

Dall'orlo estremo di un'età sepolta, il Valéry di Walter Benjamin

Ulisse Dogà

Universität Erfurt

1.

Scrisse una volta Paul Valéry nei *Cahiers*: “Il me manque un Allemand qui achèverait mes idées” (V 671). Per Valéry i suoi quaderni rappresentavano una sorta di esercizio mentale, un monologo con se stesso che il poeta intrattene quotidianamente dal 1894 al 1945. Scritti nelle prime ore del mattino, quando il silenzio e la solitudine permettevano allo scrittore di dedicarsi religiosamente alle sue meditazioni, essi affrontano la domanda, fondamentale per Valéry, sulla natura del pensiero e del linguaggio umano, sui suoi meccanismi, sulle sue possibilità e limiti. Non erano però destinati alla pubblicazione: la ricerca della forma, della bella frase, della parvenza di sistema o in una parola di ordine di cui, d'altro canto, Valéry dà prova nelle sue opere poetiche e in prosa, avrebbero potuto interrompere il flusso di queste libere riflessioni.

A distanza di quasi un secolo si può dire che un tedesco a lui contemporaneo venne sì in soccorso a Valéry, ma questi non solo aveva una mente asistemica che si sarebbe voluttuosamente persa nei meandri dei *Cahiers*, ma fu a sua volta l'autore di un monumentale progetto sui *Passagen* parigini rimasto frammento; se pose la sua attenzione alle opere pubblicate di Valéry e se mise mano con reverenza ai suoi pensieri non fu certo per ordinarli prussianamente in precise categorie dello spirito, ma al contrario per disseminarli nuovamente come pollini preziosi nei molti giardini della sua vasta opera. Di fatto e per vari motivi nessun interprete

sembra essere più affine a Valéry che Walter Benjamin. Egli è quel lettore raffinato ed esigente che Valéry vede in Baudelaire e al quale Benjamin si richiama come modello metodico: “Es ist meine Absicht, dem standzuhalten, was Valéry ‘une lecture ralentie et hérissée des résistances d’un lecteur difficile et raffiné’ nennt” (*Gesammelte Schriften*, V 588)¹. Benjamin dona a Valéry particolare attenzione, ne segue lo sviluppo, ne ammira la grandezza, gli riserva un elogio particolare che sappiamo destinato a pochissimi altri nomi nell’universo benjaminiano e cioè di avere acquisito in vita con la sua opera l’autorità di un classico, la quale è garantita dalla durata di ciò che è stato scritto, non dall’originalità, e non va confusa con l’immortalità o peggio ancora con la volontà di immortalità dello scrittore; a dire che l’opera di qualità resta e s’impone sulla vanità dell’autore e sulle mode, sulle tendenze più avanzate della propria epoca e sul gusto del pubblico. Tuttavia Valéry rimane per Benjamin intrinsecamente legato al periodo eroico della borghesia europea, rappresenta uno dei momenti più nobili di ciò che Benjamin definisce “il vecchio umanesimo europeo”, di cui egli stesso è grande protagonista, ma anche interprete disilluso e critico implacabile. Come Hofmannsthal, il quale, secondo Benjamin, rinunciò al compito poetico che si era dato condannandosi al mutismo, mentre Kafka nello stesso momento andava assumendosi la lingua di cui Hofmannsthal si era privato e il compito di cui questi si era mostrato moralmente e poeticamente incapace, così anche Valéry arriva a una soglia per lui, uomo di un’epoca al tramonto, umanamente e spiritualmente insormontabile, una soglia varcata però da André Gide aderendo al comunismo², uscendo cioè da una sfera puramente intellettuale e apolitica e mischiandosi a quella pedagogica e morale. Ma questo limite di Valéry è in realtà anche ciò che per Benjamin ne chiarisce i contorni in modo particolare, non sfumato, con netti contrasti di chiaro-scuro; è un limite che aiuta l’interprete a focalizzare meglio l’oggetto della sua indagine, quasi avesse disposto sul suo tavolo di lavoro il ritratto in bianco e nero di una figura mitologica, già impotente e lontana dal tempo nella sua sublime astrattezza e superbia. Certo, qui l’interprete riconosce in Valéry indubbiamente anche un proprio simile, ritrova nella sua visione del mondo un’immagine poetica piena di intelligenza e malinconia che è anche la propria e a cui rimase paradossalmente fedele anche nei momenti di più fervente passione politico-rivoluzionaria...da qui a ritroso si può ricostruire o ripensare l’affinità elettiva fra il poeta francese e il grande critico tedesco³.

2.

