o, come si diceva in altri tempi, l'enigma di Venezia non giace sepolto nel suo subcosciente, ma è dipinto sul suo volto luminoso; che Venezia non ha nulla di fantomatico, di spettrale, di stregonesco, ma è bellissima forma e smagliante colore, e soprattutto atmosfera: atmosfera che penetra e si infonde in ogni fibra del suo sensibilissimo corpo...

Venezia, in conseguenza della sua singolare natura e fattura, non ha una forma, ma innumerevoli forme. Venezia non sta mai ferma, perchè l'aria e l'acqua, fuse in una luce e in mille luci, non finiscono mai di crearla e di ricrearla. Vive essa nel fremito, nella palpitazione di una metamorfosi non mai compiuta, ricominciata sempre, ad ogni ora del giorno e della notte.

Ma non c'è solo il giro del sole attraverso le ore e le stagioni, che la muta e la rimuta senza posa. C'è pure il vento, che agita le acque e porta o scaccia le nuvole erranti: il più lieve soffio di garbino o di libeccio basta infatti perchè il mare di Venezia (quel mare interno ch'è la laguna di Venezia) cangi di tinta, di vibrazione, di lucentezza, di forza radiante; e basta un nuvoletto capriccioso che si stenda sulla faccia del sole, perchè tutto lo splendore dell'acqua e del cielo si appanni, e i colori si smorzino, che ardevano come gemme, e le cose ch'erano vicine, ch'erano come posate sui nostri occhi, si velino di lontananza e si perdano in una penombra sorda e stranamente remota. Poi c'è anche la tranquilla assenza del vento: il vuoto che il vento lascia dietro di sé quando s'è dileguato; e allora la laguna è una lastra di acciaio o un pavimento di lapislazzuli, il cielo un padiglione di seta pervinca spruzzata di umido argento... E c'è la nebbia che dissolve cielo e laguna, soffoca di ovatta le bocche dei canali, e scorpora e polverizza gli edifici.

E la pioggia, che imprigiona dentro una gabbia di fili metallici, lucenti e arpeggianti, l'uccello versicolore che ha nome Venezia. E c'è infine la luna, ci son le due lune che si guardano, questa dall'alto, quella giù dal fondo, e spandono intorno giacinti e violette, e oro pallido e oro rosso».

Singolare è l'interpretazione dell' ambiente veneziano quale trapela dalla traduzione valeriana della *Vita delle forme* di Focillon, nel capitolo emblematicamente intitolato *Le forme nel tempo*: «Venezia è un posto di rifugio, scelto come inaccessibile, ed è un posto di commercio, divenuto prospero per facilità di accesso. I suoi palazzi sono delle agenzie. Esprimono l'accrescersi della sua fortuna. S'aprono comodamente su portici, che sono scali e fondaci. L'economia s'adatta qui alla topografia e trae da questa il miglior partito. La ricchezza nata dal commercio spiega il fasto che regna su queste facciate con una specie di insolenza, così come il lusso arabo d'una città che s'apre insieme sul levante e sul ponente. Il miraggio perpetuo dell'acqua e dei suoi riflessi, le particelle cristalline in sospensione nell'umidità dell'aria, han fatto nascere certi sogni, certi gusti che si traducono con magnificenza nella fantasia dei poeti, nel calore dei coloristi. In nessun luogo meglio di qui potremmo credere di raggiungere attraverso i dati d'ambiente, e anche ricorrendo ad una mescolanza etnica, che non sarebbe impossibile dosare, la genealogia temporale dell'opera d'arte. Ma Venezia ha lavorato su Venezia con una sbalorditiva libertà; il paradosso della sua struttura ha fatto forza contro gli elementi; essa ha installato sulla sabbia e nelle acque delle masse romane, ha ritagliato contro un cielo piovoso dei profili orientali concepiti per la fissità del sole, non s'è stancata di dar battaglia al mare con istituzioni speciali, il magistrato delle acque, e con opere di muratura, i murazzi; infine i suoi pittori si sono dilettrati specialmente di paesaggi di foreste e di montagne, di cui sono andati a cercare le verdi profondità nelle Alpi Carniche».

Nelle due liriche *Bologne e Florence* si avverte la presenza e l'assenza della scultura con inusuale perentorietà:

Par un couchant de braise on a vu les cent tours
s'allumer tout à coup, flamber comme des torches
Quelques instants après, il ne restait du jour
qu'un peu de poudre d'or dans les grottes des porches

Et maintenant la nuit coule son ombre au sein
de la place déserte, ombre pale de lune
La fontaine s'épand en regrets sourds et vains,
car tout dort, et la ville, et les vents, et Neptune.

* * *

Place Sainte- Marie, au lever du matin,
rien ne bouge : ni chats, ni pigeons, ni statues
Sur les tours, les maisons, le pavé gris de lin,
se déroule en silence un blanc troupeau de nues.

Au gré d'un vent danseur qui fait la girouette
quelques gouttes d'argent tombent, douces à voir.

Pleut- il ? Mais non ! ce n'est qu' un jet de gouttelette
Le ciel est vert et frais comme un grand arrosoir.

Il fascino della pittura veneziana e più estesamente veneta è significativamente avvertibile nelle pagine di *Cinque secoli di pittura veneta*, a margine della omonima rassegna veneziana. Un appunto di carattere squisitamente museografico ci colpisce per l'acutezza: «[...] molte delle opere qui raccolte ed esposte è come se le vedessimo per la prima volta, in quanto per la prima volta, ci si mostrano in nuova luce, e a una distanza e a un'altezza commisurate alle nostre forze visive [...] in una luce discreta e diffusa, sopra uno schermo di velluti delicatamente, venezianamente, grigio-violetti [...] I cinque secoli della pittura veneta [...] formano un tutto storico-estetico in sé ben definito e concluso; sono come l' Atene di Holderlin, una "sovrana immagine, simile a stella fissa, dono del Genio che sempre si muta e sempre in sé consiste, nelle grandi sue forme che forma esso stesso". A veder le opere di questa mostra disposte nel loro ordine cronologico, l'una appresso dell'altra, l'una vorrei dire, partorita dall'altra, meglio si sente l'intima unità dell'ispirazione, che dura nel gran variare dei motivi e dei moti, delle idee e dei sentimenti particolari; meglio ci si fa partecipi di quella religione del colore-luce che soltanto nella pittura veneta ha trovato la sua espressione compiuta e assoluta».

E accostandosi ad un'opera di Giambono, *San Giorgio a cavallo*, Valeri enuncia le suggestioni di «quel rosso-rosa delle bardature e del gonfalon, che ride sull'armonia bassa dei bianchi, dei bruni, dei neri, più vivo dello stesso oro di fondo».

Più avanti annota: «[...] nel suo insieme, l'opera dei trecentisti e quattrocentisti veneziani, fino ad Antonello e a Giambellino, resta fuori della vera pittura. Se uno di essi, Gentile Bellini, sente e si pone il problema della costruzione volumetrica, finisce, come in questi santi giganteschi, rocciosi, geologici, a far della scultura, per trasposizione d'arte.

