



scrittura/lettura/ascolto

Memoria e lutto in *Fragmentos de un libro futuro* di José Ángel Valente

JULIO PÉREZ-UGENA

Università degli Studi di Siena

julio.perezugena@unisi.it

Abstract. Starting with the mournful character in the motifs, themes, and structural design of José Ángel Valente's latest book, in this essay I also address the ways in which grief manifests itself in his language and prosody. I have thus tried to show how grief is not only related to death, it is intrinsic to writing and can be fruitful for the poem, the poet and the reader. From meditations on personal experiences to those on historical catastrophes, including spiritual ones, Valente's poetry, aware of its own fragility, modulates itself in the multiplicity of the 'counter-word' linked to memory in the face of the violence of history.

Keywords: poetry, death, son, *Autrui*, "counter-word".

Riassunto. Partendo dal carattere luttuoso nei motivi, nei temi, e nel disegno strutturale dell'ultimo libro di José Ángel Valente, in questo saggio mi soffermo anche sulle modalità con cui il lutto si manifesta nella sua lingua e prosodia. Ho cercato quindi di mostrare come il lutto non sia relativo solo alla morte, sia intrinseco alla scrittura e possa essere fecondo per la poesia, per il poeta e per il lettore. Dalla meditazione sulle esperienze personali a quella sulle catastrofi storiche, ivi comprese quelle spirituali, la poesia di Valente, consapevole della propria fragilità, si modula nella molteplicità della "controparola" legata alla memoria di fronte alla violenza della storia.

Parole chiave: poesia, morte, figlio, *Autrui*, "controparola".

Memoria e lutto in *Fragmentos de un libro futuro* di José Ángel Valente

I.

Fragmentos de un libro futuro, concepito da José Ángel Valente come il termine della propria opera e il cui punto finale coinciderà con la sua morte, è avvolto nel lutto, o per dire meglio nei lutti: quello per il figlio, cui sono rivolte alcune poesie, come *Hic locus*, *Insomnio*, *In pace* o *Lo blanco*; quello per la morte prossima del poeta stesso, sebbene della propria morte non sia ovviamente possibile fare esperienza anticipata e tanto meno anticipare immagini, presente in *Proyecto de epitafio* o *Elegía: fragmento*; il lutto per gli altri uomini, e in modo particolare per alcuni poeti (Cernuda, Celan, Hölderlin, Lorca, Rosalía de Castro) e per le vittime della violenza; e anche il lutto per Dio o dio, con la minuscola usata con frequenza da Juan Ramón Jiménez, il cui verso citato in esergo – «*Dios del venir, te siento entre mis manos*» – ci orienta sull'orizzonte in cui vengono scritte queste poesie valentiane: l'attesa di un dio, invocato da un libro a venire.¹

Il lutto che percorre il libro, oltre a manifestarsi nei motivi o nella “fabula”, si avverte senza difficoltà nella lingua e nella prosodia stessa. A questo proposito è stato suggerito un parallelo fra *Paisaje con pájaros amarillos* – un'elegia dedicata al figlio il cui tema ritorna in diverse altre poesie di *Frammenti di un libro futuro* – e *Pour un tombeau d'Anatole* di Mallarmé.² La tensione verso l'origine, o la frustrazione di non poterlo raggiungere, rintracciabile in tante poesie di Valente,³ si incrocerebbe con l'insegnamento della poesia mallarmeana, più incentrata forse sulla trasmissione che sulla fondazione di quel rapporto originario.⁴

In *Frammenti di un libro futuro* non solo Valente riprende e riformula

¹ [«Dio del venire, ti sento tra le mie mani»]. *Fragmentos de un libro futuro* (d'ora in avanti *Frag*), scritto tra il 1991 e il 2000, è stato pubblicato pochi mesi dopo la morte del poeta, avvenuta il 20 luglio 2000, presso l'editore Galaxia-Gutenberg - Círculo de Lectores, a Barcellona. È stato ripubblicato in J.A. Valente, *Obras completas. 1. Poesía y prosa*, ed. A. Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 2006, pp. 539-582, d'ora in avanti *OC1* (la citazione di Juan Ramón Jiménez a p. 541 di questa edizione). Le traduzioni sono state condotte da chi scrive in collaborazione con Gianni Scalia. La versione completa di *Frammenti di un libro futuro* sarà pubblicata dalle Edizioni dell'Orso, con uno studio introduttivo di Pietro Taravacci.

² J. Ancet, *Préface*, in *Fragments d'un livre futur*, Paris, José Corti, 2002, p. 8.

³ «INMERSIÓN de la voz. Las aguas. Entraste en el origen. Cabeza decapitada junto al mar. Después no quedan más silencios», scrive Valente in *No amanece el cantor*, libro diviso in una parte omonima e nell'elegia *Paisaje con pájaros amarillos* (*OC1*, p. 492). Per l'impossibilità di raggiungere l'origine, cfr. «Canción del eterno in retorno», in J.A. Valente, *Cántigas de Alén* (*OC1*, p. 536).

⁴ Cfr. M. Ferraris, J. Derrida, *Après-coup*, in S. Mallarmé, *Poesie*, trad. it. di L. Frezza, Milano, Mondadori, 1991, pp. 226 ss.

temi, modalità e forme delle sue opere precedenti (il libro ha come radice dichiarata l'ultima poesia di *Treinta y siete fragmentos*),⁵ ma inserisce nelle proprie poesie interi versi o frammenti di poeti spagnoli o stranieri, con piena coscienza di quello spazio di trasmissione in cui vive il poeta al quale non è concesso di possedere nemmeno la propria parola (non per caso Valente ha ripetutamente parlato del poeta come di un *medium*). Il suo è il *trādere* insito nella traduzione, con il ricorso fraterno all'intertestualità.

Questo, che è fenomeno di sempre, ha assunto nella modernità un ruolo particolarmente significativo. Si pensi a Eliot nella *Terra desolata*, in cui la combinazione di versi altrui dà luogo a sintesi della tradizione dilaniate al loro interno, di straordinaria bellezza e profondità:

Poi s'aspose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie
 These fragments I have shored against my ruins
 Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.
 Datta. Dayadhvam. Damyata.
 Shantih shantih shantih

Anche Valente ha “puntellato le sue rovine” con frammenti analoghi, e anche la sua drammatica opera finisce con una manifestazione di pienezza, sebbene non rituale come questa benedizione finale upanishadica: «la pace che sovrasta la nostra conoscenza».⁶ I testi altrui vengono disposti nel fluire di una lingua che si è resa talmente sottile fino a confinare con il silenzio – forse il vero protagonista di questa poetica – così da offrire la massima ospitalità, l'apertura di ogni apertura per ogni tempo e luogo: apertura che la scrittura deve preservare.⁷ Esempio eloquente di questo modo di far poesia, in cui l'accoglienza di testi

⁵ «SUPO, / después de mucho tiempo en la espera metódica / de quien aguarda un día / el seco golpe del azar, / que sólo en su omisión o en su vacío / el último fragmento llegaría a existir. // (*Raíz de Fragmentos de un libro futuro. Fragmento XXXVII de Treinta y siete fragmentos*)» (*OC1*, p. 543). [«SEPPE, / dopo molto tempo nell'attesa metodica / di chi aspetta un giorno / il secco colpo del caso, / che solo nella sua omissione o nel suo vuoto / l'ultimo frammento sarebbe arrivato a esistere»].

