

Aesthetica Preprint

Supplementa

Implexe, fare, vedere

L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry

di Emanuele Crescimanno



Centro Internazionale Studi di Estetica

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

è la collana pubblicata dal *Centro Internazionale Studi di Estetica* a integrazione del periodico **Aesthetica Preprint**[®]. Viene inviata agli studiosi impegnati nelle problematiche estetiche, ai repertori bibliografici, alle maggiori biblioteche e istituzioni di cultura umanistica italiane e straniere.



Il Centro Internazionale Studi di Estetica

è un Istituto di Alta Cultura costituito nel novembre del 1980 per iniziativa di un gruppo di studiosi di Estetica. Con D.P.R. del 7 gennaio 1990 è stato riconosciuto Ente Morale. Attivo nei campi della ricerca scientifica e della promozione culturale, organizza regolarmente Convegni, Seminari, Giornate di Studio, Incontri, Tavole rotonde, Conferenze; cura la collana editoriale **Aesthetica**[®] e pubblica il periodico **Aesthetica Preprint**[®] con i suoi **Supplementa**. Ha sede presso l'Università degli Studi di Palermo ed è presieduto fin dalla sua fondazione da Luigi Russo.

Aesthetica Preprint

Supplementa

17

Maggio 2006

Centro Internazionale Studi di Estetica

Il presente volume viene pubblicato col contributo del MIUR (PRIN 2005, responsabile scientifico prof. Luigi Russo) – Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Filosofia, Storia e Critica dei Saperi (FIERI), Sezione di Estetica.

Emanuele Crescimanno

Implexe, fare, vedere
L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry

A Bruna

Indice

Introduzione	7
I – Il <i>Système</i> Valéry	13
II – <i>L'implexe</i>	67
III – Il potere del fare	105
IV – La polidimensionalità dello sguardo	143
V – L'architettura	171
Bibliografia	183

Introduzione

L'alba fu compagna per oltre cinquant'anni delle riflessioni più interessanti e originali di Paul Valéry: i *Cahiers – journal de bord* di un *esprit* irrequieto, dagli interessi sconfinati che si estesero dalla filosofia alla psicologia, dalle scienze alla matematica – raccontano il tentativo di conoscersi, scoprirsi nuovo e ricco, pieno di insidie, parti nascoste e sconosciute, nessi e intuizioni feconde che fanno di Valéry uno degli ultimi intellettuali del Novecento capaci di muoversi a proprio agio in differenti campi del sapere. La magmatica esperienza della speculazione di Valéry è stata a lungo oggetto di analisi da parte di studiosi di differenti discipline: ognuno di essi ha delimitato l'ambito della propria ricerca e utilizzando gli strumenti propri di ogni settore ha condotto la propria analisi. La parte più interessante dell'opera di Valéry, composta di materiale così eterogeneo come sono i *Cahiers*, ha obbligato l'interprete a fornirsi di una chiave di lettura e di strumenti teorici capaci di indirizzare in maniera proficua la ricerca, seguendo una duplice strategia che, non tralasciando la ricchezza e la varietà del pensiero di Valéry, ne evidenzia al contempo l'unicità e l'intrinseca organicità. Infatti la prosa dei *Cahiers* spesso disordinata, imprecisa, una scrittura per se stessi innanzi tutto ha il vantaggio di essere molto vicina al pensato di Valéry ma è sin troppo spesso lontana da ogni formalismo e codificazione di un linguaggio ordinato; ha il vantaggio di ridurre al minimo lo scarto tra pensiero e linguaggio – ambizione che informa tutta la ricerca di Valéry – ma è tuttavia una prosa "sciatta", che necessita di molta attenzione nella lettura, di una sorta di decifrazione per raggiungere una piena intelligibilità. Questa particolarità dei *Cahiers* ha un'immediata ricaduta: l'interprete ha infatti difficoltà a estrapolarne citazioni esemplari capaci di riassumere il pensiero di Valéry; piuttosto la natura sfuggente di questo si manifesta nello stesso stile delle annotazioni, nella loro frammentarietà e a volte ridondanza, nella mancanza di linearità e immediatezza. Tutto ciò ha comportato nello svolgimento di questa ricerca la necessità di citare lunghi passi dei *Cahiers*, intere annotazioni che corrono il rischio di appesantire il testo: se ciò da un lato è vero, dall'altro risulta inevitabile perché la soppressione di parti renderebbe mutilo il dispiegarsi

del ragionamento di Valéry. Questo infatti, come si vedrà, si articola in una prosa particolare, un pensiero che si fa scrittura con lentezza e circospezione, in maniera non sempre lineare e diretta: dovere dell'interprete è allora quello di conservarne l'elaborata organizzazione interna, evidenziandone la ricchezza e le connessioni.

Inoltre i *Cahiers* nella loro integrità sono poco conosciuti: l'edizione anastatica del 1957-61 – l'unica a oggi completa – seppure ha il merito di aver svelato la ricchezza sino ad allora celata della speculazione di Valéry, tuttavia ha dei limiti intrinseci alla sua stessa natura: si è persa infatti la divisione e l'autonomia delle singole pagine così come delle differenti stesure e l'evidenza di annotazioni successive alla prima redazione. L'antologia ne *La Bibliothèque de la Pléiade* del 1973-74 – frutto dell'appassionato lavoro di Judith Robinson – risulta essere un utile strumento più per chi già conosce la carsica mole dei *Cahiers* piuttosto che per il neofita: lo stesso Valéry non riuscì mai a portare a termine una soddisfacente classificazione poiché ogni esclusione comportava un'irreparabile perdita di senso (ovviamente la sua parziale traduzione italiana risente di questi "limiti", oltre che del naturale scarto linguistico). Molto più utile risulta infine essere l'edizione cronologica in corso di pubblicazione che ripercorre a oggi i primi anni dei *Cahiers*: tale lavoro che coinvolge i più prestigiosi studiosi di Valéry restituisce nella sua integrità la ricchezza delle sue analisi e risulta essere un utile strumento di ricerca. La consultazione presso il Fondo manoscritti della *Bibliothèque nationale de France* degli originali e del materiale inedito che evidenziano ancora una volta l'eterogeneità e la fecondità delle riflessioni di Valéry è stata utile tanto quanto la scelta di un'appropriata chiave di accesso a una così eterogenea mole di riflessioni: in quella sede si è svolta infatti la prima cernita del materiale e la relativa organizzazione volta non solo alla messa in evidenza delle pagine più interessanti ma soprattutto alla conservazione del senso autentico del pensiero di Valéry nella sua più completa articolazione.

Il mio punto di vista è quello dell'estetica perché ritengo che partendo da questa disciplina, che programmaticamente sin dalle sue origini settecentesche non limita il proprio campo d'indagine alle conoscenze chiare e distinte ma rivaluta l'ambito della conoscenza sensibile, sia possibile penetrare sino in fondo tutta la ricchezza dei *Cahiers*. Attraversando le riflessioni apparentemente più oscure, illuminandole con nuova luce capace di evidenziare l'obiettivo di Valéry di venire a capo della ricchezza e della molteplicità del proprio io e di tutte le proprie capacità, siano queste legate all'intelletto speculativo o a quella parte meno chiara e distinta della mente umana «l'Esthétique est peut-être le propos auquel s'ordonne toute la réflexion de Valéry»¹.

Questa provvidenziale chiave d'accesso necessita tuttavia di alcuni concetti che possano servire da strumenti per penetrare in profondità

la speculazione di Valéry: la nozione di *implexe* è questo strumento perché è capace di riassumere in se stessa tutta la ricchezza delle problematiche che stanno all'origine della riflessione di Valéry; essa è inoltre capace di fungere da discriminante per ordinare tali considerazioni e per evidenziarne ogni aspetto. Con tale nozione Valéry infatti intende la capacità di essere virtuali ma soprattutto la concreta attitudine di attivare al massimo grado tali virtualità e di renderle operative. A nulla varrebbero infatti tutte le potenzialità se il soggetto che ne dispone non fosse in grado non solo di scoprirle in se stesso ma soprattutto di adoperarle per incidere sul mondo – sul suo mondo in primo luogo – e di trasformarlo a propria misura non solo per il soddisfacimento dei bisogni primari legati più strettamente alla sopravvivenza ma anche e con maggiore rilievo per dar vita a tutte quelle attività prettamente umane che possono essere dette “superflue”. *L'implexe* si manifesta dunque come la capacità di fare connessioni e associazioni, di liberarsi dalle false idee e parole ritornando all'osservazione dei fenomeni, scoprendone i nessi che li costituiscono; la facoltà inventiva della mente umana capace di sintesi e al contempo di nuovi e ulteriori approfondimenti, di fare assentendo alla vita senza rimanerne schiacciati ma percependo e facendo propri la pluralità delle forze che in essa agiscono – siano esse evidenti o nascoste; la capacità di concepire al contempo l'insieme e il dettaglio, di creare interpretando in maniera originale le regole. *Sub specie æstheticæ*, *l'implexe* determina la capacità poetica che media il plurale già presente nella personalità dell'artista, il molteplice della realtà, la normatività delle regole e l'originalità dell'artefice. L'artista infatti si pone come connessione tra l'arbitrario della propria esistenza e la necessità della creazione artistica per mezzo del suo operare, del suo fare che ha il compito specifico di potenziarlo come uomo, di farlo essere sino in fondo tale, padrone di se stesso e collocato al mondo secondo un preciso e determinato punto di vista. Egli deve essere capace di manifestare la padronanza di sé in un concreto fare, nelle proprie opere, nel proprio dire sensatamente; l'artista deve cogliere ed esprimere la molteplicità del reale, la sua ricchezza e la problematicità, senza rimanerne annichilito, senza perdere la possibilità di intervenire su di esso. *L'implexe* pertanto determina sia la visione della realtà sia l'azione in essa e, mediato dall'*esprit*, è una capacità prettamente estetica, che a mio avviso può trovare paradigmatica manifestazione nell'architettura: essa infatti nell'insieme della speculazione di Valéry può fungere da cartina di tornasole dell'azione creatrice dell'uomo, delle sue capacità di farsi e di posizionarsi da un determinato punto di vista.

Disegnato questo quadro, la ricerca affronterà due nodi tematici, il fare e il vedere nel presupposto che la prospettiva dell'estetica offra la possibilità di verificare l'operatività del *Système*. La nozione di

fare è centrale nella riflessione di Valéry e va analizzata in senso generale, declinata come farsi e infine specificata come fare dell'artista; va quindi considerata come attività dell'esperienza – come il vedere sarà inteso come attività della teoria – e messa alla prova in riferimento alle funzioni della mano e dell'agire specifico dell'architettura. All'idea di fare va connessa la nozione di potere, già fondamentale nel dispiegarsi della costellazione di eteronimi e per la nozione di *implexe*: esse agiscono insieme, il fare si manifesta come conseguenza del potere, in connessione con lo sguardo, la percezione della realtà e la posizione del soggetto in essa. L'obiettivo delle riflessioni sul fare è di riappropriarsi del proprio fare originario, liberarlo dagli spettri dell'antropomorfismo, riuscire a riallacciare un rapporto con il reale a partire dai suoi stimoli più autentici, che metta quindi l'uomo in sintonia con esso, che lo porti a riscoprire i nessi tra questi e il mondo. Per mezzo del fare dell'artista è possibile superare la disumanizzazione del soggetto, a cui corrisponde di contro l'eccessiva umanizzazione del reale e l'incapacità di scorgerlo al di là di schemi antropomorfi precostituiti, riscoprendone dunque l'ambiguità e la problematicità: l'artista pertanto, l'architetto in prima istanza, è creatore di un mondo nuovo, di uno specifico spazio artistico, del nuovo spazio dell'uomo. L'impegno artistico ha allora valore solamente se è un esercizio che trasforma l'artista, un esercizio di rigore innanzi tutto verso se stesso, volto con il suo operare al potenziamento dell'artista stesso. È inoltre un addestramento, un trasformarsi per mezzo dell'attività artistica, dell'esercizio quotidiano, della ripetizione alla ricerca di una forma di espressione appropriata: così come l'atleta deve, per potersi esprimere al meglio, sottoporsi a lunghe sedute di allenamento, di fortificazione muscolare e di concentrazione, l'artista deve riflettere sulla propria arte con l'obiettivo del rigore e della purezza della propria forma d'espressione e deve esercitarsi quotidianamente. La mano, il primo utensile sulla realtà dell'uomo, dell'artefice è infine un altro tema che specifica la nozione di fare: essa, primo contatto tra corpo e mondo, ha il potere di creare, di modificarlo e di agirlo, di renderlo familiare, riducendo la distanza tra l'uomo e il reale.

L'altra nozione fondamentale che emergerà nel corso della ricerca è quella di vedere: ho già detto del suo legame con il concetto di fare, di come siano l'una necessaria all'altra e di come si determinino in forma complementare. Valéry riconosce di possedere il dono di «*vision étrange*»² che gli consente di cogliere con uno sguardo d'insieme la molteplicità del reale senza semplificarla o appiattirla in un'immagine statica, quanto piuttosto evidenziandone i nessi nascosti che la tramano. L'opera d'arte è una modalità di lettura e d'interpretazione della dialetticità del reale, una possibile trasposizione di questo dal punto di vista specifico di un artista, tanto più degna di interesse quanto

maggiore sia stato il percorso di riscoperta di sé compiuto da questi, quanto maggiore sia l'articolazione secondo la sua stessa pluralità. Il vedere è pertanto il senso dell'esperienza, l'esperienza è l'insieme di vedere e fare, è agire sulla realtà dal proprio punto di vista: così come la mano, anche l'occhio è incarnato nel corpo, è un utensile che crea il legame della triade *C E M*. Vedere e fare sono un rafforzamento e una conferma del nesso tra *corps*, *esprit* e *monde*, sono emergenza di questa relazione; non, quindi, un puro e semplice guardare ma un guardare per fare (e, preliminarmente, per farsi). L'obiettivo è quello di acquisire un nuovo sguardo, rimodularsi secondo esso poiché il reale può essere sempre osservato con modalità differenti, da un nuovo punto di vista, con occhi differenti: la percezione di questo è dunque paragonabile «à ce qui se passe quand un objet se présente à nous, incomplet ou à l'envers, comme jeté au hasard sur le tapis de l'esprit et que nous le retournons, redressons, complétons, p[ou]r le reconnaître. Le même objet a ∞ d'aspects, mais n[ou]s ne le connaissons et conservons que sous un seul»³.

Risulta a questo punto chiara la fascinazione che la figura dell'architetto suscita in Valéry: questi agisce sulla realtà, ne sfida le leggi con le sue operazioni, leggi a cui non può sfuggire ma che le sue abilità possono manovrare in vista del proprio fine, in vista della costruzione. L'architetto è colui che incarna il proprio *Système*, colui che con i suoi atti lo manifesta, colui che è i suoi atti stessi; egli è colui che coniuga nella sua persona e nella sua azione potere, essere e fare, colui che riesce a selezionare tra le proprie intuizioni quelle veramente innovative e creative, colui che ha uno sguardo creatore sulla realtà.

Nel corso della ricerca l'orizzonte dei *Cahiers* sarà di volta in volta sposato con gli altri testi di Valéry in un continuo rimando che evidenzierà un complesso articolarsi di temi: le lunghe citazioni da me riportate sono dunque un "male necessario" che consente una più appropriata e rigorosa analisi della lettera di Valéry che soltanto nella prosa dei *Cahiers* è stato capace di manifestare la ricchezza e la varietà della propria personalità e della propria speculazione.

Questo volume costituisce approfondimento e rielaborazione del mio lavoro svolto nell'ambito del Dottorato di ricerca in *Estetica e teoria delle arti* dell'Università degli Studi di Palermo. Desidero dunque innanzi tutto ringraziare il professor Luigi Russo, coordinatore del Dottorato e tutor della mia ricerca, che mi ha sempre guidato e seguito con competenza, passione, interesse e partecipazione e che oggi ne accoglie il compimento. Desidero inoltre esprimere la mia gratitudine a Salvatore Tedesco, co-tutor della mia ricerca, per l'attenzione, i consigli precisi, il sostegno costante e soprattutto l'amicizia con cui mi ha accompagnato dall'inizio sino alla pubblicazione di questo lavoro. La mia riconoscenza

va inoltre alla professoressa Lucia Pizzo Russo, appassionata lettrice di Valéry, che è sempre stata prodiga di suggerimenti attenti e puntuali; al professor Sandro Mancini, primo interlocutore nel dialogo sulle pagine di Valéry; a tutti coloro che hanno gravitato intorno al Dottorato di ricerca per il proficuo e continuo scambio di idee necessario per la completa maturazione di questo lavoro.

¹ Mikel Dufrenne, 1975a, p. 31.

² Cfr. Paul Valéry, 1957-1961, vol. VIII, p. 353 (d'ora in poi la sigla C, seguita dal numero del volume in cifra romana e dalla pagina). Tale visione è per Papparo elemento centrale della ricerca di Valéry, il cui obiettivo è «una nuova forma di sguardo, in grado di tenere assieme la particolarità della visione singolare e la sua possibile traducibilità su un piano più generale» (Felice Ciro Papparo, 2001, p. 9).

³ C XIV, p. 42.

I – *Il Système Valéry*

1. *Un Système estetico*

L'intera ricerca di Valéry conserverebbe aspetti oscuri se l'analisi non prendesse avvio dall'inestricabile intreccio tra biografia e pensiero: i *Cahiers* sono il luogo principale in cui si struttura la ricerca filosofica di Valéry, luogo di scoperta dell'insufficienza della mente, dell'analisi e dell'indagine, dell'addestramento al fine di riacquisire la padronanza di se stessi e dei propri mezzi. Attraverso le annotazioni dei *Cahiers* è dunque fondamentale evidenziare l'evoluzione del pensiero di Valéry volto alla riconquista degli strumenti necessari per poter dispiegare appieno le proprie potenzialità. In un'annotazione dei *Cahiers* egli scrive infatti che la sua filosofia «ne tend qu'a me rendre familier à moi-même, [...] me tirer à ma lumière, faire jouer mes ressorts, unir ce que les circonstances n'unissent pas; désunir ce que l'hasard a uni –; amoindrir mon indéfini; m'étendre pour trouver mes limites, me circonscrire en général et me rejeter tout entier...»¹. Biografia e pensiero formano pertanto un tutt'uno e dal loro sincronico svilupparsi non è possibile prescindere. Paul Valéry fu accademico di Francia, apprezzato poeta, saggista dall'*esprit* arguto, *maître de conférence* richiesto in tutta Europa, presidente onorario della *Société Française d'Esthétique* sin dalla sua fondazione, coscienza libera della Francia occupata dai nazisti; ma una parte rilevante della sua esistenza, forse la più rilevante, si è svolta quasi in segreto, è rimasta a lungo sconosciuta e ignorata. Paul Valéry fu autore di un'opera – che non è forse a pieno titolo definibile in tal modo – infinita, segreta, inedita e sempre nuova, un'opera dotata di una forza e di una potenza eccezionale, di una perfezione nella sua necessaria incompletezza, di un'opera composta di frammenti che compongono un insieme che non è la somma di tutte le sue parti ma che va ben oltre queste. I *Cahiers* sono l'opera della vita di Valéry, il necessario e quotidiano esercizio svolto all'alba, nel momento in cui l'*esprit* gode ancora della propria autonomia dal mondo perché appena desto è ancora in quello stato di limite e di confine così proficuo e apprezzato da Valéry:

Ego

Ces cahiers sont mon vice. Ils sont aussi des contre-œuvres, des contre-finis. En ce qui concerne la "pensée", les œuvres sont des falsifications puisqu'elles éliminent le provisoire et le non-réitérable, l'instantané, et le mélange pur et impur, désordre et ordre ².

I *Cahiers*, «Essais, Esquisses, Études, Ébauches, Brouillons, Exercices, Tâtonnements» ³, sono il luogo privilegiato della riflessione di Valéry; rispetto alle opere pubblicate hanno il vantaggio di un linguaggio più vicino al pensato anche se appare più difficile e negligente: è un linguaggio che sfugge al formalismo e al convenzionalismo riuscendo pur tuttavia a comunicare e trasmettere con una sua precisione, seppure breve ed estemporanea, con una sua forma determinata e stabile il pensiero dell'autore ⁴. Il percorso che si delinea nei *Cahiers* non è una via placida, bensì un continuo mettersi in discussione, una scepsti affannosa verso una meta ignota forse irraggiungibile: ma la stessa personalità del loro autore ha queste caratteristiche, è sotto il segno della molteplicità, della necessità di un'analisi che ne scopra tutti i nessi, tutta la ricchezza, che ne componga i frammenti. Vi è un intimo legame tra la forma frammentaria dei *Cahiers* e la ricca personalità di Valéry; lo scopo della redazione dei *Cahiers* è innanzi tutto la comprensione di se stessi, delle parti di cui si è composti e della totalità cui queste danno luogo, un percorso attraverso parti oscure e simboliche, ambigue, la scoperta dei nessi che legano le plurime personalità e le relazioni tra *corps*, *esprit*, *monde*. Termine chiave della redazione dei *Cahiers* risulta dunque l'esercizio continuo, l'esercizio che fortifica e scopre nessi, un addestramento che abbia come primo e immediato risultato la conoscenza di se stessi e il proprio potenziamento, lo sviluppo della propria elasticità, il congiungimento di potenzialità apparentemente disgiunte, la scoperta dei propri limiti, l'armonizzazione delle parti e del tutto e solo, come risultato quasi accidentale e non necessario, il compimento di un'opera.

Poste queste premesse è evidente che scopo principale della ricerca di Valéry sia la definizione dell'io stesso dell'autore, la riconquista di sé e l'armonico funzionamento delle ricche personalità che lo compongono, dopo averne analizzato e determinato i diversi domini: l'*Ego* e il suo addestramento, l'ordine, la scoperta dei limiti, il fare, la creazione di un *Système* che in maniera equilibrata rappresenti la ricchezza del suo autore. Ciò comporta allora un diverso modo di agire grazie alla nuova padronanza di sé, obbliga a sviluppare una *science des manières de voir*, con propri assiomi e postulati rigorosi, un modo di conoscere, di essere e di agire, di vedere la realtà dal proprio punto di vista; si assume di conseguenza uno dei punti di vista, relativo e determinato da «tout un *implexe* d'associations» ⁵ che ristrutturano il modo di vedere e di agire nella realtà, ma al contempo determinato dalle re-

lazioni che con essa crea il soggetto per mezzo del suo sentire e del suo percepire. L'*Ego* che si determina nei *Cahiers* è così all'insegna di questo impegno di rigore: disciplina della prassi, del pensiero e della scrittura, condotta intrinseca al *Système* ma anche alla scrittura, sia questa l'annotazione dei *Cahiers*, sia un'opera destinata alla pubblicazione. Agire all'interno di un *Système* significa pertanto analizzare la pluralità del reale, distinguere e catalogare i dati percepiti rendendo familiare l'originaria opacità del mondo, definire una propria *science des manières de voir* ponendo assiomaticamente i propri postulati, facendo del proprio *Système* il proprio mezzo di conoscenza della realtà: questa operazione è conseguenza di una rigorosa analisi, dopo essersi posti come un io, non necessariamente omogeneo e compatto, ma certamente delimitato. Il progetto di Valéry è dunque ben chiaro e determinato, riassumibile con questo passo dei *Cahiers*:

Ma philosophie –
 Elle est en deux chapitres.
 Ces chapitres ne se suivent pas. L'un d'abord, – l'autre ensuite; ou l'un ensuite et l'autre d'abord.
 Car en vérité ils sont, et ne peuvent que l'être, simultanés.
 L'un s'appelle: Expériences.
 L'autre s'appelle: Exercices.
 Le premier traite des impressions, des tâtonnements et de la netteté. Il progresse vers la construction des actes; l'organisation et la désorganisation; les énergies et les gênes; le passage dans les états successifs –; le hasard, l'accidentel, et le significatif, l'adapté, l'accommodé.
 L'autre est le fonctionnement, le développement formel ⁶.

Questo passo ben sintetizza e rilancia i temi principali della riflessione di Valéry e si caratterizza al meglio la sua filosofia: essa deve essere uno strumento capace di svolgere il suo ruolo di discriminare tra diversi modi di vedere la realtà – caratterizzata da una molteplicità di aspetti – e deve muovere dalla analisi della personalità dell'autore. L'opera di Valéry è infatti comprensibile solo se si tiene conto della personalità eterogenea e ricca di sfumature e varianti del suo autore, del percorso di formazione che i *Cahiers* rappresentano; ritengo di conseguenza necessario presentare preliminarmente la ricchezza di tale personalità costituendo una costellazione di eteronimi che faccia da sfondo a tutta la ricerca e che evidenzii la necessità del pensatore di esprimere a più livelli la propria poetica e la propria personalità. Nel dialogo *Eupalinos* Socrate stupisce il suo interlocutore Fedro rivelandogli che in lui vi è un architetto che le circostanze hanno lasciato incompiuto; e così continua:

Socrate: Je t'ai dit que je suis né *plusieurs*, et que je suis mort, *un seul*. L'enfant qui vient est une foule innombrable, que la vie réduit assez tôt à un seul individu, celui qui se manifeste et qui meurt. Une quantité de Socrates est née avec moi, d'où, peu à peu, se détache le Socrates qui était dû aux magistrats et à la ciguë.

Phèdre: Et que sont devenus tous les autres?

Socrate: Idées. Ils sont restés à l'état d'idées. Ils sont venus demander à l'être, et ils ont été refusés. Je les gardais en moi, en tant que mes doutes et mes contradictions... Parfois, ces germes de personnes sont favorisés par l'occasion, et nous voici très près de changer de nature. Nous nous trouvons des goûtes et des dons que nous ne soupçonnions pas d'être en nous: le musicien devient stratège, le pilote se sent médecin; et celui dont la vertu se mirait et se respectait elle-même, se découvre un Cacus caché, et une âme de voleur ⁷.

Valéry ben presto si è scoperto plurimo, ha incontrato nella sua vita artisti degni di ammirazione, ha trovato nelle sue letture grandi personalità a lui vicine, caratterizzate del medesimo rigore, ha creato nelle sue opere personaggi che incarnassero tale ricchezza; ma soprattutto ha trovato dentro di sé «ces germes de personnes» e non li ha soffocati, ha lasciato loro spazio nelle pagine dei *Cabiers*, ha loro dedicato tutta la sua attenzione, coltivandoli e accrescendoli, lottando con essi affinché non si soprafacessero l'un l'altro; Valéry, come ho già ricordato, è stato così poeta e saggista, filosofo, appassionato di scienza capace spesso di stupire l'interlocutore e di ottenerne l'elogio, studioso di estetica e artista; ha sempre convissuto con questi eteronimi, la cui presenza ha determinato la sua attività ⁸.