La vera pittura si svolge invece in terraferma, dove il verbo di Giotto s'è fatto carne, suscitando intorno un fermento di vita nuova che dal gracile giottismo del Guariento svilupperà a poco a poco il classicismo monumentale del Mantegna».

Più innanzi tentando di cogliere il *quid* inconfondibile che connota la pittura prettamente veneta così si dispiega la disamina: «Ora, a me sembra chiaro che codesto "quid" altro non sia che una certa atmosfera, una cert'aria che avvolge e penetra figure e cose come elemento vitale, e che nasce dal sentimento del colore come luce, e quindi dal rapporto tonale tra colore e colore. Forma e colore, che nei Toscani, e in Mantegna e nello stesso Antonello, erano combinati e accordati, in Giambellino si mostrano fusi, unificati entro quella vibrazione luminosa, morbida, calda, entro quel dolce respiro cosmico che circola nei suoi quadri e di là si travasa direttamente nel nostro sangue, di noi che guardiamo. ...Impossibile non sentire quanto ci sia in Botticelli di astrattezza intellettuale, mentre in Giambellino palpita vivo il cuore del mondo. Soavi immagini dell'eterno femminino le une e le altre; ma le fiorentine appartengono a un mondo astrale, al mondo delle idee platoniche, mentre le veneziane son dei semplici miracoli della terra, come le rose a cui tanto somigliano. E ciò che le tiene in vita è proprio quell'aria piena di un imponderabile eppur tutto sensibile polline d'oro; l'aria di Venezia, che Giambellino ha finalmente inspirata nella pittura veneziana».

Per quanto riguarda la grande tela della *Cattura di San Rocco a Montpellier* si rilevano notazioni di restauro e critica d' arte: «La pulitura che Vittorio Moschini ne ha fatto in tempo di guerra ci ha restituito, inaspettatamente, un meraviglioso e fin pauroso capolavoro: uno di quegli enormi pezzi tintoretteschi che, per violenza espressionistica e, al tempo stesso, disciplina sintattica e ritmica, non trovano riscontro in altra pittura al mondo, se non sia in quella di Rembrandt. La battaglia che occupa tutta la scena e sembra strariparne, può appena dirsi una battaglia, di tanto supera, sul piano fantastico, le dimensioni delle guerre che si fanno gli uomini. Si direbbe piuttosto un conflitto di forze elementari, o meglio un urto di costellazioni rapite alla chiostra zodiacale da una furiosa tempesta di mondi, e lanciate a cozzare le une contro le altre dentro un balenante polverio di nebulose. Le tre gigantesche figure di primo piano, sul lato sinistro della tela, escono, per venirci incontro, dalle sconvolte profondità di una nuova cosmogonia; udiamo il suon di ferro dei loro passi sulle vie del cielo che all'improvviso si schiudono tra la fuga delle tenebre. E questo nuovo caos si assoggetta docilmente alla legge, alla misura, all'ordine supremo dell'arte: e per tal modo si esprime».

A conclusione uno sguardo alle quattro tavole di Francesco Guardi (*L'Aurora, Nettuno, Marte, Venezia*), che «costituiscono, insieme con la "Storia di Tobio" [...] la più grande manifestazione del Guardi figurista; ma, a guardarle come si deve, ci si avvede che protagonisti delle magiche visioni non sono gli dei dell'Olimpo e la regina del mar - le figure che stan sulla scena -; bensì gli spiriti luminosi dell'aria, i vagabondi fulgori del cielo, che la scena riempiono dei loro scintillamenti pulviscolari, del loro atomico crepitio coloristico, quasi vi giungessero prismaticamente rifratti da un'immensa goccia di rugiada posata sull'invisibile terra (Quella divina goccia di rugiada ch'è la laguna autunnale).

Tale è l'estremo e, forse, supremo miracolo della pittura veneta, sviluppatasi con coerenza assoluta, attraverso il tempo, dalla scoperta o dall'invenzione, di Giovanni Bellini [...] Il colore è ormai il solo supporto della creazione pittorica. Il soggetto, la forma plastica, la prospettiva, la composizione per masse e volumi, sopravvivono esclusivamente in funzione del colore; e questo si stempera e si discioglie nella luce, come l'arcobaleno nell'umidità dell'aria rasserrenata dopo la pioggia. Tutte le cose partecipano del mistero della luce, non più costretta nei loro profili formali, ma formate sull'attimo della vibrazione luminosa, mosse dallo slancio vitale dell'universo. Così nell'opera di Francesco Guardi, la pittura veneta toccava l'ultima sua perfezione, finendo in sé l'ardore dell'antico desiderio; e così nasceva la moderna pittura europea»

L'intervento si chiude idealmente (ma la chiave di lettura può estendersi ad altri micro/macrocosmi cromatici, scultorei e spaziali) col cammeo dedicato al ricordo reboriano. In apertura Valeri rileva: «Di Clememe Reborio io vorrei

parlare restando fermo sul terreno propriamente, esclusivamente letterario, sottraendomi per quanto lecito e possibile, al dominio della sua personalità morale, all'imponenza del suo problema, e al fascino della soluzione radicale (di codesto e di ogni altro problema) a cui egli perviene alla fine» e più avanti sottolinea: «[...] ho avuto nel tempo, alcuni incontri personali con Clemente Rebora, i quali han lasciato una profonda traccia, un segno incancellabile nell'animo mio.

Eravamo - allora- tutti e due molto giovani : due professorini di lettere nelle scuole medie, lui a Como, io a Monza. Una sera, qui a Milano, ci si trovò vicini, gomito a gomito, nel loggione del Teatro Lirico, mentre nel palcoscenico si svolgeva una manifestazione, una delle tante, dei futuristi di Marinetti. Anno 1913 o 1914, suppongo. Naturalmente i futuristi teatranti, Marinetti stesso, e Boccioni, e non so chi e quanti altri, non dicevano nulla di quel che noi avremmo voluto sentire: nessuna parola nuova davvero, nessuna parola di poesia. Ma, di fronte alla reazione brutale della maggiore e più elegante parte del pubblico, si prese a difendere quegli scalmanati del palco, con applausi e grida d' irriflessa solidarietà.

[...] E racconterò anche l'ultimo incontro. Era una sera di novembre; novembre milanese, di nebbia nerastra e di fanghiglia appiccicosa.

Egli veniva a gran passi per la via che da Piazza Fontana conduce al Verziere [...] era senza cappotto e senza cappello (allora si portava il cappello anche d'estate); camminava, tutto assorto nel proprio pensiero, giù dal marciapiede; non vedeva nessuno; guardava fisso davanti a sé. Tanto era preso dal suo pensiero (dal suo destino) che non osai chiamarlo, salutarlo, parlare con lui. Bellissimo era; e tale resta, in quell'ultima immagine che egli mi lasciò di sé : forte, diritto, a testa alta, eppure senza iattanza, senza orgoglio».