⁶ T.S. Eliot, *La tierra baldía*, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 280-285. Cfr. anche le pp. 169-171 dell'introduzione di V. Patea. In questo collage tutti i frammenti alludono a un anelito di purificazione: Arnaut Daniel che accetta le fiamme purificatrici nel purgatorio dantesco, la leggenda di Filomela, il principe di Aquitania del sonetto di Nerval disposto a recuperare l'eredità, e Hieronymo, protagonista della tragedia di Thomas Kyd, *Spanish Tragedy*, che riunisce una grande quantità di frammenti in diverse lingue per ricomporre l'uccisione del figlio e rendergli giustizia. Sono tutti elementi molto affini a Valente.

⁷ Cfr. E. Jabès, *Le soupçon le désert*, Paris, Gallimard, 1978, p. 56, e J. A. Valente, *La memoria del fuego*, in Id., *Obras completas II. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2008, pp. 431-432, d'ora in avanti *OC2*.

altrui (di Eckhart, di Hölderlin, di san Giovanni della Croce) rinnova la loro forza in un'intensa e inedita visione, è *La nada*.⁸

Numerosi versi o poesie da altre letterature, come le versioni da Li Po, Takoboku o Wang Wei, non solo si manifestano nel silenzio ma sono, per così dire, intimamente partecipi della sua essenza. A questo proposito, Borges ha scritto una volta di preferire all'originale di un verso della *Noche oscura del alma* la traduzione inglese fatta da Roy Campbell: il verso «estando ya mi casa sosegada» suona nella versione inglese «when all the house was hushed», con la parola *all* che – come osservava il poeta argentino – suggerisce immensità, e la bellissima parola *hushed*, che secondo lui offre la vera musica del silenzio.⁹ Anche se ci si astiene dal giudicare la qualità delle versioni di Valente dalle lingue orientali, si può tuttavia affermare che esse offrono la vera musica del silenzio nel senso medesimo della parola tanto lodata da Borges, alla cui luce dovremmo leggere *Frammenti di un libro futuro*: un libro che porta al silenzio.

Dante, nel libro II del *De vulgari eloquentia* dove tratta della disposizione delle rime nella canzone (XIII, 7-8), scrive: «Pulcherrime tamen se habent ultimorum carminum desinentiae, si cum rithmo in silentium cadunt». ¹⁰ Nelle poesie del nostro libro non troviamo esempi di rime; anzi, molte rientrano in un tipo di composizione non ripetitiva, lineare,¹¹ ma si resta colpiti da come diversi di questi “frammenti” autonomi suonino come finali di altrettante poesie e da come la sensazione di silenzio risulti perciò esserne singolarmente rilevata:

⁸ «ESTÁS / en tu luz no visible, no engendrado, / único, el único. / Se posa tu mirada / en la ausencia de ti o en la no descifrable irrupción de tu forma en tu vacío. // Y allí dejas las huellas de tu paso. // Salí tras ti. / Devuélveme a tus ojos / que llevo en mis entrañas dibujados. // (*La nada*)», (*Frag*, p. 571) [«STAI / nella tua luce non visibile, non generato, / unico, l'unico. / Si posa il tuo sguardo / nell'assenza di te o nella non decifrabile / irruzione della tua forma nel tuo vuoto. // E là l'orma lasci del tuo passo. // Sono uscito dietro a te. / Ridonami ai tuoi occhi / che porto nel mio ventre disegnati. // (*Il nulla*)»].

⁹ J.L. Borges, *Arte poética*, Barcelona, Crítica, 2001, pp. 78-79.

¹⁰ [«Bellissime sono tuttavia le terminazioni degli ultimi versi, se cadono, con le rime, nel silenzio»]. Citato in G. Agamben, *La fine del poema*, in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 117.

¹¹ «En la música de Webern, más que en cualquier otra, importa no sólo el silencio que entra en la música misma como elemento de composición, sino – y, acaso, sobre todo – el silencio que rodea la música. El principio de no repetición en Webern no es, en absoluto, abolición de la memoria. El silencio es la memoria primordial. O la memoria primordial es una memoria del silencio». Cfr. J.A. Valente, *Palabra, libertad, memoria* (OC2, pp. 467-468); in un altro saggio dichiara come la scrittura musicale di Webern forse abbia influito sulla propria poesia più di qualsiasi altra scrittura contemporanea. Cfr. J.A. Valente, *Cuatro referentes para una estética contemporánea* (OC2, pp. 545-555). Ancora sul valore di Webern per il nostro autore cfr., tra le altre pagine, J.A. Valente, *Diario anónimo (1959-2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2011, pp. 177, 199, 221, 222, e sul principio di non ripetizione e sulla scrittura lineare nell'opera di Valente cfr. *ivi*, p. 151, e S. Pradel, *Vértigo de las cenizas: estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos - Fundación Gerardo Diego, 2018, e in particolare le pp. 146-150.

ESTE sueño, que acabo de soñar y en cuyo tenue borde te hiciste no visible, limita con la nada. // (*Ausencia*) (*Frag*, p. 543)

[QUESTO sogno, che ho appena sognato e nel cui tenue bordo ti rendesti non visibile, confina con il nulla. // (*Assenza*)]

Niente ci viene detto di questo sogno, tranne ciò che potremmo chiamare “variazioni sul dileguarsi ultimo”, come se questa scrittura provenisse dall’idea stessa del finale: «sogno», «non visibile», «nulla», «assenza», parole che avrebbero potuto figurare in un’enumerazione barocca nell’*explicit* di una poesia stretto fra il bianco della pagina, parallelo visivo del silenzio.¹² «Du livre au livre le blanc est le lieu et le lien», scriveva Jabès;¹³ come dal poema al poema, dalla parola alla parola, e ancora dalla lettera alla lettera. La poesia genera silenzio. Come ha scritto bene Valente, la poesia è l’arte di comporre il silenzio attraverso luoghi bucherellati, crateri, vuoti dove, in assenza di ogni segno, possa manifestarsi il dio.¹⁴ Un’altra poesia in cui «el fin es el comienzo» (*Frag*, p. 548)¹⁵ è questa:

CAER en vertical. Sueño sin fin de la caída. Qué repentina formación el ala. (*Frag*, p. 543)

[«CADERE in verticale. Sogno senza fine della caduta. Che improvvisa formazione l’ala»]

Brevissima poesia, il cui inizio è già un finale e che tuttavia è senza finale, senza contorni: uno sprofondare nel silenzio, una caduta nel sogno, con un sottofondo luttuoso. Un sogno della caduta in cui il genitivo non sarebbe né soggettivo né oggettivo: proprio un caso (*casus*: “caduta”) di genitivo assoluto, il che denoterebbe un’appartenenza senza soggetto né oggetto.¹⁶ E la generazione poetica (l’ala) avviene improvvisa, oltre il

¹² Ricordiamo l’ultimo verso del sonetto *Mientras por competir con tu cabello* di Góngora, sul quale del resto Valente si sofferma ne *La experiencia abisal* (OC2, pp. 757-758): «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» («in terra, fumo, polvere, ombra, niente»), L. de Góngora, *Le solitudini e altre poesie*, trad. it. di N. von Prellwitz, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 74-75.