Nel saggio *Über einige Motive bei Baudelaire (Di alcuni motivi in Baudelaire)* Benjamin constata la crisi irreversibile nella quale è entrata la poesia lirica verso la metà del XIX secolo. Baudelaire non è più il poeta “vate” e la sua lirica non è più considerata come poesia *tout court*: diventa un genere determinato, un modo particolare di fare arte fra gli altri, essa è espressione di una individualità scissa, incapace di una vera e piena esperienza della realtà; nella poesia di Baudelaire l’individuo tende progressivamente a scomparire, ad eclissarsi, a perdersi nella massa metropolitana. Benjamin svela l’individualismo come vuota ideologia e considera l’esperienza vissuta, originaria e vera, lo “Erlebnis”, fulcro centrale della poesia romantica e neoromantica, come un’esperienza illusoria e irrecuperabile in un contesto vitale reificato e alienato. Ma la liquidazione di qualsiasi romanticismo vitale e di ogni divinizzazione della personalità fu anche un punto centrale della poesia e prosa di Valéry che non a caso in questo riconobbe in Baudelaire un suo maestro: la critica della spontaneità, del sogno e del sentimento a favore della coscienza critica e del lavoro metodico sulle forme porta Valéry alla consacrazione dell’intelletto e della tecnica artistica, lo conduce addirittura a una specie di “martirio della coscienza”, come scrisse Macchia, che vincolò la poesia in uno stecato precisissimo, ma che diede però anche la luce a quella sua controfigura in terza persona, mirabolante e geniale, che fu il Monsieur Teste. Spirito puro, Teste doveva inevitabilmente affascinare il critico tedesco che andava affermando immodestamente, ma a ragione di sé: “Wenn ich ein besseres Deutsch schreibe als die meisten Schriftsteller meiner Generation, so verdanke ich das zum guten Teil der zwanzigjährigen Beobachtung einer einzigen kleinen Regel. Sie lautet: das Wort ‘ich’ nie zu gebrauchen, außer in den Briefen” (GS, VI 475)⁴.

Del Monsieur Teste, celeberrima personificazione dell’intelletto cartesiano, Benjamin dice che questa figura ricorda molto il dio di cui tratta la teologia negativa di Nicola Cusano, poiché “auf Negation läuft alles, was man von Teste erfahren kann, hinaus. Das überaus Reizvolle seiner Darstellung liegt denn auch nicht in den Theoremen, sondern in den Triks einer Verhaltensweise, die dem Nichtsein sowenig Abbruch wie möglich und der Maxime Genüge tut: ‘Jeder Erregung, jedes Gefühl ist Anzeichen eines Fehlers in der Konstruktion und der Anpassung’” (GS, II, 1 338)⁵. È una considerazione fondamentale quella di Benjamin perché individua al

di là dello stereotipato e freddo luogo matematico una zona di mezzo fra Cartesio e Pascal, fra la potenza e l'impotenza del pensiero, dove entrano in gioco anche l'astuzia e il trucco come mezzi vincenti di fronte alle sacche dell'irrazionale che all'epoca del *Teste* e della sua ricezione benjaminiana andavano pericolosamente a mangiar terreno nei confronti della coscienza vigile.

L'eclissi dell'io e la presa di distanza dall'esperienza di vita e dalle impressioni immediate è allo stesso tempo ricerca della loro essenza e tensione critica all'espressione, sicché il luogo del linguaggio, lo spazio letterario della riflessione e della poesia diviene la memoria; "Il ne faut pas s'exprimer comme on sent, mais comme on se souvient" (*Le coeur et ses raisons* 30), scriveva già Joseph Joubert – autore amato da Valéry e da Benjamin – poiché la memoria, di tutto ciò che si posa sulla superficie della nostra coscienza e ininterrottamente ne scivola via, "ne conserve plus que l'essence"; dunque la memoria come luogo dell'essenza, dove volontà e desiderio, impressioni e vissuto si placano o condensano nell'osservazione impersonale, nella riflessione elaborata, e da qui viene gettato un ponte verso quell'altro luogo confinante eppure così distante e spesso irraggiungibile, verso il regno delle forme. La consapevolezza della distanza fra essenza delle cose nella memoria e forma impedisce spesso di porre un limite preciso alla parola e una fine allo scritto; o per meglio dire tale coscienza del compito infinito spezza questo limite e apre l'orizzonte della scrittura della modernità che ora va dal frammento lirico all'aforisma filosofico, dal motto di spirito alla riflessione diaristica o scientifica, dalla prosa sintetica a quella fluviale e potenzialmente infinita. Nessuna di queste forme di scrittura al culmine della loro bellezza ed efficacia manca nel campione eccentrico delle opere di Valéry e Benjamin, i quali, in questo senso, sono fra le stelle più brillanti di quella costellazione nel cielo del Novecento che, in un ipotetico universo di maniera, potremmo chiamare la costellazione "dello Stile".

3.