Sul filo di quell'affinità elettiva al Lirico di Milano, sull'onda di una memoria di 'assoluto' michelangiolesco - filtrata nella consuetudine letteraria valeriana - ma altresì assimilata dall'*Uomo che cammina* di A. Rodin e persistente a mo' di potente afflato spaziale in *Forme uniche della continuità nello spazio* di Boccioni, vogliamo siglare un silenzioso patto di stima e di amicizia che si vivifica nel penetrante ricordo di *Royauté* di Rimbaud enunciato da Valeri: «Un bel mattino, [...] in mezzo ad un popolo molto dolce , un uomo e una donna bellissimi gridavano sulla pubblica piazza: - Amici miei, voglio che ella sia regina! - Voglio essere regina! Ella rideva e tremava. Egli parlava agli amici di rivelazione, di prova superata... Si stringevano l'uno all'altra, in delizia. Difatti furono re per tutta una mattina, in cui i parati di carminio vestivano le facciate delle case, e tutto il pomeriggio, in cui essi si spinsero dalla parte dei giardini di palme».

Suggerzioni deflagranti si susseguono nella lirica reboriana *Da tutto l'orizzonte* e richiamano, come per un magico specchiarsi di immagini e metafore il gruppo plastico del *Bacio* di Rodin dalla imperiosa seppur sorvegliatissima sensualità e l'intensissimo pathos della *Sposa del vento* di Kokoschka.

BIBLIOGRAFIA

- S. Bettini, *Colore di Diego Valeri*, Vicenza, 1962 (Testo del discorso di Sergio Bettini, letto in occasione dell'offerta degli *Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri*, all'Università di Padova, il 19 maggio)
- Idem, *Giuseppe Fiocco*, Padova, 1973 (Estratto da: Atti e memorie dell'Accademia Patavina di SS.LL.AA. vol . LXXXV, 1972- 73,pt. I)
- E. Carli, L. Ambrosoli, D. Valeri, *L'arte nel Rinascimento*, Milano, Touring club italiano, 1962
- G. Cenozato, E. Cozzani, D. Valeri, *Montagnana vista da tre scrittori*, Padova, 1955
- C. Del Bravo, *Liberale da Verona*, Firenze, ediz. D'arte Il Fiorino, 1967
- Idem, *Scultura senese del Quattrocento*, Firenze, Edam ed., 1970
- Idem, *Le risposte dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1985
- M. De Micheli, *La scultura dell'Ottocento*, Torino, Utet, 1981
- Idem, *La scultura del Novecento*, Torino, Utet, 1992
- Ferri, Domenico, in *Dizionario biografico degli italiani*, XLVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997 (voce a cura di G. Centi)
- L. Fiocco, *Al padre*, con una testimonianza di D. Valeri, Cittadella, Rebellato, 1974
- H. Focillon, *Vita delle forme*, a cura di D. Valeri, Padova, Le tre Venezie, 1945
- M. Luzi, *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, Milano, Garzanti, 1994
- G. Manghetti, *La poesia del secondo Novecento*, in *Il Novecento*, a cura di G. Luti, Milano, Vallardi, 1993
- Idem, *So la tua magia: è la poesia*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1994
- C. Marchesi, *Quaranta lettere a Manara (e a Erse) Valgimigli con quattro lettere di M. Valgimigli*, a cura di I. De Luca, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1979
- C. Marchesi, M. Valgimigli, *Lettere a una libreria*, a cura di I. De Luca e A. Zadro, Padova, G. Randi, 1968
- C. Marchesi, D. Valeri, G. Fiocco, M. Valgimigli, *Il centenario di una libreria (Draghi-Belloni-Randi 1850-1950)*, Padova, G. Randi, 1950
- A. Momo, *Virtù e Fortuna nel teatro veneziano del Cinquecento*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di Storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. Rosand, Venezia, Arsenale Editrice, 1984
- Omaggio a Manara Valgimigli*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1973
- Omaggio a Diego Valeri*, a cura di U. Fasolo, Firenze, Olschki, 1979
- G. Perocco, *Le origini dell'arte moderna a Venezia (1908-1920)*, Treviso, Canova, 1972
- U. Piscopo, *Diego Valeri*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985

C.Rebora, *Le poesie (1913-1957)*, a cura di G. Mussini e V. Scheiwiller, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1994
A. Rimbaud, *Opere*, a cura di D. Ggrange Fiori, introduzione di Y. Bonnefoy, Milano, Mondadori, 1990
Scultura italiana del Novecento. Opere tendenze protagonisti, a cura di C. Pirovano, Milano, Elemond, 1993
Studi in onore di Vittorio Lugli e Diego Valeri, Venezia, Neri Pozza, 1961 (con bibliografia di Diego Valeri alla quale si rimanda)
Una precisa forma: studi e testimonianze per Diego Valeri, Padova, Editoriale Programma, 1991
D. Valeri, *Le gaie tristezze*, Milano-Napoli-Palermo, Sandron, 1913
D. Valeri, G. Marchiori, *Disegni di Pio Semeghini*, Bologna, L'Orto ed., 1933
D. Valeri, *Catalogo della Mostra del Paesaggio veneto*, Padova, Le tre Venezie, 1942
Idem, *Guida sentimentale di Venezia*, Padova, Le tre Venezie, 1942
Idem, *Città materna*, Padova, Le tre Venezie, 1944
Idem, *Cinque secoli di pittura veneta*, Padova, Le tre Venezie, 1945
Idem, *Ricordo di Teo Giannotti*, in *Teo Giannotti*, a cura di M. Giannotti, B. Saetti, M. Simonetto, Milano, Edizione Aracne, 1952
Idem, *Introduzione a Venezia*, in *Venezia*, con presentazione di R. Tognazzi, Venezia, Comune di Venezia, 1956
Idem, *Da Racine a Picasso. Nuovi studi francesi*, Firenze, Sansoni, 1956
Idem, *Poeti di paesaggio*, Padova, Società Cooperativa Tipografica, 1960 (Estratto dalle Memorie dell'Accademia Patavina di SS.LL.AA., Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti- Vol.LXXII,1959-60)
Idem, *Poesie (1910-1960)*, Milano, Mondadori, 1962
Idem, *Conversazioni italiane*, Firenze, Olschki, 1968
Idem, *Giardinetto*, Milano, Mondadori, 1974
Idem, *Parigi 1912-'13, nelle impressioni di un giovane boursier italiano*, in *Colloquio italo-francese sul tema: D'Annunzio in Francia*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1975
Idem, *Calle del vento*, Milano, Mondadori, 1975
Idem, *Invito al Veneto*, Bologna, M. Boni, 1977
Idem, *Fantasie veneziane*, Vicenza, Neri Pozza, 1994
M. Valgimigli, D. Valeri., *Nozze Sòlero- Fiocco* [Prose e versi] (2 Agosto 1945), s.l., Le tre Venezie, s.a.
M. Valgimigli, *Uomini e scrittori del mio tempo*, a cura di M.V. Ghezzeo e I. De Luca, Firenze, Sansoni, 1965
Idem, *Lettere famigliari: 1927-1964*, a cura di M.V. Ghezzeo, D. Borloni, E.G. Valgimigli; con introduzione di G. Spadolini, Firenze, Le Monnier, 1989
Venezia. Gli anni di Ca' Pesaro 1908-1920, Catalogo della mostra, Milano, Mazzotta, 1987
E. Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Mondadori, 1972

Andrea Gibellini

Diego Valeri e la contemporaneità

Quando Diego Valeri fa emergere dalla sfera immobile di un paesaggio la vivezza del suo sentimento poetico, ritrovo -attraversati da quella sensazione così sottile e luminescente- i tanti luoghi della sua poesia: che sono luoghi fisici, esistenti; Venezia contornata dall'acqua e dalla sera oppure certi paesaggi di prati, d'alberi, e fiori immersi nella campagna veneta.