¹³ E. Jabès, *Le livre des questions*, Paris, Gallimard, 1989, vol. II, p. 495.

¹⁴ «BORRARSE. / Sólo en ausencia de todo signo / se posa el dios», J.A. Valente, *Al dios del lugar* [1989] (OCL, p. 464).

¹⁵ «La fine è l’inizio», v. 11 di *Luces hacia el poniente* [*Luci verso il ponente*].

¹⁶ Agamben, in un suo commento pubblicato in spagnolo alla poesia «*El cuerpo del amor se vuelve transparente*» (Cfr. J.A. Valente, *No amanece el cantor* [1992], OCL, p. 491), scriveva: «creo que se puede hablar de generación, de génesis, más allá del sujeto y del objeto y que tal vez no haya ningún otro modo justo de hablar de generación. ¿Y qué es una pertenencia sin sujeto ni objeto sino una caída? La poesía, nos dice Valente, es el eterno y genitivo no amanecer del cantor» (Cfr. G. Agamben, *No amanece el cantor*, in *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, p. 57 per queste parole e pp. 47-57 per tutto l’articolo).

soggetto e l'oggetto: *palabra aparicional*, come teorizza lo stesso Valente, «forma *aparicional* del conocer. Lugar o espacio donde la palabra, antes de entrar en los condicionamientos del sentido o destruyendo estos condicionamientos, consiste sobre todo en su absoluta aparición o manifestación».¹⁷

Dal pianto per perdite di cui non ci viene detto altro, da questa “fine”, inizia la seguente poesia:

LLORAR por lo perdido cuando no deja huella el pie en la arena que no sea borrada por la cierta sucesión de las aguas. (*Frag*, p. 544)

[«PIANGERE per le cose perdute quando non lascia traccia il piede sulla sabbia che non sia cancellata dalla certa successione delle acque»]

Oltre o forse prima ancora della parola, affiorano qui le lacrime, testimoni di un silenzio che trova in esse la sua più profonda espressione, nell'intervallo tra ciò che è perduto e ciò che svanisce o sta inesorabilmente per svanire.¹⁸ «La nostra più bella esistenza s'inscrive nella loro caduta», osserva Jean-Loup Charvet, il quale aggiunge: «Le vere lacrime si offrono. O, più precisamente, si ricevono. Sono l'ultima cosa che si ha il diritto di sprecare, perché non è possibile procurarsele. Essendo la cosa più preziosa al mondo, si offrono, o piuttosto vengono offerte. Si parla del dono delle lacrime».¹⁹ La parola poetica viene offerta, si espone, e il suo sapere non deve restare in contemplazione di quello che testimoniano le lacrime, figlie del dolore e della gioia intensi? Forse piangere, come ha osservato Unamuno, è la *sabiduría*, «la saggezza», *suprema*.²⁰ Saggezza dei vivi, che i morti non possono però ricambiare. La poesia che segue,

¹⁷ J.A. Valente, *Conocimiento y comunicación* (nella prima versione nel 1957, pubblicata nel 1963), in Id., *Las palabras de la tribu* (1971 e 1994, *OC2*, pp. 40-41, n. 1). Cfr. anche *Cómo se pinta un dragón* (*OC2*, p. 458).

¹⁸ Colpisce la vicinanza con questo testo: «La escritura es lo que queda en las arenas, húmedas, fulgurantes todavía, después de la retirada del mar. Resto, residuo. Ejercicio primordial de no existencia, de autoextinción» (*OC2*, p. 464).

¹⁹ J.-L. Charvet, *L'eloquence delle lacrime*, trad. it. di A. Carenzi, Milano, Medusa, 2001, pp. 25 e 23.

²⁰ «Un pedante que vio a Solón llorar la muerte de un hijo, le dijo: “¿Para qué lloras así, si eso de nada sirve?”. Y el sabio le respondió: “Por eso precisamente, porque no sirve”. Claro está que el llorar sirve de algo, aunque no sea más que de desahogo; pero bien se ve el profundo sentido de la respuesta de Solón al impertinente. Y estoy convencido de que resolveríamos muchas cosas si saliendo todos a la calle, y poniendo a luz nuestras penas, que acaso resultasen una sola pena común, nos pusieramos en común a llorarlas y a dar gritos al cielo y a llamar a Dios. Aunque no nos oyese, que sí nos oiría. Lo más santo de un templo es que es el lugar a que se va a llorar en común. Un *Miserere*, cantado en común por una muchedumbre, azotada del destino, vale tanto como una filosofía. No basta curar la peste, hay que saber llorarla. ¡Sí, hay que saber llorar! Y acaso ésta es la sabiduría suprema. ¿Para qué? Preguntádselo a Solón», M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Barcelona, Ediciones B, 1988, pp. 21-22.

anch'essa nata come finale di un discorso non fatto, è la constatazione disperata di un impossibile pianto reciproco, alla quale si aggiunge una richiesta: che il figlio gli parli. I morti non possono parlare, ma dal e verso il loro silenzio possono nascere parole negli esseri umani, parole decisive:

PERO tú, muerto,
ya no puedes llorar, llorarme.

Dime.

(*Insomnio*) (*Frag*, p. 544)

[MA tu, morto, / non puoi più piangere, piangermi. / Dimmi. // (*Insonnia*)]

II.

Poemas a Lázaro è il titolo del secondo libro di Valente. La distanza tra il Dio cristiano e l'uomo, a eccezione di rari momenti, vi si manifesta in un vero e proprio dissidio che tocca anche la risurrezione.²¹ La poesia esaminata più avanti, che reca in esergo «*Antonio in perpetuum*», riprende il tema della perdita presentata come in una visione, o in un sogno. Non viene detto esplicitamente, ma le «acque lustrali» dei primi due versi sono mescolate al pianto di colui che le vede. Nessun uomo avrà il potere di resuscitare le persone che piange. Ma nella responsabilità per esse o, con più esattezza, per «Altri» (*l'autrui* lévinasiano), nella «passività a morte» che arriva alla sostituzione, il rapporto con gli estinti può assumere un senso diverso da quello della perdita. Ciò renderebbe più sfumata la distinzione che fa Jankélévitch tra indicibilità e ineffabilità, sebbene una lettura plausibile di alcune poesie di Valente – benché nei suoi scritti teorici non vi sia traccia di una chiara distinzione tra indicibile e ineffabile – sembrerebbe avvalorarla: esiste una certa distanza tra le poesie già osservate e *Lo blanco*, per esempio, dove si percepisce l'ineffabilità del silenzio divino, che per sovrabbondanza eccede ogni parola.²²