L'origine della ricerca di Valéry è l'insufficiente conoscenza e padronanza della propria stessa personalità, la consapevolezza che se si vuole operare sul mondo è necessario in via preliminare essersi conosciuti, aver dispiegato tutte le proprie potenzialità; la ricerca si intreccia dunque strettamente con lo sviluppo della stessa biografia del pensatore. La genesi è infatti la crisi personale e poetica culminata con la cosiddetta *nuit de Gênes* e gli sviluppi e il superamento di questo turbamento vanno di pari passo con lo svolgersi della vita del pensatore; gli avvenimenti biografici inoltre hanno un ruolo decisivo nello sviluppo del pensiero che si svolge e si attua in presa diretta sulla quotidiana esistenza di Valéry. Nel corso della mia analisi quindi ricercherò i nessi che si creano tra biografia e pensiero, così come quelli tra le plurime personalità di Valéry, tra i suoi molteplici io, tra il corpo, *l'esprit* e il mondo, tra la scrittura dei *Cabiers* e quella delle opere poetiche e per la pubblicazione immediata; nessi caratterizzati da un continuo e reversibile movimento che rilancia la portata e la valenza dei termini stessi che creano queste relazioni; essi rappresentano la natura stessa e la struttura del pensiero di Valéry, il luogo in cui il suo pensiero trova profondità e sviluppa il maggiore interesse.

Tutti i temi indicati hanno avuto una qualche rilevanza nella storia dell'estetica e sono affrontabili da questa disciplina che può, in maniera feconda, attualizzare il pensiero di Valéry. La scelta dell'estetica vuole infatti fornire una via privilegiata per raggiungere il cuore della riflessione di Valéry, vuole immediatamente mettere in evidenza i nuclei

tematici forti e caratterizzarne tutta la speculazione. Come studioso di estetica Valéry si inserisce, secondo Franzini, nella tradizione cartesiana presente nell'estetica francese di inizio Novecento «capace di esaltare l'intelletto e la coscienza nella loro presenza all'interno dell'arte come lavoro e procedimento tecnico e che, nel contempo, problematizzando il rapporto arte/filosofia, è in realtà, come scrive Paci, "l'erede di tutti i problemi posti dai romantici". Valéry è dunque un romantico "nel significato eterno che si deve attribuire al Romanticismo, nel senso cioè che ogni fatto dello spirito deve la sua possibilità alla fantasia, alla favola"»⁹. Franzini riconosce inoltre che Valéry per quanto riguarda l'estetica «non è dilettante come non lo furono i suoi maestri Degas e Mallarmé e perché, soprattutto, nel suo pensiero è evidente la ripresa di un'esigenza filosofica "positiva" contro il misticismo, l'eclettismo, gli spiritualismi "alla moda" [...]: la scienza, e non le vuote cosmogonie verbali dei filosofi, deve essere d'esempio per l'arte e le teorie dell'arte, la scienza con il suo metodo determinato e rigoroso»¹⁰. A Valéry va in più riconosciuto il merito – sempre secondo Franzini – di «aver più volte riaffermato che la nozione di genio ispirato e inaffabile di per sé non dice nulla sui problemi reali della creazione artistica né riesce a spiegare l'intelligibilità e il senso di un'opera d'arte»¹¹; Franzini riconosce infine che la meditazione di Valéry che accompagna la sua produzione artistica, seppure nell'asistematicità dei *Cahiers* «non è mai esclusivo tentativo di giustificare la propria specifica opera artistica ma sempre e soprattutto uno sforzo per delineare il metodo essenziale per l'opera intera dell'artista. In questo senso – ed è a parer nostro un senso fondamentale – Valéry è "filosofo" e l'intera sua opera un "discorso sul metodo" che ha come scopo mostrare che "l'entusiasmo non è uno stato d'animo da scrittore" e "quanto grande sia la potenza del fuoco, diviene utile e motrice solo per le macchine dove l'arte l'impegna". Monsieur Teste è l'esempio che l'artista può diventare "maître de sa pensée" trasfigurando la propria vita psicologica nel mondo rigoroso dei rapporti logici. L'artista si avvicina quindi al filosofo che è una sorta di "specialista dell'universale" che costruisce, per comprendere la varietà del discontinuo, diverse "forme" di conoscenza, una scienza dei valori dell'azione, l'etica, ed una scienza dei valori espressivi, l'estetica: "a mio avviso - scrive Valéry - ogni filosofia è un affare di forma. È la forma più comprensibile che un certo individuo possa dare all'insieme delle sue esperienze interne o altre, e ciò indipendentemente dalla conoscenza che può possedere quest'uomo»¹².

L'estetica può considerarsi punto di congiunzione tra l'esperienza poetica di artista e le riflessioni teoriche dei *Cahiers*; può così essere il luogo in cui la riflessione del filosofo e quella dell'artista che affianca al proprio fare trovano un terreno comune di scambio e di confronto e affrontano, ciascuno dal proprio punto di vista e secondo la propria

esperienza della realtà, i problemi del bello e dell'arte, elaborando una teoria estetica che sia capace di porre ordine all'insieme della speculazione filosofica. Nella riflessione di Valéry sono sempre presenti due elementi necessari l'uno all'altro per un corretto dispiegamento della ricerca, due elementi che, apparentemente in contrasto, devono essere sempre articolati all'unisono: l'esperienza quotidiana in presa diretta sul reale e l'esercizio continuo delle proprie capacità. Fondamentale per lo svolgersi della mia ricerca è il richiamo all'esperienza, al quotidiano rapporto con la realtà a partire dalle percezioni più semplici, dai dati elementari che colpiscono i nostri occhi, agli oggetti con cui ogni giorno entriamo in contatto. Altrettanto indispensabile è il richiamo all'esercizio, alla necessità che ogni giorno sia segnato dall'addestramento, dalla ripetizione di alcuni atti sino a che questi non entrino a far parte del proprio bagaglio di conoscenze, diventino un *habitus*; solo così infatti i brancolamenti nel buio possono essere ricondotti alla luce, le difficoltà superate in un percorso che non annulli del tutto gli errori ma che li utilizzi per il raggiungimento della chiarezza e della conoscenza.

All'interno del quadro sinora delineato risulta assodato l'interesse di Valéry per l'estetica e le discipline artistiche; fascino e rispetto accompagna l'accostarsi di Valéry all'estetica:

Je vous déclare tout d'abord que le nom seul de l'Esthétique m'a toujours véritablement émerveillé, et qu'il produit encore sur moi un effet d'éblouissement, si ce n'est d'intimidation. Il me fait hésiter l'esprit entre l'idée étrangement séduisante d'une «Science du Beau», qui, d'une part, nous ferait discerner à *coup sûr* ce qu'il faut aimer, ce qu'il faut haïr, ce qu'il faut acclamer, ce qu'il faut détruire; et qui, d'autre part, nous enseignerait à produire, à *coup sûr*, des œuvres d'art d'une incontestable valeur; et en regard de cette première idée, l'idée d'une «Science des Sensations», non moins séduisante, et peut-être encore plus séduisante que la première¹³.

Il *Discours sur l'esthétique* è un interessante compendio delle riflessioni di Valéry sull'estetica perché tocca molti punti fondamentali della sua intera riflessione. Nella conferenza infatti, dopo aver tracciato una breve storia delle idee di estetica alla ricerca di una valida definizione che possa essere al contempo chiara e fondante di tale disciplina al cospetto della sua smisurata complessità, Valéry nota che risulta difficile segnare dei limiti definiti a questa disciplina che comprende la storia, l'anatomia e la fisiologia, la tecnica del taglio delle pietre, quella della danzatrice, del tracciato dei giardini e molte altre; d'altro canto le diverse dottrine che nei secoli hanno forgiato la storia dell'estetica spesso non hanno soddisfatto le esigenze che si erano poste. L'elenco di Valéry nella sua esattezza e varietà non può non richiamare le tassonomie di Borges capaci di racchiudere l'universo in ogni dettaglio senza però attuare alcun discrimine; un'esperienza simile a proposito

dell'estensione che il concetto di estetica ha assunto è riportata da Pietra al fine di sottolineare l'esattezza della proposta di Valéry: essa è infatti il risvolto della medaglia della ben nota "morte dell'arte" di Hegel che mira in ultima analisi a far spazio a una forma di coscienza più elevata, come per esempio la filosofia. Valéry dal canto suo, affermando che «si l'Esthétique pouvait être, les arts s'évanouiraient nécessairement devant elle, c'est-à-dire *devant leur essence*»¹⁴ mira a liberare il campo dalle pretese metafisiche che separano il bello dalle cose belle: «mais – nota Pietra –, à y regarder de plus près, ces deux phrases, au fond, disent la même chose: elles affirment toutes deux cet idéalisme dont la philosophie a tant de mal à se débarrasser. Idéaliste, incontestablement, le propos hégélien, qui dissout l'art à l'Absolu de l'Idée. Idéaliste, aussi, le propos valéryen, qui ne veut rien dire d'autre que cette excellence possible du Beau, qui rend vaines toutes ses manifestations»¹⁵.

La centralità della prospettiva dell'estetica può trovare conforto inoltre anche in un breve articolo che Pietra dedica alla *sensibilité intellectuelle* di Valéry: la studiosa riprende un passo di una conferenza di Valéry nella quale il pensatore si domanda «si les travaux de l'intellect séparé, ses événements propres, ses joies et ses peines, ses splendeurs et ses misères, ses grandeurs et ses servitudes ne pouvaient être représentés par les moyens de l'art»¹⁶. Questa considerazione va inserita nel complesso della speculazione di Valéry e in particolar modo connessa alle esigenze che stanno alla base della stesura dei *Cahiers* e quindi di tutta la riflessione: «la sensibilité intellectuelle est de l'ordre du *besoin*, d'un besoin aussi élémentaire que la faim et la soif»¹⁷; dunque è una di quelle nozioni cardine di tutto il *Système* Valéry, necessaria per la determinazione della stessa personalità del pensatore, per conoscersi e conoscere. È interessante sottolineare che essa si manifesta come «une *passion amoureuse*»¹⁸ e che immediatamente Pietra la connette con l'*implexe*, nozione cardine della mia ricerca, capace di mediare tra l'*esprit* e il *monde*, di attivare di volta in volta le capacità necessarie per l'agire dell'uomo: è il momento in cui «l'*esprit* y éprouve un sentiment de *disponibilité particulière*, non de vacuité, mais, au contraire, d'*énergie surabondante*. [...] Moment où l'*esprit* sent son corps, où l'intelligence se fait frémissante»¹⁹. Tutti questi rimandi – che ora possono sembrare oscuri e poco coordinati – saranno chiariti nel corso della mia ricerca: adesso è rilevante notare che questa «collusion fertile entre l'affectif et le théorique»²⁰ è immediatamente riconducibile – come osserva Pietra – alla lezione di Kant della *Critica della facoltà di giudizio*, che caratterizza il piacere estetico, il giudizio di gusto, per mezzo dell'immaginazione restia a schematizzare e dell'intelletto incapace di concettualizzare. La *sensibilité intellectuelle* pertanto, superando la distinzione o l'apparente contraddizione tra i due termini

in questione, evidenzia la loro coappartenenza all'*esprit*, all'esigenza primaria dell'uomo di conoscere senza limiti fittizi, muovendosi piuttosto dalle parti più ricche del proprio *esprit*, luoghi di intersezione tra differenti facoltà.

L'iniziale riferimento all'arte può far progredire la mia analisi: osservare il lavoro dell'*esprit* nel momento stesso in cui questo viene compiuto, mirare a comprendere l'attività di artisti e pensatori come Leonardo da Vinci, capace di mettersi alla prova in differenti ambiti:

Ce que j'ai envisagé l'un des premiers, peut-être, c'est la "sensibilité de l'intellect" - ce qu'il y a d'amour, de jalousie, de piété, de désir, de jouissance, de courage, d'amertume, et même d'avarice, de luxure / et jusqu'à [une] sorte de luxure /, dans les choses de l'intelligence. Il y a une passion, des émotions et des affections dans l'application de la vie à ces activités qui ont pour objet le *comprendre* et le *construire*.

Et ce sont là des *instincts*.

Quoi qui l'homme puisse faire, où qu'il s'emploie s'il s'y met tout entier, il y est tout entier et il y porte ses puissance de sentir et de produire. Son objet ne fait pas qu'on le traite à froid ou à chaud.

Ce n'est ne que l'expression qu'il peut, par une feinte nécessaire, diviser de la chaleur et de la confusion de la vie ²¹.

A partire da questa annotazione è possibile evidenziare gli ulteriori sviluppi del pensiero di Valéry: l'insisto rimando alle capacità dell'*esprit* che non sono riconducibili per intero né all'intelletto né alla sola sensibilità; la necessità di costruire un *Système* che sia il proprio *système* capace di rappresentare la pluralità, l'eterogeneità e le contraddizioni presenti nel soggetto; il bisogno di creare nessi tra il soggetto e la realtà che li mettano in continua relazione e scambio; la domanda sul *pouvoir*, il potere dell'uomo e la sua intima e immediata connessione con il suo *savoir*; la necessità di attivare di volta in volta le capacità appropriate alla comprensione e all'azione. Il rapporto di Valéry con la filosofia fu sempre difficile poiché egli non si sentì mai filosofo; dichiarò, ogni qual volta ebbe l'occasione di prendere la parola in consessi filosofici, la propria ignoranza e diffidenza nei confronti dei filosofi di professione, di coloro che si definiscono tali. Piuttosto credeva nell'«invisibilité de la vraie philosophie. [...] Elle n'est jamais dans les écrits des philosophes – on la sent dans toutes les œuvres humaines qui n'ont pas trait à la philosophie et elle s'évapore dès que l'auteur *veut* philosopher» ²²: la filosofia è dunque un atteggiamento riscontrabile in Leonardo da Vinci così come in Napoleone che ha ben compreso che essa è «une connaissance que l'on poursuit par le vivre seul et où les solutions sont entraînées par l'existence, l'action, les réactions, les choix de chacun» ²³. Di questo personale sistema filosofico Pietra mette in evidenza quattro tratti essenziali relativi alle intenzioni, alle motivazioni e al desiderio di fare filosofia di Valéry piuttosto che ai contenuti specifici che mi appaiono rilevanti:

«un refus du verbalisme», «une vision personnelle d'où est absente toute intention de convaincre autrui», «un effort constant pour introduire un ordre dans la multiplicité des faits», «la vraie philosophie est une étique de la pensée»²⁴. La filosofia di conseguenza, abbandonato lo studio della metafisica e dell'ontologia, utilizzando i metodi delle scienze, tenendo presente che il linguaggio della poesia ha caratteristiche sue proprie, deve essere

1) *Une logique*: c'est-à-dire, dans l'esprit de Valéry, une gnoséologie débarrassée de tout psychologisme, une étude des différentes catégories mises en jeu dans toute opération de pensée. [...] Une logique assez semblable à ce que l'on appelle aujourd'hui épistémologie, au sens où celle-ci cherche à trouver, dans la réflexion sur les opérations scientifiques, les mécanismes de son propre fonctionnement.

2) La second voie, susceptible d'être empruntée par la philosophie future, c'est celle de la *poétique*, c'est-à-dire d'une réflexion sur ce qui est à la fois son moyen et sa fin: le langage. Le mot grec, *logos*, dirait mieux cet jointement du verbe, de l'être et de la raison. [...] Si la philosophie a abusivement prétendu au Vrai et au Bien, elle a ignoré la seule voie qui eût pu la sauver: le Beau, art de l'ordonnement où se distinguent spécialement ces philosophes-architectes, qui se plaisent aux lois formelles, où se découvre "la structure propre de l'intelligible". Ainsi toute philosophie peut être jugée en fonction de l'impact que l'équilibre harmonieux des ses notions aura sur notre sensibilité et notre intellect. Lors de la *Sixième leçon* du Cours qu'il fit au Collège de France, Valéry disait: "Je vois très bien la métaphysique comme faisant partie de l'esthétique, *étant dans la région des idées ce que l'art est d'autres domaines*. La métaphysique est une musique des idées. *Platon l'eût pensé. C'est d'ailleurs une très belle chose que construire une symphonie d'idées*"²⁵.

Sulla stessa lunghezza d'onda è anche l'analisi di Jarrety, concorde nel rilevare che l'analisi e la critica del linguaggio sia punto di partenza fondamentale di tutta la riflessione di Valéry – che si è interrogato inoltre in maniera radicale sulla possibilità stessa della filosofia. Jarrety si pone la domanda sulla legittimità di applicare la medesima impostazione anche all'attività poetica e artistica: «est-il possible de construire une œuvre qui renvoie au Sujet qui la fonde, la limite et la *marque*, qui échappe d'autre part aux artifices de l'écriture, et ouvre enfin à quelque utilité qui reste à établir?»²⁶. Per rispondere a questa domanda bisogna aver ben presente l'intero percorso di Valéry e la sua «inflexion intérieure», le scoperte scientifiche del suo tempo e far riferimento al fare e all'arte: «le savoir n'est pas une fin, mais un *poëme*, et la philosophie doit aider à l'exercice d'un pouvoir qu'il faut individuellement définir. La réflexion de Valéry signe alors l'arrêt de la philosophie, au profit d'une pratique plurielle dont l'ambition sache pour chacun satisfaire, selon un motif qui nous est désormais familier, l'exigence de la construction singulière de son propre Tout»²⁷. In base a queste considerazioni è facile comprendere che l'obiettivo della filosofia di Valéry sia di fondare il proprio *Système* in maniera ampia; lo scopo della ricerca di Valéry è l'acquisizione di questa forma di sapere

che è un farsi dell'uomo, che poi può realizzarsi paradigmaticamente in pratiche determinate come l'architettura; la filosofia troppo spesso ha abbondanza di risposte, ma non sono delle risposte vere, così come simmetricamente vi è un eccesso di false domande. Perché un problema filosofico sia sensato, secondo Valéry, bisogna che sia fondato su un bisogno reale e a questo fare riferimento; la proposta positiva di Valéry è dunque secondo Jarrety di mettere in primo piano l'io,

L'exigence d'un Sujet qui éloigne la philosophie de toute universalité au bénéfice d'une expérience individuelle qui puisse nouer la pratique d'un art de penser *et* d'un art d'écrire, d'une logique *et* d'une esthétique. Cette essentielle conjonction, une note de 1939 l'exprime clairement, quant au style: "la philosophie doit conduire à écrire merveilleusement bien, ou ne conduit à rien. Car *bien penser* ne se distingue pas de *bien exprimer*" [...]. Si le *bien dire* ne peut pas être l'indice d'une compréhension du monde globale et juste, il doit être le signe d'une pensée qui s'offre à elle-même sa propre mesure des choses, singulière et partielle, mais pourtant maîtrisée et toujours adéquate à ses propres besoins. Il ne s'agit pas de considérer grâce à elle le pouvoir de construire, d'une manière qui semble alors refermer le discours sur lui-même plutôt que de lui assigner valeur de communication. Logique et esthétique demeurent les deux versants de ce double exercice: parole intelligible et parole sensible restent nouées, mais plus étroitement repliées sur elles-mêmes. Un tel retrait prend une mesure existentielle, éthique aussi, parce qu'il vise à renforcer l'individu par la philosophie et à lui assurer un autre approche du monde ²⁸.

La filosofia non deve mai separare la teoria dalla pratica ma questa deve giustificare quella e farla progredire; l'estetica può quindi dare nuovo respiro al pensiero di Valéry, una nuova forza e un nuovo ordine e ritornare a queste può essere ancora una volta utile per proseguire nell'analisi. L'accesso all'estetica per mezzo del concetto di piacere ha condotto secondo Valéry alcuni filosofi ad affiancarla alla metafisica, con la conseguenza di allontanarla dalla realtà, dalla concretezza dell'opera d'arte, dal contatto diretto con questa; l'effetto è stato che questa ricerca non ha chiarito il senso dell'estetica né portato validi risultati ma si è cercata una "Verità" che spesso è sfuggita, si sono costruiti castelli metafisici privi però di ogni appiglio con la realtà, senza in fin dei conti ottenere validi risultati. L'idea di bello, il più importante risultato di questo modo di intendere l'estetica, è stata così separata dalle cose belle, è divenuta qualcosa di totalmente altro e di superiore il cui raggiungimento è impossibile; essa piuttosto deve essere parte della prassi della vita, deve poter essere attribuita in modo chiaro e determinato a produzioni concrete e specifiche. Né è stato d'altro canto vantaggioso, al fine della definizione dell'estetica, enucleare una serie di regole, un rigido canone che determini ciò che è bello, escludendo tutto quello che non è compreso entro tali limiti: le regole portate all'eccesso, nota Valéry, sono follia, forma vuota, schiavitù priva di senso, non rispondono alla complessità e simbolicità dell'esistenza, al polimorfismo di questa e delle espressioni umane; inoltre

l'analisi di molte opere giudicate belle mostra che la bellezza è dovuta a una qualche incongruenza, a un artificio che sfugge a ogni possibile canone ²⁹. La proposta di Valéry non è neanche di un'estetica naturale e spontanea, frutto dell'estro momentaneo, del *naïf*, dell'ingenuità, determinata solamente dall'analisi delle opere, frutto esclusivo dell'arbitrio dell'artista: osservando la realtà, il concreto lavoro dell'artista, Valéry rileva che questi «vit dans l'intimité de son arbitraire et dans l'attente de sa nécessité, [...] il attend une réponse *absolument précise* (puisqu'elle doit engendrer un acte d'exécution) à une question *essentiellement incomplète*» ³⁰. L'artista deve interrogarsi, interrogare la realtà con la massima precisione possibile, deve acquisire la capacità di ascoltare le risposte che essa gli dà, deve insomma assentire alla vita nelle sue forme svariate e in questa dialettica dar vita all'opera d'arte. Valéry conscio dell'insufficienza di questa definizione che può apparire autoreferenziale, chiusa nel circolo vizioso della relazione tra uomo e mondo, ma nell'impossibilità di trovare una definizione più rigorosa, come avviene a esempio nell'ambito della matematica, avanza la proposta di una classificazione per i testi che si occupano di estetica e di arte, quella enorme mole da cui si è dipanata la sua ricerca; dunque una tassonomia che comprenda

un premier groupe, que je baptiserais: *Esthétique*, et j'y mettrais tout ce qui ce rapporte à l'étude des sensations; mais plus particulièrement s'y placeraient les travaux qui ont pour objet les excitations et les réactions sensibles *qui n'ont pas de rôle physiologique uniforme et bien défini*. Ce sont, en effet, les modifications sensorielles dont l'être vivant peut se passer, et dont l'ensemble (qui contient à titre de *raretés*, les sensations indispensables ou utilisables) est notre trésor. C'est en lui que réside notre richesse. Tout le luxe de nos arts est puisé dans ses ressources infinies.

Un autre tas assemblerait tout ce qui concerne la production des œuvres; et une idée générale de l'*action humaine complète*, depuis ses racines psychiques et physiologiques, jusqu'à ses entreprises sur la matière ou sur les individus, permettrait de subdiviser ce second groupe, que je nommerais *Poétique*, ou plutôt *Poïétique*. D'une part, l'étude de l'invention et de la composition, le rôle du hasard, celui de la réflexion, celui de l'imitation; celui de la culture et du milieu; d'autre part, l'examen et l'analyse des techniques, procédés, instruments, matériaux, moyens et suppôts d'action ³¹.

Valéry è consapevole della sommarietà di questa suddivisione – essa prevede oltre alle due grandi classi una terza «où s'accumuleraient les ouvrages qui traitent des problèmes dans lesquels mon *Esthétique* et ma *Poïétique* s'enchevêtrent» ³² – e che essa non risolve del tutto i problemi che sono all'origine della sua stessa ricerca; eppure tale classificazione incerta, l'unica possibile, è manifestazione della complessità della materia descritta, della pluralità di sensazioni che l'*esthétique* suscita, della ricchezza dell'operare artistico sia per quel che riguarda gli stimoli sia per i possibili risultati, dell'irriducibilità e unicità di esso. Inoltre nel breve saggio «*L'Infini esthétique*» Valéry ribadisce che «*l'ordre des*

choses esthétiques» è caratterizzato da una «*tendance infinie*» ad at-tardarci su certe impressioni, e che «dans cet ordre, la *satisfaction* fait renaître le *besoin*, la *réponse* régénère la *demande*, la *présence* engendre l'*absence*, e la possession le *désir*»³³. La *poiétique* invece, riprendendone l'etimologia, è lo studio del *ποιεῖν*, del fare umano, del produrre ma anche del farsi dell'uomo a partire dall'analisi di se stesso; essa dunque si rifà alla «notion toute simple de *faire*», alla creazione di opere, di opere dell'intelletto, essa studia «*l'action qui fait*, que *la chose faite*»³⁴.

L'estetica che così si delinea non è scienza assoluta del bello, non è un'estetica idealista, mistica o definitoria, vuole piuttosto conoscere l'origine costitutiva dell'opera d'arte «ovvero l'insieme di quei problemi compositivi che risultano dalla pluralità delle funzioni di ciascun elemento di un'opera e che lasciano intravedere parentele “fra le forme d'equilibrio dei corpi, le figure armoniche, gli scenari degli esseri viventi e le produzioni semi o del tutto coscienti dell'attività umana”»³⁵: l'estetica per Valéry vive nel rapporto dialettico tra *esthétique* e *poiétique*, ogni oggetto artistico rappresenta l'atto che l'ha prodotto, è legato alla dialettica tra reale e possibile, è manifestazione del suo produttore. Il lavoro dell'artista riproduce con il suo fare un certo ordine del mondo, una sua visione di questo e la sensibilità dell'artista e le sue capacità tecniche formano il suo *savoir*, un'intima connessione di *savoir* e *pouvoir*, in cui rigore e ispirazione stanno fianco a fianco, formano un *système*. Lo sfondo unificante è quello di un'estetica capace di prendere in considerazione elementi apparentemente eterogenei come *corps*, *esprit*, *monde*, necessità e arbitrio, elementi oggettivi e soggettivi, un'estetica che sia scienza non come «positivistico culto del fatto ingenuamente accolto nell'indistinto della sua natura ma l'analisi “fenomenologica” che sappia cogliere le differenze nel mondo complesso della natura e negli interni processi della nostra mente»³⁶; un'estetica che tenga insieme personalità geniali come Leonardo da Vinci, artisti dal forte rigore come Degas, geni e artigiani che fanno del continuo esercizio la propria arte, tutti però capaci di un metodo basato sulla lucidità costruttiva e sull'analisi rigorosa del proprio *esprit*, sul dominio dell'ispirazione e non sull'abbandono a essa; l'opera d'arte si trova dunque a essere tra il *ποιεῖν* e l'*αἴσθησις*, fra la capacità tecnica e le sensazioni.