L'essenza del pensiero non sistematico sta in una costitutiva diffidenza nei confronti dell'intuizione intellettuale e della volontà di pervenire alla verità come teoria della conoscenza. Alle mitologie della filosofia il pensiero non sistematico contrappone un concetto di verità che emerge solo nel corso

della riflessione e un metodo che ne favorisce l'accadimento. Questo principio viene formulato da Valéry e Benjamin in modo molto simile. Per entrambi la non conclusione o autocontemplazione del pensiero nella pace astratta del concetto corrisponde ad una indagine micrologica, immersa nel concreto, critica nei confronti degli strumenti concettuali e linguistici che riceve dalla tradizione e fundamentalmente dialettica come ripensamento e riqualificazione continua del sapere come linguaggio. Scrive Valéry in *Variété*: “Quant à moi, j’ai la manie étrange et dangereuse de vouloir, en toute matière, commencer par le commencement (c’est-à-dire, par *mon* commencement individuel), ce qui revient à recommencer, à refaire toute une route, comme si tant d’autres ne l’aviert déjà tracée et parcourue... Cette route est celle que nous offre ou que nous impose le *langage*” (*Ouvres*, I 1316). In modo del tutto simile Benjamin apre così il suo libro sul dramma barocco tedesco: “Es ist dem philosophischen Schriftum eigen, mit jeder Wendung von neuem vor der Frage der Darstellung zu stehen. (...) Ausdauernd hebt das Denken stets von neuem an, umständlich geht es auf die Sache selbst zurück”. Ma se la verità non è né oggetto d’intuizione intellettuale né mera cosalità fenomenologica, allora essa coincide con il linguaggio come unico essere sottratto a ogni fenomenicità, come apparizione e darsi delle idee nello specchio del linguaggio: “Sache des Philosophen ist es, den symbolischen Charakter des Wortes, in welchem die Idee zur Selbstverständigung kommt, die das Gegenteil aller nach aussen gerichteten Mitteilungen ist, durch Darstellung in seinen Primat wieder herzustellen” (*GS*, I, 1 207, 216)⁶.

Se qui il discorso rischia di annegare nelle alte maree della linguistica – scienza che negli anni ha insistito moltissimo sulla metafisica del nome di Benjamin e sul simbolismo poetico di Valéry –, proprio quando queste ondate si ritirano dalla costa, ecco emergere dalla sabbia quell’indice simbolico e mitico, geroglifico antichissimo e nuovo, a cui ritorna il pensiero del filosofo e del poeta: una conchiglia, metafora di un tempo remoto e di un linguaggio fisico e naturale, ma è l’uomo che lo scruta, l’interpreta, e misura la potenzialità del suo linguaggio specchiandosi nel fondo opaco dei millenni. Secondo Valéry se si compara il tempo che occorre all’oceano per fare un conchiglia e quello che occorre all’artista per formare la sua opera, allora un artista vale mille secoli o ancora molti di più: questo indice temporale è un criterio particolare per misurare la validità delle opere d’arte e del fare artistico. E così commenta Benjamin nel suo omaggio a Valéry: “Hätte man am sechzigsten Geburtstag den

Verfasser dieses großartigen Werks, des *Eupalinos oder der Architekt*, mit einem Exlibris zu überraschen: es könnte einen gewaltigen Zirkel darstellen, den einen Schenkel fest in den Meeresboden gerammt, den andern weit zum Horizont ausgespannt. Es wäre ein Gleichnis auch für die Spannweite dieses Mannes” (*GS*, II, 1 386)⁷.

Ma vale lo stesso per Benjamin, “il mago”, a cui regaleremmo allora un binocolo magico capace di vedere lontano sì, ma non nello spazio, bensì nel tempo, e certi che la sua intelligenza curiosa e mobile dirigerebbe lo sguardo immediatamente verso quel luogo della letteratura che si staglia nella tradizione per simbolismo e iconicità, e cioè Weimar o, per meglio dire, verso il suo picco faustiano Goethe, nel quale Valéry si sarebbe più tardi riconosciuto con il suo *Mon Faust* e a cui Benjamin dedica questa divertente prosa di fantasia e rivelatrice del senso temporale amplificato intrinseco al pensiero che, rompendo il continuum storico fittizio, vuole e sa confrontarsi con la questione dell’origine: “In einem Traum sah ich mich in Goethes Arbeitszimmer. (...) Davor saß schreibend der Dichter im höchsten Alter. Ich hielt mich seitwärts, als er sich unterbrach und eine kleine Vase, ein antikes Gefäß, mir zum Geschenk gab. Ich drehte es in den Händen. Eine ungeheure Hitze herrschte im Zimmer. Goethe erhob sich und trat mit mir in den Nebenraum, wo eine lange Tafel für meine Verwandtschaft gedeckt war. Sie schien aber für weit mehr Personen berechnet, als diese zählte. Es war wohl für die Ahnen mitgedeckt” (*GS*, IV 1 87)⁸.

4.