²¹ Cfr. le prime tre poesie della raccolta, *Soliloquio del creador*, *El muro (voz de la criatura)* e *El emplazado* (*OCI*, pp. 109-111). Poesie come *El emplazado*, *El día*, *La cabeza de Yorick*, ma anche *El peregrino* o *La ciudad destruida* allontanano la possibilità della risurrezione dei morti (e se ne *El resucitado* questa possibilità sembra esistere, l'assoluta incomunicabilità nei confronti degli altri la priva di senso). Ci sono bensì alcune poesie che trasmettono un senso di armonia con Dio (*Salmodia de la buenahombria*) e anche una stupenda poesia piena di fiducia nel ciclo vitale della natura e nel ruolo di Dio in essa, come *Rotación de la criatura*; ma il desiderio di risurrezione, espresso fortemente nella preghiera dell'ultima poesia, *La salida*, non trova la risposta della fede: «estamos solos. / Alrededores son, postrimerias, / ecos remotos cuanto llega ahora / de más allá de la distancia» (*OCI*, p. 160).

²² «L'ineffabile silenzio evoca la vita onnipresente e infinitesimale diffusa nell'immensità dell'universo. Il silenzio ineffabile, risposta tacita, ha qualcosa di sublime, mentre il silenzio indicibile ci ispira solo terrore e angoscia. In contrasto col silenzio di un cielo cosparso di stelle, l'indicibile silenzio della morte evoca piuttosto il mutismo opprimente di quegli spazi bui che un tempo sgomentarono Pascal: qui il nostro interrogativo resta senza risposta, qui

Antonio in perpetuum

Y tu cuerpo surgía de las aguas
lustrales, resurrecto,
como una espada inextinguible.

(*Lo blanco*) (*Frag*, p. 560)

[*Antonio in perpetuum* // E il tuo corpo sorgeva dalle acque / lustrali, risorto,
/ come una spada inestinguibile. // (*Il bianco*)]

Alludevo prima all'elemento luttuoso che nella scrittura di Valente va al di là del tema o motivo trattato. Maurizio Ferraris, in un colloquio su Mallarmé con Jacques Derrida, osservava:

La lettera allontana dalla cosa, ne celebra l'assenza, perché una lettera comporta, come proprio requisito fondamentale, la *possibilità* (non necessariamente la fattualità) della scomparsa dell'autore e del referente, e dunque reca con sé una struttura costitutivamente testamentaria. D'altra parte, senza lettere non ci sarebbe trasmissione, tradizione, verità, possibilità della memoria e anche del futuro, perché nessuna verità sarebbe tale se non potesse sopravvivere all'esistenza finita del suo inventore, nessun futuro e nessuna promessa potrebbero darsi senza la memoria del passato: col risultato, per nulla paradossale, che la stessa possibilità dell'autentico, del presente, dell'originario, viene dalla lettera come trasmissione, ripetizione e contaminazione. La presenza del presente vivente si costituisce dunque a partire da una dimensione testamentaria, e da un lavoro del lutto.²³

la nostra voce risuona nel deserto. Muto e sordo, il morto non fa eco ai nostri richiami, e il dialogo ricade ben presto nella solitudine disperante del monologo» (V. Jankélévitch, *La morte*, trad. it. di V. Zini, Torino, Einaudi, 2009, p. 82). Come dicevamo sopra, Valente non distingue tra indicibile e ineffabile: «El poema, al igual que el Señor del oráculo, no dice, no afirma ni niega, sino que hace signos; significa, pues, lo indecible, no porque lo diga, sino porque lo indecible en cuanto tal aparece o se muestra en el poema, lugar o centro o punto instantáneo de la manifestación» (J.A. Valente, *Sobre la lengua de los pájaros*, OC2, p. 423); «Empieza la palabra poética en el punto o límite extremo en que se hace imposible el decir» (Id., *La memoria del fuego*, OC2, p. 430); «Identificación con el vacío indecible, la experiencia del místico se aloja en el lenguaje forzándolo a decir lo indecible en cuanto tal. Tensión entre el silencio y la palabra que el decir del místico sustancialmente conlleva, porque su lenguaje es señal ante todo de lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación. En su descenso sobre el lenguaje, la experiencia del místico arrasa el lenguaje para llevarlo a un extremo de máxima tensión, al punto en que el silencio y la palabra se contemplan a una y otra orilla de un vacío que es incallable e indecible a la vez» (Id., *Ensayo sobre Miguel de Molinos*, in M. de Molinos, *Guía espiritual. Defensa de la contemplación*, Barcelona, Barral, 1974, pp. 11-12). Non ci sarebbe differenza fra indicibile e ineffabile, come non c'è per Valente differenza tra corpo e anima o come per lui «el espíritu es la metáfora de la infinitud de la materia»? Non ci sarebbe differenza per il fatto che è per la nostra condizione mortale che facciamo esperienza del divino? (Id., *Notas de un simulador*, OC2, p. 460)

²³ M. Ferraris, J. Derrida, *Après-coup* cit., p. 227.

E a queste parole di Ferraris rispondeva Derrida:

La crisi e la perdita del senso sono ciò che si potrebbe chiamare il lutto di Mallarmé. Tutti i suoi testi sono luttuosi [...] [Il lutto] sarebbe piuttosto una certa condizione della stessa scrittura [...]. La scrittura porta di per se stessa il lutto, porta il lutto per la perdita stessa di ciò che produce e donde si stacca, che lei emancipa separandosene: firmando. In quello che si potrebbe chiamare il *Trauerspiel* mallarmeano, l'origine luttuosa della letteratura si mette in gioco contemporaneamente come *chance* del poema, come dono del poema [...]. Questa *chance* è affermata attraverso il lutto, con una affermazione che non necessariamente è nostalgica, non per intero, così come la sua nostalgia non è completamente negativa o melanconica [...]. Tutto ciò che, come si dice, porta il lutto, non significa soltanto la morte. E non si volge soltanto verso la negatività del nulla o del nichilismo. Anche l'Idea mallarmeana, l'idealizzazione dell'Idea, che, certo, si può sempre interpretare non solo nella tradizione degli idealismi filosofici, da Platone a Hegel, ma anche come l'esperienza stessa del lutto (idealizzazione come interiorizzazione, *Erinnerung*, introiezione o incorporazione) – non è impossibile leggerci il sorgere stesso del senso, l'avvento del poema. Il senso del fiore, della parola fiore o del poema “fiore”, avviene là dove si produce “L'absente de tous bouquets”. L'effetto di senso nasce, si potrebbe dire, da un certo lutto. Non il lutto per la referenza, ma per il referente, più precisamente per la posizione assoluta del referente in sé, per la tesi del referente naturale, come alcunché di estraneo a qualunque differenza, a quella differenza che reca in sé la traccia di una interpretazione, di una appropriazione, di un dono o di una promessa, di un rinvio all'altro.²⁴

Il *descondicionamiento* della parola²⁵ sul quale tanto insiste Valente – una parola che potrebbe allora galleggiare in totale libertà, infinitamente aperta, senza essere incatenata a un referente fisso – porta con sé questo lutto, il cui significato non si esaurisce nella morte. Ed è qualcosa che ha origini lontane: sono innumerevoli le poesie, che si potrebbero citare qui, nelle quali Valente manifesta il lutto per la perdita non solo del referente, ma anche della referenza medesima e del cantore.