Definito questo quadro generale mi sembra interessante riprendere la proposta di Dufrenne che pone l'accento sulla particolare pregnanza della lettura dell'opera di Valéry dal versante dell'estetica e l'importanza di rileggerla confrontandosi «non seulement avec son passé et son présent, mais avec son future qui est notre présent»³⁷. Leggere l'opera di Valéry «dans l'optique de notre modernité» è l'unico modo per superare il limite del tempo e per infondere in essa nuova linfa vitale e nuovo interesse; del resto la stessa opera di Valéry e il suo

stesso modo di lavorare insegnano e dimostrano come sia necessario ritornare sul già detto, riscrivere e riannotarsi, correggersi, come sia necessario un continuo lavoro certosino di cesello del proprio *esprit* sotto ogni aspetto e in ogni forma, come soltanto il rigore e l'impegno siano un efficace metodo di ricerca e che il primo è frutto di esercizio continuo. La padronanza – per quanto sia umanamente possibile e desiderabile – del proprio *esprit* è l'obiettivo della ricerca di Valéry e condizione preliminare perché questo si dispieghi in maniera feconda e utile e informi una pratica che sia di valore e che possa ben rappresentare la ricchezza del suo artefice. Allora è proficuo ricordare la venerazione di Fedro per Socrate nel dialogo *Eupalinos*³⁸ e con loro pensare e fare filosofia come *systeme*, apprezzarne la capacità d'ordine e di rigore, paragonarla all'arte dell'architetto che ha le medesime caratteristiche, rinunciare alla ricerca di verità universali: la filosofia allora non è altro che «une construction singulière, où s'exerce magnifiquement l'esprit d'un homme, mais sans pouvoir forcer l'adhésion des autres. [...] Ce qui reste des philosophies quand on n'y croit plus, ce sont des œuvres d'art, les œuvres singulières d'un art des idées; leur contenu n'est vrai – d'une vérité injustifiable qui n'est pas celle de la science – qu'autant que leur structure est belle»; l'estetica di Valéry è dunque «une esthétique qui n'est plus philosophique, mais qui est toute la philosophie»³⁹. Il suo interesse è quindi rivolto a tutte «les œuvres de l'esprit», all'*esprit* e alla costruzione preliminare del soggetto stesso, all'armonioso sviluppo in tutte le proprie parti e secondo tutte le proprie potenzialità, a far sì, in ultima analisi, che si attualizzi l'*esprit*. Secondo Dufrenne sono due le conseguenze di questo modo di intendere l'estetica: da un lato «être en acte, c'est s'accomplir»⁴⁰, quindi qualunque opera necessita di essere fruita, di essere vivificata dall'occhio del fruitore, di vivere grazie alla percezione attiva del soggetto; l'atto del produttore dà valore all'opera ma questo valore si completa solamente con il rapporto con il fruitore; è il luogo pertanto dell'*esthésique*, delle sensazioni e delle seduzioni che l'opera suscita. L'altro aspetto sottolineato da Dufrenne è ovviamente quello della *poïétique*, il momento in cui è forte il legame tra l'opera e la sua generazione, «l'étude de ce faire qui met l'œuvre au monde», il momento in cui ci si rende conto che l'opera non è soltanto il risultato finale ma anche – e principalmente – la sua composizione, comincia con il farsi del soggetto, con la consapevolezza che questi assume di sé, della sua pluralità e delle proprie potenzialità, con il farsi *Systeme*, sintetizzando ogni proprio aspetto eterogeneo in un insieme.

L'*esthésique* può dunque essere riportata alla definizione di estetica di Baumgarten poiché ne condivide il medesimo obiettivo di rivalutazione del sapere dei sensi, di tutta quell'arte della conoscenza che sfugge alle idee chiare e distinte⁴¹; ma Valéry va ancora oltre

nel momento in cui, sottolineando che le sensazioni che riguardano l'*esthétique* sono quelle che non riguardano la conservazione della vita, apre la via al piacere estetico. A questo proposito il riferimento a Kant può dare nuovi spunti di riflessione: provare un piacere estetico è mettere in gioco sensibilità e intelletto, la connessione tra il sentimento e il giudizio fa riferimento a ciò che il soggetto prova in sé quando riconosce finalità e bellezza dando quindi luogo al giudizio di gusto; davanti l'opera che ci colpisce dunque «nous ne cessons d'*imaginer et de ne pas comprendre*» e «au fond, l'émotion esthétique c'est l'esprit se réfléchissant lui-même à travers ses différentes instances, s'éprouvant lui-même en train de réfléchir»; il sensibile è così «le senti et le sentant»⁴². Tracciato questo quadro d'insieme e riprendendo le parole di Eupalinos per cui un tempio da lui costruito è «l'image mathématique d'une fille de Corinthe que j'ai heureusement aimé»⁴³, Pietra sottolinea che l'*esthétique* di Valéry può rendere conto di tutti questi aspetti, può manifestare quella parte dell'uomo in cui è presente il nesso tra *corps* ed *esprit*, apre un orizzonte verso il fruitore, dà la possibilità di agire nel quotidiano esteticamente e con consapevolezza.

In una visione così ampia l'estetica svolge il ruolo di discriminare di tutta l'esperienza, coinvolge per intero l'*esprit* che, come più avanti evidenzierò, è sempre in relazione con il *corps* e con il *monde*, è elemento che consente il passaggio dall'uno all'altro, crea un nesso tra i due. Il *monde* risulta essere il luogo in cui si mettono alla prova le conquiste dell'*esprit*, luogo di verifica e di attribuzione di senso; di conseguenza l'esperienza estetica comporta «un plaisir intelligent, le plaisir qu'on prend à l'intelligence de ce qui n'est pas intelligent»⁴⁴, comporta l'apertura verso il *monde* e l'operare su di esso, il confronto con esso; l'uomo così soddisfa la propria tendenza a mettersi alla prova, a dispiegare tutte le potenzialità dell'*esprit*, a conoscersi come *esprit*, ad agire e creare. L'*esprit*, si vedrà bene più avanti, vive incarnato nel *corps*, agisce per suo tramite – con la mano, a esempio – ed è con esso solidale, senza lasciar spazio ad alcun tipo di dualismo o contrapposizione: il corpo può camminare, ma se ben addestrato e ben guidato dall'*esprit* con cui è in simbiosi può danzare, dimostrando che «ce n'est ne pas l'esprit qui s'incarne, c'est plutôt le corps qui se spiritualise»⁴⁵.

2. La redazione del *Système*: i Cahiers

Ho già detto come per Valéry il *Système* debba creare nessi, evidenziarli al fine di tenere insieme la ricchezza del reale, come la filosofia debba essere quello strumento capace di selezionare tra i molteplici approcci possibili alla realtà il più ricco dal punto di vista dei risultati

e che questa ricerca sia qualcosa che si svolge in stretto legame con lo svolgersi quotidiano dell'esistenza stessa. Ecco come Valéry riassume il suo operare:

Je tente à mes risques et périls ce qu'ont tenté et accompli Faraday en physique, Riemann en mathématique – Pasteur en biologie – et d'autres en musique. Je tente de donner à la théorie de la connaissance une méthode assez rigoureuse pour diminuer le nombre de fantômes qu'elle comporte et rendre plus connexes les branches pratiques qu'elle a toujours possédées, à l'écart des théories successives. Mais dans ce domaine plus que dans les autres il est difficile de pratiquer des séparations, d'établir un système homogène de notation – Essentiellement je cherche l'expression la plus conforme et la plus commode des transformations incessantes de la connaissance. *Toutes les résultats, toutes les constructions connues ne tiennent aucun compte apparent de la durée. Ils impliquent une foule d'axiomes conservatifs. Je tiens à déterminer la situation vrai ou relativement uniforme de l'ensemble des notations...* ⁴⁶.

La ricerca di Valéry ha quindi come obiettivo il rigore al fine di sfuggire a facili scacchi dell'*esprit*, per avere solide fondamenta su cui erigere l'edificio della conoscenza senza però eliminare la specificità dei singoli elementi di costruzione; la conoscenza di sé sta dunque alla base di questa ricerca, è la conoscenza di colui che opera e deve successivamente conoscere e costruire sfruttando tutta la ricchezza del proprio sapere. La confusione, l'incertezza e la crisi non hanno comportato per Valéry un facile rifugio nel nichilismo, né una passiva accettazione dell'indicibilità, bensì l'adesione a una sorta di imperativo che detta la massima di conoscersi sino nelle proprie recondite profondità, negli stati più insondabili della coscienza: questa ricerca è appunto la base dei *Cahiers*, lo stimolo cui essi rispondono, il luogo in cui è possibile riprendere la scrittura in nuove forme, con nuovi criteri e secondo le nuove esigenze ⁴⁷.

I *Cahiers* risultano allora come l'unica alternativa possibile dopo la rinuncia all'attività di poeta, alternativa che non offre a Valéry alcuna sicurezza, che non è una placida via, ma un continuo mettersi in discussione, una ricerca affannosa di una meta ancora ignota, certamente inesauribile, una navigazione a vista che segue piccoli segnali ancora da decifrare. Tale percorso è anzitutto un'autoanalisi, la ricerca del proprio *Ego*, la ristrutturazione del proprio *Ego* di scrittore, il tentativo di dispiegarsi per intero, la costituzione di un proprio *Système*. Così, ogni mattina, l'alba silenziosa è la compagna di questo tentativo per frammenti, unica forma possibile di tale navigazione – non a caso il primo *Cahier* è intitolato *Journal de Bord* –, lento tessere, riscrivere, quasi vagare: lo scopo centrale di tali annotazioni è la comprensione di se stessi, comprensione impossibile immediatamente e nella totalità, comprensione che prevede la presenza di parti oscure, ambigue e simboliche, comprensione della propria coscienza e della propria personalità, della relazione tra *corps*, *esprit*, *monde*.

Valéry è pienamente cosciente dunque della necessità di una ricerca che parta proprio da se stessi, che ponga al suo centro le proprie immediate domande, che miri alla scoperta di se stessi nel momento in cui si svolge la ricerca, senza distinguere tra la ricerca, il metodo di ricerca e il soggetto che la svolge:

Personne ne va au bout, à l'extrême nord humain – ni au dernier point intelligible – imaginable, ni jusqu'à un certain mur – et la certitude que là commence vraiment l'infranchissable. Je me parcours indéfiniment. Je me regarde me parcourir – et *ainsi de suite* ⁴⁸.

Un esercizio senza posa, ogni mattina, un esercizio che fortifica, una sorta di ginnastica della mente e del pensiero che metta in relazione di reciproco e continuo scambio cosciente e non cosciente, noto e ignoto, un addestramento che non miri necessariamente al risultato, all'opera, ma, in primo luogo, al potenziamento dei poteri della mente: tale attività mira innanzi tutto a conoscere se stessi, a mettersi alla prova, esercitarsi, possedersi in tutta la propria ricchezza; evidentemente scopo principale di questa ricerca è la definizione dell'io stesso di Valéry e, a partire dalla riconquista di sé, la precisazione di diversi domini. Ecco, quindi, che l'analisi condotta nei *Cahiers* cerca di definire in relazione al proprio *Ego* lo statuto delle operazioni poetiche e dello scrittore, le forme dell'addestramento necessario al raggiungimento del rigore della prassi ma anche una filosofia, un'analisi del linguaggio che possa condurlo a un'espressione quanto più fedele possibile ai contenuti della mente; la filosofia che si delinea così, frutto del rigore verso se stesso, è una ricerca dell'ordine e dell'armonioso possesso di sé e delle proprie capacità di operare sulla realtà ⁴⁹.

L'insoddisfazione nei confronti dei limiti del linguaggio, l'impossibilità di questo di esprimere sino in fondo i contenuti della mente, l'esigenza di conoscersi possono essere indicati come i motivi fondamentali per la svolta successiva alla *nuit de Gênes* e della redazione dei *Cahiers*; alla luce di quanto sinora detto appare chiaro come la definizione del *Système* e la prassi filosofica derivino dalle stesse cause e vi siano intimamente connesse. Diverse sono le annotazioni dei *Cahiers* che ripercorrono la loro genesi e il loro sviluppo, tessendo i fili che legano la relazione tra il *Système* e la personalità di Valéry, facendo emergere tutta la ricchezza della sua riflessione: tra le altre ve n'è una del 1940, cui rimando ⁵⁰, che è una sorta di tardo riassunto dall'attività di tutta la vita. Già la rubrica indicata da Valéry – *Ego et Sy* – esplicita il nesso imprescindibile che esiste tra la personalità dell'autore e il *Système* che questi delinea: quest'ultimo è emanazione dello stesso io, il metodo che dirige il pensiero è lo stesso Valéry che si analizza e si riconosce solamente in virtù di questa stessa operazione, grazie al superamento dell'inquietudine iniziale, del turbamento di un *Moi* che perde i punti

di riferimento per osservare e comprendere la realtà. Un *Moi* che è anche quello di un giovane poeta che non riesce più a trovare il senso del proprio fare; così egli stesso diviene oggetto della propria ricerca, si decentra e acquisisce un nuovo punto di vista, si osserva nei suoi tratti familiari ma evidenzia anche quelli che normalmente restano nell'ombra. Proprio a cominciare da questi aspetti che sfuggono all'osservazione non dettagliata e dalla scoperta dei nessi tra questi e quelli evidenti, la ricerca diviene proficua e rigorosa perché scardina le comuni fallaci evidenze, riportando l'attenzione sull'originario.

Si attua un processo di riappropriazione di sé, ci si sottrae alla falsa dualità che separa e oppone il proprio corpo alla mente, si rendono nuovamente operanti “le sentir” – percepire il mondo –, “le penser” – conoscere, fare proprio ciò che si è sentito – e “le faire” – operare nel mondo; si è così capaci di osservare in maniera lucida se stessi e i fatti che non si subiscono più passivamente. Ritengo che questo nuovo possesso di sé sia il punto di arrivo dell'autoanalisi, ma non certamente il termine dell'azione: essa è, infatti, rilanciata sulla base delle nuove acquisizioni, diviene la nuova prassi di questo *Ego* che si è conosciuto, è orientata dal metodo ma, al contempo, è sua manifestazione e può dunque dispiegarsi con profitto. Grande valore è attribuito a ogni idea da sé prodotta perché necessario risultato di una lotta intestina, di un procedimento che, scartando ciò che è immediatamente a portata di mano, attua un percorso di riappropriazione e di scoperta a partire dai propri limiti e dalle proprie lacune, sino a giungere all'unico reale possesso delle idee, che è quello delle proprie. Non è, quindi, una semplice sostituzione di nozioni, bensì un faticoso processo caratterizzato da una disciplina rigorosa e da un ferreo addestramento; bisogna dunque iniziare dal cominciamento, dal proprio cominciamento, senza per questo azzerare totalmente ogni conoscenza ma rilanciare l'analisi dopo aver fatto un lungo periodo preliminare di allenamento. L'*Ego* si trova davanti la scoperta dei suoi propri limiti, delle proprie incapacità, della propria ignoranza, del proprio niente: l'accettazione di tutto ciò è lo stimolo che dà avvio alla ricerca, una scempi che riparta dall'inizio, che faccia tesoro di tutto ciò che acquisisce a tentoni e in seguito a insuccessi, che raccolga gli stimoli esterni senza che da essi sia schiacciata, che non si acquieti nel ruolo determinato dalla società né si cristallizzi nella reputazione acquisita, ma che anzi consenta all'io di «se sentir étranger à ce que les autres prennent pour vous-même – et pour spécifiquement vôtre»³¹ e di essere sino in fondo pieno della propria ricchezza e pluralità.

È una forma di pensiero che ritorna sul già pensato, insiste e rimodula, che agisce guidata da una rigida etica intellettuale forgiata nell'addestramento, che impone l'unico precetto morale di «s'augmenter en force et en plaisir et en connaissance – Respecter ce qu'on a de

mieux en soi»⁵². Un pensiero pertanto che trova forza e linfa vitale nella propria incessante attività, nell'esercitarsi sempre con maggiore rigore, nell'essere in presa diretta, nel cercare senza mai avere la pretesa di avere già trovato, in un continuo perdersi per ritrovarsi. Il rigore e la lucidità non sono sempre ottenibili né realizzabili sino in fondo; allo stesso modo è inesauribile la conoscenza di sé, poiché rimangono sempre possibilità inesprese: tutto ciò, piuttosto che divenire una restrizione e un limite invalicabile, funge da stimolo per rilanciare il *Système*, una forma di pensiero che sia quindi pensare in atto, ricerca personale continua e diretta, che abbia immediata ricaduta sulla vita quotidiana e sulla prassi, anche in quella artistica⁵³. L'insoddisfazione per la forma poesia, così come si era determinata nella giovinezza del poeta, è infatti lo stimolo da cui trae origine la ricerca del rigore del metodo, che deve condurre a una forma di espressione linguistica altrettanto rigorosa e precisa: un percorso all'interno della scrittura, che consenta di riappropriarsene.

Un'esplicazione del modo di procedere del *Système*, così come è inteso da Valéry, è presente nell'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*. Osserverò più avanti quale significato rivesta nel pensiero di Valéry la figura di Leonardo, ma adesso anticipo le osservazioni sul suo metodo al fine di definire al meglio il *Système*: ho già detto come questo sia non statico insieme di norme o di regole dell'agire, ma esso stesso azione perché «l'esprit n'est que travail. Il n'existe qu'en mouvement»⁵⁴. Fase iniziale di questo metodo di conoscenza è l'analisi della pluralità del reale, la distinzione e la catalogazione dei dati percepiti che renda familiare l'originaria opacità del mondo. È allora possibile, in base a questa osservazione e catalogazione, confrontare tali risultati con quelli di un altro osservatore e costatare come «une foule de ces systèmes sont possibles, que l'une d'eux en particulier ne vaut pas plus qu'un autre»⁵⁵: necessario risulta porsi da un determinato punto di vista, porre in essere la propria ricerca, la propria *science de manières de voir* al fine di situarsi nella realtà e su di essa poter operare. Valéry poteva di conseguenza definire tale scienza ponendo assiomaticamente e con rigore i propri postulati, creando il proprio *Système*, il proprio mezzo di conoscenza della realtà: risulta evidente che tale operazione è possibile solo successivamente o contemporaneamente a una rigorosa analisi, dopo essersi posti come un io, non necessariamente omogeneo e compatto, ma certamente delimitato.

Il *Système* si delinea così come un metodo di ricerca che si basa sulla continua esigenza di porre domande, di rilanciare l'interrogazione riponendosi le stesse domande da angolazioni differenti, con un movimento di continuo ritorno e di rilancio dell'interrogazione che diviene cifra peculiare della ricerca:

Mon intelligence, pour se mieux saisir, *devait* être pour une bonne part, simulée, voulue, et donc ressentie plus nettement par moi. Si elle se fût ignorée, elle eût été moindre dans les résultats ordinaires. D'ailleurs j'ai toujours joué la difficulté, puisque la facilité est automatisme – Se fait sans y penser.

L'intelligence a pour département tout ce que l'automatisme ne règle ou ne résout pas. Elle n'est pas définie (pour moi) par le *trouver*, mais bien par le *chercher*. Parvenue à l'état habituel (elle-même!) elle dédaigne ce qu'elle trouve et ce qu'elle a trouvé. Elle est fidèle au quid agendum et au nihil reputans actum. – Il arrive que cette disposition ou éducation réagisse sur ses pouvoirs, lui fasse trouver des difficultés insurmontables dans les facilités d'hier, la paralysé devant un rien ⁵⁶.

Luigi dal voler essere un elogio del difficile ragionare o compiacimento di un pensiero intricato e oscuro, l'intento di Valéry è di sottolineare che soltanto l'esercizio continuo e l'incessante messa alla prova dei propri limiti sviluppa le proprie capacità, le rende efficienti e non solo potenziali, rende l'attività intellettuale utile stimolo per un fare che sia al contempo farsi del soggetto e che possa tuttavia risolversi in un'attività esterna, nel compimento di un'opera.

3. *Il caleidoscopio Valéry*

In una annotazione del 1911 Paul Valéry si definisce, paragonandosi a un caleidoscopio, nell'intento di sottolineare la complessità della sua personalità, così: «Je suis fait de pièces qui peuvent entrer bien des mécanismes; et d'éléments qui composent une infinité de combinaisons» ⁵⁷; più avanti illustrerò, facendo ricorso ai diversi personaggi delle opere di Valéry per evidenziarne la molteplicità dell'*Ego*, la pluralità di interessi e di manifestazioni in cui questo si dispiega, la ricchezza di una mente capace di spaziare con agilità e familiarità dalla poesia alle matematiche, dalla filosofia alla psicologia; ritengo utile, a questo punto, delineare la partizione dell'io del pensatore ed evidenziarne le specifiche modulazioni. Appare chiaro alla luce di quanto sinora detto che l'io, il soggetto, non è un'entità monolitica e staticamente definita, unica e compatta, bensì *in fieri*, punto di partenza e di arrivo, continuamente rilanciato nella sua indagine, essere costantemente operante, alla ricerca del saper fare. Immediata conseguenza di ciò è la difficoltà di definirlo ma anche di dirsi completamente e una volta per tutte; del resto avevo già notato e tematizzato queste caratteristiche e le medesime difficoltà, sottolineando che in queste difficoltà bisogna rintracciare l'origine della ricerca condotta da Valéry, la cui caratteristica fondamentale è di essere sempre in atto e rilanciata all'infinito, di porsi sempre nuovi e continui interrogativi. A tal proposito basti ricordare che «l'objet de l'homme est la synthèse de l'homme – la retrouvaille de soi comme extrême de sa recherche» ⁵⁸: dunque un'indagine che ponga l'uomo stesso e il suo io al centro, che riguardi l'uomo e le sue capacità, che

attui un decentramento e il conseguente ritrovamento di sé al termine di un'analisi che abbia messo in evidenza ogni peculiarità. Che l'io sia plurale è del resto caratteristica distintiva dell'uomo:

On dit que le pouce opposable est ce qui différencie le plus nettement l'homme du singe. Il faut joindre à cette propriété cette autre que nous avons, de nous diviser contre nous-mêmes, notre faculté de produire de l'antagonisme intérieur. Nous avons *l'âme opposable* ⁵⁹.

L'individuo è quindi all'interno di un dialogo, anzitutto con se stesso, alla scoperta della propria complessità: «Le moi se dit *moi* ou *toi* ou *il*. Il y a les 3 personnes en moi. La Trinité. Celle qui tutoie le moi; celle qui le traite de *Lui*» ⁶⁰. La tripartizione pone la distinzione tra *Moi pur*, *Je*, *Personnalité*, distinzione fondamentale all'interno della soggettività.

Analizzando la figura di Narciso evidenzierò l'importanza del vedersi al fine dell'indagine sulla realtà e sulla soggettività, esame dettato dal fondamentale bisogno di decentramento e articolazione che l'io deve attuare: la scoperta della propria tripartizione è il primo risultato di questo processo. Narciso sottolinea l'«opposition du Moi à la personne du général au singulier» ⁶¹, evidenzia infatti la distanza che intercorre tra l'io che dice, il *Je* e l'io che è, il *Moi pur*, la parte variabile e quella invariabile della personalità; è chiaro che la scoperta di sé per mezzo di questa via non sottolinea solamente i tratti analoghi tra le due parti dell'io ma soprattutto rileva gli elementi di diversità e dissonanza, dando luogo a un riconoscersi che è al contempo un vedersi per la prima volta e stentare a riconoscersi. A tal proposito Papparo afferma che «la soggettività non è unicamente e una volta per tutte, ma piuttosto essa è quel che è: figura mobile dell'identità e della differenza, potenza centralizzatrice, perché essa *lavora* a rendersi tale, *si fa centro*» essendo anche fonte di inquietudine e di incertezza nel riconoscersi nel medesimo tempo io e altro, vicino e lontano da sé ⁶².

Il *Moi pur* è pertanto la prima articolazione dell'io, la più originaria e immediata, il grado zero da cui si staccano gli altri: esso non è però un indistinto substrato, un territorio vergine su cui è possibile edificare senza che questo eserciti alcuna costrizione, bensì ha delle proprie caratteristiche che lo definiscono; esso non è nulla ma è aperto alla possibilità di essere determinato senza tuttavia ancora esserlo stato, è precedente alla specificazione che fa essere un determinato *Je* con delle proprie caratteristiche e un proprio modo specifico di stare al mondo. Nel suo saggio dedicato all'analisi del *Moi*, Celeyrette-Pietri evidenzia bene che esso dà luogo a «une problématique à deux pôles. Le jeu se joue sur le signe qui laisse unit ou le sépare: = ou >>» ⁶³. Il *Moi* è in conclusione l'apertura al possibile, l'originario che si affaccia al mondo, rimanendo tuttavia ancora in uno stato di indeterminazione.

Le 'moi' est supposé fixe –
en ce sens que toutes les variations de la connaissance ou des états s'altèrent
tous suivant des formes peu nombreuses et facilement réductibles à l'unité ⁶⁴.

Così Valéry sottolinea la fondamentale e primaria caratteristica riscontrata nel *Moi*: come il punto geometrico è il fondamento della geometria pur essendo «l'indivisible. L'inétendu» ⁶⁵, allo stesso modo il *Moi pur* ha le medesime caratteristiche, resta difficile da definire ma da esso non si può prescindere, anzi, tale indefinitezza è la sua reale natura. Esso è il punto di vista, il centro da cui il soggetto si affaccia sulla realtà, il punto di partenza della ricerca, ma anche il punto a cui si ritorna necessariamente una volta che la ricerca sia compiuta; l'imprecisione della definizione del *Moi pur* può essere superata solo delimitandolo negativamente, dicendo tutto ciò che non è, ciò da cui differisce.

Le caratteristiche del *Moi pur* sino a ora evidenziate dimostrano la complessità di questo concetto, in quanto la difficoltà a definirlo è sua qualità specifica peculiare, e Valéry stesso è spesso incerto nel suo utilizzo ⁶⁶: il *Moi pur* dunque si può dire in molti modi, da molti punti di vista, a seconda della relazione che si vuole creare, delle distinzioni che si vogliono mettere in evidenza; certamente esso è il punto di partenza per la creazione del proprio *Système*, la costruzione di se stessi in relazione alla realtà con la quale si entra in contatto e sulla quale si vuole operare. Il *Moi pur* è il termine di paragone, ciò che rende altro dalla realtà, il primo passo della scoperta di se stessi e di quella; esso è il limite prima del quale non vi è alcuna soggettività e al contempo oltre il quale esso diviene altro, perdendo la propria indeterminatezza.