La stretta amicizia con le cose della natura -con gli oggetti che si dispongono sul paesaggio allo sguardo del poeta- è uno dei grandi doni di questa poesia. La natura -e l'evolversi della natura in Valeri segue sempre il passo costante delle stagioni- è come fortemente spiritualizzata, umanizzata dal tocco della poesia, attraversata da il fulgore e dalla fuggevolezza delle sensazioni, o, meglio ancora, dall'abbandonarsi ad un sentimento forte, certo e assoluto che in quell'istante ha coinvolto, in pienezza, la naturalità delle cose.

Tutta la poesia di Valeri -dalle prime fino alle ultime prove della estrema vecchiaia- vive di una sua perenne ambivalenza affettiva di vita e di morte che trova un suo ideale equilibrio nella trasformazione dell'esistenza in poesia. Le metamorfosi che si compiono segretamente all'interno dell'animo umano, fioriscono sulla radice della poesia, trovano una loro pace interiore, una sorta di consapevole rasserenamento. La vita che nasce e la vita che muore idealmente si ricongiungono, le accensioni del sentimento -positive o negative che siano- entrano a far parte della tonalità unica del poeta. La voce modula gli estremi, alleggerisce le gravità della vita, ne conserva un bagliore di verità. E questa luce immobile, forse lontana, ma onnipresente, è colei che salva la nostra vita dalla transitorietà degli eventi, ferma le cose e, nelle cose, i sentimenti che ci sono più cari.

Diego Valeri insegna tuttora questo senso di responsabilità nei confronti della poesia. Quel suo desiderio di verità inesausto che diventa fibra stessa delle cose, come il poeta dentro alla natura riesca a cucire -con la voce della poesia- la sua spiritualità più profonda, segreta, appunto. L'amicizia che intrattiene con i fenomeni che riguardano il mondo invisibile e visibile è stimolo di continuità e di ricerca. Di fronte alla disgregazione, contrappone la sua poesia non l'isolamento, un nichilistico o aristocratico isolamento, ma una identità piena, consapevole dei propri limiti umani, che si confronti con la realtà tutta dell'esistenza.

Perché è sempre un dato esperienziale che agisce emozionalmente nella poesia di Valeri. Esperienza che si fa motivo interiore, canto che assorbe -come in soluto- la natura insieme al sentimento della poesia. L'esperienza agisce nella descrizione quasi raddomantica dei significati più nascosti del cuore: salgono come alla luce e assumono visibilità nella circostanza esatta di una manifestazione della natura o nella concretezza di un luogo. E' viva in lui pure un desiderio di fissare un'occasionalità, di eternare quel fuggente bagliore di uno sguardo.

In tal senso mi piace ricordare una tra le più belle e giustamente famose poesie di Diego Valeri che s'intitola *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.

Esperienza e occasionalità dell'evento poetico si fondono per incanto in una stessa atmosfera che determina il vissuto di un luogo. Sembra che il vero agire della poesia di Valeri avvenga prima di tutto nel cerchio preciso dell'occasione - occasione probabilmente non molto lontana da quella identificata poi da Eugenio Montale, e che all'interno di questa situazione poetica avvenga una specie di combattimento interno teso ad identificare la spinta generatrice della poesia. Nella poesia di Valeri si evidenzia un prima e un dopo. Il prima è come l'analisi severa del dato per così dire poetico, la seconda fase, possiamo dire, è ristabilimento e descrizione di quella verità profonda, biologica, che ha generato il suo universo di poesia. Questo secondo momento è ancora più affascinante: è come verticalmente attraversato da un consolidamento espressivo dei sentimenti o del sentimento che diventa natura, cosa viva. Qui gli oggetti di Valeri prendono il colore di quel lieve vibrato che solo a lui appartiene. I luoghi diventano *i luoghi* per

eccellenza, contornati da quell'atmosfera magica, quasi da idillio leopardiano.

Dunque i sentimenti di un poeta come Valeri non rimangono inespresi in una grigia e modesta fissità, lo scatto vitale di questa poesia avviene proprio nel trasformare sensazioni, momenti d'abbandono alla bellezza di un paesaggio, nella concretezza delle cose, in una loro magnifica ed incontrastata certezza. Ogni luogo ha una sua particolare predilezione, ogni cosa vive nella sua atmosfera. L'invisibile si trasfonde nell'umanità delle cose, in un interno accordo del sublime col familiare.

Zanzotto riflettendo sulla prosa di Comisso, parlò per lo scrittore trevigiano di un «privilegio d'ambiente», di come Comisso -pur avendo viaggiato a lungo e nei posti più diversi del mondo- avesse dall'ambiente stesso -continua sempre Zanzotto- «delle parziali situazioni di *conforto* che garantiscano una certa base di equilibrata vitalità, sia pure entro certi limiti».

Anche per Valeri si può parlare di un suo privilegio d'ordine ambientale, che prende le mosse nella campagna veneta per poi arrivare fino alla laguna di Venezia. Quell' «equilibrata vitalità», sicuramente appartiene alla poesia di Valeri, al suo stile di uomo e di poeta, e il *conforto* di sentirsi partecipe di una situazione storica e sociale dell'epoca, ma anche il conforto -dunque la possibilità- di avere una terra da poter raccontare in versi. Naturalmente l'operazione non è per nulla confortevole, anzi. Il *conforto* di cui parlava Zanzotto, non ha nulla a che fare con la comodità, tantomeno espressiva, ma con l'origine biologica di un uomo, con una genetica dell'anima. Valeri, come Leopardi, Pascoli (ma si potrebbero ricordare la Trieste di Virgilio Giotti e di Saba, «Trieste è stata una calda stagione/ della mia vita. Sul fumoso orizzonte/ della memoria/ancora manda lampi», e l'entroterra gradese di Biagio Marin) dentro gli esatti confini di un loro territorio hanno la sensibilità di superarlo, di nominarlo e di renderlo universalmente coinvolgente. La geologia di un territorio, fisicamente, proprio come nell'attività sensoria di un raddomante, in Valeri rientra in un discorso di rivelazione dell'anima, e certa qualità terrestre della sua poesia proviene proprio da quei luoghi da lui così bene indicati.