²⁴ *Ivi*, pp. 227-228. Con diverse sfumature, e senza che occorra risalire a Platone o a san Paolo, molti scrittori hanno fatto esperienza del rapporto tra la lettera e la morte. Unamuno, meditando sulle conseguenze che comportava il singolare caso in cui si era trovato nel tradurre in spagnolo la versione francese della sua opera *Come si fa un romanzo*, il cui originale aveva perduto, arrivava alla conclusione generale che «ciò che si chiama in letteratura produzione è [...] una consunzione [...] Non appena un nostro pensiero è fissato dalla scrittura, espresso, cristallizzato, resta già morto e non è più nostro di quanto sarà un giorno sotto terra il nostro scheletro». Al contrario della storia, sola cosa viva che è anche presente eterno, la letteratura sarebbe per Unamuno «nient'altro che morte». Ma con una virtù: da questa morte altri, compreso l'autore, «possono prendere vita» quando leggono il testo.

²⁵ Cfr. J.A. Valente, *Las condiciones del pájaro solitario* (OC2, p. 275).

Valga questa per tutte:²⁶

Perdimos las palabras

Perdimos las palabras
a la orilla del mar,
perdimos las palabras
de empezar a cantar.

Volvimos tierra adentro,
perdimos la verdad,
perdimos las palabras
y el cantor y el cantar.

La vita intrinseca alla poesia, l'esistenza che essa conferisce al poeta, proviene da questo lutto. Valente non nega virtù comunicativa alla poesia, ma sostiene che nell'esperienza oscuramente luminosa della creazione poetica la poesia stessa venga trasmessa al poeta, il quale la canta tra due incomunicazioni.²⁷ È del resto convinzione analoga a quella di Blanchot, per il quale «il poeta esiste solo poeticamente: come la possibilità stessa del poema [...]. Dire che il poeta esiste soltanto dopo il poema, vuol dire che egli trae la sua "realtà" dal poema, ma che di questa realtà dispone soltanto per rendere possibile il poema». E aggiunge queste parole illuminanti: «In questo senso, non sopravvive alla creazione dell'opera. Vive morendo in essa». In pochi libri come in *Fragments de un libro futuro* questa condizione della poesia si manifesta con tanta chiarezza.²⁸

Il poeta dipende dall'opera, certamente – «il poeta parla solo ascoltando, quando si tiene entro quel *margin*e in cui il ritmo ancora privo di parole, la voce che non dice nulla e non cessa tuttavia di dire, deve diventare facoltà di dare nome in colui che solo l'intende, ed è completamente l'intelligenza e la mediazione capace di contenerla», scrive an-

²⁶ J.A. Valente, *Breve son* [1968] (*OCL*, pp. 237-238).

²⁷ J.A. Valente, *Conocimiento y comunicación* (*OC2*, pp. 39-46). Cfr. anche un interessante testo in cui l'esperienza poetica, nel suo carattere indeterminato di incomunicazione primordiale, protettiva e materna, viene contrapposta alla «sorda letania quotidiana, la letanía aciaga de la muerte», in Id., *Notas de un simulador* (*OC2*, p. 460).

²⁸ Sono molto significative queste parole di Valente: «Testamentaria raíz de la palabra. Transida de tiempo, se abre ésta así a su supervivencia o intemporalidad, más allá del hablante que, en realidad, es hablado por ella. De la naturaleza misma de su propio decir es que el poema [...] sea siempre opera aperta. Se abre a su propia extinción – tal es su abrirse – para que en la forma que acaso hemos alcanzado sólo se perpetúe la formación. Queda, pues, la palabra suspendida cuando el tiempo – súbitamente roto – ha desvanecido el cantor. *Canto sospeso*. Oímos la palabra y volvemos el rostro para ver quién la ha dicho y ya no está», J.A. Valente, *Del don de ligereza* (*OC2*, p. 632).

cora Blanchot.²⁹ Ma questa dipendenza, come ha osservato Derrida in un saggio su Jabès, non può diventare sottomissione se non al prezzo di scivolare nella follia: «La saggezza del poeta realizza la sua libertà in questa passione: tradurre in autonomia l'obbedienza alla legge della parola. Senza questo, e se la passione si fa sottomissione, è la follia».³⁰

Alla luce di tutto ciò possiamo capire meglio i versi di Valente rivolti alla «Materia. / Madre / del mundo» nella poesia *Sobrevolando los Andes*: «Acógeme de nuevo en ti, / mas sólo cuando haya acabado mi canto» (*Frag*, p. 577).³¹ E anche possiamo capire meglio lo spirito con cui lesse per la radiotelevisione spagnola, poco tempo prima di morire, i seguenti versi di Jorge Manrique, entrati da molto tempo nella memoria condizionalizzata della poesia in lingua spagnola:³²

y consiento en mi morir
con voluntad placentera,
clara y pura,

²⁹ M. Blanchot, *Lo spazio letterario*, trad. it. di G. Zanobetti, Torino, Einaudi, 1975, pp. 197-198. È interessante confrontare le parole di Blanchot con queste di Valente: «Se escribe por pasividad, por escucha, por atención extrema de todos los sentidos a lo que las palabras acaso van a decir», J.A. Valente, *Notas de un simulador* (OC2, p. 460).

³⁰ J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, trad. it. di G. Pozzi, Torino, Einaudi, 2002, p. 83. E. Jabès ricorda che «le parole scelse il poeta», e altrove parla di girare «attorno a una parola come attorno a una lampada» e di come la questione consista, «per vivere, nel trovare altri sensi alla parola, nel proporgliene mille, i più strani, i più audaci, affinché abbagliati, i suoi fuochi smettano di essere mortali». Che smettano di essere mortali o – come commentava Derrida – che non portino alla follia: «Il folle è la vittima della ribellione delle parole». Cfr. E. Jabès, *Les mots tracent*, in Id., *Le Seuil. Le Sable*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 174, 156 e 175. La vicinanza tra follia e poesia, argomento di lunga tradizione, è esaminata anche da Valente dal punto di vista della parola: «De la palabra poética, situada esencialmente en este preaparecer, en esta anterioridad-interioridad con respecto de la significación, habría que decir en primer término que es ininteligible [...] La palabra de la locura y la palabra de la poesía coinciden en este extremo. La primera suspende el orden codificado del *intelligere*; la segunda, es anterior a él. Ambas transgreden el orden inmediato de las significaciones, la convención sobre la que también el orden del discurso se cristaliza [...]. Poesía y locura nos restituyen la inocencia del lenguaje. De ahí que todo novum estético se presente ante los lenguajes constituidos con una inquietante señal de ininteligibilidad» (J.A. Valente, *Sobre la operación de las palabras sustanciales*, OC2, pp. 303-304). Sulla medesima falsariga parla di «zonas contiguas, compartidas, de libertad de la palabra en la locura, en la poesía», Id., *Notas de un simulador* (OC2, p. 467). Io parlerei più di zone contigue che di zone condivise. Parafrasando Antoine Berman, direi che il rapporto del poeta con la “lettera” della follia, se deve riuscire nella sua scrittura, dovrebbe essere quello di ospitarla nella lontananza, oppure ricorderei le sagge parole di Barthes: «Ogni scrittore dirà allora: *folle non posso, sano non degno, nevrotico sono*», riferendo la nevrosi al “fondo impossibile” di cui parlava Bataille. R. Barthes, *Il piacere del testo*, trad. it. di L. Lonzi, Torino, Einaudi, 1975.