È possibile di conseguenza, riprendendo le parole che l'ultimo Valéry ha messo in bocca al *son Faust* giunto alle estreme propaggini del mondo, evidenziare come il *Moi* sia

la solitude essentielle, l'extrême de la raréfaction des êtres... Personne, d'abord; et puis, moins que personne. [...] Quatre ou cinq mots suffisent à tout dire de ce lieu très haut. Que ce peu dise tout, c'est bien un signe d'univers. Il y a énormément de rien dans le Tout... Le reste? Une pincée de poussière semée... Et la vie? Une trace insensible sur un grain de cette poudre. Mais cette trace même est encore démesurée pour ce qu'elle contient d'esprit ⁶⁷.

È evidente che Leonardo da Vinci e Monsieur Teste sono due tentativi di rappresentare il *Moi pur*, di dargli una veste chiara e intelligibile: quella del genio che riesce a ridurre al minimo lo scarto di indicibilità del proprio *Moi* producendo, facendo, creando sotto la sua egida; quella di colui che ha cercato di essere totalmente trasparente, «l'homme sans reflet, [...] le témoin» ⁶⁸, il tentativo di manifestarsi dicendo il proprio *Moi*, riuscendoci in parte ma non potendolo esaurire. Ho già

spiegato più sopra che la scoperta dell'io avviene guardandosi e riconoscendosi al contempo se stessi e altro: il *Je* è la manifestazione di ciò che è altro, che si distacca dal *Moi pur* senza però recidere totalmente i ponti con esso, l'io come soggetto linguistico, l'io di cui si parla, che gli altri riconoscono come me. Il *Je* trova spazio di esistenza grazie all'indistinta vaghezza che caratterizza il *Moi pur*, nella difficoltà di questo a dirsi positivamente, nella sua inesauribilità e sovrabbondanza.

Così la soggettività assume le svariate forme con cui si mostra nella realtà, nelle relazioni sociali, le diverse maniere di affrontare la vita, la differente padronanza del proprio io e della parola, le eterogenee capacità di utilizzare questo mezzo con maggiore o minore competenza. Il linguaggio svolge così il ruolo di mediazione tra l'interno e l'esterno, tra ciò che altrimenti rimarrebbe oscuro e inconoscibile, il *Moi pur*, e la sua più prossima e fedele espressione intelligibile, il *Je*: questo rapporto si articola, anche per uno stesso soggetto, con modalità variabili, con diverse forme, con plurimi linguaggi. Del resto Valéry fu poeta e saggista, filosofo, fu Leonardo e Monsieur Teste, Eupalinos e Faust, ogni mattina scrisse i suoi *Cahiers* e compose *La Jeune Parque* e *Le Cimetière marin*. Questo modo di vivere mi sembra una concreta realizzazione di un pensiero dialettico, del bisogno di ri-pensarsi, ri-scriversi, ri-scoprirsi, di ripetersi e ri-percorrere il proprio cammino ⁶⁹.

È possibile di conseguenza definire il *Je* come la parte significativa della soggettività, la parte che si determina nella relazione conoscitiva dell'io con se stesso e con gli altri; di contro la *Personnalité* è la parte accidentale che, ben lungi da essere opposta alle altre, ne è essenziale determinazione: «*un individu est un ESPACE de possibilité* – una “manifold” de possibilités» ⁷⁰. Infatti la *Personnalité* si manifesta nell'accidentalità del quotidiano, essa realizza le potenzialità del *Moi pur*, che altrimenti rimarrebbero inespresse, manifestandolo nella vita di ogni giorno: evidentemente il *Moi pur* informa gli stadi successivi della soggettività, li caratterizza secondo le proprie potenzialità, ma al contempo si manifesta tramite questi, a livello linguistico e nel quotidiano svolgimento dell'esistenza. La relazione tra i tre momenti della soggettività delineati è a mio avviso dialettica, reversibile, di continuo passaggio da uno agli altri, di reciproca influenza: la *Personnalité* a esempio, non solo ha un nesso continuo con il *Moi pur* ma è anche in relazione con tutti quegli eventi che rientrano nella sua sfera di azione, è da essi modificata e influenzata, influisce sul loro mondo. Delineato questo quadro generale risulta chiaro come sia fisiologica una sorta di tensione tra il costituito, la realtà con le sue forme di vita, la tradizione, l'abitudine e la dinamicità della soggettività: questa non deve installarsi sul costituito, allentare la presa sui fenomeni caratterizzati spesso dalla contraddizione, sempre in divenire, ma deve rilanciare sempre il pensiero e la ricerca ⁷¹.

Ho già constatato la necessità dell'esercizio al fine della conoscenza, come tale esercizio debba svolgersi in prima persona, a partire da se stessi e dal proprio punto di vista: spetta dunque all'*Ego gladiator* il compito di rendere attiva e vitale la relazione tra i diversi modi della propria soggettività, di esercitarsi affinché essa possa articolarsi in maniera positiva, determinando la prassi a partire dall'io stesso.

4. Valéry Gladiator e i suoi eteronimi

Tutta la ricchezza del *Système* di Valéry deve, a mio avviso, trovare espressione organizzata e sistemata in modo tale da non appiattare ed eliminare le differenze ma senza tuttavia perdere una certa unità; e così la costellazione di eteronimi che delinea mantenendo le differenze tra i diversi elementi, li connette e forma un insieme più ricco della somma dei singoli elementi. Stelle di questa costellazione sono da un lato i personaggi delle opere principali di Valéry, interlocutori già spesso presenti nelle pagine e negli abbozzi dei *Cahiers*; dall'altro gli artisti con cui Valéry nel periodo della sua formazione fu in contatto, primo fra tutti Mallarmé ma anche Degas. Inoltre altri punti di riferimento necessari sono quelle figure divenute personaggi nelle pagine di Valéry, modelli a cui conformarsi e verso i quali tendere, modelli di rigore nell'analisi di se stessi, delle proprie facoltà e delle proprie potenzialità: il rimando è, oltre ai già citati, a Edgar Allan Poe, Narciso, Cartesio, Faust, Eupalinos⁷². Personaggi della storia del pensiero o del mito, poeti e filosofi che divengono interlocutori delle riflessioni mattutine dei *Cahiers*, che si evolvono in personaggi delle opere pubblicate da Valéry, che ritornano con frequenza nelle riflessioni del pensatore ponendolo al mondo con un ruolo attivo e positivo, che squadernano e attualizzano le sue potenzialità nascoste, creano nessi con la realtà, rendono fruttuosa la riflessione e la rendono capace di operare positivamente nel mondo, di creare.

Prima di analizzare gli eteronimi che costituiscono questa costellazione ritengo utile caratterizzarli tutti dell'attributo di *Gladiator*, nozione centrale nella riflessione di Valéry, capace di creare un filo comune che colleghi personalità così differenti e di omogeneizzare i loro *modi operandi*:

Gladiator est en somme l'effort de l'être contre la probabilité. Effort appelé Art, changement du hasard en quasi-certitude – analyse de l'heureuse rencontre en vue de la reproduire ou de la transporter d'un instant dans le stable (ou le *stant*), ou d'un nombre de dimensions (matière aussi) dans un plus grand. Cf. *Forme*⁷³.

Il *Gladiator* mette in opera ogni propria capacità di confrontarsi con la realtà, attiva la dialettica uomo-mondo rendendo funzionanti

tutti i nessi all'interno dell'uomo (tra i suoi plurimi *Ego*, tra i diversi stati della soggettività, tra corpo ed *esprit*) e quelli tra questi e la realtà, rende l'uomo capace di agire. È evidente dunque che l'obiettivo del *Gladiator* sia quello di evitare il disarmonico sviluppo delle potenzialità, l'attivarsi di una di queste a danno delle altre, la perdita della ricchezza potenziale di ogni uomo: questi ha quindi il dovere di conoscersi e di analizzarsi, di rifiutare di abbandonarsi al caso nella propria formazione, di sviluppare in piena sintonia quelle diverse potenzialità che lo compongono rifiutando le semplici e acquisite differenziazioni e specializzazioni. Predicando tutti gli eteronimi di questo attributo intendo sottolineare che essi, al di là delle immediate differenze e specializzazioni, agli occhi di Valéry si pongono al mondo, guardano la realtà e di conseguenza agiscono secondo una comune modalità, senza essere in contrasto l'uno con l'altro, né avendo un campo d'azione circoscritto e ben delineato, ma lasciano aperto lo spazio per il diverso, per ciò che non sono. Essi mostrano i limiti e le lacune della personalità ma, al contempo, incitano al loro superamento, indicando il possibile percorso e le modalità dell'azione; danno la possibilità di conoscersi, riconoscersi in quanto io agente e agito, vedersi all'opera nelle proprie diverse modulazioni, comprendere il proprio funzionamento. Non deve perciò stupire l'eterogeneità degli eteronimi: essa corrisponde all'irrequietezza di Valéry, alla vastità dei suoi interessi, ma anche al procedere di analisi in analisi ponendosi sempre in discussione e rinnovandosi di continuo, facendo dell'inquietudine il proficuo metodo di ricerca. Piuttosto la relazione che si può istituire tra questi diversi eteronimi è dialettica e di reversibilità, gli attributi specifici di uno non si pongono in contrasto con quelli degli altri, anzi a volte si sovrappongono, si mescolano e si completano vicendevolmente; i limiti tra l'uno e gli altri sono confini in movimento e non ben definiti, il loro operare a volte si incrocia e interagisce. Così, nessun eteronimo è un ideale cui aderire completamente, ma rimane solo un modello vivo con cui interagire, un esempio di realizzazione delle variegate tendenze dell'uomo, delle sue molteplici possibilità e attività. La personalità di Valéry è dunque modulabile secondo differenti registri, non è statica né tanto meno da considerarsi definitivamente acquisita, né immediatamente trasparente o esauribile nelle specifiche di un eteronimo, nelle sue caratteristiche o nel suo modo di operare: piuttosto si esprime in questa pluralità, nel sistema degli eteronimi, lascia spazio alla loro dialettica e alle loro diversità.

Ancora in via preliminare per meglio chiarire le caratteristiche comuni degli eteronimi secondo il predicato *Gladiator* e per evidenziare la loro origine nel pensiero di Valéry, sottolineo che la ricerca e la filosofia devono essere in prima istanza addestramento costante di se stessi, della propria mente, quotidiano confronto con l'«obstacle»⁷⁴ e

superamento dei propri limiti, esercizio volto al potenziamento delle proprie capacità, alla messa in opera di tutte le proprie virtualità (virtualità che l'*implexe*, come si vedrà più avanti, raccoglie e coordina):

Les trois meilleurs exercices – les seuls, peut-être, pour une intelligence sont: de faire des vers; de cultiver les mathématiques; le dessin.

Les trois activités sont par excellence *exercices* – c'est-à-dire des actes non nécessaires à conditions imposées, arbitraires, et rigoureuses.

Ce sont les trois choses artificielles où l'homme peut ressentir loin et précisément sa machine transformatrice –

Aboutir malgré le langage; aboutir par *un* langage; écrire les mouvements dont le guidage est vision ⁷⁵.

Se, come ho già evidenziato, sono molteplici gli interessi di Valéry poiché molteplice è il suo io e la sua personalità, anche l'esercizio della mente deve tener conto di questa ricchezza, deve svilupparsi in differenti pratiche, deve temprarsi arrovellandosi sui punti critici in cui risulta difficile l'espressione del proprio pensiero, deve svolgersi con il rigore della matematica, deve unire ciò che è separato, illuminare la realtà con una nuova luce, superare i limiti imposti dalle circostanze e dal caos. È allora evidente che non vi può essere specializzazione che escluda del tutto degli interessi, che l'analisi di se stessi è preliminare a qualsiasi altra ricerca e che ogni attività, anche la più specializzata, risente della eco di questo sostrato necessario dato dall'addestramento; e del tutto consequenziale appare la critica di Valéry a un modello di sapere che non tenga conto dell'unicità di fondo del sapere:

Quelle atroce absurdité de séparer le philosophe de l'architecte, l'homme de cheval de l'homme de l'esprit; le marin, du conteur.

Mais il y a de vraies spécialités – qui tiennent à l'énergie interne plus qu'à la propriété des organes des sens – car ceux-ci sont éducatibles.

L'éducation est prise de conscience – organisation – puis remise à l'automatisme – 3 temps ⁷⁶.

Porrò l'accento più avanti nello svolgimento del mio lavoro sull'intima connessione esistente tra le caratteristiche del *Gladiator* e la sua capacità di fare e vedere: egli acquisisce un nuovo sguardo che scopre i nessi, uno sguardo intimamente connesso con il fare, con il costruire e con il conoscere, uno sguardo determinato anche dall'*implexe*. In questa prospettiva lo sguardo dell'artista non è altro che un caso particolare: è uno sguardo addestrato a scorgere oltre il visibile, a scorgere la complessità del reale e a ricostruirla, interpretandola e articolandola, nell'opera d'arte, nella creazione, nel fare; l'artista si sottopone dunque a un addestramento, un trasformarsi per mezzo della sua stessa attività, dell'esercizio quotidiano e solitario, della ripetizione alla ricerca di una forma di espressione appropriata. E così

come l'atleta deve, per potersi esprimere al meglio, sottoporsi a lunghe sedute di allenamento, di fortificazione muscolare e di concentrazione, l'artista deve riflettere sulla propria arte, «substituer à la recherche dite *philosophique* le simple *athlétisme* dans les choses mentales et verbales»⁷⁷, che gli consenta infine di fare del rigore e della purezza la propria forma d'espressione. Il processo di formazione dell'artista non è diverso da quello dell'uomo in generale, è un processo di educazione e riappropriazione che segue la presa di coscienza del proprio stato di crisi, di scissione e divisione interna.

Une confusion très subtile, très profonde, de plus en plus fine et irréversible se fait avec le temps, dans l'esprit des hommes qui lisent, entre ce qui est d'eux et ce qui les a pénétrés. Les apports deviennent impalpables, et les produits des individus prennent la figure des apports. Comme on apprend une langue qui peut à la longue supplanter la langue mère, on apprend une manière de penser l'imitation et l'influence ont un domaine beaucoup plus étendu qu'il ne peut paraître...⁷⁸.

Questo passo del 1915 ben dimostra il metodo di Valéry in rapporto alle letture e alle conoscenze che stanno alla base della sua ricerca: si pone pertanto il problema di verificare come gli apporti esterni siano stati integrati e metabolizzati dal pensatore, cosa e come abbia appreso dagli altri, come abbia fatto proprie certe letture; il termine chiave dell'annotazione dei *Cahiers* può dunque essere "*imitation*" e può rilanciare queste domande ponendole nel dominino dell'arte. In questo luogo mi interessa però sottolineare come gli apporti esterni siano stati metabolizzati dal *Système* Valéry, come abbiano contribuito alla formazione di quella che ho chiamato costellazione di eteronimi: l'imitazione dei grandi – di Mallarmé, di Degas o di Poe – consiste nell'acquisire il loro metodo di lavoro, il loro rigore, di far dialogare le loro esperienze con il vissuto del giovane Valéry, di cogliere tra le differenti esperienze nessi e analogie, sfruttandone la ricchezza ancora inespressa:

Qu'il s'agisse de la science ou de l'art, on observe, si l'on s'inquiète de la génération des résultats, que toujours *ce qui se fait* répète ce qui fut fait, ou le réfute: le répète en d'autres tons, l'épure, l'amplifie, le simplifie, le charge ou le surcharge; ou bien le rétorque, l'extermine, le renverse, le nie; mais donc le suppose et l'a invisiblement utilisé⁷⁹.

Lo stesso processo avviene nella costituzione della propria personalità, in cui convivono, a volte sopite, differenti presenze, che si attivano di volta in volta in base alle concrete esigenze, grazie alla ricchezza insita in loro e alle capacità dell'*implexe*. È bene di conseguenza tener presente l'intreccio tra biografia e pensiero, lo svolgersi di questo influenzato dagli avvenimenti di quella, rintracciare i nessi fondamentali che fanno precipitare nel pensiero elementi esterni, che riprendono letture o fascinazioni, che creano la ricchezza della personalità.

È ben nota la genesi della crisi del giovane Valéry culminata con la *nuit de Gênes* del 1892: l'insoddisfazione per la propria vita e le prime opere, la scoperta di quelle di Mallarmé e Rimbaud, la lettura di Poe, di *À Rebours* di Huysmans, i primi studi di scienza e dell'opera di Viollet-le-Duc, la conoscenza di Gide sono le cause all'origine della ricerca di Valéry, esplicitate in diverse annotazioni dei *Cahiers*⁸⁰. La letteratura critica del resto è concorde nel considerare la crisi della *nuit de Gênes* snodo fondamentale della vita e dell'opera di Valéry sia per quel che riguarda l'attività di poeta sia per quanto concerne più in generale l'attività di pensatore: una nuova origine che determina tutto il proprio futuro, lo mette sotto il segno del proprio io, lascia intravedere le possibilità future – quelle che più avanti emergeranno per mezzo dell'*implete*.

Ce que dessine ainsi au plus haut point la Crise de Gênes, c'est finalement cette césure originaire qui à la fois replie toujours Valéry sur lui-même, et en même temps prépare ce qui fera de lui l'écrivain le plus célébré. On se condamne par conséquence à ne pas le *comprendre* si l'on n'accepte d'analyser ensemble ce qu'il a fait e ce qu'il n'a pas fait, ce qu'il a décidé et ce qu'il a écarté pour faire de la recherche la plus intérieure l'assise de ce qui, sans elle, s'interpréterait de manière trop superficielle; on se condamne à mal le lire si l'on ne consent à le mettre toujours en regard l'image publique que Valéry – c'est la fatalité de qui publie – a vue associée à son nom, et le travail privé qu'il n'a cessé de conduire pour le renforcement, sinon l'accomplissement, de celui qu'il avait, pour soi seul, conscience d'être⁸¹.

Mi appare allora d'obbligo seguire il dipanarsi di questa dialettica tra le due esigenze emerse in seguito alla *nuit de Gênes*, ripercorrere lo svolgersi della ricerca di se stesso sin dalle origini, leggendo accanto ai *Cahiers* le pagine pubblicate, attraversando quelle figure “mitiche” che accompagnarono la riflessione di Valéry arricchendola di differenti apporti: l'incompatibilità tra due prospettive riconducibili da un lato al rigore della ricerca filosofica e alla sofferente lucidità del pensiero, l'altra alla facile letteratura e alla poesia di sentimento⁸², trovano espressione nella redazione dei *Cahiers*, nell'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* e ne *La Soirée avec Monsieur Teste*, primi testi che rivelano la nuova prospettiva acquisita da Valéry; ritengo necessario fare riferimento in prima istanza ai protagonisti di questi due testi quali principali eteronimi di Valéry.

Leonardo da Vinci

Leonardo da Vinci è colui che coniuga l'osservazione e l'azione, è al contempo teorico dell'arte e artefice, colui che sfrutta i propri poteri di analisi e combinazione, con modalità differenti opera al mondo, con questo si confronta, in questo trova il proprio limite. È un punto di riferimento per Valéry innanzi tutto per il suo *hostinato*

rigore, il metodo rigoroso di analisi che svela i nessi nascosti che all'osservatore comune sfuggono, penetra nella profondità delle cose con il suo sguardo che si è disfatto dei falsi idoli della ragione; Leonardo ha mostrato nelle sue opere, artistiche e scientifiche, ciò che i più non riescono né mai riusciranno a vedere perché «la plupart des gens y voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux»: egli ha avuto la possibilità di «voir plus de choses qu'on n'en sait», di instaurare una proficua relazione con la realtà, di introdursi «à toute fissure de compréhension»; in lui vi è immediata concordia tra occhio e «main intrépide»⁸³. Emerge già con i primi tratti caratteristici di Leonardo il rapporto che secondo Valéry deve crearsi tra occhio e mano, l'unità di azione di questi due strumenti necessari per operare sulla realtà: Leonardo rappresenta quel tipo di mente che riesce a manifestarsi con modalità tanto diverse quali quelle artistiche e quelle scientifiche; il disegno, la fisica, la pittura, la fisiognomica, la geometria, l'architettura sono gestite in unione dalla mano e dall'occhio⁸⁴.

La sua attività è riconducibile nei modi a quella di un moderno ingegnere poiché si manifesta «avec le souci des quantités, des fonctionnements exacts. Le problème de la peinture s'est posé à lui comme imitation de la vision et composition à sujet bien défini et rendu très sensible, d'où analyses qui vont depuis la *perspective aérienne* jusqu'à la *psycho-physiologie des personnages*»⁸⁵. L'obiettivo di Leonardo è dunque di creare una forma visibile del conosciuto, di rappresentare ciò che il suo occhio riesce a vedere, con la stessa precisione e ricchezza⁸⁶; il suo merito è stato di non rinchiudersi in rigidi schemi specialistici – al contrario della criticata tendenza attuale e già presente quando Valéry scrive – ma di essere perennemente in divenire, mai soddisfatto, attento e pronto a ricevere ogni stimolo, padrone di se stesso senza per questo temere il confronto con la realtà né assumere atteggiamenti di superiorità, ma

il retourne au réel sans effort. Il imite, il innove. Il ne rejette pas l'ancien, parce qu'il est ancien; ni le nouveau, pour être nouveau; mais il consulte en lui quelque chose d'éternellement actuel.

Il ne connaît pas le moins du monde cette opposition si grosse e si mal définie, que devait trois demi-siècles après lui, dénoncer entre l'esprit de finesse et celui de géométrie, un homme entièrement insensible aux arts, qui ne pouvait s'imaginer cette jonction délicate, mais naturelle, de dons distincts⁸⁷.

Leonardo da Vinci è un modello⁸⁸ cui fare riferimento, un uomo che senza dover forzare la propria natura, ma in maniera del tutto naturale, ha conciliato nella sua opera la ricchezza delle sue capacità, ha guardato a tutt'occhi, ha equilibrato conoscere e costruire, le due grandi ambizioni del pensiero, le due più importanti declinazioni dell'*esprit*, la prima legata al vedere, l'altra al fare.

Monsieur Teste

Monsieur Teste è probabilmente il più autobiografico degli eteronimi poiché la sua creazione ripercorre le inquietudini del giovane Valéry ⁸⁹: ha però raggiunto un elevato grado di introspezione e di conoscenza della propria personalità; il suo sguardo evidenzia i vuoti, le sovrapposizioni, la discontinuità, l'ambiguità, scivola nel sonno lasciando spazio allo sconosciuto e al non detto, al sogno. È dunque il controaltare rispetto a Leonardo da Vinci, da cui lo separa uno scarto nell'intendere i sensi del potere:

“Que peut un homme?” (Teste) est décidément la plus grande question.

Mais *pouvoir* a 2 sens – un passif, et un actif.

Je PUIS *entendre, sentir*, subir, être modifié, souffrir etc. – c'est le sens “propriétés” – et l'aspect *sensibilité*.

Je PUIS *faire*, agir, *modifier* – c'est le sens *faculté* – et l'aspect *action*.

Entre le deux, des possibles mixtes:

Je puis me souvenir –

et il faut y ajouter toutes les actions qui sont tantôt réflexes, tantôt volontaires ⁹⁰.

Non è possibile stabilire una gerarchia tra i due eteronimi, ma solo notarne le differenze, sottolineare i differenti punti di vista da cui guardano la realtà e i diversi poteri che su essa esercitano: il fare e il vedere di Leonardo da Vinci e quelli di Monsieur Teste si intrecciano nelle annotazioni dei *Cahiers*, vengono da Valéry citati come esempio del suo stesso procedere, delle differenti strade intraprese, tutte possibili purché segnate dalla rigorosa ricerca. Valéry sa bene di non poter incarnare nessuno dei due personaggi, sa che entrambi convivono in lui e che il modo più proficuo di gestire questa convivenza è conoscere sino in fondo tutte le loro caratteristiche, mettersi alla prova, operare, fare. Fascino e paura emergono nelle pagine dedicate a Edmond Teste: questi non è rispetto a Leonardo da Vinci mera *pars destruens*, non rappresenta semplicemente l'impossibilità e l'incapacità di costruire sebbene se ne posseggano le potenzialità, i mezzi e le conoscenze necessarie; Teste affascina ma desta al contempo timore di divenire come lui, puro testimone impossibilitato all'azione. Ma l'oscillazione nell'intendere i sensi del potere con Leonardo non può tuttavia trovare requie né soddisfazione in nessuno di questi due poli: piuttosto, in questo movimento, trova il suo stesso senso, la sua stessa tensione vitale che si manifesta nella continuità della ricerca.

«M. Teste est le témoin» ⁹¹: egli ha condotto per tutta la vita con estremo rigore l'attività introspettiva di analisi, la «gymnastique intellectuelle sans exemple» necessaria al rigore della mente e del linguaggio sino a identificarsi con lo stesso *Système* delineato da tale attività. Eppure egli non si è disumanizzato: i suoi occhi, di cui fa «un usage étrange, et comme *intérieur* [...] *particulier* [...] et *universel*», sono bel-

li e umani, si accompagnano al suo sorriso «mystérieux et irrésistible» e «sa rare tendresse est une rose d'hiver»⁹². Madame Teste, che così lo descrive, ne rimane affascinata, anche senza capire sino in fondo la meraviglia e il terrore che tale uomo suscita in lei, tendendo a lui senza riuscire a esprimerne il motivo; né riesce a definire meglio «ce puissant absent, qui est là dans quelque fauteuil, et songe, et fume, et considère sa main, dont il fait jouer lentement toutes les articulations»⁹³. Monsieur Teste si è indagato sino in fondo; si è scoperto sino in fondo; privo di ogni ambizione, rifiuta di farsi conoscere perché manca di un tratto che caratterizzava Leonardo e che consisteva nel tradurre in opera, in forma e contenuto, il *Système* raggiunto, nel legare il sapere con il fare. Però grazie a tale possesso del *Système*, «il y a dans son langage je ne sais quelle puissance de faire voir et entendre ce que l'on a de plus caché... Et cependant, ce sont des propos humains que les siens, rien qu'humains»⁹⁴, forse i soli discorsi propriamente umani in mezzo a un vociare confuso e privo di senso che certamente non può dire nulla. Colpisce, inoltre, la semplicità e la chiarezza del pensiero di Monsieur Teste, la precisione e la ricchezza che lascia intuire dall'esterno: «il en résulte un individu ordonné selon les puissances des ses pensées»⁹⁵, un soggetto che ha preso coscienza di ciò che ha di ignoto in se stesso, d'incerto, delle proprie debolezze e fragilità, trasformandole in forza, in quanto conosciute e inserite nel proprio io in maniera tale da controllarle senza esserne dominato.