Più tardi sarà il poeta Pasolini a rivelarci in versi estremi il senso di questa mobilità del pensiero e della fantasia creatrice che isola chi ne è posseduto in una solitudine sisifica:

“Io sono una forza del Passato.
Solo nella tradizione è il mio amore.
Vengo dai ruderi, dalle Chiese,
dalle pale d’altare, dai borghi
dimenticati sugli Appennini o le Prealpi,
dove sono vissuti i fratelli.
Giro per la Tuscolana come un pazzo,

per l'Appia come un cane senza padrone.
O guardo i crepuscoli, le mattine
su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo,
come i primi atti del Dopostoria,
cui io assisto, per privilegio d'anagrafe,
dall'orlo estremo di qualche età
sepolta. Mostruoso è chi è nato
dalle viscere di una donna morta.
E io, feto adulto, mi aggiro
più moderno d'ogni moderno
a cercare i fratelli che non sono più."
(*Poesia in forma di rosa* 24)

Se da un lato il distacco dall'umanità e dalla contemporaneità viene sofferto in tutta la sua drammaticità, tanto da rendere il poeta "unmenschlich", angelo e demone, dall'altro è proprio questa solitudine, questo distacco epocale e cosmico che dona al poeta una particolare preveggenza, poiché egli può prevedere il futuro in base alla sua capacità di vedere lontano nel passato; Benjamin parlava, citando Friedrich Schlegel, dello storico come un profeta con lo sguardo rivolto all'indietro; Valéry osservava nel '32 nel suo "Discours de l'histoire" che "nous entrons dans l'avenir à reculons" (*Œuvres*, I 1135). E la ridda dei benjaminiani non si è certo fatta sfuggire l'occasione per agganciare frettolosamente e in modo chiaramente errato e tendenzioso questo movimento *à reculons* al famoso angelo della storia benjaminiano, il quale avanza nella storia, trascinato da una tempesta chiamata progresso, appunto *à reculons*. Ma in Valéry questo gesto rimane del tutto scevro di pathos escatologico; di fatto esso rimanda invece a una sobrietà della coscienza, a un sovrano distacco dagli avvenimenti, ad una impossibilità di guardare al futuro con chiarezza che non gli permette di essere appunto "profeta" se non in senso del tutto negativo e pessimistico: "C'est là, pour moi, la plus certaine et la plus importante leçon de l'Histoire, car l'Histoire est la science des choses qui ne se répètent pas" (1135).

È un poeta del firmamento italiano, Andrea Zanzotto, a illuminarci sul significato di tutte queste visioni svelandoci il senso del tempo così come è esperito nella poesia, questa sorta di "storiografia ultima", capace non solo di ridare l'essenza del vissuto, ma – come videro appunto Valéry e Benjamin, e più avanti Pasolini e Celan – di spezzare la crosta delle false periodizzazioni progressive, facendo emergere gli strappi, le discontinuità,

le illusioni e le speranze ora tese fra un passato remoto e precedente l'uomo stesso da un lato e la curva del futuro dall'altro che la poesia e il pensiero vogliono continuamente valicare, dove la lunga citazione, che esenta da un ulteriore commento, segna chiaramente l'affinità elettiva fra queste coscienze critiche del Novecento letterario solo accidentalmente manifesta nel pensiero della conchiglia: "ho sempre avuto sottintesa la cruda, inquietante sensazione che tutta la storia umana, quella condensata nei libri, riguardava in fondo solo gli ultimi 6-7000 anni. E che non si teneva conto dei milioni di anni che l'hanno preceduta, tanto che non sappiamo quasi niente del prima e che bisogna arrivare tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento perché qualcuno parli anche di quel prima indistinto. L'ha fatto l'abate Giacomo Zanella, nella poesia *Sopra una conchiglia fossile*. Cito a memoria: '*Sul chiuso quaderno / dei vati famosi, / dal musco materno / lontana riposi, / riposi marmorea / dell'onde già figlia, / ritorta conchiglia*', e poi ancora: '*Riflesso nel seno / de' ceruli piani, / ardeva il baleno / di cento vulcani*'. Sono versi straordinari, nei quali la geologia entra nella storia, con quella conchiglia ricoperta dal fango espulso da vulcani sottomarini, e questo introduce al trauma forse più forte che l'uomo abbia dovuto soffrire: passare dalla storia alla geologia e tentare di armonizzare il tempo storico con il tempo biologico e, appunto, con quello geologico e cosmologico" (*In questo progresso scorsoio* 60).

5.