³¹ «Materia. / Madre / del mundo. // [...] Accogliami di nuovo in te, / ma solo quando avrò / finito il mio canto. // (*Sobrevolando le Ande*)».

³² *[Coplas] de don Jorge Manrique por la muerte de su padre*, in J. Manrique, *Poesía completa*, Madrid, Akal, 1983, p. 171 [«e acconsento al mio morire / con volontà compiacente / chiara e pura, / poiché voler l'uomo vivere / quando Dio vuole che muoia / è follia»] (Id., *Stanze per la morte del padre*, trad. it. di L. Allamprese, Torino, Einaudi, 1991, p. 33).

que querer hombre vivir
cuando Dios quiere que muera,
es locura.

Versi letti certamente presentando l'imminente morte fisica in obbedienza alla legge naturale e, per il credente, divina, ma in obbedienza anche alla legge della parola poetica.

III.

L'ultima poesia di *Fragmentos de un libro futuro*, presentata come versione da un anonimo e scritta poco meno di due mesi prima della morte, è un haiku di profonda bellezza, di squisito equilibrio. Non è probabilmente un caso che Valente abbia fatto ricorso a questa forma, se lui stesso ricordava che «formas poéticas como el haiku tienen, según entiende Barthes, por finalidad sustancial no generar o provocar lenguaje, sino suspenderlo». ³³ Il *topos* dell'usignolo appare qui pienamente rivitalizzato: la poesia è più che mai poesia della poesia, il poeta è più che mai poeta del poeta, nella desoggettivizzazione che apre alla genesi della voce, del canto, ³⁴ in «una aproximación radical a un estado de desnudez o transparencia, en el que las palabras, dice Moisés Cordero en el *Sefer Guiruchim*, “se pronuncian a sí mismas”»: ³⁵

CIMA del canto.
El ruiseñor y tú
ya sois lo mismo.

(Anónimo: versión) (Frag, p. 582)

[CIMA del canto. / L'usignolo e te / già siete uno. // (Anonimo: versione)]

«Lo mismo»: “la stessa cosa”. L'articolo neutro allontana ogni possibile lettura di un soggetto ipertrofico. Il “tú” apre a chiunque: spazio in cui scrittura e lettura, voce e ascolto, contemplazione e contemplato si fecondano reciprocamente. E la confluenza finale di questo canto nelle parole «(Anónimo: versión)», attutite e portate al silenzio («cuando toda la casa estaba callada» – *hushed*) anche dalle parentesi, riapre il canto medesimo a un giro infinito.

³³ J.A. Valente, *Sobre la lengua de los pájaros* (OC2, p. 424). Il lettore italiano può trovare il testo cui allude Valente in R. Barthes, *L'impero dei segni*, trad. it. di M. Vallora, Torino, Einaudi, 1984, p. 84.

³⁴ Cfr. G. Agamben, *No amanece el cantor* e J. Ancet, *La voz y el dolor*, in *En torno a la obra de José Ángel Valente* cit., rispettivamente pp. 55-57 e 17-22.

³⁵ J.A. Valente, *La memoria del fuego* (OC2, p. 433).

Andrés Sánchez Robayna ritiene che si tratti, presumibilmente, della traduzione di un haiku. Nelle ricerche da me condotte non ho potuto rinvenire l'originale, per cui la questione resta aperta. Valente difendeva l'anonimato nella poesia, riteneva altrettanto sue le poesie scritte da lui o tradotte da altri autori,³⁶ e quindi – anche se personalmente ritengo plausibile che questa poesia sia originale di Valente – ciò non ha molta rilevanza nella prospettiva in cui ci poniamo.³⁷ Condivido con Sánchez Robayna l'opinione che questo usignolo sia l'uccello solitario di cui parla san Giovanni della Croce, le cui «condizioni» (pensate *ab origine* per l'anima contemplativa e correlate ai misteri della fede cristiana) Valente riteneva un modello per ogni poeta. Queste sarebbero cinque: «La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente».³⁸ Parole di straordinaria penetrazione e bellezza, che si sposano bene con la poesia citata. Ma, pur consapevole dell'universalità del *topos* dell'usignolo, proporrei anche un'altra assonanza: *La lámpara maravillosa* di Valle-Inclán, che Valente qualificava come «quizá la más bella vía de acceso a las estéticas de la modernidad en el novecientos español», e più specificamente aggiungeva: «Obra mayor de la reflexión creadora sobre la creación, *La lámpara* unifica experiencia estética y experiencia de la interioridad en un descenso radical hacia el centro de

³⁶ J.A. Valente, *El jeroglífico y la libertad*, intervista concessa a J. Pérez-Ugena, in «Archi-pielago», 37, 1999, pp. 55-57; poi in Id., *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, a cura di A. Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, pp. 351-358.

³⁷ Come per Hölderlin (di cui Valente ha tradotto alcune poesie in gallego, significativamente le sole rese in quella lingua delle sue origini) le traduzioni erano uno «specchio attivo» e «l'immagine che riflettevano diventò quella della sua parentela con le ombre eccelse del remoto passato», per Valente – senza un riferimento temporale, spaziale e linguistico così marcato come quello che l'antica Grecia ha significato per Hölderlin – i poeti tradotti sono stati uno specchio di infinite immagini dove modulare lingua e poetica nell'esilio (parallelo a quello vissuto) e che approderanno alla lingua bianca e alla poetica del ritirarsi che caratterizzano anche *Frammenti di un libro futuro*. Ai poeti da lui tradotti si deve aggiungere il prologo del *Vangelo* di s. Giovanni e molti brani incastonati nelle sue poesie o prose: Omero in «Rapsodia vigesimosegunda» (*El fin de la edad de plata*), che riprende il libro XXII dell'*Odissea*; Virgilio in «Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras» (*Interior con figuras*), che richiama versi del libro VI dell'*Eneide*; Machiavelli in «Maquiavelo en San Casciano» (*La memoria y los signos*), dove è ripresa una famosa lettera a Vettori; Leopardi nella VI poesia di *Siete representaciones*, dove ricorrono brani da *Le ricordanze*, e altre ancora. Come per Hölderlin, «una metafisica completa del tempo o dell'atemporalità è implicita in queste traduzioni. La sua parafrasi migliore è il verso di Mallarmé: "tel qu'en lui même enfin l'éternité le change"». Non a caso Valente sosteneva che la poesia sospende il tempo (cfr. J.A. Valente, *Sobre la lengua de los pájaros*, OC2., pp. 422-425; si veda anche G. Steiner, *Oltre il greco e il tedesco. La «terza lingua» di Hölderlin*, in *Antigone di Sofocle nella traduzione di Friedrich Hölderlin*, trad. it. di G. Lombardo Radice, Torino, Einaudi, 1996, p. 175).