Eupalinos

Eupalinos è l'architetto, colui che costruisce, che fa un'arte al contempo teorica e pratica che mira anche alla bellezza. L'architettura è innanzi tutto costruzione, costruzione, dopo aver osservato e studiato, di se stessi e quindi di oggetti, arte che comprende il fare e il vedere; è l'arte dell'ordine e del numero, che determina lo spazio dell'uomo – in cui esso è, si muove e vive: l'intento di Eupalinos è stato «la justesse dans les pensées; afin que, clairement engendrées par la considération des choses, elles se changent, comme d'elles-mêmes, dans les actes de mon art»; ha invocato una «douce métamorphose» tale da far sì che un tempio da questi costruito fosse «l'image mathématique» di una fanciulla amata⁹⁶; l'obiettivo del suo agire e della sua opera è di sintetizzare universale e particolare, richiamare direttamente l'ordine e la stabilità dell'universo.

L'architetto Eupalinos, protagonista a lungo evocato dell'omonimo dialogo tra Socrate e Fedro, riprende dunque un carattere di Leonardo: l'identità di scienza e arte, in una regione superiore dello spirito alla quale il nostro pensiero e tutte le nostre facoltà devono fatalmente tendere, senza poterla attingere se non in virtù di una sorta di momentaneo miracolo. L'architettura, l'arte dell'ordine e del numero, che

determina lo spazio dell'uomo – in cui esso è, si muove e vive –, così come la musica e la danza, presenta, secondo il giudizio di Valéry, caratteristiche tali da rendere evidente il legame determinato dalla continua autoanalisi tra mente e *Système*. Più volte tornerò a insistere sul valore dell'architettura, sul ruolo paradigmatico che essa svolge nel pensiero di Valéry, in quanto prima capacità creatrice dell'uomo, poiché rende l'uomo capace di creare un mondo nuovo, uno specifico spazio a propria misura; in questo momento sottolineo solo una caratteristica che più avanti analizzerò più approfonditamente: l'architetto nel suo operare riesce a esprimere che «la plus grande liberté naît de la plus grande rigueur»⁹⁷.

Mallarmé

Valéry considera Mallarmé suo maestro, non solo come poeta ma anche più in generale per quel che riguarda la riflessione sulle potenzialità dell'uomo e dei suoi strumenti. L'allievo riconosce, infatti, al maestro il merito di aver esperito una poetica pura e rigorosa, frutto di una severa analisi del linguaggio e del suo uso, di aver voluto svelare quell'apparente mistero che è la creazione poetica. Con il *Coup de Dés*, opera di complessa e sinottica struttura di contenuto e forma, Mallarmé tentava di rendere evidente lo straordinario potenziale del linguaggio e l'eccezionale rigore nell'adoperarlo; Valéry certamente ne apprezzava i risultati e li considerava assolutamente necessari:

Comme l'usage ordinaire de nos membres nous fait presque oublier leur existence et négliger la variété de leur ressources, et comme il arrive qu'un artiste du corps humain nous en fasse voir quelquefois toutes les souplesses, au prix de sa vie qu'il consume en exercices et qu'il expose aux dangers de son désir, ainsi l'usage habituel de la parole, la pratique de la lectureursive et celle de l'expression immédiate affaiblissent la conscience de ces actes trop familiers et abolissent jusqu'à l'idée de leurs puissances et de leurs perfections possibles, – à moins que ne survienne et ne se dévoue quelque personne étrangement dédaigneuse des facilités de son esprit, mais singulièrement attentive à ce qu'il peut produire de plus inattendu et de plus délié⁹⁸.

Il rapporto di profonda stima tra Valéry e Mallarmé si rafforzò per il comune intento poetico e l'amicizia tra i due si manifestò sempre come un confronto problematico. Mallarmé costituiva un modello ineguagliabile per il giovane Valéry, che si persuase della propria incapacità e della necessità di abbandonare la strada della poesia. Risulta impossibile comprendere il pensiero di Valéry – e non solo la sua esperienza poetica – senza aver prima posto l'accento sulla diretta filiazione da Mallarmé, sulla comune ricerca della forma che genera la bellezza per mezzo dell'uso consapevole del linguaggio.

Mallarmé e la sua opera, in cui poetica e poesia stessa sono intimamente congiunte, appagavano il bisogno «très sévère de consistance

poétique» del giovane in quanto risultato di un complesso e rigoroso operare della mente, dell'analisi dello strumento linguaggio. Mallarmé procedeva infatti, secondo Valéry, dall'analisi di questo nella sua forma comune e nel suo uso quotidiano, riuscendo però a ottenere con tali elementi purificati una «sonorité toujours neuve», una precisa eguaglianza tra senso e forma – «essence même de la poésie» – risultato dell'esplorazione di ogni possibilità di espressione formale del pensiero, fedele «transposition, dans le langage de la poésie, de tout ce qui est le monde et notre destinée». Mallarmé inoltre incarnava nella sua persona un «destin poétique absolu», rifuggendo dal facile e vano successo, piuttosto scegliendo la strada dell'apparente oscurità:

L'œuvre de Mallarmé nous représentait la fleur de tout ce qui périssait de précieux. Nous y respirions l'essence des plus certaines beautés de la poésie française, méditées, concentrées et composées dans ces brèves et puissantes pièces. Il s'y mêlait, venu de chez Hamlet ou de plus loin dans l'Ouest, un souffle d'ombre⁹⁹.

Da quanto qui osservato appare chiaro come l'obiettivo dei due poeti fosse identico, come il giovane non potesse fare a meno di sentirsi vicino e affine all'altro e perché lo considerasse proprio maestro. Spettava, dunque, allora a Valéry ricercare, partendo da se stesso e dalla propria interiorità, un io stabile, puro, e con questo cercare di acquisire il proprio caratteristico linguaggio e la propria forma di espressione. È bene però sottolineare che Mallarmé era riuscito con le sue poesie a esprimere concretamente la propria inquieta personalità e a dare una forma alla propria ricerca; Valéry non vedeva, invece, innanzi a sé alcuno sbocco pratico: era piuttosto convinto che «mon désir n'était que de développer indépendamment de toute production chimérique ou non, l'information, les ressources, les possibilités de mon esprit»¹⁰⁰.

I *Cahiers* saranno appunto il tentativo di ripresa delle esigenze di rigore interiore, data la rinuncia alla poesia pura come quella di Mallarmé, un modo di imparare di nuovo a leggere e a scrivere, a interpretare, a squarciare l'oscuro velo costituito dal linguaggio utilizzato senza la necessaria meticolosità, riacquisendo la capacità di dire e di fare. Ritengo però utile ricordare che seppure la crisi della *nuit de Gênes* segni il distacco della poetica di Valéry da quella di Mallarmé, non è corretto in alcun modo contrapporre i due; ricorda infatti Jarrety che

reste qu'il [*scil.* Valéry] a voulu fortement un détachement qui ne fût pas une rupture intime, un commencement qui interdit toute dépendance et la différence fondatrice par laquelle Valéry cesse d'être le disciple de Mallarmé pour devenir Valéry est bien là, dans la symbolique disparition nécessaire au fondement de sa propre entreprise. La crise de 1892, il faut donc continuer de la lire comme la réappropriation par Valéry de ses moyens et de ses fins, par l'affirmation d'une

rupture: du côté de Mallarmé, le sacrifice à une Littérature qui est le Tout de l'existence et vient douer notre séjour d'authenticité; du côté de Valéry le refus de tout sacrifice et l'assurance fondamentale que la littérature n'est qu'une des applications possible du pouvoir de l'esprit ¹⁰¹.

Degas

Diverso discorso bisogna fare a proposito di Edgar Degas, altro artista e amico di Valéry che come Mallarmé può essere considerato uno dei maestri di Valéry, esempio di artista che riesce a superare le difficoltà insite nel fare, oggetto delle riflessioni di Valéry sin dai primi abbozzi de *La Soirée avec Monsieur Teste*. Così come Mallarmé aveva insegnato che «ce n'est point avec des idées que l'on fait des vers... C'est avec des mots», Degas mostrava che «le Dessin n'est pas la forme, il est la manière de voir la forme» e che «la "manière de voir" dont parlait Degas doit donc s'entendre largement et inclure: manière d'être, pouvoir, savoir, vouloir...» ¹⁰². Si notano, dunque, presenti in Degas quegli attributi già apprezzati in Leonardo in quanto artista, che ne fanno modello esemplare agli occhi di Valéry: la sua mano e il suo occhio agiscono all'unisono, il suo disegno rappresenta la forma che l'occhio ha costruito nella visione, l'informe e il disordine della realtà che assume forma nel disegno.

Degas assume allora per Valéry il ruolo di modello concreto di un operare artistico: il pittore dimostrava infatti con la sua opera rigorosa che era possibile agire coniugando il rigore con la purezza, rifiutando la facilità ma essendo al contempo moderni e facendo coincidere e dando pari dignità a forma e sostanza dell'arte.

Poe

Eurêka, e più in generale tutte le opere di Edgar Allan Poe, influirono nella formazione di Valéry, svelandogli i nessi esistenti tra il sapere scientifico e quello letterario: «désespéré de la faiblesse des ses pouvoirs positifs, irrité par la lecture des romans et des poèmes, ennuyé par la philosophie, scandalisé par la manque de rigueur des lettres mais rebuté, hélas, par la rude écorce de la science, le jeune Valéry en est là lorsqu'*Eurêka* lui tombant sous les yeux lui apprend outre la loi de Newton et le non de Laplace, tout l'intérêt passionné que l'on peut investir dans la science» ¹⁰³. Dal testo di Poe Valéry recupera l'idea dell'intrinseco legame esistente tra il mondo e l'*esprit*; ma l'idea fondamentale che lo colpisce è quella di *consistency*, la profonda simmetria del mondo «en quelque sort, présente dans l'intime structure de notre esprit» ¹⁰⁴; l'analisi del pensatore americano evidenzia inoltre che, in virtù di questa simmetria, «ogni legge di Natura dipende sotto ogni riguardo da tutte le altre leggi» ¹⁰⁵. Valéry nota che la simmetria è punto fondamentale della teoria della relatività di Einstein, e analizza

in seguito le altre intuizioni di Poe a proposito della struttura fisica dell'universo: questi agli occhi del francese ha avuto dunque il merito di intuire e percorrere diverse scoperte della fisica, in virtù della propria capacità di vedere e determinare un proprio universo a partire da ciò che il nostro spirito ha in comune con esso. Lo scrittore americano ha affinato il proprio sguardo, ha diretto la propria osservazione al fine di cercare di rispondere allo stimolo dell'universo entrando in sintonia con esso; egli ha svelato quel nesso iniziale, non ancora razionale, che fa sì che «toute la diversité de mes vues se compose dans l'unité de ma conscience motrice»¹⁰⁶ e che da questa unità risulti possibile soddisfare due esigenze essenziali: «l'une qui est de tout admettre, d'être capable du tout, et de nous représenter ce tout; l'autre, qui est de pouvoir servir notre intelligence, se prêter à nos raisonnements, et nous rendre un peu mieux instruits de notre condition, un peu plus possesseurs de nous-mêmes»¹⁰⁷. Il mito, la favola, ciò che sfugge all'intuizione e allo stesso modo trascende la logica, è l'originario: in questa lettura della cosmogonia di Poe è dunque il risultato verso cui tendere, che risulta accessibile e intelligibile solamente con un processo che sia sintesi del fare artistico e del procedere scientifico, che attui il nesso tra i due e che sia una continua oscillazione tra questi, fusione che tenga conto dell'intuizione e dell'immaginazione creatrice.

Il rapporto tra Valéry e Poe non si esaurisce esclusivamente con l'analisi di *Eurêka*: nel 1927 il francese pubblica *Fragments des Marginalia*, accompagnandoli con le proprie note di lettura; anche questa è un'altra prova degli apporti esterni necessari all'evoluzione del pensiero di Valéry, del bisogno di far proprie esperienze differenti, di annotarle secondo le proprie esigenze, di imitarle secondo il senso più sopra evidenziato. I *Marginalia* di Poe sono per Valéry l'abbozzo di «une *théorie des notes*», estremamente interessante perché afferma che «j'ai passé ma propre vite à noter (non dans les marges de mes livres et presque jamais à propos de lectures), mais à noter ce qui venait à l'esprit, et surtout ce qui le paraissait de plus général, de plus important quant à l'esprit même, c'est-à-dire au fonctionnement de mon esprit»¹⁰⁸. Così una comune prassi di studio dei testi diventa in Valéry un dialogo continuo che passa dal proprio *esprit* e coinvolge l'autore letto, creando un dialogo nel quale «nous ne nous entretenons qu'avec nous-même, et par conséquent nous parlons spontanément, librement, originalement, avec abandon, sans apprêt»¹⁰⁹. I termini chiave di *Eurêka* vengono allora trasportati dal livello dell'universo a quello dell'*esprit* per raggiungere l'obiettivo di attivare il numero maggiore possibile di nessi, di virtualità, di possedere «la conscience des opérations de l'esprit», di superare la distinzione tra intelligenza e sensibilità¹¹⁰.

Faust

Faust è la figurazione ultima del pensiero di Valéry, che si è oggettivata in un personaggio capace delle azioni più mirabili – Leonardo da Vinci –, come concentrato di tutte le facoltà potenziali – Monsieur Teste –, come architetto – Eupalinos – e infine come esperienza scontata e quindi finita – Faust. Il protagonista dell'abbozzo di Valéry non ha più nulla della eroicità, della magnificenza del personaggio e del mito: la brama di conoscere, di superare i ristretti limiti della quotidiana conoscenza, acquisire una superiorità per essere Faust sino in fondo e poter così appagare il desiderio di dominio si sono trasformati in noia e in incapacità di agire, insoddisfazione perché neanche agli antipodi Faust ha trovato qualcosa che non fosse già presente nella propria camera o nel proprio giardino. Il Faust di Valéry è un personaggio stanco e disincantato, consapevole del periodo di crisi in cui l'umanità si trova; conscio della vanità della gloria attribuita dagli uomini, si sente terribilmente solo e incompreso ma non riesce a comunicare con l'occasionale discepolo. Questi non è neanche disposto ad ascoltarlo né a imparare, reso cieco dalla propria ragione, in cui ha assoluta fiducia, dagli schemi con cui vuole incasellare la realtà e che invece gliene impediscono la conoscenza; discepolo ambizioso, che vuole essere grande, desideroso di ottenere dal maestro «SAVOIR, POUVOIR, VOULOIR... Voilà la triple clé»¹¹¹ ma incapace di comprendere che questo Faust non può nulla. Valéry utilizza questo personaggio per evidenziare il fallimento del tentativo di acquisire potere su se stessi e sul mondo in modo eroico facendo un patto con il diavolo, la crisi dei primi decenni del secolo ventesimo, il venir meno della fiducia dei nuovi mezzi del sapere: l'alternativa è, certamente, il rigore dell'analisi, il silenzioso e quotidiano lavoro che lo stesso Faust intraprende – avendo fallito tutto il resto e avendo provato solo noia – cercando di catalogarsi e di scrivere le proprie memorie, un tentativo analogo a quello di Valéry con i *Cahiers*.

Faust è apparentemente diverso e distante dagli altri eteronimi, ma è allo stesso tempo intimamente legato a Valéry: colpisce, anzitutto, l'oscurità di tale personaggio, l'artificiosità di chi sa di essere costretto entro un *cliché* che si ripete da secoli e che quasi lo rende impotente e annoiato, incredulo della propria stessa storia che necessariamente subisce; ma al contempo si nota come questa tarda stesura sia una sorta di compendio di tutta l'opera di Valéry e come vi siano riprese le diverse tematiche a lui care. Il Faust di Valéry è differente da quello che Goethe ha rappresentato: egli è schiacciato dalla propria stessa storia, è ripiegato su se stesso; spintosi ai confini del mondo, per adempiere al ruolo prescritto dal proprio personaggio, prova solamente noia e insoddisfazione. Né mai Faust potrà cadere nella debole rete di tentazioni intessuta da Mefistofele non più tentatore ma tentato da

Faust, una pallida ombra del potente antecedente di Goethe che si diletta, infatti, con piccoli inganni, ed è capace soltanto, per mezzo di tre suoi diavoli, di prendere in giro il discepolo o di suscitare paura nella giovane Lust ¹¹².

Narciso

Narciso è una di quelle figure del mito che Valéry prende come esempio di certe proprie inclinazioni e caratteristiche, come modello con cui confrontarsi e dal quale dar origine alle proprie riflessioni. Narciso è «celui qui se voit sans *se* reconnaître» ¹¹³, colui che si guarda e guardandosi si riconosce allo stesso tempo uguale e diverso e quindi istaura al suo interno una relazione io-altro, crea, con il suo guardare, la realtà:

Le réel est mon équivalent. [...] Narcisse philosophe. Ce fait, dont l'étonnement immémorial n'a pas fini d'exister, ce phénomène d'optique qui fait l'homme voir soi à peu près comme les autres le voient – qui montre au moi-même l'étranger, – qui dépend de mon rayonnement et d'une fontaine, des lumières que j'émetts ¹¹⁴.

Il Narciso filosofo deve dunque porsi innanzi alla realtà pronto a scoprirsi al contempo simile a essa ma distinto, profondamente radicato in essa ma non necessario, in relazione dialettica con il reale nel quale non può esaurirsi ma di cui è parte fondamentale: in tale relazione si articola l'esistenza dell'uomo, si fonda la sua vita, così ci si manifesta al mondo secondo un proprio stile di vita, in questo si attua una prassi vitale.

Pietra sottolinea in maniera appropriata che Narciso svolge nella riflessione di Valéry un duplice ruolo: da un lato Narciso è nelle pagine dei *Cahiers* paradigma della conoscenza di sé da cui deve partire ogni forma di conoscenza, chiara rappresentazione del soggetto che ha iniziali difficoltà nel riconoscersi e si trova al medesimo tempo uguale e diverso, conosciuto e ignoto, «figure emblématique par laquelle sont symbolisés le dédoublement *et* la recherche impossible de l'unité. Narcisse, en ce sens, est bien son “beau guignol”, grâce auquel se médite le problème de la représentation, le problème des rapports objet-sujet» ¹¹⁵: questo primo ruolo è quindi funzionale alle analisi gnoseologiche ed epistemologiche dei *Cahiers*. L'altro ruolo che Narciso riveste nelle considerazioni di Valéry è legato al mito, «c'est-à-dire quelque chose avec quoi on prend plus difficilement ses distances, où on se trouve englué par des instances sur lesquelles l'intelligence n'a pas directement prise» ¹¹⁶: in questa veste Narciso sovrintende all'attività poetica, sfugge a rigide concettualizzazioni, è funzionale alla rappresentazione più libera e più imprecisa di tutte quelle zone della personalità che rimangono parzialmente opache, che lasciano spazio per creare nessi meno rigidi di quelli della conoscenza. Mi sembra dunque che tale

interpretazione confermi la presenza al contempo in Valéry e nella sua opera di due aspetti differenti, diversi ma non inconciliabili, di due scritture – quella della poesia e quella dei *Cahiers* – con differenti obiettivi e quindi con forme diverse, necessarie entrambe per esprimersi completamente.

Cartesio

L'analisi che voglio condurre non può prescindere dall'esperienza di Cartesio, il primo che per Valéry ha osato rischiare l'io in filosofia, «s'est représenté vivant et pensant – et a décrit une sorte d'expérience que chacun peut imiter et qui devait selon lui aboutir uniformément au Cogito»¹¹⁷, colui che si è proposto di raggiungere un elevato grado di rigore prima di avanzare nuove teorie, colui che si è liberato dai fantasmi del passato, dai pericolosi legami con la tradizione filosofica. Valéry subisce fortemente il fascino del filosofo del Seicento, si sente a lui legato da una forte affinità intellettuale sino al punto di ripercorrere la propria biografia alla ricerca di somiglianze e spunti in comune con quella dell'altro. Il primo e più immediato parallelismo possibile è quello tra le celebri notti di illuminazione che sconvolsero l'esistenza di entrambi, durante le quali «tout à coup la vérité de quelqu'un se fait et brille en lui» e l'«intelligence a découvert ou a projeté ce pour quoi elle était faite: elle a formé, une fois pour toutes, le modèle de tout son exercice futur»¹¹⁸. La notte del 10 novembre 1619 in cui Cartesio, come egli stesso racconta, scopre il metodo per ben condurre la propria ragione, e scoprendo questo scopre in fondo se stesso e le proprie capacità, in grado di dar nuovo slancio alla speculazione filosofica rendendola ancora una volta attiva; e in parallelo la notte tra il 4 e il 5 ottobre 1892, la *nuit de Gênes* di Valéry, la notte della crisi e della riappropriazione di sé¹¹⁹. Fondamentale risulta, al di là di possibili esagerazioni circa l'immediatezza di queste acquisizioni, la determinazione di un proprio *Système* frutto, se è il caso, anche della lotta contro se stessi, contro il già acquisito e il costituito, contro ogni principio di autorità: Valéry sottolinea più volte l'importanza di un simile processo, l'importanza che esso riveste nella vita di un uomo, la necessità che esso avvenga, che crei un mutamento radicale ed evidente tra il prima e il dopo. Questa procedura segna il riappropriarsi di se stessi, il superamento di una fase di apprendimento passivo, caratterizzato dalla presenza di una forza esterna che conduce la formazione del soggetto (sia esso un'altra persona, sia un libro o un'idea già formata), l'ingresso in una fase in cui il pensiero è sempre attuale perché in presa diretta sulla realtà, capace di leggerla da un proprio originale punto di vista, capace di determinare una prassi viva ed efficace.

Merito di Cartesio, dunque è stato di porre l'io, il proprio io al centro dell'attenzione della filosofia e della speculazione in generale: il

metodo di Cartesio, l'uso dell'io, il fare della propria persona il protagonista della speculazione, il farvi risuonare la voce umana, dar vita a un evento che liberi l'io secondo le proprie potenzialità fa sì che

si le sentiment du Moi prend cette conscience et cette maîtrise centrale de nos pouvoirs, s'il se fait délibérément système de référence du monde, foyer des réformes créatrices qu'il oppose à l'incohérence, à la multiplicité, à la complexité de ce monde aussi bien que l'insuffisance des explications reçues, il se sent alimenté soi-même par une sensation inexprimable, devant laquelle les moyens du langage expirent, les similitudes ne valent plus, la volonté de connaître qui s'y dirige, s'y absorbe et ne revient plus vers son origine, car il n'y a plus d'objet qui la réfléchisse. Ce n'est plus de la pensée...¹²⁰.

L'obiettivo di Cartesio era di elevare le proprie potenzialità al sommo grado, di sviluppare il suo io di pari passo con il nuovo linguaggio che aveva creato – il linguaggio rigoroso della matematica –, di evidenziare le risposte sulle potenzialità dell'io; inoltre Valéry riconosce che l'altro fondamentale merito del filosofo fu di affiancare su un unico banco di lavoro la filosofia e le scienze matematiche, al fine di poter utilizzare anche gli efficaci strumenti che queste forniscono. Ma Valéry si spinge oltre: evidenzia infatti come Cartesio «se sent géomètre dans l'âme», cioè abbia acquisito, e ritenga sua caratteristica peculiare «l'art de comprendre et de résoudre quantité de questions auxquelles la plupart des gens exercent en vain leur esprit»¹²¹. Un punto di vista dunque che, abolite le pretese tipiche di certa filosofia di esaurire la conoscenza, ritorna all'osservazione della realtà con sguardo purificato, finalmente capace di osservare; un modo di guardare la realtà che non faccia arrestare innanzi all'ignoto ma che invece inviti a leggerlo e decifrarlo nella prospettiva di comprenderlo grazie alla capacità di essere rigorosi.

L'analisi del pensiero di Cartesio e l'esposizione della sua rilevanza assume maggior profondità e originalità quando Valéry prende in considerazione la formula "*Cogito, ergo sum*":

Je dis qu'on peut la considérer d'un tout autre regard et prétendre que cette brève et forte expression de la personnalité de l'auteur *n'a aucun sens*. Mais je dis aussi qu'elle a *une très grande valeur*, toute caractéristique de l'homme même¹²².

Una simile affermazione può a prima vista stupire e apparire una stravaganza, ma il seguito dell'analisi rivelerà tutto il suo spessore: Valéry infatti scorge nella formulazione del *Cogito* «ni syllogisme, ni même signification selon la lettre; mais un acte réflexe de l'homme, ou plus exactement l'éclat d'un acte, d'un coup de force»¹²³. Nulla a che vedere quindi con un ragionamento lineare o con un chiaro procedimento filosofico, bensì qualcosa che somiglia a un'esclamazione improvvisa, priva realmente di significato ma indice di uno stato che

emerge con tutta la sua dirompenza. A conferma di tale natura del *Cogito* vi è la continua ripresa, il continuo rilanciarsi dell'affermazione, il mettersi in scena – per la prima volta in filosofia con sì fatta potenza – insieme al proprio dramma personale, il mostrarsi nel proprio cammino intellettuale alla ricerca di se stessi, della realtà autentica di se stessi: il rischio dell'io è la precisa strategia filosofica che Cartesio inaugura, il suo modo di porsi come oggetto stesso delle proprie analisi, di mettersi in dubbio, di rinunciare alla certezza e solidità dell'acquisito, di indagare ripartendo dal grado zero senza alcun pregiudizio, senza dare nulla per scontato, senza dimenticare che si osserva da un determinato punto di vista con una sua prospettività. Ovviamente Cartesio con il *Cogito* non vuole mettere in dubbio la propria esistenza – fatto di cui è assolutamente certo così come lo è del proprio valore filosofico e speculativo – ma intende sgombrare il campo da tutte quelle false credenze e fragili certezze che renderebbero insicuro e non rigoroso il procedere. È piuttosto un modo di prendere possesso del proprio intelletto, del suo contenuto di idee, del proprio rapporto con la realtà e con i fenomeni, di ricominciare a conoscere e a conoscersi partendo da ciò che vi è di maggiormente immediato ed evidente, di dimostrare la fiducia in se stessi e nelle proprie capacità. Il dubbio di Cartesio non è naturale e spontaneo, non è il dubbio che nasce dall'ignoranza o dalla conoscenza insufficiente di un nome o di un attributo, è al contrario «le doute artificiel ou philosophique que l'on place, comme un signe algébrique, sur quoi l'on veut, – et, en particulier, sur ce que l'on connaît le mieux...»¹²⁴. Il dubbio è la strategia filosofica che Cartesio utilizza per penetrare la realtà, trovando che la via d'accesso maggiormente ricca di prospettive sia quella di indagare a partire da se stesso; risultato proficuo della ricerca è la constatazione che la mente condotta con il rigore del metodo può essere lo strumento di conoscenza che irrompe nel caos del reale, mette ordine tra i dati provenienti dall'osservazione dei fenomeni, traccia una mappa che possa fungere da guida negli ulteriori sviluppi della riflessione.