L'idea di uno tempo dilatato a tal punto da toccare i lembi dell'eternità torna in uno scritto centrale di Benjamin dedicato al narratore russo Nicola Leskov; è in questo testo che Benjamin, in riferimento a un famoso racconto di Peter Hebel intitolato *Unverhofftes Wiedersehen* (*Ricongiungimento insperato*), affronta il tema della morte che, lontana dall'essere heideggerianamente un esistenziale, è più semplicemente – dove la semplicità diventa indice di saggezza – la fine, la sanzione di tutto ciò che un narratore può raccontare; la morte è il confine ultimo per il singolo di una più ampia storia naturale del mondo in cui si situano le sue storie. La morte, espulsa e rimossa dall'istinto e dalla volontà igienica della società borghese, era invece un tempo onnipresente e venerata, al morente donava autorità e saggezza, o detto altrimenti, essa è l'autorità che sta all'origine del narrato. Questo viene espresso esemplarmente, come ci suggeri-

sce Benjamin, nel racconto di Hebel in cui un giovane minatore muore in fondo alla galleria alla vigilia delle sue nozze, ma la fidanzata gli resta fedele fino al ritrovamento moltissimi anni più tardi del cadavere del giovane rimasto intatto saturandosi di vetriolo nel fondo della miniera. Dopo il ritrovamento anche la donna ormai vecchissima può morire, ma è nel modo seguente che Hebel riesce a dare l'idea del lunghissimo arco di tempo intercorso: "Unterdessen wurde die Stadt Lissabon in Portugal durch ein Erdbeben zerstört, und der Siebenjährige Krieg ging vorüber, und Kaiser Franz der Erste starb, und der Jesuitenorden wurde aufgehoben und Polen geteilt, und die Kaiserin Maria Theresia starb, und der Struensee wurde hingerichtet, Amerika wurde frei, und die vereinigte französische und spanische Macht konnte Gibraltar nicht erobern. Die Türken schlossen den General Stein in der Veteraner Höhle in Ungarn ein, und der Kaiser Joseph starb auch. Der König Gustav von Schweden eroberte russisch Finnland, und die Französische Revolution und der lange Krieg fing an, und der Kaiser Leopold der Zweite ging auch ins Grab. Napoleon eroberte Preußen, und die Engländer bombardierten Kopenhagen, und die Ackerleute säeten und schnitten. Der Müller mahlte, und die Schmiede hämmerten, und die Bergleute gruben nach den Metalladern in ihrer unterirdischen Werkstatt. Als aber die Bergleute in Falun im Jahr 1809..."⁹.

Mai un narratore, dice Benjamin, ha calato più profondamente il suo racconto nella storia naturale di quanto faccia Hebel in questa cronologia, ma ciò che caratterizza anzitutto la narrazione è il fatto che il narratore non mira a un "in sé" dell'accaduto, ma a calare il fatto nella vita di chi lo racconta: "so haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale", sicché "die Erzählung, wie sie im Kreis des Handwerks – des bäuerlichen, des maritimen und dann des städtischen lange gedeiht, ist selbst eine gleichsam handwerkliche Form der Mitteilung" (*GS*, II, 2 451)¹⁰. Ed è a questo punto fondamentale del suo saggio che Benjamin si rifà nuovamente all'autorità di Valéry, il quale a suo dire tracciò in modo profondo l'immagine spirituale di quella sfera artigianale da cui esce il narratore quando parla delle opere perfette della natura e del lavoro artigianale come imitazione del lento e prezioso processo di creazione della natura: "Dieses geduldige Verfahren der Natur, sagt Paul Valéry, wurde vom Menschen einst nachgeahmt. Miniaturen, aufs vollendetste durchgearbeitete Elfenbeinschnitzereien, Steine, die nach Politur und Prägung vollkommend sind, Arbeiten in Lack oder Malerein, in denen eine Reihe dünner, transparenter Schichten sich übe-

reinander legen... – alle diese Hervorbringungen ausdauernder, entsagungsvoller Bemühung sind im Verschwinden, und die Zeit ist vorbei, in der es auf Zeit nicht ankam. Der heutige Mensch arbeitet nicht mehr an dem, was sich nicht abkürzen läßt” (448)¹¹.

Che in Benjamin e Valéry la sfera artigianale non si tinga di tinte oltremodo melanconiche e reazionarie è segno della loro saggezza di interpreti e della grandezza del loro sguardo di critici. È chiaro però che se si vuole affrontare il tema benjaminiano della perdita dell’aura nella poesia e nell’arte moderna, avvicinare le tesi del Benjamin “avanguardista” al famoso saggio di Valéry *La conquête de l’ubiquité* – saggio che apre in citazione il trattato sull’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica di Benjamin – e vedere come lo spirito *engagé* benjaminiano si distacchi elegantemente dal lucido nichilismo di Valéry sulla questione del futuro dell’arte, è dallo sfondo tratteggiato poc’anzi e non da una improbabile anima sacrilega di Benjamin e tanto meno di Valéry nei confronti della tradizione che si deve partire¹². Infatti, anche in un momento di improvvisa e sagace apertura di Valéry alla tecnica, è a un maggior godimento estetico e non, benjaminiano, a un uso politico dell’arte, che egli guarda ammirato e speranzoso: “C’en est fait à présent d’une servitude si contraire au plaisir, et par là si contraire à la plus exquise intelligence des œuvres” (*Œuvres*, II 1285).