Ma il paesaggio veneto ritratto da Valeri non è soltanto un territorio fatto di suggestioni e di colori. Senza altro una certa idea pittorica delle cose (e Valeri amava la pittura ed i pittori come scrive nel saggio *Pittura come poesia* raccolto nel suo volume di riflessioni *Tempo e poesia*) ha influenzato il modo di relazionarsi all'entità della natura circostante. La sua poesia tiene conto anche di autori francesi a lui cari per la sua formazione letteraria, e parliamo di Verlaine, del Verlaine meno offuscato dalla fama di maledetto, di un Verlaine che liricamente si abbandona al trascorrere delle stagioni sulla campagna francese, quello delle poesie di *Romanze senza parole*. Toulet è un altro poeta magistralmente tradotto da Valeri. Poeta raffinissimo, vissuto sul crinale del secolo, dalle intense accensioni sentimentali costruisce un suo canzoniere, *Le Controrime*, lungo l'intero arco della sua breve esistenza. Toulet è uno di quei poeti che riescono a creare nell'assolutezza del proprio canto una sintesi d'atmosfera di cui Valeri molto probabilmente rimase affascinato. Allora, la descrizione di un paesaggio, ha radici intime e profonde che non riguardano soltanto una semplice suggestione letteraria o visiva. Invece è un problema che riguarda l'armonia che il poeta ha con le cose della vita. Come da una ipersensibilità, spesso dolorosa, il poeta riesca ad allearsi con la vitalità della natura.

Tante parole della nostra contemporaneità al nostro poeta suonerebbero stonate: parole, ad esempio, come *disidentità*, disidentità della voce del poeta all'interno della società, e *disunità*, intesa come disunità dello spirito nazionale. Chi scrive oggi, penso che guardi a Valeri come si scruti un mondo lontano, a un ideale, garantito ancora dalla resistenza della sua poesia. E la resistenza è l'armonia di base che sottintende la materia compositiva delle sue poesie. La poesia di Valeri ricuce degli strappi esistenziali, crea un continuum armonico dove invece ci si aspetterebbe una nota disarmonica. Dai versi di Ungaretti de *Il porto sepolto*, «Il mio supplizio è quando/non mi credo/in armonia», costruisce una sorta di tacita legge interiore: alla guerra -a quella vera combattuta sul Podgora, a quella esistenziale di tutti i giorni- Valeri contrappone una perseverante armonia delle cose, un accordo delle cose con le immagini del cuore. Forse quell'aspetto *classico* che tanti hanno sottolineato descrivendo criticamente la struttura formale di questa poesia, non è soltanto equilibrio, compostezza stilistica che sfiora la maniera, ma è una scelta prima esistenziale che tecnica, racchiude il dramma prima del tracollo. Tante incrinature novecentesche vivono nella poesia di Valeri un'ultima illusione ricompositiva.

(Questo modo di procedere nei confronti della poesia mi ha ricordato -con le dovute diversità prima di tutto ideologiche- tante poesie scritte da Fortini compreso l'ultimissimo di *Composita Solvantur*. In questi due poeti dal percorso così isolato rispetto ad altri, esiste come una specie di preveggenza delle crisi epocali in cui la loro poesia assorbe e contiene nel grembo gli sbalzi di tali crisi. Fortini riesce a riassumere alcune prospettive esistenziali attraverso la lente allegorica di una incessante speculazione critica, Valeri riesce a combinare una propria riflessione interiore con l'insorgere della natura, a riflettersi nelle cose. Tutti e due, in definitiva, tendono a realizzare un tipo di componimento dove l'io si condensi nell'oggettività della poesia - in cui la soggettività si materializzi nell'oggettività della composizione poetica: la frattura è ricomposta e da un momento all'altro tutto nell'illusione può ris comparire).

Se persiste una validità della poesia di Valeri -che sfocia in una felicità lirica-espressiva, di canto- la possiamo riconoscere nell'intimità di confronto con le varie situazioni dettate dalla realtà. Se per intimità riconosciamo nel suo nocciolo interiore quel *conforto*, che vuole significare ritrovamento e acquisizione della realtà ed anche una certa saggezza nel riconoscere le cose importanti provenienti dalla realtà stessa.

Infatti, leggendo nell'insieme la sua opera, si rimane stupiti da questa saggezza che pervade le prime come le ultime poesie. Pare, a volte, di leggere un poeta senza età, già preparato alle insidie della vita, nato già maturo, salvo naturalmente le singole sfumature che ogni singola poesia richiede. Un temperamento più forte e giovanile lo si ascolta in una poesia come *Milano*, e la nostalgia del tempo trascorso nelle altre prima della morte. Ma pure in *Calle del vento*, se consideriamo che sono state scritte da un poeta molto anziano quella freschezza, quel suo vento leggero, il vento della poesia, è fresco, vitale, innocente, pare provenire da un mondo attiguo al nostro. Come due parole estremamente fisiche come vita e morte paiono scambiarsi di ruolo all'arrivo di un autunno o di una primavera, e come la giovinezza e

la vecchiaia forse dovuta a quella precoce esibita saggezza -pure in Fortini, vorrei sottolineare, avviene questa trasformazione psicologica che dà un senso di classica atemporalità al verso poetico- rimescolino continuamente i loro volti, finendo per assumere -forse per quello strano equilibrio che si forma nell'antitesi- quello contemplativo, precocemente contemplativo. Come scrive Rilke nel finale della IV Elegia di Duino, «Ich Bleibe dennoch. Es gibt immer Zuschaun». «Io resto ancora. Resta sempre da contemplare», *nonostante* tutto, viene da aggiungere.

Prima parlavo dei paesaggi della poesia di Valeri. I suoi tramonti, i suoi fiori, quel vento che soffia dentro le cose della poesia, sopra ai tetti della case, fra le fondamenta e le calli, hanno un riflesso che non proviene solamente dalla luce della terra, ma, come in un dipinto di Canaletto o di De Pisis, s'innalza dall'acqua del Canal Grande fino al cielo. Per me Venezia, tanti suoi luoghi, o Venezia come luogo dove la storia pare avere un suo naturale proseguimento eterno, è rappresentata dai versi di Diego Valeri. Leggo dal suo libro postumo *Poesie inedite o «come»*:

A Venezia, posata sul suo letto
d'acque marine e d'ali di gabbiani,
la primavera scende da una nuvola
grande, carica d'ombra, orlata d'oro.
E' la fine improvvisa di febbraio;
è l'ora che Venezia ride
alla luce, al colore. Sul suo volto
amoroso trascorrono pallori,
veli violetti, lampi di rossore;
ai suoi piedi si stendon le maree
come giardini: a Venezia, di marzo,
anche l'acqua dà fiore.

Nota finale

Arrivo a Piove di Sacco

Quando ho scritto questo testo non avevo mai visto i luoghi vissuti da Diego Valeri, attraverso la sua poesia li avevo intuiti più che immaginati. L'Emilia, la regione nella quale sono nato, non si differenzia poi così tanto dal Veneto e dalla sua campagna. Ma io sono nato al centro dell'Emilia in una città che guarda le colline e non lontano si scorge, in certe giornate chiare, le cime del monte Cimone innevate. Il Po è lontano, è una boscia scura, misteriosa, per chi non è toccato dal suo respiro che attraversa la pianura, un serpente d'acqua sconosciuto anche se non lontano da Sassuolo, la città dove sono nato. Qui non si sente la presenza dell'acqua o del mare. Il mare lo si annusa dopo Bologna, verso Forlì, e lo si avverte nell'aria come una presenza viva, che vive accanto a quei posti di sabbia, di divertimenti, di case bianche lasciate dopo l'estate, d'infanzia, di cose perdute nella memoria. Insomma credevo, arrivando a Piove di Sacco, di trovare un paesaggio simile al mio, neppure tanto diverso nelle forme, considerando la scarsità dei rilievi e la pianura.