L'insegnamento che Valéry eredita da Cartesio è in conclusione di potenziare il proprio io, di sentire dentro di sé una forza, di dispiegarla in tutte le sue potenzialità secondo degli assi cartesiani che abbiano come indici la mente e il corpo, strettamente connessi l'un l'altro: far sì quindi che questo io sia guida della conoscenza; l'eteronimo Cartesio è colui che spinge Valéry alla ricerca del proprio *Système*, a porsi come oggetto stesso della propria analisi, ad affermare nella sua ricerca la presenza dell'io, del proprio soggettivo punto di osservazione sulla realtà e una volta che questo sia determinato – insieme al *Système* – lo spinge attivamente ad agire.

5. Corps, Esprit, Monde: *dal soggetto al reale*

I nessi e le caratteristiche che ho evidenziato nel presentare il *Système* e la struttura dei *Cahiers* sono i medesimi che si riscontrano nella realtà: ho evidenziato infatti come nel suo dispiegarsi il *Système* abbia confini mobili, come non sia qualcosa di statico e di definito, bensì sia *in fieri*, definito dal suo stesso continuo essere agito e che, proprio tale rilanciarsi senza posa, sia la sua caratteristica essenziale. Ho altresì già detto come sia possibile tracciare un'equivalenza tra Valéry, i suoi eteronimi e il *Système*, rimarcando come il pensatore si sia più volte identificato con questo; in più però esiste una stretta connessione tra l'io, il suo corpo e il mondo in cui vive e le loro funzioni, i loro movimenti, il loro divenire procedono influenzandosi e intrecciandosi, senza che sia possibile determinarli singolarmente. È piuttosto necessario indagare muovendosi dal nesso che li lega. È utile dunque fare riferimento alla nozione di *C E M – Corps Esprit Monde* – «les 3 points cardinaux de connaissance»¹²⁵, nozione che evidenzia la relazione tra il soggetto e il mondo, che fa sì che l'uomo possa incidere con la propria prassi sulla realtà. Fisico e psichico, mente e corpo, *esprit* e *matière* non sono due generi di fenomeni differenti, ma aspetti diversi di un medesimo fenomeno; la distinzione in coppie contrapposte è possibile – per comodità di utilizzo – solamente come momentanea differenziazione relativa a un determinato punto di vista; non è possibile tracciare alcuna linea di demarcazione netta e definitiva, né contrapporre soggetto e oggetto, *esprit* e *monde*. Risulta impossibile pensare o analizzare in modo separato il corpo, la mente e il “mondo esterno”, cioè senza dare il giusto rilievo alle loro connessioni; essi infatti non sono tre piani distinti e separati, bensì la loro ricchezza risiede nei loro nessi, nelle comuni articolazioni: essi determinano il reale, che non è qualcosa di distinto dal soggetto – all'interno del quale non è possibile opporre corporeo e mentale – qualcosa a esso antitetico. Da quanto sinora esposto è chiara inoltre l'assoluta contrarietà a ogni dualismo, a ogni netta contrapposizione tra soggettivo e oggettivo, e quindi tra intelletto e corpo, l'assoluta necessità della ricerca in presa diretta senza alcun preliminare limite o pregiudizio¹²⁶.

Prima di analizzare la triade *C E M*, ritengo utile aggiungere ancora qualcosa che definisca l'orizzonte contro cui questa si staglia, delineando qual è la struttura del reale. L'annotazione del 1914 che segue può essere considerata un buon punto di partenza nell'analisi dello statuto del reale perché pone le domande fondamentali su questa problematica e, al contempo, indica le strade da percorrere alla ricerca delle risposte:

La notion de réel doit se préciser ainsi:

I. Elle repose sur 3 éléments nécessaires –
2 choses *A* et *B*. Et un signe d'opération *P*.

A est réel par contraste avec *B* par rapport à l'opération *P*.

Dire que (par exemple) ma conviction est plus réelle que mes perceptions – c'est trouver une opération *P* qui appliquée également à conviction *A* et à perception *B* détruit *B* et non *A*.

L'étude du réel revient à celle des opérations ou transformations *P*.

Ces opérations peuvent être accidentelles.

Le contact, et heurt, la disponibilité.

Le fait de penser ou ne pas penser.

L'examen réitéré après temps.

Quand se pose la question du réel? – c'est-à-dire son domaine d'existence.

Mon "réel" est ce qui m'éveille.

Ce qui me fait dresser l'oreille.

Ce qui écarte ce qui était. Tout ce qui est naissant donne la sensation de réalité.

La réalité ne serait-ce qu'une sensation particulière? Et comme celle du refoulement des impressions les unes par les autres.

S'agit-il de savoir si un chose – sensible – l'est ou le fut... *légitimement?* ¹²⁷

Il reale è dunque ciò con cui un soggetto entra in contatto e da cui riceve uno stimolo, un qualcosa che segnala e che muta lo stato in cui il soggetto si trova: il reale viene alla luce scontrandosi con il soggetto, richiamando la sua attenzione, invitandolo a confrontarsi con tale stimolo e con le conseguenti modificazioni; ed è bene sottolineare che ci si confronta con il reale sempre dal proprio punto di vista e che esso è determinato sia dalle condizioni materiali e corporee sia da quelle dipendenti dal mentale. L'accostamento al reale avviene in base a una sollecitazione, alla constatazione che vi è qualcosa innanzi a me, qualcosa che richiama il mio sguardo e richiede attenzione. Da quanto ho già detto è evidente che lo sguardo non può essere esaustivo, non può esaurire la molteplicità del reale: infatti tanta è la sovrabbondanza degli stimoli rispetto alla limitatezza del soggetto percipiente che il reale non risulta esauribile, ma è sempre possibile meglio definirlo, meglio rappresentarlo. La capacità di conoscere e gli strumenti della conoscenza possono soddisfare lo scopo determinato che ci si prefissa: la realtà è esauribile secondo un punto di vista, non nella sua totalità; è sempre invece possibile declinare la realtà secondo un nuovo paradigma, diverso, di diversa portata ed efficacia, magari più profondo, certamente non esauriente. Dunque «rien n'est qu'on ne puisse *voir* d'un peu plus près ou *voir* un peu autrement – et c'est presque une définition de ce qui *est* – selon la connaissance. [...] Le caractère du réel est de primer toute connaissance, de la faire ressentir comme approximation –; donc, chose d'un autre ordre» ¹²⁸. Tuttavia è erronea la posizione di chi pensa che il reale sia indipendente dal soggetto percipiente; esso come si è visto è determinato dal punto di vista di questi, dal modo in cui, raccogliendo un suo stimolo, il soggetto lo declina; l'oggettività della

realtà risiede nel fatto di mostrarsi a ogni osservatore, di porsi con le sue sollecitazioni innanzi all'uomo, di essere aperta e pronta all'analisi di questi; non è insomma qualcosa che precede la percezione che noi ne abbiamo, bensì qualcosa che necessariamente assume dei contorni e delle caratteristiche nel momento in cui il soggetto ne ha raccolto lo stimolo. Ma la sollecitazione proveniente dalla realtà è la sua parte più autentica, originale, quella parte che ancora sfugge all'uomo, che rimane indistinta nella classificazione e organizzazione che questi ne fa. Essa è quella parte che dà origine al confronto dell'uomo con la realtà, che fa sì che questi si ponga la domanda sull'esistenza e sulla natura di tale realtà: «nous approchons du réel, peut-être quand nous apercevons dans un discours chargé de sens, muni d'un but, et aussi organisé que discours peut l'être, – le vide, l'absence de sens, le hasard, l'instantané»¹²⁹. Lo stimolo del reale ha sempre una parte che rimane incerta, non ben percepita e definibile, è impossibile esaurirlo in ogni sua articolazione, necessita sempre che il soggetto si avvicini o si ricollochi per comprenderlo nella sua totalità. Ma proprio perché sono possibili svariati punti di vista vi è tanta variabilità nella percezione del reale: esso nella sua pienezza non è coglibile, è piuttosto il limite cui tendere senza potere mai esaurire lo scarto di tale «infinité potentielle», esso è per sua natura «dépourvu de toute signification et capable de les assumer toutes»¹³⁰. L'atteggiamento nei confronti della realtà che Valéry suggerisce è quello di Narciso filosofo: la certezza del reale è una certezza “debole”, connessa alla relazione che si instaura tra l'io e il tu, tra i due soggetti che, posti l'uno di fronte all'altro, con stupore, si riconoscono per mezzo della loro stessa relazione, una relazione che è di interpretazione di quanto l'altro manifesta e dice, di previsione in base alla convenzione e alla consuetudine.

Questa è dunque la realtà in cui l'uomo secondo Valéry vive e deve dispiegare la propria opera, un reticolo formato dai nessi che dall'interno del soggetto si proiettano all'esterno e dall'esterno si ripresentano al soggetto che deve organizzare il proprio mondo; ho altresì detto che queste relazioni trovano il loro punto di incontro nella triade *C E M* e che dall'esame di questi termini è utile riprendere l'analisi: «au bout de l'esprit, le corps. Mais au bout du corps, l'esprit»¹³¹. Basterebbero queste poche parole di Monsieur Teste per definire il nesso che intercorre tra mente e corpo, il loro assoluto e indissolubile legame, l'opposizione a ogni dualismo, la fecondità della loro relazione, la coordinazione esistente tra i due termini. Né può ormai destare stupore che nel *Système* di Valéry anche il corpo si dia in maniera plurima e sotto forme diverse e correlate: la prima distinzione che Valéry pone è tripartita tra «*Mon-Corps*, l'objet privilégié que nous nous trouvons à chaque instant, quoique la connaissance que nous en ayons puisse être très variable et sujette à illusions», «*Second Corps*, celui que nous

voient les autres, et qui nous est plus ou moins offert par le miroir et les portraits», «*Troisième Corps*, mais celui-ci n'a d'unité que dans notre pensée, puisqu'on ne le connaît que pour l'avoir divisé et mis en pièces»¹³².

Mon-Corps è qualcosa di estremamente vicino a me, un qualcosa che mi appartiene allo stesso modo in cui noi apparteniamo a questo, è il punto di vista con cui ci affacciamo al mondo, che ne resta distinto e opposto ma strettamente connesso e dipendente dalla definizione che ne diamo; esso è la nostra stessa presenza, il nostro mezzo di agire e le nostre azioni; eppure noi non lo conosciamo, non lo possiamo vedere nella sua interezza, non possiamo ben determinare le relazioni tra le parti che lo compongono. Queste ultime riflessioni rendono possibile il passaggio al *Second Corps*, il corpo provvisto di forma, quello che viene rappresentato e mostrato, il corpo di Narciso, il mio corpo ma anche altro: di tale corpo conosciamo l'aspetto esterno, non il suo funzionamento interno né la sua struttura, caratteristiche che non risaltano in tale rappresentazione. Il *Troisième Corps* mette invece in risalto il suo stesso operare, esso è oggetto di analisi, sezionamento, osservazione microscopica, definizione dei rapporti di funzionamento, è dunque il corpo degli scienziati. Evidentemente la distinzione di Valéry crea una serie di nessi e relazioni tra i corpi distinti, relazioni che danno vita a un *Quatrième Corps*, che può indifferentemente essere chiamato *Corps Réel* o *Corps Imaginaire*, risultante quindi da quel sentimento istantaneo di se stessi che è alla base della psicologia. Infatti poiché il primo corpo offre all'osservazione e alla ricerca «que des instants», il secondo «quelques visions», il terzo «au prix d'actes affreux et de préparations compliquées, une quantité de figures plus indéchiffrables que des textes étrusques»¹³³ eppure se ne ha un'idea unitaria e chiara, il *Quatrième Corps* rappresenta il nesso dei tre precedenti; pur non essendo, cela qualcosa che noi consideriamo esistente, è la risoluzione delle nostre domande sulla natura del corpo. Come si vede, la natura del corpo non è univoca e determinata, la sua pretesa unità è una finzione concettuale, una comodità, un termine che nasconde, se non compreso sino in fondo, la molteplicità del corpo stesso. La caratteristica fondamentale che salta agli occhi è pertanto la dialetticità del corpo che provoca lo stupore di riconoscersi e al contempo non riconoscersi, di trovarsi diverso e plurimo, luogo in cui convivono e si esprimono differenti contraddizioni.

L'analisi si fa più serrata e le osservazioni divengono più acute quando Valéry riflette sulle relazioni del corpo con l'*esprit*, con il mondo e la materia. Ho già detto che il corpo è il modo in cui il soggetto è inserito nel mondo, il punto di partenza da cui non può prescindere e come la presenza di questo sia il primo segno di percezione della realtà; è chiaro che il forte nesso con il mondo incida sulla mente e

sulla conoscenza, la determini e l'orienti. Il corpo è infatti il limite della conoscenza, in quanto determina la maniera di vedere la realtà, pone la relazione tra soggetto conoscente e mondo, essendo il punto di riferimento più immediato e certo; e così anche le relazioni che a partire dal corpo si definiscono devono avere le sue stesse caratteristiche: esse sono quindi plurivoche, non esauriscono la complessità dei termini che le creano in quanto relative. La realtà pertanto è tramata dall'insieme dei nessi che percorrono la triade *C E M*, non esiste in maniera o forma autonoma e distinta, bensì

Le présent est la liaison de sensation corporelle avec la perception des choses environnantes et avec celle de la production psychique.

Il est donc perception d'un accord *C E M* et des liaisons entre ces constituants. La conscience exige ces trois termes ¹³⁴.

Mon-Corps è dunque la prima chiave d'accesso alla realtà, la più immediata: essa permette il riconoscimento e il dislocamento al mondo di un soggetto dalla complessa struttura, di una mente incarnata in un determinato corpo, strumento di penetrazione del reale, ma consente inoltre al soggetto, data l'omogeneità dei termini, di riconoscersi come parte del mondo, di creare una relazione dialettica intessuta sui numerosi nessi.

In questo quadro il corpo svolge il ruolo di *medium* tra *esprit* e *monde*, è l'elemento per mezzo del quale questi due termini entrano in contatto e sviluppano un proficuo nesso; e poiché l'addestramento del *Gladiator* consente al soggetto di riappropriarsi di se stesso, di potenziare tutte le proprie capacità, la conseguenza sarà una conveniente sintesi tra il proprio corpo e il proprio intelletto in colui che ha compiuto questa ricerca. Il corpo luogo del primo accesso alla realtà, "instrument admirable" che svolge un ruolo attivo nella creazione delle opere d'arte e ha cura di queste, è dunque così elogiato per bocca di Eupalinos:

Ô mon corps, [...] enseignez-moi sourdement les exigences de la nature, et me communiquez ce grand art dont vous êtes doué, comme vous en êtes fait, de survivre aux saisons, et de vous reprendre des hasards. Donnez-moi de trouver dans votre alliance le sentiment des choses vraies; modérez, renforcez, assurez mes pensées. [...] Instrument vivant de la vie, vous êtes à chacun de nous l'unique objet qui se compare à l'univers. La sphère toute entière vous a toujours pour centre; ô chose réciproque de l'attention de tout le ciel étoilé! Vous êtes bien la mesure du monde, dont mon âme ne me présente que le dehors. [...]

Mon intelligence mieux inspirée ne cessera, cher corps, de vous appeler à soi désormais; ni vous, je l'espère, de la fournir de vos présences, de vos instances, de vos attaches locales. Car nous trouvâmes enfin, vous et moi, le moyen de nous joindre, et le nœud indissoluble de nos différences: c'est une œuvre qui soit fille de nous. Nous agissions chacun de notre côté. Vous viviez, je rêvais. Mes vastes rêveries aboutissaient à une impuissance illimitée. Mais cette œuvre que maintenant je veux

faire, et qui ne se fait pas d'elle-même, puisse-t-elle nous contraindre de nous répondre, et surgir uniquement de notre entente! Mais ce corps et cet esprit, mais cette présence invinciblement actuelle, et cette absence créatrice qui se disputent l'être, et qu'il faut enfin composer; mais ce fini et cet infini que nous apportons, chacun selon sa nature, il faut à présent qu'ils s'unissent dans une construction bien ordonnée; et si, grâce aux dieux, ils travaillent de concert, s'ils échangent entre eux de la convenance et de la grâce, de la beauté et de la durée, des mouvements contre des lignes, et des nombres contre les pensées, c'est donc qu'ils auront découvert leur véritable relation, leur acte ¹⁵⁵.

Tematizzerò più avanti quale sia per Valéry il ruolo dell'architetto e come la sua opera risulti, a mio avviso, paradigmatica; ma sin da ora posso evidenziare come siano identiche l'attività dell'architetto e quella necessaria all'autoanalisi dell'uomo: entrambe mirano a creare una sintesi, a costruire, a modificare la realtà, lo spazio dell'uomo e l'uomo stesso; entrambe richiedono addestramento, organizzazione di elementi differenti alla ricerca di una nuova armonia e proporzione, acquisizione di una nuova forma in sintonia con il reale, dunque non solo un fare volto alla creazione dell'opera d'arte, ma che si espliciti piuttosto nel quotidiano, nel farsi di ogni giorno, un quotidiano assentire alla vita. Vano è invece il sogno di dominio di Faust, la pretesa di sviluppare le proprie potenzialità rinunciando all'apporto dell'*esprit*, aspirando al superomismo; il modello da perseguire è al contrario basato sulla relazione dialettica tra l'io e il corpo, tra il soggetto e il mondo, con l'obiettivo di acquisire una nuova capacità di vivere, di agire sulla realtà avendo il pieno dominio di sé, dei propri mezzi e delle proprie potenzialità.

¹ C V, p. 395.

² C XX, p. 678.

³ C III, p. 339.

⁴ Cfr. per esempio: «Dans ce que j'écris une part est *combat avec l'ange*, l'autre (et presque toute la prose publiée) *combat avec l'ennui d'écrire*, avec la *commande – le sujet imposé*» (C XVII, p. 558). E basti inoltre ricordare che opere come *Eupalinos* o *Alphabet* sono scritti di circostanza, derivanti da una ben precisa commissione con limiti esterni alla volontà del suo autore (numero di pagine e di parole) ma che hanno tuttavia alle loro spalle tutto il lavoro e la riflessione dei *Cahiers*. A questo proposito nota Calvino che la prosa di Valéry «corrisponde in letteratura a quello che in filosofia è il pensiero non sistematico, che procede per aforismi, per lampeggiamenti puntiformi e discontinui. [...] Una letteratura che abbia fatto proprio il gusto dell'ordine mentale e dell'esattezza, l'intelligenza della poesia e nello stesso tempo della scienza e della filosofia» (Italo Calvino, 2002, pp. 128-29).

⁵ C XXIII, p. 757: questa lunga annotazione cui rimando nella sua interezza ripercorre in maniera analitica la formazione dell'*Ego* e del *Système* di Valéry, ne evidenzia le caratteristiche e i modi di agire che saranno analizzati nel dettaglio nel corso di questa trattazione.

⁶ C V, p. 70.

⁷ Paul Valéry, 1957-1960, vol. II, pp. 114-15 [d'ora in poi la sigla CE, seguita dal numero del volume in cifra romana e dalla pagina]. Affermazioni dello stesso tenore sono svolte per esempio anche a proposito di Leonardo da Vinci, cfr. CE I, p. 1175.

⁸ Cfr. C VI, pp. 79-80.

⁹ Elio Franzini, 1984, p. 183. Per i passi di Paci cfr. Enzo Paci, 1976, pp. 63 e 66.

¹⁰ Elio Franzini, 1984, p. 181.

¹¹ Ivi, p. 33. Nota ancora Franzini: «L'opera d'arte può invece venire osservata come una produzione tecnica, storica e culturale, come un momento del "ciclo fenomenologico" della tecnica artistica che viene via via determinandosi e specificandosi attraverso le opere, oltre che di Valéry, di Alain, Delacroix e Lalo dove l'invenzione reale "diventa combinazione ideale, pienamente intelligibile, o piuttosto scienza integrale del sistema meccanico di combinazioni indefinite». Questi autori hanno dunque messo in luce «il ruolo, nell'opera geniale, della coscienza contro l'abbandono all'incoscienza, della riflessione contro la *bêtise*, della coscienza di sé e del proprio atto contro la chimera di una 'comunicazione dal cielo'» (*ibid.*). L'espressione «ciclo fenomenologico» è tratta da Dino Formaggio, 1978, testo che sarà la linea guida nella mia analisi del fare in Valéry; le citazioni sul problema del genio sono in Joseph Segond, *Le problème du génie*, Flammarion, Paris 1930, pp. 146-47, 161.

¹² Ivi, p. 187.

¹³ CE I, pp. 1295-96. Queste parole pronunziate nel 1937 al *Deuxième Congrès International d'Esthétique et de science de l'art* sono indice non solo dell'interesse per la disciplina ma anche della validità delle riflessioni e dell'attenzione a questi temi; numerose sono le annotazioni dei *Cahiers* che lo sottolineano e lo stesso Valéry ha del resto più volte evidenziato la presenza «dans ma vie intellectuelle deux parts, – qui se sont quelquefois rejointes, – l'une toute vouée à l'étude passionnée et opiniâtre de quelques questions, qui, je l'ai su plus tard, pouvaient être des questions de philosophie: autre, consacrée à quelque production littéraire (sous forme de poésie), adonnée à l'exercice fort intermittent d'un art» (Paul Valéry, 1948, p. 285). Cfr. anche CE I, p. 1235. A conferma di ciò le parole di una lettera di Valéry a Matila C. Ghyka a proposito del libro di questi *Le nombre d'or*: «Ce livre manquait. Il existe. Il condense ce qu'il y a de précis en esthétique. Je m'émerveille de l'étendue de votre information. J'admire surtout le *modèle* personnel que vous avez imprimé à une matière si considérable et si complexe. L'éternel désir d'enchaîner la morphologie physique et biologique à la science des formes créées par la sensibilité et par le travail humain; le besoin de comparer et de conjuguer les structures et architectures naturelles et les constructions de l'artiste, la mathématique qui paraît ou qui point dans les premières et les formules, arbitraires en apparence, qui servent dans les arts, – voilà votre sujet, dont vous avez très heureusement exploré l'étendue, ordonné les parties, énoncé les problèmes. [...] Vous chantez cette prodigieuse et protéique *expression*, cette grandeur dont l'ubiquité et la prolifération font songer à quelque "invariant" il portant de notre système sensoriel, – vous la célébrez avec une science et une sorte d'enthousiasme tout délicieux pour moi. Car je prétends, – et j'en ai fait un précepte de mon esthétique personnelle, – qu'il y a dans l'ordre de l'esprit, des puissances de passion et de "sentiment" aussi fortes, – quoique plus rares – que dans l'ordre du "cœur" ...» (Paul Valéry, 1959, pp. 7-8).

¹⁴ CE I, p. 1240.

¹⁵ Cfr. Régine Pietra, 2000, pp. 220-21. «La beauté est la qualité de ce qui nous rend sensible, visible – ce que n[ous] aimerions d'être, ou de faire, ou de ressentir, – en même temps que l'*improbabilité* que cela soit, et cela est – La belle chose est incroyable – et est. Possession de ce qui nous passe, et Ceci nous possédant en retour. En quoi l'*infini* se montre – L'eau excite la soif et la soif exige l'eau» (C XVI, p. 113).

¹⁶ Paul Valéry, 1948, p. 287.

¹⁷ Régine Pietra, 1983, p. 154 (cfr. anche tutti gli utili rimandi lì indicati alle opere di Valéry). Non può stupire che anche «l'art répond à un besoin *naturel* – à un besoin *artificiel* (c'est-à-dire besoin que l'on n'eût pas éprouvé si on n'eût pas rencontré et goûté ce qui le *satisfait*) tandis que le *besoin spontané* est *peine* d'abord. *Art*, Besoin naturel – commence par le besoin de *faire*. La jouissance est dans l'acte – un acte qui se plaît, qui captive, se regarde dans son produit – Chanter, portraire, décorer un bâton, tresser, danser soi-même, inventer fictions, mascarades – jeu des bêtes – leur feintes – lutter pour lutter.

Ce plaisir changé en peines! Labeur et vanité – Compétition.

Changé en religion – en mystique – en calculs difficiles, désespoirs, envie – etc.» (C XIV, p. 635).

¹⁸ Régine Pietra, 1983, p. 155.

¹⁹ Ivi, p. 156. Cfr. CE I, p. 314; cfr. inoltre C VIII, p. 402.

²⁰ Régine Pietra, 1983, p. 157.

²¹ C XII, p. 68.

²² C II, p. 85.

²³ C IV, p. 185: più volte tornerà nelle riflessioni di Valéry il riferimento a Napoleone, capace di «se servir de tout son esprit et de le faire manœuvrer avec ordre et vigueur au lieu de subir les hasards de la mémoire et des impulsions» (C III, p. 515) e a cui spesso attribuisce l'aggettivo *Gladiator*. Cfr. anche Jacques Bouveresse, 1993, che affronta il problema dei rapporti tra Valéry e la filosofia, affascinato dall'ammirazione di questi per la scienza e dalla passione per «l'exactitude dans les choses réputées en principe les plus inexactes», come la poesia: queste caratteristiche fanno di Valéry un filosofo particolare, un «anti-philosophe».

²⁴ Cfr. Régine Pietra, 1981, pp. 241-46.

²⁵ Ivi, pp. 247-49. Cfr. CE I, pp. 1268-69, 1249.

²⁶ Michel Jarrety, 1991, p. 392.

²⁷ Ivi, p. 393.

²⁸ Ivi, pp. 421-22; cfr. C XXII, p. 168.

²⁹ Più oltre analizzando il fare tornerò sul problema delle regole, sullo statuto particolare del fare dell'artista; sottolineo adesso che per Valéry le regole sono solamente quelle che l'artista si dà da se stesso e, come sottolinea Pareyson in un saggio dedicato a questi temi, esse «segnano il passaggio dalla libertà apparente alla libertà positiva e dal regno dell'arbitrario al regno della necessità». Inoltre, ponendo una relazione dialettica tra libertà e costrizione, arbitrarietà e necessità, «per cui, per un verso, non c'è altra via alla libertà che la costrizione, e, per l'altro, questa costrizione è atto di consapevolezza e libera volontà», Pareyson sottolinea che il poeta si trova a oscillare tra l'arbitrario e il necessario, facendo della sua opera una sintesi mai esauriente di queste diverse esigenze (Luigi Pareyson, 1974a, p. 184 ss.).

³⁰ CE I, p. 1309. Formaggio sottolinea che «nessuno forse più del Valéry è andato vicino al segreto significato della tecnica legandola al rapporto, naturalisticamente posto, necessità-arbitrio, atto-possibilità. E nessuno ne ha tentato descrizioni più chiare, più convincenti» (Dino Formaggio, 1978, p. 176).

³¹ CE I, p. 1311.

³² *Ibidem*.