6.

Molto si potrebbe ancora aggiungere sulla presenza di Valéry nei saggi benjaminiani dedicati alla letteratura francese e all’avanguardia artistica di inizio Novecento, ma non è a un ottuso e sterile citazionismo che mira un breve intervento sulla affinità elettiva fra due grandi protagonisti dell’epoca “eroica” della borghesia europea, un’epoca per noi ormai remota perché sepolta e annichilita dalle macerie della seconda guerra mondiale, senza che vi sia per noi la minima speranza di ritrovarne ancora intatti dei momenti miracolosamente salvatisi dalla violenza umana e non naturale che si scatenò alla metà del secolo scorso. Da un punto di vista filosofico-storico è invece necessario sottolineare come Valéry e Benjamin si pongano nell’anno cruciale 1940 come due vedette, profetiche per spiccato senso realistico, sul mare montante di eventi catastrofici che da lì a pochi mesi avrebbe inondato l’Europa. Sono due visioni differenti quella del

Mon Faust di Valéry e quella delle *Thesen über den Begriff der Geschichte* (*Tesi sul concetto di storia*) di Benjamin, appostate in due angoli differenti dello stesso bastione e cioè la Francia occupata dalle truppe naziste, ma le due prospettive tendono, come due linee geometriche all'interno dello stesso quadro, allo stesso punto di fuga, dove esse si intersecano per poi di nuovo divergere all'infinito: ma fondamentale qui resta il fulcro di convergenza che si chiama testimonianza.

Nel maggio del 1940 Valéry abbandona Parigi invasa dai tedeschi e si ritira a Dinard sull'oceano Atlantico; qui, saputo che i figli e il genero si erano miracolosamente ricongiunti sani e salvi a Clermont-Ferrand, si sente il cuore improvvisamente alleggerito da un peso angoscioso e si trova a disporre di un periodo vuoto e libero. È così che un giorno egli inizia a improvvisare senza scopo né progetto un dialogo "semiserio" – serio nella sostanza e scherzoso nella forma – tra un Faust e un Mefistofele (*Cahiers*, I 1459). Rubando le parole al curatore italiano del dialogo "semiserio" diremo con Pontiggia che quest'opera si pone come una sintesi e come un congedo, dove tornano tutti i temi affrontati da Valéry nell'arco di cinquant'anni tra opere e *Cahiers*: anzitutto la dissoluzione del concetto di storia e della sua falsa paradigmaticità, il naufragio dell'individuo e dei valori nella nuova società di massa, e ancora numerose riflessioni sul metodo e sul linguaggio, sul concetto di genio e di creazione, sulla definizione di individuo e di realtà. Ma è il carattere filosofico-storico che maggiormente andrà sottolineato, poiché *Mon Faust* "è un'operetta disperata. Valéry giunge alla definizione di un nichilismo estremo e senza redenzione. Nulla di puro, di sostanziale, di prezioso può essere comunicato, cielo e spirito sono vuoti; la Storia è vana. Le creazioni della parola, i capolavori, i canti purissimi, le verità di diamante, le architetture della deduzione, le luci della parola sono RIEN, nulla. La maledizione di Faust è dover rivivere; il suo supplizio la ripetizione delle cose, l'opacità della legge cosmica. Che cosa resta? Caduta l'Europa, la potenza dello spirito è perduta. Resta l'indifferenziato. «Il bello non c'è più» dice Faust; «Il firmamento canta tutto ciò che vuole» dice il Solitario. Faust-Valéry, allora, può solo ritirarsi dal secondo atto di *Lust* per non tornare più in scena, lasciando l'opera necessariamente incompiuta" (*Valéry "Non Faust"* 230).

Simile al *Doctor Faustus* di Thomas Mann, romanzo composto ugualmente durante la guerra, il Faust di Valéry non può che constatare il collasso irreversibile dell'umanesimo europeo e decretarne la disfatta alla