I versi di Valeri non sollecitano dal vivo nulla di memorabile mi ripetevo mentre il treno percorreva la linea Bologna-Padova. La vera sorpresa fu un allevamento di struzzi, che non avevo mai visto, neppure allo zoo: l'esotico che sguarcia inaspettato il quotidiano. Ma arrivato nei pressi dei Colli Euganei qualcosa cambiò, come se d'improvviso fosse mutato il quadro della natura. Quella catena di vulcaniche colline è piena di fascino; definisce l'idea di un posto selvaggio, disabitato, ed integro da millenni nel suo aspetto. E poi c'è l'acqua invisibile che scorre fra le fessure della terra: ad un certo punto ho visto una gran fumata di vapore, era un corso d'acqua portato in superficie, un fiumiciattolo artificiale e sottile che finiva lontano, dentro ad uno di quegli alberghi strambi e innaturali che s'alzano disarmonicamente sotto la veduta dei Colli.

A Padova sono sceso di corsa dal treno ed ho preso al volo la corriera verso Piove; mi sono lasciato cullare dalla cantilena veneta dell'autista che parlava con una amica. C'era fra loro due una complicità non so se dovuta all'abitudine del lavoro, o dall'affettuosità di un amore passato. Lasciata Padova la corriera ha superato due, tre ponti, fasciati da alte sfere semicircolari in ferro, che attraversano piccoli fiumi o grandi canali. La città era scomparsa, dai passeggeri che viaggiavano con me, alla natura, adesso è tutto, osservando dal finestrino in corsa, più raccolto nell'intimità delle cose, nella gente che cammina sul ciglio della strada. E' una vastità, perché i terreni si perdono a vista d'occhio e qualche canale fra le poche fabbriche ancora si scorge, racchiusa in un sentire comune. E' qui che ho iniziato veramente a capire Diego Valeri, a cogliere l'aspetto più propriamente fisico della sua poesia, a coglierla non solo simbolicamente.

Arrivato finalmente a Piove di Sacco ho sentito il mare, l'odore forte del mare portato dal vento, e una pescheria all'aperto di fronte alla piazza sotto un porticato ha confermato la vicinanza del mare, lo avverto, ma non so dove sia.

Piove l'ho percepita come una penisola affacciata sul mare, come un promontorio della laguna di Venezia; ho avuto la netta sensazione di una città d'acqua, vissuta a lungo sull'acqua e poi ritiratasi sulla terra ferma. In questo punto fatto d'aria, di terra, di fanghiglia, di terre emerse, nasce la lirica di Valeri. Come la sua poesia, Piove di Sacco è un luogo di trasformazione, di cose fisiche che mutano nel tempo, nel tempo lungo e profondo della storia. Forse la

Venezia vissuta da Valeri, non è un'altra città così diversa da Piove: sono due luoghi fratelli: l'acqua, la nebbia, le lunghe stagioni invernali, il confine tra la terra e il cielo si fa più labile, dove l'acqua è l'elemento di raccordo, potremmo dire di comunione, fra i due luoghi. A Venezia lo scenario delle case si apre sull'acqua, qui, a Piove, l'acqua sussulta, piange sotto la terra.

Ma il punto di contatto emotivo con la poesia di Valeri l'ho avuto verso sera dopo il convegno a lui dedicato. Siamo andati ad ascoltare un concerto in una chiesa fuori Piove. E' una piccola chiesa, strana al suo interno divisa in due arcate, come due chiese in una sola, ed in una di queste c'è un altare di devozione ad una immagine alla Madonna; dicono che molto probabilmente Valeri si sia ispirato a Lei e a questa chiesetta nel mezzo della campagna per scrivere una delle sue poesie più belle. Sua mamma veniva qui a pregare, questo posto deve esser stato un luogo di devozione materno: Valeri conservava caramente l'immagine di sua madre ancora giovane ritratta in un grande quadro che si trova proprio nel teatrino di Piove. In Valeri, pure quando nei suoi versi parla della vecchiaia, si sente lo spirito della giovinezza, la freschezza di un vento inesauribile. E sua mamma, la chiesetta sperduta nella sera di novembre fra i fossi della campagna veneta, è un ricordo intatto della giovinezza, come un'icona portata nel cuore.

Prima di arrivare a questa chiesetta bisogna camminare per un centinaio di metri lungo l'argine di un canale abbastanza largo. Vedendo nella sera fredda e un pò nebbiosa a distanza la chiesa, in me si è come chiusa e fissata un'immagine definita di Diego Valeri. Di un uomo che cammina per la stradina che costeggia le alberature umide dell'argine conversando con qualche vecchio amico di Piove. La sera cala sull'acqua del piccolo corso, il freddo cresce d'intensità, la nebbiolina inizia a scontornare le cose, le cime degli alberi, il canale si fa rapidamente innocuo ed invisibile, la stradina di ghiaia e sassi morbida al passo. L'ambiente, questo paesaggio mi è sembrato la naturale culla dei versi di Diego Valeri, una spiegazione, se la poesia si può spiegare, della sua vita piena di poesia.

Testimonianze

Antonella Anedda

I giorni, i mesi, gli anni,
dove mai sono andati?
Questo piccolo vento
che trema alla mia porta,
uno a uno, in silenzio,
se li è portati via.
Questo piccolo vento
foglia a foglia mi spoglia
dell'ultimo mio verde
già spento. E così sia.

Vorrei commentare qui una sola, breve poesia di Diego Valeri, quella che continuava a ritornarmi in mente, un pomeriggio di quattro anni fa, su un treno da Venezia a Piove di Sacco.

La poesia s'intitola *I mesi, i giorni, gli anni* e appartiene alla raccolta *Calle del vento*, pubblicata nel 1975, un anno prima della scomparsa del poeta. Dunque un testo scritto sul ciglio della morte, ma non un addio. Appena, invece, l'inizio di un congedo venato di sorpresa e poi subito corretto dalla coscienza di porre una domanda inascoltata: «I giorni, gli anni/dove mai sono andati?». E' uno smarrimento brevissimo che per un attimo sembra rivolgersi al vuoto, un richiamo nel vuoto, come accade a volte, di sbagliare tono e richiesta, di chiedere troppo, con un'attesa così alta da crollare nel silenzio. In questo sussulto, nella coscienza tragica, ma non amara che intorno non c'è nessuno si stringe il nucleo meditativo dell'intera poesia, la solitudine della sua risposta: «Questo piccolo vento/che trema alla mia porta,/uno a uno in silenzio,/se li è portati via». Non semplicemente «vento» ma «piccolo vento», aria usuale che trema alla porta di casa e soffia domestico e minaccioso. Sarà questo stesso vento un giorno a portarsi con sé l'ultimo giorno non diverso dai rovi, o dai fiocchi di polvere e lana che la corrente trascina fuori dalle stanze in una folata.