³⁸ S. Juan de la Cruz, *Dichos de luz y amor*, in Id., *Obras completas*, Madrid, Ediciones de Espiritualidad, 1993, p. 106. Cfr. J.A. Valente, *Las condiciones del pájaro solitario* (OC2, pp. 275-276). Cfr. A. Sánchez Robayna, *Introducción* (OC1, p. 54).

ésta».³⁹ Valente scriveva queste parole l'anno stesso in cui pubblicava *Al dios del lugar*, quando già aveva fatto lunga esperienza di discesa nella memoria umana, nella memoria del mondo e nella memoria della materia: non vanno dunque attribuite a una affine scoperta tardiva. Questo testo di Valle-Inclán lo ha accompagnato dalle prime letture in gioventù fino agli ultimi giorni della sua vita,⁴⁰ e in esso leggiamo, proprio all'inizio:

Amé la soledad y, como los pájaros, canté sólo para mí. El antiguo dolor de que ninguno me escuchaba se hizo contento. Pensé que estando solo podía ser mi voz más armoniosa, y fui a un tiempo árbol antiguo, y rama verde, y pájaro cantor.

Si hubo alguna vez oídos que me escucharon, yo no lo supe jamás. Fue la primera de mis Normas.

I

*Sé como el ruiseñor, que no mira a la tierra desde la rama verde donde canta.*⁴¹

Valente conclude la raccolta con quest'immagine dell'uccello che canta per antonomasia, e che canta nella notte. L'elegia che Valente dedicò al figlio Antonio porta il titolo, ripreso da un quadro di Paul Klee, di *Paisaje con pájaros amarillos* [*Paesaggio con uccelli gialli*].⁴² In questo quadro gli uccelli, che tra le loro molte valenze simboliche annoverano quella di psicopompi, guide di anime, «sono appollaiati su piante fantastiche [...]. Sul margine superiore del quadro un uccello è dipinto capovolto, indicando la fluidità spaziale. Richiama l'esperienza dell'essere sott'acqua, dove il corpo può muoversi in ogni direzione, liberato dalle leggi di gravità», scrive Sigfried Giedion, notando l'affinità con l'arte preistorica non nei motivi, ma nella concezione spazio-temporale: «l'arte primitiva non pone mai gli oggetti in una vicinanza immediata» e «non ha sfondo» e «tutte le direzioni lineari hanno uguale diritto e parimenti tutte le superfici, siano esse regolari o irregolari, possono essere inclinate ad ogni angolo con l'orizzontale per un giro di 360 gradi», non essendoci per essa «né su, né giù, né sopra, né sotto [...]. Tutto si svolgeva entro un eterno presente, il perpetuo confluire dell'oggi, ieri e domani».⁴³

³⁹ J.A. Valente, *Breve historia de una edición* [1989] (OC2, p. 439).

⁴⁰ È da immaginare che l'abbia letto prima del 1954, ma a questo anno risale un articolo, *Modernismo y 98*, in cui *La lámpara maravillosa* occupa un luogo importante (OC2, pp. 925-928 e 1626-1627).

⁴¹ R. del Valle-Inclán, *La lámpara maravillosa*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 70.

⁴² J.A. Valente, *Paisaje con pájaros amarillos*, in Id., *No amanece el cantor* [1992] (OC1, pp. 497-502). Cfr. anche Id., *Non si desta il cantore*, trad. it. di S. Pradel, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016.

⁴³ S. Giedion, *L'eterno presente: le origini dell'arte. Uno studio sulla costanza e il mutamento*, trad. it. di F. Jesi, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 548-552.

La discesa valentiana nella memoria, e in modo particolare nella memoria legata al figlio, avviene in questo eterno presente, in cui però è solo il poeta a poter ricordare:

TÚ duermes en tu noche sumergido. Estás en paz. Yo arañó las heladas paredes de tu ausencia, los muros no agrietados por el tiempo que no puede durar bajo tus párpados. Ceniza tú. Yo sangre. Leve hoja tu voz. Pétreo este canto. Tú ya no eres ni siquiera tú. Yo, tu vacío. Memoria yo de ti, tenue, lejano, que no podrás ya nunca recordarme.

(*In pace*) (*Frag*, p. 546)⁴⁴

[TU dormi nella tua notte sommerso. Stai in pace. Io graffio le gelate pareti della tua assenza, i muri non screpolati dal tempo che non può durare sotto le tue palpebre. Cenere tu. Io sangue. Lieve foglia la tua voce. Impietrito questo canto. Tu non sei più nemmeno tu. Io, il tuo vuoto. Memoria io di te, tenue, lontano, che non potrai mai più ricordarmi. // (*In pace*)]

In *Fragmentos de un libro futuro* possiamo assistere a esperienze della notte tra loro molto diverse. Se quella di *Anónimo: versión* è davvero pacifica, intrisa di canto, accogliente e aperta insieme, accettata in libertà, *In pace* mostra un'altra notte, la notte di un altro, che in quanto morto sfugge in essa ad ogni possibilità di comprensione e partecipazione. Il poeta diventa il vuoto del figlio nella sua cancellazione di sé stesso, di quel sé stesso che tuttavia era – ed è, anche morto – irriducibilmente altro. «La fécondité du moi n'est ni cause, ni domination. Je n'ai pas mon enfant, je suis mon enfant», scrive Emmanuel Lévinas, il quale spiega come «la paternité est une relation avec un étranger qui tout en étant autrui [...] est moi; une relation du moi avec un soi qui cependant n'est pas moi. Dans ce "je suis" l'être n'est plus l'unité éleati-que. Dans l'exister lui-même, il y a une multiplicité et une transcendance».⁴⁵ Ora questa molteplicità è assorbita dalla morte del figlio, da questo evento “naturale” che tuttavia non appartiene al mondo e trascende sempre il mondo,⁴⁶ che riguarda il padre nella più intensa

⁴⁴ Un poeta che Valente ammirava e che ha fatto della memoria un motivo costante di meditazione, Giuseppe Ungaretti, ha scritto parimenti una lunga elegia a un figlio perduto, *Il dolore*. In questo libro, con un sottofondo religioso cristiano che non è il medesimo che ispira *Frammenti* ed è anche diverso sotto il profilo formale, è tuttavia possibile rintracciare versi affini alle parole di Valente: come «Disperazione che incessante aumenta / La vita non mi è più, / Arrestata alla gola, / che una roccia di gridi» (*Tutto ho perduto*), o «La memoria non svolge che le immagini / E a me stesso io stesso / Non sono già più / Che l'annientante nulla del pensiero» (*Se tu mio fratello*). Cfr. G. Ungaretti, *Vita di un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 201 e 202. È l'Ungaretti dell'*Allegria*, ad ogni modo, con il suo lavoro di scavo nella parola e nel silenzio e le sue epifanie, ad avere influito con maggiore potenza su Valente.