luce degli eventi storici. Ma se in Mann resta, nonostante tutto, un barlume di speranza sotto le ceneri, una scintilla di ingenuità nella notte scurissima della coscienza infelice, una volontà di purificazione che deve passare attraverso tutte le dissoluzioni possibili, in Valéry viene a mancare per sfiducia e disgusto di fronte all'umano un'ironia redentrice; la sua è un'ironia nientificante, pura testimonianza della fine che si proibisce l'illusione salvifica della forma. Ed è esattamente in questo, e cioè in una disperata testimonianza dell'intelligenza e dello spirito, al di là di un concetto irrecuperabile e falso di umanesimo europeo, non cieco di fronte alla violenza scatenatasi dalle viscere dell'umano, che Benjamin è di nuovo vicino a Valéry. Certo, come detto, è solo un momento, quello della lucidità senza sconto di fronte alle insanabili contraddizioni del reale, poiché le *Thesen über den Begriff der Geschichte* (*Tesi sul concetto di storia*) di Benjamin, compenstrate fin nel linguaggio dall'attualità della guerra, rinviano a una dimensione messianica della salvezza che non ha e non può aver radici nella cultura borghese in disfacimento e per lo più corresponsabile della decadenza. Per Benjamin il messianico è esattamente quella forza che può spezzare l'incantesimo dell'eterno ritorno dell'uguale che intrappola e annichilisce Faust-Valéry nell'incubo di una ragione divenuta impotente di fronte agli enigmi e alla cieca volontà di potenza. E se il destino ha riservato al nichilista Valéry una serena vecchiaia, mentre ha concesso a Benjamin il tempo sufficiente per scrivere e mettere in salvo il suo testamento filosofico prima che la violenza degli eventi mettesse fine alla sua vita, ecco che "la durata" delle sue intuizioni, pensieri e giudizi gli ha riservato accanto all'ammirato Valéry il posto che spetta all'autorità di un classico.



- 1 “È mia intenzione tener fermo a ciò che Valéry chiama ‘une lecture ralentie et hérissée des résistances d’un lecteur difficile et raffiné’”. (t.d.a)
- 2 Vedi: Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, II, 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. 776.
- 3 Vi sono interventi sul rapporto fra Benjamin e Valéry, soprattutto di lingua tedesca, che ricostruiscono e analizzano con una certa precisione filologica e filosofica le ascendenze valériane nel discorso benjaminiano; tuttavia in questo mio lavoro cercherò di seguire unapproccio più panoramico, saggistico e “geistesgeschichtlich” sulla affinità elettiva fra i due autori che dovrà quindi prescindere da questioni più tecniche che il lettore più curioso troverà in: Collomb, Michel: “Paul Vealéry et la modernité vus par Walter Benjamin”, *Bulletin des Etudes Valeryennes* 44 (1987). 37-44. Nagasawa, Asako: “Benjamin und Valery. Die Methode von Monsieur Teste.”, *Doitsu Bungaku* (1998). Hofmann, Werner: “Allgegenwart. Kritische Anmerkungen zu Valery und Benjamin”, *Vernunft riskieren. Klaus von Dohnanyi zum 60. Geburtstag*. Hamburg: Christians 1988. 118-125. Grätzel, Stefan: “Die Hinwendung zur Spur. Valéry und Benjamin über Wahrnehmung”, *Das Gedächtnis der Schrift. Perspektive der Komparatistik*. Wiesbaden: Deutscher Akademie Verlag, 2005. 107-118.
- 4 “se io scrivo un tedesco migliore della maggior parte degli scrittori della mia generazione lo devo per buona parte alla ventennale osservazione di un’unica semplice regola: non utilizzare mai la parola “io” se non nelle lettere”. (t.d.a.)
- 5 “tutto ciò che si può sapere di Teste porta alla negazione. Ciò che rende oltremodo affascinante la sua figura non sono i teoremi, ma i trucchi di un modo di comportamento che pregiudica il meno possibile il non essere e soddisfa alla massima: ‘ogni emozione, ogni sentimento è segno di un errore nella costruzione e nell’adattamento’”, tr. it. di Anna Marietti, in: Benjamin, Walter. *Avanguardia e Rivoluzione*. Torino: Einaudi, 1973. 44.
- 6 “È proprio della letteratura filosofica ritrovarsi da capo, a ogni sua svolta, di fronte alla questione della rappresentazione. (...) Costantemente il pensiero riprende da capo, circostanzialmente ritorna alla cosa stessa”, “è compito del