Ho parlato di congedo e non di addio, perchè il congedo è anche delle cose, del paesaggio, delle stagioni. L'addio è solo degli esseri umani ed è sempre una ferita inferta o subita. Valeri sceglie il congedo, per pudore, per bontà, come se non volesse con la propria pena generare pena e si ponesse fra i rami, i semi, le piante della terra. E' una lezione di perdita, di perdita interiore, rara nel mondo della poesia. Per questo non mi stupisce che già nel 1965 Valeri avesse inserito e tradotto nel suo *Quaderno francese del secolo*, dei testi di Philippe Jaccottet. In comune i due poeti hanno molto: il senso del paesaggio non come sfondo ma come metamorfosi continua fra sguardo e pensiero, la coscienza di sapersi dispersi e insieme stretti nella «gabbia del tempo», la scelta dell'attenzione come unica arma da opporre all'irrealtà del male. Per entrambi: la parola come attesa senza avidità, come capacità di stupore, la voce del poeta fragile nella tempesta eppure capace di descriverla, di farne una *presenza*.

«L'effacement soit ma façon de resplendir», lo scomparire sia il modo di risplendere: è una frase di Jaccottet che Valeri avrebbe potuto pronunciare. Basterebbero le parole dei versi finali de *I giorni*: «Questo piccolo vento/foglia a foglia mi spoglia/dell'ultimo mio verde/già spento. E così sia». Basterebbe mettere gli uni accanto agli altri i termini: «spoglia», «ultimo», «spento», basterebbe la croce di campagna di quel «E così sia», brusco e luminoso nella sua indifferenza a qualsiasi effetto letterario.

Chi legge, chi ascolta, comprende che qui non si parla della «poesia» ma della vita, che fra le nostre prime e le nostre ultime parole arde uno spazio brevissimo e immenso da percorrere con fatica e coraggio.

Le foglie cadono da un albero già stanco. Resta la loro traccia, un attimo, come il fumo delle spente candele di Kavafis ma senza quel rimpianto, senza più il ricordo e la ferita del piacere. Il poeta che qui parla non vede più se stesso, ma «già» un'altra cosa, con la fiducia, forse, che il passaggio sarà lieve, che in un attimo il vento ci porterà altrove per inghiottirci o cambiarci.

Quel senso di «allarme» che aveva soffiato su molte poesie di Valeri ha raggiunto in questa poesia il suo silenzio, ma è un silenzio interamente terreno, traversato dai suoni e dalle voci delle creature. La morte è qui, accanto a questi versi, come un uccello, leggera e senza odio, attesa come un ospite, come nel *Requiem* di Anna Achmatova: «Ho spento la luce e aperto l'uscio/A te, così semplice e prodigiosa...».

Enrico Gusella

Diego Valeri o della visibilità

Un racconto non è solo un oggetto di linguaggio ma, innanzitutto, è la dimensione dell'esperienza cognitiva, entro la quale si succedono i corpi, le azioni, le passioni umane che, a loro volta, stabiliscono un rapporto di evocazione.

E, del racconto, quale oggetto di analisi, ciò che prima di ogni altra cosa risalta è lo spazio, la dimensione temporale a cui si accompagna la struttura narrativo-figurativa, la stessa che caratterizza l'«intreccio» e l'anatomia di un percorso entro cui si determinano le condizioni per una lettura del testo. In questa direzione un ruolo significativo è rappresentato dall'immagine, intesa anche nella sua accezione di apparizione, figura, conformazione, metafora, sembianza, simbolo e ritratto. Le immagini, la cui ideazione e costruzione caratterizzano l'opera di Valeri, che ripropone, quale fonte di un discorso, l'analogia testo visivo-testo verbale.

Così, se Jakobson nei *Saggi di linguistica generale* s'interrogava su «che cosa fa di un messaggio verbale un'opera d'arte», circa una valvola di lettura e comprensione del testo, allo stesso modo la trasformazione di un messaggio verbale in testo visivo e viceversa, diventa, in questo caso, la formulazione di un'ipotesi che, proprio nell'immagine, trova la chiave di rappresentazione di quei luoghi-oggetto in cui Valeri ambienta i suoi racconti e le proprie vicende.

Cercare, allora, una prima semiosi, una prima interpretazione del testo, equivale in qualche modo ad identificare nella struttura delle forme, nella configurazione, da Valeri rappresentata attraverso una acuta e sottile descrizione, la scansione di uno spazio prospettico strutturato proprio mediante quella sequenza di immagini che determinano la visibilità di oggetti e di colori, gli stessi che, con ritmo avvincente e serrato, si susseguono, nella rappresentazione di case, palazzi, strade, e che circoscrivono la dimensione urbana e paesaggistica di *Padova, città materna*: «Il cupo intrico delle vie e dei vicoli si spalanca all'improvviso in piazze immense, dove il sole stagna, lambendo atri e scalee di palazzi impenetrabili. In una di queste piazze sola ed enorme, sta una chiesa: una montagna di mattoni stinti, su cui s'accastano grandi cupole turchine simili a nuvoloni gonfi di tempesta».

Padova, città materna, ovvero lo spazio scenico, sorta di quinta teatrale che rende visibile l'ordine di un discorso, le linee del racconto formulato secondo le teorie gestaltiche, quale forma esteriore di oggetti percepiti, a cui si riconducono i processi di carattere mnemonico, fantastico, immaginativo, affettivo, propri dell'esperienza individuale. Un'esperienza le cui fonti della narrazione sono il segno, il disegno di quanto si vede e si percepisce, ciò che si dispiega agli occhi dell'autore, quegli stessi occhi in grado di alimentare una vena poetica, lirica dove la visione di un mondo e della realtà diventano la visibilità del quotidiano.

Così la città visibile diventa il mondo possibile, la realtà che non è tanto riproduzione o imitazione, ma è, soprattutto, la dimensione naturale, originale, di un vivere giorno per giorno, i sapori e gli odori, i rumori, le luci e i colori di un luogo su cui trasferire impressioni e desideri, le emozioni e i sentimenti della forma.

«Dall'alto degli argini e dei ponti mi piace volgere lo sguardo alla città, e vedermela aperta davanti, bruna anche sotto i fuochi del tramonto; larga piatta compatta. Ecco la lunga schiena del Palazzo della Ragione, ecco le torri del Comune e del Bo, e la mole gigantesca del Santo, e le cupole solitarie del Carmine e di Santa Giustina, e, in mezzo, la massa d'alberi del Pra' della Valle.

Cara Padova, ora la domino tutta col mio amore, e posso serrarmela al petto, come faccio con la mia mamma.

Ora non v'è, quasi, contrada o viuzza che io non conosca, e ciascuna ha una faccia e un nome; un suo colore, una sua luce, un suo odore inconfondibili. Sant'Andrea e Santa Rosa e il Businello e il Ghetto; grovigli di 'portegheti' bassi e sbilenchi, in cui l'aria umida sa d'osteria e di vecchiume. Vicoli poveretti, dove il ciabattino sta seduto davanti alla porta di casa, a tirar gli spaghetti, e le donne si litigano da finestra a finestra, e nugoli di bimbi scalzi, ruotano intorno ai pilastri del portico; viottoli di campagna, chiusi in città, con le siepi di biancospino su cui è steso il bucato ad asciugare; sfilate di orti, con l'uomo che zappa e la ragazzina che sbriola la polenta alle galline, rivi di belle acque correnti, con l'artigliere che suona la tromba sulla soglia della caserma, e il carrozzone delle monache che svolta, lento e nero, laggiù».