³³ CE II, p. 1343: questa notazione non solo riporta l'attenzione alle sensazioni e agli stimoli che l'opera d'arte produce, ma conferma che l'andamento dialettico è presente nella riflessione sull'estetica di Valéry e sottolinea tutta la portata di questo tipo di movimento. Valéry nota inoltre che la sensazione svolge un ruolo fondamentale negli ultimi progressi delle scienze, tenendo conto, a esempio, della portata rivoluzionaria del principio di indeterminazione di Heisenberg: essa ha così assunto un ruolo fondamentale non solo nell'arte ma anche nell'osservazione della fisica, dei suoi fenomeni e delle ricadute di questa nella vita di ogni giorno.

³⁴ CE I, pp. 1342-43. «Valéry sposta senza tregua la sua attenzione verso ciò che è a monte dell'opera, verso la genesi del prodotto o del valore. In questa prospettiva, l'opera non è più il termine del processo; essa diviene lo stato a partire dal quale ci si può rappresentare la sua generazione, il luogo in cui si inventa la finzione della sua origine» (Jean-Michel Rey, 1992, p. 35).

³⁵ Elio Franzini, 1984, p. 188 (il passo citato è dell'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*). Più oltre tematizzerò il rapporto tra *corps, esprit, monde*, le relazioni tra questi termini, la loro valenza e la loro importanza in vista del fare e del vedere. Ritengo utile (seppure il riferimento a Valéry non sia esplicitato) adesso riprendere Formaggio che evidenzia come l'estetica debba trovare un fondamento forte proprio a partire dal corpo: «L'estetica, quanto al metodo, non solo non può più essere pregalileiana (fondata su una definizione aprioristica dell'arte), ma oggi, dopo Husserl neppure più galileiana (fondata su di un obbiettivismo scientifico non disingenuizzato e messo sotto epochè).

L'estetica che vuol mantenere i piedi per terra comincia la propria fondazione a partire dal corpo: cioè dalla corporeità propria fenomenologicamente assunta e dunque disobiettivizzata ed epochizzata rispetto ad ogni atteggiamento naturalistico. Ed è così che osserva e vede nascere il corpo nei suoi ulteriorizzanti movimenti intenzionali, condizionatori di ogni possibile esperienza. Lo vede come base costitutiva dell'intero 'mondo intuitivo della vita' (Husserl).

Il corpo nasce alla vita come un aggregato di centri palpitanti e la sua prima e momentanea sintesi uitaria è, costitutivamente, estetica. Essa si apre e si riconosce nel primo grido di stupore di un 'io vedo, io sento'. Dove l'io è un io sensibile, ed il suo costituirsi in un centro

egologico è un farsi, un ulteriorizzarsi, all'uscita della primaria confusione con un tutto; dove un tutto, appunto, si raccoglie in un punto dinamico che si slancia in avanti sulla protensione del sensibile. Propriamente, si avverte come un poter vedere, un poter sentire, un poter proporsi come centro attivo progettante. Ed ecco che in questo cogliersi come atto progettante, in questo stesso scoprirsi come prassi senziente progettuale, il corpo esce dalla confusione ed attua il passaggio, ancora preriflessivo, antecedente agli ordini teoretici e morali, ma già tutto vivo e intero, dallo stato di oscura necessità allo stato di libertà.

In questi suoi processi di autoriconoscimento, il corpo, dunque, genera in un medesimo atto l'arte e la libertà: una libertà che, prima e in attesa di maturare a somma consapevolezza etica della persona (la quale può persino scegliere di morire per la libertà), proprio qui nasce, nella prassi sensibile e nella trepidante gioia di progettare» (Dino Formaggio, 1990, pp. 18-19).

³⁶ Elio Franzini, 1984, p. 193. La prospettiva fenomenologica proposta da Franzini risponde alle caratteristiche che evidenzia Dufrenne: «ogni descrizione appena rigorosa, e che non presuma di spiegare, è fenomenologica» (Mikel Dufrenne, 1975b, p. 816).

³⁷ Mikel Dufrenne, 1975a, pp. 31-32.

³⁸ Cfr. CE II, p. 113 ss. in particolare p. 126 e Régine Pietra, 1972, pp. 316-17 che ben chiarisce il rapporto tra arte e filosofia a partire dalla confusione che spesso la filosofia ingenera tra conoscere e costruire.

³⁹ Mikel Dufrenne, 1975a, p. 34.

⁴⁰ Ivi, p. 36 ss.

⁴¹ La «irrésistible tentation» dell'estetica nasce in Valéry dall'esigenza di non tralasciare un ambito che seppure non è direttamente riconducibile all'intelletto razionale ha notevole rilevanza e ricaduta nell'azione dell'uomo: «Comment souffrir d'être séduits mystérieusement par certains aspects du monde ou par telles œuvres de l'homme, et de ne point nous expliquer ce délice ou fortuit ou élaboré, et qui semble, d'une part, indépendant de l'intelligence, - dont toutefois il est peut-être le principe et le guide caché, - comme il paraît d'autre part bien distinct de nos affections ordinaires, - dont il résume et divinise pourtant la variété et la profondeur?» (CE I, p. 1235).

⁴² Régine Pietra, 2000, p. 222.

⁴³ CE II, p. 92.

⁴⁴ Mikel Dufrenne, 1975a, p. 41.

⁴⁵ Ivi, p. 45. Tenendo presente l'interesse per la scienza più volte manifestato da Valéry, risulta inoltre utile un possibile accostamento alla filosofia della scienza, che tenga tuttavia conto della valenza estetica di tutto il suo pensiero: «En quelques mots, Paul Valéry résume une philosophie de la science qui est également une esthétique. L'art du géomètre consiste à construire avec un petit nombre de paroles et de signes une représentation suffisamment adéquate de phénomènes physiques ou mécaniques en apparence très complexes; l'art de l'écrivain consiste à évoquer avec un peu de mots des idées subtiles et des sentiments raffinés. Si un grand écrivain est en même temps géomètre, si du moins il aime la science et en connaît des parties étendues, il traduira en quelques phrases, nettes comme une médaille, l'essentiel de certaines théories scientifiques, qui sont déjà elles-mêmes des résumés et des synthèses. Et il donnera à son lecteur une joie esthétique véritablement incomparable en le faisant participer à sa vision de l'univers qu'il sait voir avec des yeux d'artiste et de poète et en même temps avec des yeux de savant» (Émile Borel, 1926, p. 51).

⁴⁶ C II, p. 102.

⁴⁷ Su questo punto cfr Jean-Pierre Chopin, 1992, p. 7 ss. che definendo il *Système* di Valéry come «absence de Système» e utilizzando la formula «nichilisme-constructeurs» evidenzia il superamento delle posizioni metafisiche ma non per questo la caduta nel nichilismo.

⁴⁸ C I, p. 809.

⁴⁹ «Pourquoi fais-tu cette philosophie? Et n'est-ce pas la politique, la peinture, la parole? C'est par ordre. Je préfère l'ordre à la vie toute brute. Je mets ce que pureté je nomme avant la puissance aveugle et le mouvement naturel.

Ce n'est pas un petit projet que de reclasser l'homme que l'on est. Absurde, peut-être; capital en moi» (C IV, p. 385).

⁵⁰ C XXIII, pp. 757-60.

⁵¹ C XV, p. 879.

⁵² C I, p. 768.

⁵³ Valéry al fine di determinarne sia l'origine sia il fine definisce il proprio addestramento

mentale un «programme-anthropo-littéraire» con lo scopo di «trouver les modulations bonnes pour unir dans le même ouvrage les différentes activités – styles – moment d'un esprit – le mien» (C I, p. 823).

⁵⁴ C I, p. 131.

⁵⁵ CE I, p. 1158.

⁵⁶ C V, p. 903.

⁵⁷ C IV, p. 542.

⁵⁸ C XI, p. 437.

⁵⁹ CE II, p. 864.

⁶⁰ C XVI, p. 76. Immediato e necessario mi appare il rimando a un'altra "trinità" altrettanto fondamentale nel pensiero di Valéry, espressione della complessità del soggetto, della realtà e delle connessioni che li legano: «MOI et C E M

Comme on a fini par distinguer plusieurs "masses", ainsi le faut-il faire entre les MOI.

Il y a en a autant que l'opposition ou de NON-MOI'S.

Or j'en distingue au moins 3. Je me distingue (à tel moment d'une certaine évolution fonctionnelle) – de MON CORPS, de MON ESPRIT, de MON MONDE.

Et ce qui se distingue des 3 est le MOI-PUR, l'équidistant et l'équidifférent par excellence – qu'il faut bien designer par un mot – Mais qui précède tous les mots» (C XXIII, p. 424).

⁶¹ C XV, p. 873.

⁶² Felice Ciro Papparo, 1990, pp. 15, 127-29. Osserva a tal proposito Celeyrette-Pietri che «dans l'histoire même de chaque individu, le *je* est un ce que Valéry appelle "un produit importé", le résultat d'une acquisition. Les notes des *Cabiers* chercheront à mesurer l'influence de cette "acquisition" sur le fonctionnement de l'esprit» (Nicole Celeyrette-Pietri, 1974, p. 12): un risultato dunque della dialettica all'interno del *moi* stesso e degli elementi della triade C E M.

⁶³ Nicole Celeyrette-Pietri, 1979a, p. 3.

⁶⁴ C I, p. 404.

⁶⁵ C XXVII, p. 304. Nel suo saggio sulla nozione di *esprit* Robinson, a conferma di ciò, afferma che «le Moi pur n'est pas une sorte d'absolu de la conscience, [...] c'est simplement l'invariant suprême du groupe de transformations mentales le plus général possible» (Judith Robinson, 1963, p. 73).

⁶⁶ Celeyrette-Pietri fa una sorta di compendio delle variazioni di utilizzo e definizione del *Moi*, indicandone una quindicina (*fonctionnel, fonctionnel pur, instantané ou de l'instant, essentiel, absolu, universel, impersonnel, le plus nu, nul, réacteur pur, initial, premier, élémentaire, le plus abstrait, le lumineux, le Moi par excellence, le Moi des Moi, le spectateur intégral, - opposant intégral*) e sottolineando che spesso esse sono utilizzate in antitesi a termini quali *Personnalité, particulier, le reste* (cfr. Nicole Celeyrette-Pietri, 1979a, p. 38).

⁶⁷ CE II, pp. 381-82.

⁶⁸ CE II, p. 64.

⁶⁹ Anche Celeyrette-Pietri riconosce che la ripetizione è la cifra peculiare dei *Cabiers* e, più in generale, di Valéry (cfr. Nicole Celeyrette-Pietri, 1979a, p. 2). Cfr. anche CE II, p. 1335. Del resto Valéry annotava: «Je suis comme une vache au piquet et les mêmes questions depuis 43 ans broutent le pré de mon cerveau» (C XVIII, p. 648). Particolarmente pregnante è il paragone «au phénomène de sédimentation en géologie» dell'immensa mole dei *Cabiers*, capace di evidenziare il mattutino accumularsi di idee e il ritorno su di esse (cfr. de Lussy, 1997, p. 957).

⁷⁰ C I, p. 219: il termine *manifold* ha il significato matematico di molteplicità o di insieme. Cfr. inoltre Paul Valéry, 1986, p. 27 ss.

⁷¹ Su tale problematica cfr. Felice Ciro Papparo, 1990, p. 154 ss. e Judith Robinson, 1963, p. 141 ss. In particolare Papparo dopo aver evidenziato che la relazione tra *Moi pur* (soggettività senza identità) e *Personnalité* (soggettività assoggettata) avviene tramite il *Je* (snodo di significazione) conclude affermando che «la soggettività valéryana nei suoi diversi modi di scrittura connotandosi come la soglia fra il possibile e il compiuto, fra la virtualità e l'attualità, come punto mobile fra questi "campi" corrisponde in modo preciso all'immagine dell'addestramento e del maneggio che la figura di Gladiatore incarna» (ivi, p. 159).

⁷² In linea generale l'esigenza di ricorrere a degli eteronimi è ritenuta da Pietra conseguenza della stessa pluralità della personalità di Valéry, del suo modo "dialogico" di intendere il pensiero (cfr. Régine Pietra, 1997, pp. 87-95). Un rapido esempio in via preliminare può

bastare per evidenziare la *ratio* che caratterizza tutti gli eteronimi: Panella riconosce che «Degas è un altro dei personaggi “mitici” che fondano l’universo poetico e mitico di Valéry, popolandolo con le loro aspirazioni alla perfezione, con la loro ricerca incessante, con la loro volontà di essere precisi fino all’annullamento del dubbio, con la loro capacità di annullare l’Io a favore dell’opera» (Aa. Vv., 1989b, p. 44).

⁷³ C XVI, p. 385. Villani descrive così l’atteggiamento del giovane Valéry e il concetto di *Gladiator*: «une personnalité divisée, tiraillée entre un penchant méditatif et un désir d’action ou, selon les catégories médiévales, entre le couvent et l’armée, la mitre et l’épée, le sacerdoce et le césarisme. [...] Gladiator est un héros doué de disponibilité, indépendance et *elegantia* [...]. Dans la formation du poète, Gladiator représente l’antipode de Monsieur Teste: celui-ci est tout introverti, celui-là tout extroverti. Gladiator a rompu le cercle de la méditation; il en est sorti mais pour permettre la pensée plus libre et plus consciente. Comme les autres héros valéryens, Gladiator devient un miroir, une eau limpide dans laquelle Valéry se regarde et se juge, dans laquelle aussi il se purifie et en sort trempé par la lutte contre les “Idoles”» (Serge Villani, 1983, pp. 69-70). Giaveri invece evidenzia come *Gladiator* sia tutt’altro che vano desiderio di superomismo: «Übermensch? Dalle note sparse dei quaderni esce un diverso ritratto. È un uomo a cui l’intelligenza è naturale come la forza alla tigre, come il volo al piccione; è “pensatore” come si è ballerino, con eleganza e apparente facilità nell’esercizio della propria arte; manovra il suo spirito come un generale i suoi soldati, un atleta i suoi muscoli; e lo esercita solo in astratti esercizi in cui l’arbitrio e il rigore dettano leggi di artificiosa precisione: la matematica, il disegno... Chiuso il sé, impera su di sé: sapere e potere coincidono, rendono superflua ogni verifica» (Maria Teresa Giaveri, 1985c, p. 319).

⁷⁴ Cfr. C IX, p. 576.

⁷⁵ C VI, p. 204.

⁷⁶ C IX, p. 283.

⁷⁷ C XXVI, p. 729.

⁷⁸ C V, p. 638.

⁷⁹ C I, p. 634.

⁸⁰ Cfr. a proposito della crisi della *nuit de Gênes*: «Ma spéculation a été partir du *fini*. J’ai “vu” le *fini* à 20 ans. Et l’ai pris pour base. Le fini et les liaisons ou gènes qu’il introduit» (C XIX, p. 645) e il breve profilo autobiografico che Valéry redasse in occasione della nomina ad Accademico di Francia (*Autobiographie*, manoscritto inedito, a cura di Anna Lo Giudice, Bulzoni, Roma 1983). Cfr. anche Jean-Pierre Chopin, 1987, p. 22: «Au lendemain d’une impasse sentimentale et intellectuelle douloureuse, Valéry eut l’idée paradoxale et défensive de considérer fini ce que l’on tient pour infini, pour combinatoire le possible de chaque “esprit”, et la connaissance, une “capacité fermée”, obéissant au principe réflexe des questions-réponses». Particolarmente pregnante mi sembra la formula di Magrelli che considera la *nuit de Gênes* «il punto di partenza di una vera e propria catastrofe dell’io»; due sono le conseguenze immediate di tale catastrofe: «da un lato la pratica di creare dei sosia sterilizzati, astratta, dall’altro, come osservò Giovanni Macchia, il progetto di una radicale purificazione della parola» (Valerio Magrelli, 1985, p. 12).

⁸¹ Michel Jarrety, 1992, p. 15.

⁸² Jarrety nel suo profilo introduttivo su Valéry esprime queste due prospettive in maniera precisa: ««[...] le bouleversement de 1892 pouvait, aux yeux de Valéry, se résumer dans une radicale alternative: ou proposer une œuvre qui ne saurait être encore que l’écho atténué des modèles admirés, c’est-à-dire aliéné à eux, - ou réserver cette œuvre dans ce qui se laisse définir comme un silence par provision. La décision entraîne à de multiples conséquences qui donnent un autre espace à la littérature, et à l’écrivain une autre figure» (Michel Jarrety, 1992, p. 10). Scrive invece Chopin: «Valéry est le penseur-limite, celui qui a choisi d’être à lui-même son propre ouvrage: il s’observe, il observe ses observations, ainsi de la suite, à l’infini. Il rêve d’une maîtrise parfaite de soi, et donc du monde. En le lisant, on hésite entre l’admiration pour cette intelligence solaire (dévorée par son propre feu) et l’effroi devant le glacé et le vide d’une telle lumière...» (Jean-Pierre Chopin, 1987, p. 21). È altresì interessante notare che Bémol già nel 1949 – prima dunque di conoscere l’immensa mole dei *Cabiers* – ricostruendo l’universo Valéry senta l’esigenza di evidenziare la ricchezza della personalità in cui coesistono «une sensibilité et une intelligence excessivement, mais également développées», che nel corso degli anni «son Moi volontaire se réduit au principe du Moi pur, qui n’est autre que “le refus indéfini d’être quoi que ce soit”, au pouvoir de la conscience seconde,

qui est celui de se distinguer de tous les états de la conscience ordinaire et de les dominer». Queste trasformazioni della personalità concludono la propria parabola coerentemente con «l'utilisation du Moi pur et sous le contrôle de la conscience seconde, – qui reste définitivement maître en lui, – à des fins littéraires, esthétiques, politiques ou sociales, des éléments mêmes de sa personnalité primitive» (Maurice Bémol, 1949, pp. 414, 416).

⁸³ CE I, pp. 1165, 1167, 1175 e C VI, p. 604.

⁸⁴ Ricordo in questo luogo una felice interpretazione di Leonardo da Vinci, chiara e capace di mostrarne tutta la ricchezza, in sintonia con l'intento di Valéry: «Il problema di Leonardo è costantemente quello di trovare i *nessi reali* dei fenomeni materiali. Di questo suo nuovo atteggiamento egli mostra consapevolezza. Le sue ben note e tanto citate affermazioni generali intorno all'esperienza che ci rivela la necessità della natura, la "legge che in lei infusamente vive"; intorno alla funzione delle "matematiche dimostrazioni" e delle "scienze matematiche", congiuntamente a quella dei sensi ("l'oggetto muove il senso") per la certezza; la sua conseguente polemica contro le scienze in cui "non accade esperienza", "che principiano e finiscono nella mente", ("le bugiarde scienze mentali"); il suo concetto dell'inverso rapporto fra "effetti naturali" e il loro "ragione" in natura e nell'esperienza, assumono il loro indubio significato da questo orientamento d'insieme» (Cesare Luporini, 1997, p. 24).

⁸⁵ C XIII, p. 208. Non a caso questa annotazione dei *Cabiers* è catalogata da Valéry nella rubrica *Gladiator*.

⁸⁶ «L'inscindibilità della *poiesis* tra occhio e mano garantisce la comprensione fabbrile del molteplice *via* evidenza matematica. Conoscere non è soltanto intelligibilmente "concepire", ma potere e dovere far-figura del conosciuto, simboleggiarlo. Ed è da questo punto di vista che Valéry giudica Leonardo come l'autentico precursore della scienza moderna che conosce riproducendo il fenomeno sotto i protocolli della verifica, del *potere* di verifica: colui in cui sovrana è la conoscenza che si raggiunge e si esplicita attraverso il principio della *costruzione*» (Massimo Carboni, 2002, p. 107).

⁸⁷ CE I, p. 1210.

⁸⁸ Valéry non nasconde il fascino che Leonardo da Vinci esercita («Ma pensée revient toujours a Léonard – un de ces hommes pour qui la vue n'est pas chose passive mais acte – pour qui le savoir n'est que pouvoir et qui reconstruit en pleine lumière avec toutes les ressources de l'analyse ce qu'il y a de plus mystérieux», Paul Valéry, 1973-1974, vol. I, p. 1463) e il suo testo non mira a ricostruire la biografia di Leonardo bensì a evidenziare come questi ai suoi occhi incarni l'uomo e il pensiero stesso nel suo massimo esercizio: «En réalité, j'ai nommé *homme* et *Léonard* ce qui m'apparaissait alors comme le pouvoir de l'*esprit*» (CE I, p. 1155). Bourjea evidenzia tre aspetti fondamentali del Leonardo rappresentato da Valéry, aspetti che emergeranno nel corso della mia ricerca e saranno a lungo problematizzati: «Première leçon: la peinture, cette "poésie muette", pas davantage que la poésie, cette "peinture aveugle", ne saurait se fermer ou se former en aucun discours. A l'inverse, conçues d'exigante façon, peinture et poésie constitueraient même *ce qui s'oppose à tout discours*, ce qui défait ou déconstruit en permanence le discours.

Deuxième leçon: l'"auteur" – ce que l'on nomme tel – reste étranger, ou dans un rapport profond d'*étrangeté* à son œuvre, en laquelle *on ne saurait l'identifier*. Ce qui pourrait se dire encore: la relation de l'"auteur" au texte, à la toile, est d'adversité bien davantage que de complicité. Chaque fois que celui qui l'écrit croit s'y projeter, franchissant la frontière qui le sépare infiniment de ce qu'il fait (de ce qu'il *est*), il se connaît autre qu'il ne fut ou ne sera; il devient incessamment cet autre que, *pour finir*, il ne sera pas. (Écrire est l'expérience d'une telle altération, d'une "dépossession" infinie de soi: expérience de la différence et du *devenir incessant*).

Leçon dernière (formulée de bien abrupte façon, on en conviendra): quant au moyens de l'art, *le trait n'est pas la trace, et la ligne n'est pas la couleur*. On se référera pour l'affirmer à ces si nombreux fragments dans le *Carnets* qui traitent du couloir, des taches colorées, qu'elles soient intentionnelles ou le fruit du hasard, dans leur alliance/opposition avec le dessin, la forme enclose, bornée par le trait. Tout aussi bien qu'aux premiers *Cabiers* qui le disent exactement de cette façon. Mais on pourrait se référer encore à ce que le très jeune Valéry écrit du *Dictionnaire de l'architecture* de Viollet le Duc, dès 1890 – dans cet article qui porte une première théorie du regard de l'architecte (du poète), et qui le réfère expressément à Poe» (Serge Bourjea, 1997, pp. 8-9).

⁸⁹ Così lo presenta Valéry: «[...] il n'est point autre que le démon même de la possibilité. Le souci de l'ensemble de ce qu'il peut le domine. Il s'observe, il manœuvre, il ne veut pas

se laisser manœuvrer. Il ne connaît que deux valeurs, deux catégories, qui sont celles de la conscience réduite à ses actes: *le possible* et *l'impossible*. Dans cette étrange cervelle, où la philosophie a peu de crédit, où le langage est toujours en accusation, il n'est guère de pensée qui ne s'accompagne du sentiment qu'elle est provisoire; il ne subsiste guère que l'attente et l'exécution d'opérations définies» (CE II, p.14). Nota Gide che Monsieur Teste è «seulement projection» di Valéry, «d'un Valéry dénué de cet enjouement, de cet humour poétique, de cette bonne grâce, de tout ce qui nous le faisait aimer» (André Gide, 1947, p. XXV).

⁹⁰ C XXI, p. 521.

⁹¹ CE II, p. 64.

⁹² Ivi, pp. 17, 26, 27.

⁹³ Ivi, p. 31.

⁹⁴ Ivi, p. 34.

⁹⁵ Ivi, p. 39.

⁹⁶ Cfr. ivi, p. 92.

⁹⁷ Ivi p. 132.

⁹⁸ CE I, p. 632.

⁹⁹ Paul Valéry, 1999a, pp. 40, 42, 46, 74, 90, 94.

¹⁰⁰ Ivi, pp. 62-64.

¹⁰¹ Michel Jarrety, 1999, pp. 12-13.

¹⁰² CE II, pp. 1208, 1224-25.

¹⁰³ Eveline Pinto, 1988, p. 106.

¹⁰⁴ CE I, p. 857.

¹⁰⁵ Edgar Allan Poe, 2001, pp. 137-39.

¹⁰⁶ CE I, p. 864.

¹⁰⁷ Ivi, p. 866. L'«atto semplice dello sguardo» capace di ridislocare l'uomo al mondo, capace di fondare «lo spazio percepito, la nostra relazione con l'esteriorità», di dar senso alle relazioni che intessono *C E M* sono per Starobinski eredità della lettura di Poe e conducono Valéry «al modo dei fenomenologi» a interrogarsi sulle capacità della vista (cfr. Jean Starobinski, 2001, pp. 221-22).

¹⁰⁸ Edgar Allan Poe, 1980, p. 20.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 21-23. Degna di nota è l'osservazione di Gifford il quale riferisce che l'edizione di *Eurêka* appartenuta a Valéry riporta 79 interventi del lettore – sottolineature e commenti – con differenti strumenti di scrittura, indice dunque di diverse riletture (cfr. Paul Gifford, 2001, p. 53).

¹¹⁰ «Il [*scil.* Poe] avait également un appareil extraordinaire de sensibilité, une intelligence douée d'une sensibilité extrême. On oppose généralement l'intelligence et la sensibilité. Je n'ai jamais très bien compris cette distinction, de même que je n'ai jamais compris comment il pouvait y avoir la qualité sans la quantité, de même je n'ai jamais vu d'intelligence sans sensibilité car celle-ci sert de base à la première et entre dans toutes les opérations qu'elle conduit» (Paul Valéry, conferenza inedita pronunciata alla *Maison des amis des Livres* il 31 maggio 1922, il cui manoscritto è conservato al *Fonds Valéry* presso la *Bibliothèque nationale de France*, in James Lawler, 1989, p. 92-93).

¹¹¹ CE II, p. 364.

¹¹² Per i rapporti tra Goethe e Valéry rimando al *Discours en l'honneur de Goethe* (CE I, pp. 531-53) e a *Goethe* (Paul Valéry, 1948, pp. 139-57) testi in cui emerge l'ammirazione del francese per il tedesco «un système presque complet de contrastes, combinaison rare et féconde»; «Goethe soit-il: *notre soif de plénitude de l'intelligence, de regard universel* et de *production très heureuse*. Il nous représente, *Messieurs les humains*, un de nos meilleurs essais de nous rendre semblables à des dieux»; «IANUS BIFRONS, un visage s'oppose au siècle qui s'achève; l'autre, vers nous, regarde» (CE I, pp. 546, 534, 547). Ma soprattutto Goethe è «PATER AESTHETICUS IN AETERNUM» poiché «fort de sa puissance vitale; fort de sa puissance poétique; maître de ses moyens; – libre, comme un stratège, de ses manœuvres intérieures, – libre contre l'amour, libre contre les doctrines, libre contre la tragédie, libre contre la pensée pure et contre la pensée de la pensée; libre contre Hegel, libre contre Fichte, libre contre Newton, – Goethe prend sans effort, sans rival, da place unique et souveraine dans le monde de l'esprit; il l'occupe si manifestement, ou plutôt, il la crée, il en définit les conditions par son être même, si évidemment, qu'il faut bien qu'en 1808 se produise, comme par nécessité astrologique, cet appel et cette rencontre presque trop désirable, trop faite pour être merveille, et comme trop heureusement commandée par la fatalité poétique, l'appel et la

rencontre de Napoléon» (ivi, p. 553, 548). Cfr. inoltre Kurt Weinberg, 1976; François Garrigue, 1955. Quest'ultimo nota la filiazione del *Mon Faust* dal modello di Goethe soprattutto per quel che riguarda il *savoir* e il *pouvoir* e sottolinea che la distanza risiede nel *vouloir*: l'epoca di Valéry è quella della crisi, l'uomo ha perso la capacità e la possibilità di agire con criterio e consapevolezza (cfr. ivi, pp. 122-26).