- filosofo ripristinare nel suo primato, mediante la rappresentazione, il carattere simbolico della parola, con quale l'idea perviene all'autotrasparenza", tr. it. di Enrico Filippini, in: Benjamin, Walter. *Il dramma barocco tedesco*. Torino: Einaudi, 1971. 3-13.
- 7 "Se volessimo fare una sorpresa all'autore di questa opera grandiosa, *Eupalinos o l'architettura*, per il suo sessantesimo compleanno, regalandogli un ex libris, esso potrebbe rappresentare un potente compasso con una gamba piantata sul fondo del mare e l'altra tesa lontano sull'orizzonte. Sarebbe anche una metafora per l'apertura di quest'uomo, l'ampiezza della sua tensione", tr. it. in: Benjamin, Walter. *Avanguardia e rivoluzione*, op. cit. 42.
- 8 "In un sogno mi sono visto nello studio di Goethe. (...) Qui, intento a scrivere, sedeva il poeta in età avanzatissima. Io mi tenevo in disparte, quando lui si interruppe e mi diede in dono un piccolo vaso, una terracotta antica. La girai tra le mani. Nella stanza c'era un calore insopportabile. Goethe si alzò e passò con me nel locale attiguo, dov'era apparecchiata una lunga tavola per il mio parentado. Sembrava però destinata a molte più persone di quante questo ne contasse. Certo era apparecchiata anche per gli antenati", tr. it. di Bianca Cetti Marinoni in: Walter Benjamin. *Strada a senso unico*. Torino: Einaudi, 1983. 7
- 9 Hebel, Peter. *Aus dem Schatzkästlein des Rheinischen Hausfreundes*, cit. in: Benjamin, Walter. *GS*, II, 2. 451: "Nel frattempo la città di Lisbona fu distrutta da un terremoto, e passò la guerra dei Sette Anni, e morì l'imperatore Francesco I; fu soppresso l'ordine dei Gesuiti, e fu divisa la Polonia, e morì l'imperatrice Maria Teresa, e fu giustiziato Struensee. L'America si liberò, e la forza unita dei francesi e degli spagnoli non poté occupare Gibilterra. I Turchi circondarono il generale Stein nella fossa dei veterani in Ungheria, e morì anche l'imperatore Giuseppe. Il re Gustavo di Svezia conquistò la Finlandia russa, e cominciò la Rivoluzione francese e la lunga guerra, e anche l'imperatore Leopoldo II scese nella tomba. Napoleone conquistò la Prussia, e gli inglesi bombardarono Copenaghen, e i contadini seminarono e mieterono. Il mugnaio macinò, i fabbri martellarono, e i minatori scavarono in cerca di vene metallifere nello loro officina sotterranea. Ma quando i minatori a Falun nell'anno 1809..." trad. it. di Sergio Solmi in: Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. Torino: Einaudi, p. 259.
- 10 "il racconto reca il segno del narratore come una tazza quello del vasaio", "la narrazione, come fiorisce nell'ambito del mestiere, è anch'essa una forma in qualche modo artigianale di comunicazione", op. cit., p. 256.
- 11 *Ibid.*, p. 448: "Questo paziente operare della natura era imitato, un tempo, dall'uomo. Miniature, avori profondamente intagliati, pietre dure levigate e scolpite, smalti e pitture ottenute dalla sovrapposizione di una serie di strati sottili e trasparenti... tutte queste produzioni di una fatica industriosa e tenace sono praticamente scomparse, ed è finito il tempo in cui il tempo non con-

tava. L'uomo odierno non coltiva più ciò che non si può semplificare e abbreviare”, op. cit., p. 257.

- 12 Vedi a proposito anche: Blanchard, Marc Eli: “Paul Valéry, Walter Benjamin, Andre Malraux: la littérature et le discours de crise,” *Esprit Créateur*, XXIII (1983): 38-50; Kambas, Chryssoula. *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*, Tübingen: Niemeyer, 1983. Ponzi, Mauro. *L'Angelo malinconico: Walter Benjamin e il moderno*. Roma. Lithos, 2001.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991
- Blanchard, Marc Eli: "Paul Valéry, Walter Benjamin, Andre Malraux: la littérature et le discours de crise." *Esprit Créateur*, XXIII (1983)
- Collomb, Michel: "Paul Valéry et la modernité vus par Walter Benjamin", *Bulletin des Etudes Valeryennes* 44 (1987)
- Grätzel, Stefan: "Die Hinwendung zur Spur. Valéry und Benjamin über Wahrnehmung", *Das Gedächtnis der Schrift. Perspektive der Komparatistik*. Wiesbaden: Deutscher Akademie Verlag, 2005
- Hofmann, Werner: "Allgegenwart. Kritische Anmerkungen zu Valéry und Benjamin", *Vernunft riskieren. Klaus von Dohnanyi zum 60. Geburtstag*. Hamburg: Christians 1988
- Joubert, Joseph. *Le coeur et ses raisons*. Rennes: La Part Commune, 2006
- Kambas, Chryssoula. *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*, Tübingen: Niemeyer, 1983
- Nagasawa, Asako: "Benjamin und Valéry. Die Methode von Monsieur Teste.", *Doitsu Bungaku* (1998)
- Pasolini, Pier Paolo. *Poesia in forma di rosa*. Milano: Garzanti, 2006
- Pontiggia, Giancarlo. "Valéry <Non Faust>". In Paul Valéry. *Il mio Faust*. Milano: SE, 1992
- Ponzi, Mauro. *L'Angelo malinconico: Walter Benjamin e il moderno*. Roma. Lithos, 2001
- Valéry, Paul. *Cahiers*, I, Paris: Gallimard, 1973
- . *Œuvres*, I. Paris: Gallimard, 1957
- . *Œuvres*, II. Paris: Gallimard, 1960
- Zanzotto, Andrea. *In questo progresso scorsoio*. Milano: Garzanti, 2009