⁴⁵ E. Lévinas, *Totalité et infini*, Kluwer Academic, Paris, 2001, p. 310.

⁴⁶ E. Lévinas, *La mort et le temps*, L'Herne-Librairie Générale Française, Paris, 1992, p. 130.

prossimità immaginabile, che lo prende a ostaggio fino a portarlo alla sostituzione.⁴⁷

La poesia può mostrare queste vertigini, essere queste vertigini. E «la vertigine è memoria, perché ogni vera memoria è vertiginosa nell'offrire la propria atopia dell'esistenza, ciò che ha luogo senza avere luogo».⁴⁸ La memoria delle poesie di *Fragments* ripropone queste vertigini al cospetto di altri eventi: uno di essi è il ricordo del tentativo di cancellazione di ogni memoria di milioni di persone dopo l'ignominiosa morte inferta loro nei campi di sterminio nazisti. La poesia *Sonderaktion*, 1943 ricorda l'operazione lanciata per distruggere i corpi delle vittime nel campo di Treblinka tra il marzo e il luglio del 1943, nella quale i cadaveri furono disseppelliti per incenerirli in enormi bracieri, dopodiché le ossa furono spezzate e seppellite di nuovo nelle stesse fosse con le ceneri. La perversione delle parole accompagnò in questo caso, come in tanti altri della storia, quella dei fatti: "Sonder" significa "separato", "singolare", "speciale", "bizzarro", e nella sua neutralità venne adoperata in espressioni come *Sonderbehandlung* "trattamento speciale", e cioè messa a morte con il gas; *Sonderbrau* "costruzione speciale", vale a dire bordello riservato ai privilegiati; e *Sonderkommando*.⁴⁹

In *Sonderaktion*, 1943 si leggono questi versi:

La historia como el viento dorado del otoño
arrastraba a su paso los gemidos, las hojas, las cenizas,
para que el llanto no tuviera fundamento.

E la poesia conclude così:

Para jamás, me digo.

Para nunca. (*Frag*, p. 545)⁵⁰

⁴⁷ E. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, Paris, Livre de poche, 2001, pp. 156-205, e in particolare pp. 197-199 (Id., *Altrimenti che essere*, trad. it. di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, pp. 123-163, e in particolare pp. 156-158). A. Domínguez Rey analizza i limiti dell'esotismo di Valente rispetto alla radicalità delle proposte lévinasiane, a suo parere attinte soltanto in alcune occasioni (cfr. A. Domínguez Rey, *Limos del verbo (José Ángel Valente)*, Madrid, Verbum-Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2002, pp. 231-234). Ritengo tuttavia che diverse poesie ispirate dalla tragica perdita del figlio abbiano questa valenza.

⁴⁸ Ph. Lacoue-Labarthe, *La poesia como experiencia*, Madrid, Arena Libros, 2006, p. 32 [traduzione mia].

⁴⁹ Cfr. G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, in *Il male. Scritture sul male e il dolore*, a cura di F. Rella, Bologna, Pendragon, 2001, pp. 31-32.

⁵⁰ La poesia completa, dedicata ad Andrés Sánchez Robayna, recita così nella nostra traduzione: [Il fumo infausto delle vittime. // Tutto si disfaceva nell'aria. / La storia come il vento dorato dell'autunno / trascinava con sé al suo passaggio i gemiti, le foglie, le ceneri, / perché il pianto non avesse fondamento. / Fallace dissoluzione della memoria. / Sembrava / come se tutto fosse per sempre cancellato. // Per mai, mi dico. / Per mai più. // (*Sonderaktion*, 1943)].

La poesia-memoria è qui traccia, resto, residuo più che mai, e riscatto del fondamento del pianto. Fa rabbrivire l'evocare qui il «Singbarer Rest» celaniano, il «residuo cantabile»,⁵¹ con cui tanto si è identificata la scrittura di Valente. Si può ancora “cantare” dopo tanta tragedia? In una poesia di *Al dios del lugar* [1989], *Hibakusha* (*OC1*, pp. 483-488),⁵² ricorrono questi versi:

¿No habría que escribir precisamente
Después de Auschwitz o después
de Hiroshima, si ya fuésemos, dioses
de un tiempo roto, en el después
para que al fin se torne
en nunca y nadie pueda
hacer morir aún más a los muertos?

È nel potere della poesia fare questo «nunca», questo «mai», perché «nessuno possa / far morire ancora di più i morti»? Valente ha difeso strenuamente il senso della scrittura poetica proprio laddove le possibilità di sapere e di dire sono più ardue, più oscure. Una poesia di *Fragmentos* dedicata a Lorca, *Viznar, 1988*, il cui titolo evoca il luogo dove fu assassinato e seppellito in una fossa comune il poeta, conclude così: «Él ya no es él, le dije. Es el nombre que toma la memoria, no extingüible, de todos» (*Frag*, p. 558).⁵³ La *contraparola* della poesia, la memoria contro la violenza della storia. Il viaggio valentiano nella memoria eccede quindi l'ambito gnoseologico per investire anche quello soteriologico e teologico, e nel rischio della perdita della parola mostra il suo fiorire.

⁵¹ Cfr. P. Celan, *Svolta del respiro*, in Id., *Poesie*, trad. it. di G. Bevilacqua, Milano, Mondadori, 1999, pp. 556-557.

⁵² «Después de Auschwitz» scrive J. M. Cuesta Abad «ya no hay para la poesía ningún antes. La memoria poética es desde entonces – desde un “entonces” del que proviene el olvido – la posteridad del presente, la de ese después de... que cifra la necesidad de lo poético, la de una contrapalabra que encuentra una presencia olvidada en la imposibilidad del encuentro» (J.M. Cuesta Abad, *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*, Madrid, Trotta, 2001, p. 68).

⁵³ [«Lui non è più lui, le dissi. È il nome che prende la memoria, non estinguibile, di tutti»]. E come se le sue parole fossero un commento a questa poesia valentiana, scriveva ancora Cuesta Abad nel suo primo libro dedicato a Celan: «Así como una fecha se borra y deja paso a otra, venida de un olvido que abre espacio a la memoria y a la presencia, así también el otro deviene en el presente de un olvido de sí que recuerda un yo-mismo. El poema da lugar al otro en el olvido, como si el olvido fuera el lugar de destino del encuentro. Presencia – de tan secreta – ostensible y, sobre todo, euable. Acontecer infinitivo de una presencia en la que el advenimiento del recuerdo está siempre por venir. Recordar es ya la presencia del olvido. Olvido inolvidable de un presente separado de todo presente [...] El encuentro [en el poema] tiene entonces lugar allí donde nada tiene lugar, donde saber y no saber se conjugan sin contradicción» (J.M. Cuesta Abad, *La palabra tardía* cit., pp. 61-62).