Valeri dal modo in cui «dipinge» la Padova delle botteghe e delle viuzze, dei palazzi e dei portici, lascia trasparire una duplice valenza non solo formale ma, anche, allusiva. E' un aspetto, questo, che Kandinskij, in alcune sue analisi, chiama «Interno» ed «Esterno». L'Esterno, infatti, per Kandinskij non designa qualcosa di esteriore, «ma la maniera in cui questo qualcosa si manifesta a noi. Questa maniera consiste proprio nel fatto che qualcosa è collocato all'esterno, è posto innanzi, davanti al nostro sguardo - in modo tale che il fatto stesso di essere posto davanti, di essere collocato all'esterno, dunque l'esteriorità come tale, costituisce qui la manifestazione, la visibilità. [...] Alla maniera di mostrarsi come fenomeno esteriore - all'esteriorità, alla visibilità del mondo - si oppone, secondo Kandinskij, un'altra 'maniera', una maniera di darsi in qualche modo più originaria e più radicale: l'Interno. Come l'Esterno, l'Interno non designa qualcosa di particolare - che si rivelerebbe interiormente - ma il fatto stesso di rivelarsi in questa maniera, l'interiorità come tale». (1)

La «maniera» in cui l'Interno si rivela è, per Kandinskij, la fonte che riguarda il sentimento, l'emozione e, soprattutto, l'affettività.

Questi elementi distinguono e connotano una poetica della narratività e, quindi, sono l'espressione di una visibilità su cui prende corpo l'itinerario di *Padova, città materna*. Sì, perché il viaggio che Valeri consuma è, soprattutto, la manifestazione di un rapporto con l'oggetto, gli oggetti con cui stabilire una relazione, dove si crea un'affettività con architetture e paesaggi, che diventano l'espressione di una vena nostalgica, un rimembrare nel tempo e nello spazio una condizione: la possibile dimensione estetica del racconto con cui l'autore si misura, sino ad individuare nel percorso una linea delle forme e della storia a cui, forse, ora, è possibile dare una risposta.

«Vent'anni d'assenza: salvo qualche rapido passaggio ai giorni della guerra, quando non c'era più niente da ricordare, perché il passato pareva perduto, bruciato, non esistito mai. E adesso sono tornato.

Tornare, dopo tanto tempo, ai luoghi della giovinezza è constatare a ogni passo la propria morte. Quante volte si muore nello spazio di una vita?

Mi guardo attorno, distinguo cose vecchie e cose nuove (Padova è diventata quasi una grande città); ma mi pare che le une e le altre mi siano egualmente e, irrimediabilmente, straniere.

Questo, dunque, è il Santo: riconosco il rosso sbiadito, polveroso, della vasta fiancata, e quello ardente dei minareti, che bucano il cielo con le acute cuspidi e lascian cadere giù le loro ombre, incurvate, sulle calotte delle cupole grige. Questo è l'Orto botanico, col suo piazzale rotondo, cinto di balaustre eleganti, con l'araucaria secolare, e la palma di Goethe, e i pini marittimi, e le erme mitologiche: netto e preciso di disegno come una stampa del primo Ottocento».

Si manifesta così la visibilità (2) di Diego Valeri, la riconoscibilità di spazi, forme, colori, edifici e monumenti, insomma di una città narrata con la forza e la passione di chi dentro il luogo ha vissuto un'esperienza, l'ha concettualizzata al punto da renderla godibile ad altri, non solo perché la conoscenza ma anche la bellezza delle cose possa essere un patrimonio condivisibile, l'oggetto di un piacere che si rinnova nel corso del giorno.

NOTE

1-M. Henry, *Vedere l'invisibile. Saggio su Kandinskij*, Milano, Guerini e Associati, 1996, pp. 14-15.

2-«Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dell'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per immagini. Penso a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, 'icastica'» (I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 92).

Giovanni Salmaso

(Assessore al Turismo del Comune di Abano Terme)

Sono qui in veste ufficiale in rappresentanza del mio Comune per sottolineare l'importanza di questi due giorni di studi dedicati a Diego Valeri, che, dal 1972, è cittadino onorario di Abano Terme. Il Consiglio comunale di allora, infatti, decise di conferirgli la cittadinanza onoraria per molteplici ragioni, di ordine politico, culturale, affettivo. In quell'occasione ebbi l'opportunità di incontrarlo e, preso il coraggio a due mani, mi presentai, informandolo che anch'io ero originario di Piove di Sacco. Gli raccontai poi un episodio avvenuto molti anni prima e che ci aveva visto coinvolti tutti e due. Negli anni Cinquanta, durante la campagna elettorale per le elezioni politiche, Diego Valeri si presentò candidato alla Camera dei deputati per il Partito Radicale e tenne al Cinema Politeama di Piove di Sacco un comizio. La sala era disperatamente deserta, erano presenti solo tre persone, tra cui il sottoscritto. Diego Valeri, terribilmente arrabbiato, diceva: «Ero sicuro che non prendevo tanti voti, ma almeno se veniva qualcuno parlavamo di poesia». Vedendo la sala questa mattina piena di tanti giovani e ricordando che egli aveva grande fiducia nella gioventù, mi sembra che almeno in parte sia riparato il torto subito allora dal poeta, che se ne era andato profondamente amareggiato.

Desidero ringraziare l'Amministrazione di Piove di Sacco che, con particolare sensibilità, ha permesso l'organizzazione di un convegno di respiro nazionale, che si prefigura come un rigoroso riesame critico di uno dei più grandi poeti del nostro secolo.

INDICE

Gloria Manghetti, <i>Introduzione</i>	9
Vanni Ronsisvalle, <i>Incontri: Diego Valeri</i>	13
Gian Antonio Cibotto, <i>Il mio Diego: uomo di gentilezza</i>	17
Ugo Piscopo, <i>Valeri: gli inizi. Dialogo filtrato con l'avanguardia</i>	23
Mario Richter, <i>Valeri, Verlaine e la modernità</i>	35
Paolo Tieto, <i>Piove di Sacco nelle poesie e in altri scritti di Diego Valeri</i>	49
Silvio Ramat, <i>Città di Valeri</i>	53
Gloria Manghetti, <i>Gli amici poeti. Aldo Palazzeschi e Diego Valeri</i>	73
Cesare Galimberti, <i>L'ultimo Valeri: «Calle del vento»</i>	87
<i>Testimonianze: Milena Milani, Andre Zanzotto</i>	91
Angelo Ferrarini, <i>Il poeta e la poesia nella scrittura di Diego Valeri</i>	99
Milena Albertin, <i>Il «primo tempo» nella poesia di Diego Valeri</i>	109
Sandra Faccini, <i>Dalla «statua bianca della notte» al «dolce nero» del cammeo reboriano</i>	133
Andrea Gibellini, <i>Diego Valeri e la contemporaneità</i>	151
<i>Testimonianze: Antonella Anedda, Enrico Gusella, Giovanni Salmaso</i>	161
Indice dei nomi	169