¹¹³ C XV, p. 873.

¹¹⁴ C VII, p. 32.

¹¹⁵ Régine Pietra, 1982, p. 217. La citazione di Valéry si trova in C XXI, p. 640.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ C X, p. 870. Una lettera di Valéry all'amico André Gide testimonia la rilettura del *Discorso sul metodo* nel 1894, quindi nel cruciale periodo immediatamente successivo alla *nuit de Gènes* e contemporaneo della stesura dell'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* e a *La Soirée avec Monsieur Teste* (cfr. Paul Valéry, 1955, p. 213).

¹¹⁸ CE I, pp. 814-15.

¹¹⁹ Traspare ammirazione (e forse anche una certa invidia) nelle parole con cui Valéry descrive la nascita del metodo di Cartesio: «La brusque abolition de toutes les privilèges de l'autorité, la déclaration de nullité de tout l'enseignement traditionnel, l'institution du nouveau pouvoir intérieur fondé sur l'évidence, le doute, le "bon sens", l'observation des faits, la construction rigoureuse des raisonnements, ce nettoyage impitoyable de la table du laboratoire de l'esprit, c'était là, en 1619, un système de mesures extraordinaires qu'adoptait et édictait dans sa solitude hivernale un garçon de vingt-trois ans, fort de ses réflexions, sûr leur vertu, à laquelle il donnait et trouvait la même force qu'au sentiment même de sa propre existence» (CE I, p. 813).

¹²⁰ Ivi, p. 840.

¹²¹ Ivi, p. 819. Sul rapporto tra filosofia e geometria e sul ruolo di congiunzione tra queste due discipline svolto da Cartesio cfr. anche C X, p. 350.

¹²² Ivi, p. 825. Cfr. anche C II, p. 739, C X, p. 870, C XXIII, p. 292, luoghi in cui questa affermazione di puro stampo valéryano è ripresa e tematizzata.

¹²³ CE I, p. 826. L'aspetto "convenzionale" del *Cogito* è indice, secondo Franzini, di affinità fra Valéry e Husserl: esso dunque non è né l'inizio, né il fondamento, né l'essenza ultima della filosofia; questa deve ricercare un'*idée vive*, un'idea che sappia immediatamente divenire strumento di ogni specifico genere d'azione. [...] Questa idea viva, idea direttrice, idea originaria, è dunque legata alla dimensione produttiva che attinge la sua forza di origine non al logos bensì in un *universo di sensibilità*, in una diversa genesi della parola e del discorso. Qui il sapere è in primo luogo *costruire*, recupero di quella idea originaria – l'idea di *fare* – che non è sottoposta a una causalità meccanicista o a una identità verbale» (Elio Franzini, 1990, p. 55. Cfr. anche Paul Valéry, 1986, p. 25 ss.).

¹²⁴ CE I, p. 832.

¹²⁵ C XXII, p. 147.

¹²⁶ L'importanza di questa posizione è sottolineata per esempio da Lhermitte: «On trouve chez Valéry un refus systématique du dualisme matière-esprit, corps-âme qui était très loin d'être la norme à son époque, aussi bien chez les philosophes (on pense à Bergson, par exemple) que – ce qui est encore plus frappant – chez les neurologues» (François Lhermitte, 1983a, p. 114; cfr. anche i passi dei *Cahiers* lì citati: C VII, p. 551, 769; C VIII, p. 153; C XI, p. 102; C XV, p. 415; C XXII, p. 782; C XXIII, p. 28; C XXV, p. 96).

¹²⁷ C V, 192-93.

¹²⁸ C VI, p. 130. A conferma di ciò basti ricordare, sulla scia dell'interpretazione valéryana di Cartesio, come sia possibile definire il metodo conoscitivo come il porre secondo assi cartesiani i dati provenienti dalla realtà: è dunque possibile modificare gli indici di tali assi, mutare il parametro di giudizio, variare l'interesse e il punto di vista. Ogni osservatore infatti secondo le proprie competenze, le proprie attitudini e disposizioni può rilevare dati non scorti da altri, può articolare in maniera personale la realtà, guardarla da punti di vista inconsueti e originali; il linguaggio, strumento convenzionale capace di trasmettere le conoscenze, svolgerà il ruolo di unificare il percepito, di scandirlo in un medesimo sfondo.

¹²⁹ Ivi, p. 681.

¹³⁰ Cfr. C IX, pp. 310, 615.

¹³¹ CE II, p. 65. Cfr. anche «le navire Esprit flotte et fluctue sur l'océan Corps» (C XII, p. 50), ma anche l'invito rivolto al *Gladiator* di servirsi del corpo e della mente (C XIII, p. 72). Con una felice e sintetica formula Papparo ha parlato, a proposito di *C E M*, di

«tridimensionalità del possibile», riportando i tre elementi al sentire, al fare e al pensare (Felice Ciro Papparo, 1990, p. 101). Del resto oggi le neuroscienze hanno “dimostrato” che il cervello umano e il corpo costituiscono un organismo non dissociabile, integrato grazie all’azione di circuiti regolatori neurali e biochimici interagenti; l’organismo interagisce con l’ambiente come un insieme: l’interazione non è del solo corpo né del solo cervello; i processi fisiologici che noi chiamiamo “mente” derivano dall’insieme strutturale e funzionale, piuttosto che dal solo cervello.

¹³² CE I, p. 926 ss.

¹³³ *Ibidem*. Cfr. anche C VII, pp. 554-55.

¹³⁴ C XXI, p. 610. L’annotazione è accompagnata da un disegno in margine che raffigura con un cerchio i rapporti di continuità fra *corps, esprit, monde*.

¹³⁵ CE II, pp. 99-100. Löwith ha rilevato che «la formula di Valéry per l’Intero, *C E M*, è riferita in maniera prospettica, volta a volta, all’osservatore e codeterminata dal pronome possessivo: il mio corpo, il mio spirito, il mio mondo» sottolineando così l’importanza dell’individuo, delle sue esperienze e della sua ricerca condotta in prima persona (Karl Löwith, 1986, p. 94). L’impossibilità di contrapporre in maniera rigida soggetto e oggetto e il bisogno di definire nessi a partire dalle tipiche relazioni tra *corps, esprit, monde* è accostabile secondo Robinson al principio di indeterminazione di Heisenberg, che dimostra «l’impossibilité foncière de séparer le savant, ses instruments et les organes de ses sens du monde matériel qu’ils explorent ensemble, et avec lequel ils forment un tout indissoluble» (Judith Robinson, 1963, p. 94 ss.).

II – *L'implexe*

1. *Un principio ordinatore*

La nozione di *implexe* è presente in diverse pagine dei *Cahiers* poiché fu spesso al centro delle riflessioni mattutine di Valéry; la definizione canonica cui si può fare riferimento in via generale e preliminare è quella del 1932 de *L'Idée fixe*:

L'Implexe n'est pas activité. Tout le contraire. Il est capacité. Notre capacité de sentir, de réagir, de faire, de comprendre, – individuelle, variable, plus ou moins perçue par nous, – et toujours imparfaitement, et sous de formes indirectes, (comme la sensation de fatigue), – et souvent trompeuses. Il faut y ajouter notre capacité de résistance [...]. Et parmi ces variations possibles du possible, il en est qui sont diurnes, d'autres annuelles...

[...] En résumé, j'entends par l'Implexe, ce en quoi et par quoi nous sommes éventuels... Nous, en gros; et Nous, en détail...¹.

Come si nota questa definizione seppure molto ricca di dettagli e sfumature risulta poco efficace e sin troppo vaga: essa è il precipitato di una lunga riflessione sviluppata nel corso degli anni per diverse pagine di annotazioni dei *Cahiers*, dunque presuppone tutte quelle riflessioni e a esse rimanda. Ai fini della presente ricerca questa nozione è utile al di là dei suoi caratteri generali perché informa sia lo sguardo che l'attività dell'uomo, li rende unici e capaci di incidere in maniera pragmatica sulla realtà.

I protagonisti del dialogo *L'Idée fixe*, una piccola *summa* dell'universo dei *Cahiers*, discutono sulla riva del mare affrontando alcuni dei temi fondamentali della riflessione di Valéry, temi relativi alla filosofia, all'estetica, alle scienze svelando i nessi, apparenti e nascosti, che legano queste discipline così differenti ma con molti elementi in comune. Il dialogo che si sviluppa, come sovente accade nelle pagine di Valéry, si propone di porre interrogativi piuttosto che fornire risposte certe: la nozione di *implexe* è uno di questi risultati, un concetto che in apparenza pone un punto fermo della discussione ma in realtà apre nuovi scenari e pone nuovi interrogativi. Il vero protagonista del dialogo è l'*esprit* stesso che si manifesta nella sua eterogeneità, che dimostra la sua capacità di saltare da un argomento all'altro come i due uomini

che discutono saltano di masso in masso in riva al mare, nell'impossibilità di fissarsi in un'unica forma. Non bisogna inoltre dimenticare che è sottintesa a tutto il dialogo l'esigenza di un linguaggio chiaro e il più rispondente possibile alla struttura del pensiero, un linguaggio che – come ho già accennato e più avanti spiegherò meglio – sia libero da tutti quei limiti e vincoli che lo rendono strumento inadatto a comunicare il pensiero, copia infedele di questo, capace di creare problemi inesistenti tralasciando di affrontare quelli interessanti.

a. Le proprietà principali

Tenendo sempre presente la definizione de *L'Idée fixe* è necessario evidenziare le diverse sfaccettature che la nozione di *implexe* assume ricorrendo alle pagine dei *Cahiers* e fornendo una sorta di catalogo delle principali varianti di questo concetto. L'origine della nozione è intrinseca all'esigenza dei *Cahiers*: il «1892, produit de la “conscience de soi” appliquée à détruire les obsessions et poisons, les connexions, relais, généralisations extraordinairement sensibles, – tout un *implexe* d'associations – avec anxiétés, insomnies, états comme vibratoires à l'aigu etc.»² dà vita alla ricerca di Valéry, lo libera dalle false credenze. Questo è il primo passo del percorso di riappropriazione di sé, del proprio *esprit* e del proprio corpo, getta le basi per un proficuo nesso di questi elementi con il mondo; è anche quindi il momento in cui Valéry scopre le proprie capacità di riflettere, di analisi rigorosa, il momento in cui tutto ciò che il giovane poeta aveva immaginato e desiderato comincia a manifestarsi lasciandolo stupito e affascinato, ponendogli il problema di conoscere queste nuove capacità, gestirle e farle proprie e a partire da questa acquisizione di operare. Non a caso si interrompe l'attività poetica del giovane poeta Valéry divenuta “impossibile” e insoddisfacente, l'attività principale del pensatore Valéry diviene l'autoanalisi, la scoperta della ricchezza del proprio io, l'ammolimento innanzi a esso, il ricorrere ancora alle figure mitiche che compongono quello che ho definito come la costellazione di eteronimi che nel corso degli anni lasceranno spazio al dispiegamento di tutte quelle che ancora sono virtualità inesprese. La nozione di *implexe* così opera dunque e guida questa ricerca, dà forma al *Système* e all'io di Valéry precisandosi sempre meglio e modificando profondamente l'*esprit* e il fare di Valéry. Questi pertanto guarda il mondo come per la prima volta, acquisisce un nuovo sguardo, desidera operare, fare, e tale percorso si compirà sino alla “scoperta” dell'architettura; l'*implexe* attiva inoltre la costellazione di eteronimi, fa essere Valéry tutti quei personaggi che in lui esistono in potenza e che solamente nelle differenti pratiche si attualizzano.

Ritengo pertanto l'*implexe* nozione cardine per penetrare il *Système* Valéry perché capace di rendere conto di tutta la ricchezza concettuale

e di evidenziare al contempo gli aspetti dell'uomo Valéry, il suo metodo di ricerca e gli scopi di questa; capace inoltre di giustificare la pratica artistica svolta ma anche il quotidiano stare al mondo sfruttando a pieno le proprie potenzialità e operando proficuamente sulla realtà. In via preliminare è ben evidenziare quali siano le caratteristiche principali dell'*implexe* che svilupperò nella mia trattazione: l'*implexe* non esiste in assoluto bensì si manifesta come risposta a una sollecitazione esterna; è «*mémoire potentielle*»³; ha statuto funzionale; è punto zero da cui si tessono tutti i rapporti all'interno del *moi* e all'interno di C E M. Infine è bene ricordare, prima di addentrarsi nell'analisi dell'*implexe*, che l'io di un soggetto è per sua stessa natura un particolare, «un tas de détermination qui *pourraient être autres*», un insieme che dipende da un «*mélange d'Histoire, de légende, coloré et sensibilités*» ben diverso dalla manifestazione contingente attuale, dell'ora e del qui, «*ici aussi, les potentiels réels: état des forces, des moyens, des disponibilités, des gênes, tels qu'on les croit être*», dipendente dall'ambiente, dagli altri, dalle aspettative. E in più l'altra variabile che discende da «l'état physique – organique, de la personne visible, (visage etc.) de l'esprit-ressource – Chacune de ces notions avec ses coefficients de puissance possible», e ancora «la conscience des moyens [...], les gênes aussi», «*la fonction des Autres [...] chacun est aussi fonctions des Autres [...] ne pas oublier ici l'Autre-intérieur*».

Enfin – j'arrête cette inépuisable énumération – tout ceci est ou serait la *fiche de particularités*. Aucun de ces éléments ne *semble* nécessaire – et tous peuvent sembler *subis*, donnés, et même *doivent* l'être. C'est-à-dire qu'il y a un «regard» qui, à chaque détermination ou attribut, annexe un ensemble d'autres, possibles, concevables... Si je suis blond, petit, fatigué...si je fus surpris, favorisé etc. C'EST QUE JE pourrais être [...] brun, grand etc. etc.

Ceci est fonctionnel – et n'a pas de valeur. Ce n'est qu'un fait – – latent. Un produit *implexe* de toute constatation *particulière* (et le langage y est pour quelque chose, – qui *fournit les épithètes en série*).

Mais ceci oppose le Moi (pur) à l'Ego Titius, et fait de l'être un monstre mythologique qui a les traits combinés de l'extrême particularité et de l'absolute universalité⁴.

L'*implexe* si inserisce in questo spazio della soggettività lasciato aperto da tutti questi elementi apparentemente non necessari ma che al contempo sono fondamentali per la determinazione del soggetto, per la sua stessa esistenza per il suo bisogno di conoscersi e riconoscersi, di porsi in relazione con gli altri, di essere al mondo. Tali elementi derivano da infiniti rapporti con se stessi e con gli altri, sono elementi instabili e privi di un ordine definitivo ma che necessitano di una qualche uniformità, di un'unità che non cancelli le differenze, di uno sguardo d'insieme capace di gestirli nella loro intima diversità, capace di creare delle sequenze dotate di senso, intelligibili. Spetta

all'*implexe* di volta in volta dare il senso appropriato, rendere attive le caratteristiche necessarie, agire in maniera appropriata, fruttuosa, far sì che malgrado la pluralità insita nella personalità l'azione sia frutto di un soggetto univoco e a esso riconducibile, che il fare dell'artista sia appropriata sintesi dell'arbitrario e del necessario, del particolare e dell'universale.

Il ricorso all'*analysis situs*, la moderna topologia, può essere a questo punto un metodo efficace per tirare le somme della complessa analisi della soggettività svolta da Valéry e legarla alle problematiche che l'*implexe* comporta. Del resto nei *Cahiers* vi sono diversi riferimenti a questa disciplina, riconoscendone l'utilità al fine di definire la struttura della mente, del soggetto, del *Système*: Valéry infatti ritiene che «le problème général de “mon Système” est un problème de connexion” “c'est un problème d'analysis situs que de représenter les relations (Moi-autre) (Moi-moi) et les connexions, les frontières»⁵, le frontiere che distinguono il mentale dal fisico, la natura di tali relazioni. L'annotazione dei *Cahiers* chiarisce i meriti che Valéry riconosce alla topologia e l'utilità di questa nella ricerca da lui portata avanti:

A[nalysis] S[itius]

[...] Contenant et contenu sont des notions qui ont pu être généralisées comme exprimant une [onction] discontinue d'une certaine variable continue. La connaissance peut – d'ailleurs en général est regardée sous cet aspect et son type général est fonction discontinue de variables continues. (Demandes – réponses – continuité.)

L'ensemble de sensations et accommod[at]ions externes forme contenant par rapport à l'ensemble interne. J'ai l'idée d'une marche continue qui venant des choses vues e touchées passe par ma tête et là se perd – puis se retrouve au sortir. Toute pensée sort dans les sensations seulement.

Et d'autre part l'ensemble des pensées forme contenant par rapport aux sensations et accommodations en tant que collections des fonctions possibles et en se considérant lui-même comme valeur particulière d'un lui-même qui peut aussi représenter ou devenir le monde extérieur. [Ainsi un colossal problème d'analysis situs: qui est le problème plus général de l'accommodation instantanée centrale – ou conscience – et tellement étendu qu'il faut y faire entrer des transformations continues comme l'inversion de contenant en contenu et vice versa – Le tout devenant partie].

Toute sensation ne va que vers la pensée seulement.

Et ces 2 faces suivant que l'on regarde une espèce de lois ou l'autre, les 2 espèces étant également impliquées dans chaque cas⁶.

Questa annotazione è un compendio dei temi che sinora ho analizzato, ma al contempo rilancia l'analisi. Ormai è chiaro che non esistono nette linee di demarcazione nell'analisi di Valéry: piuttosto la ricerca va condotta svolgendo parallelamente tutti gli argomenti e tematizzandone le connessioni e i punti di contatto. L'*analysis situs* è il metodo che più di ogni altro consente di mostrare la continuità tra la mente e il corpo, tra il soggetto e il mondo, tutto ciò con necessario

rigore e chiarezza, superando i limiti insiti nel linguaggio, utilizzando un linguaggio di simboli e di variabili tali che il loro mutare evidenzia i mutamenti dell'intero, le parti siano connesse al tutto. La topologia è il metodo che consente a Valéry di studiare l'*esprit* «comme un assemblage d'éléments qu'il faut étudier non pas en eux-mêmes mais dans leurs relations toujours mobiles et fluctuantes avec la structure de l'"ensemble" mentale et des ses innombrables "sous-ensembles"»⁷. L'*esprit*, il *quid* che al contempo è l'oggetto della ricerca di Valéry e il modo secondo cui questa si dipana, il *Système* e Valéry medesimo, è dunque la chiave di volta del suo pensiero, ciò che informa il soggetto e la realtà, radicata nel corpo del soggetto, articolata secondo i modi già esposti, è modalità d'accesso alla realtà, espressione propria del soggetto. Un ruolo decisivo gioca in questi nessi la coscienza che «à son degré le plus net distingue entre liaisons, celles nécessaires, celle arbitraires, – et entre les espèces mentales»⁸: essa svolge un ruolo di mediazione tra il tutto e le parti, evidenzia la pluralità e la relatività del soggetto e del reale, classifica e crea nessi, seleziona, apportando il rigore necessario. La nozione che può essere a questo punto richiamata e può fungere da chiave di volta del *Système* è l'*implexe*, la capacità di sintesi che non ritiene il proprio risultato esaustivo, la capacità di sentire la vita e in essa la pluralità delle forze che agiscono, la pluralità della propria persona, del proprio io; la coscienza di vivere e dunque di essere sottoposti alle modificazioni che la vita comporta, di concepire al contempo l'insieme e il dettaglio. E da quanto sinora esposto è chiara l'assoluta opposizione a ogni dualismo, a ogni netta contrapposizione tra soggettivo e oggettivo, e quindi tra intelletto e corpo, l'assoluta necessità della ricerca in presa diretta senza alcun preliminare limite o pregiudizio.

L'*implexe* è quindi «la capacité d'agir en général», «l'ensemble de tout ce que quelque circonstance que ce soit peut tirer de nous», «la quantité d'effets que peuvent tirer de nous les circonstances ou événements de toute nature, et qui nous sont révélés successivement par la vie – de quoi nous nous faisons un trésor de précision et de définitions»⁹: l'*implexe* è dunque l'aspetto dinamico del pensiero, non ha confini ben determinati ma fluttuanti, si può dire che non esista in sé e per sé ma che si manifesta nella concreta pratica del pensiero, nel disporsi dell'uomo al mondo, nella sua attività conoscitiva e nel suo operare in esso. L'*implexe* raccoglie la ricchezza delle capacità dell'uomo, lo indirizza alle proprie virtualità e ne guida l'agire facendo sì che questo sia frutto delle esperienze del passato e arricchisca l'uomo. Fondamentale è allora per definire la nozione di *implexe* la virtualità, il fatto che questa capacità attivi ambiti e potenze presenti nell'uomo che altrimenti rimarrebbero sopite e inesprese – così come rimarrebbero sopiti tutti gli eteronimi di Valéry senza la ricerca e con il quieto vivere che non si interroga.

Il virtuale è per Valéry qualcosa che si differenzia dal semplice potenziale, che va oltre l'idea scolastica di potenza dalle origini poco chiare, né è tanto meno legato allo sviluppo di "tecnologie" che si basa su azioni a distanza o al concetto di *creatio ex nihilo*. Bensì nella virtualità dell'*implexe* vi è di più: «Napoléon regarde le paysage en tacticien» attivando capacità proprie che lo distinguono da ogni altro uomo e che lo rendono capace di pre-vedere gli sviluppi e di conseguenza di programmare la prassi in vista di un fine desiderato, mutare il proprio comportamento, acquisire un *habitus*; allo stesso modo deve comportarsi colui che attiva le proprie virtualità, che non si acquieta sul sensibile ma guarda a pieni occhi e in base a ciò che vede e pre-vede, agisce e raggiunge il proprio fine ¹⁰. L'*implexe* non è uno sguardo astratto, capace solamente di leggere la varietà del reale, di discernere in esso gli elementi, di farne una valutazione utilitaristica, di scegliere il percorso migliore per ottenere un fine: ancora più importante è piuttosto vivere avendo ben presenti le proprie virtualità, sviluppandole, facendo della propria vita l'oggetto stesso della ricerca e dell'azione, vivendola sino in fondo e manifestandola attivamente in una prassi ricca, di scegliere la soluzione migliore per ogni azione, la via più breve e più diretta.

È necessario quindi stare sempre all'erta, comprendere che così come «zéro n'est pas rien, il reste encore une valeur, il affirme qu'il n'est ni 1, ni 2, ni ∞. Il est un nombre qui a son rôle: un opérateur» ¹¹. Lo zero dunque non è la muta indeterminazione, il nulla, un abisso che rende tutto omogeneo e insignificante: basti ricordare infatti come il *Moi pur* ha la possibilità di intervenire nella realtà, essere determinante, svolgere il proprio ruolo, quello di soggetto a partire da una forma di esistenza «dialettica, cioè relativa a ciò che nega, a ciò a cui si oppone, senza per questo dover assumere la forma della rap-presentabilità, ma fungendo da vuoto-in-cui» ¹². Se dunque il *Moi pur* è dialettico, tale caratteristica informa anche il *Système*, la prassi e la filosofia, allo stesso modo l'*implexe* richiede l'attenzione dell'uomo, l'esercizio per farlo operare in maniera proficua e utile, l'attenzione nel comprendere lo stimolo esterno da cui dipende. Infatti l'*implexe* è risposta a una sollecitazione esterna, al legame esistente tra gli elementi della triade *corps, esprit, monde*: tra questi tre termini vi è sempre un forte legame filtrato dalla vita e dalla conoscenza, che media le differenze a partire dal proprio punto di vista, dal *moi*; da questo si dipartono tutta una serie di articolazioni, di possibili distinzioni, di virtualità e d'*implexe* che si dispiegano in plurime combinazioni così come ho già evidenziato in precedenza.

Valéry ha quindi l'esigenza di creare il termine *implexe* per identificarvi «un Tout qui se dissimule toujours derrière les idées qui se forment dans ses expériences» ¹³ poiché un «homme n'est rien tant que rien ne tire de lui des effets ou des productions qui le surpren-

ment [...]. Un homme, à l'état non sollicité est à l'état néant»¹⁴: si ripresenta in questa analisi dell'*implexe* l'esigenza di organizzare le virtualità dell'uomo al fine di sottrarle all'inedia e di indirizzarle verso un obiettivo proficuo e che al medesimo tempo possa metterle alla prova e sfruttarle perché l'azione conduca a un risultato apprezzabile. E così come ho evidenziato che la personalità plurima di Valéry necessita di un momento unificante anche l'*implexe* svolge in ruolo di mediare elementi eterogenei altrimenti inconciliabili e dalla gestione impossibile: il *moi*, il mondo, il fare, la visione della realtà trovano nell'apertura al virtuale dell'*implexe* il loro *modus operandi*, poiché questo dà la possibilità al soggetto di essere se stesso sino in fondo, di esperire con tutta la propria ricchezza il reale, di agire ponendosi da un punto di vista dinamico. L'*implexe* così attivato e regolato, questo *surplus* che non va perso perché se ne è presa coscienza, è in prima istanza uno specchio che presenta al soggetto una nuova immagine di sé, una immagine al contempo conosciuta e nuova, un *moi* arricchito di tutte le potenzialità nascoste, che ha preso coscienza di possedere uno sguardo altamente pregnante sulla realtà, una nuova forza capace di operare forte della sua ricchezza.

Valéry ritiene inoltre importante differenziare l'*implexe* da nozioni quali quelle di inconscio e subconscio poiché questo è un strumento, qualcosa di cosciente, non dovuto al caso, capace di "regolare" il fare, si attiva come ho già detto in base a una sollecitazione esterna: è dunque «le *reste caché structural et fonctionnel* – (non le sub-conscient) d'une connaissance, ou action consciente»¹⁵, agisce allo stesso modo dei meccanismi non immediatamente percepibili del braccio e delle dita della mano in un azione. Di conseguenza è possibile prevedere lo sviluppo di un azione che si svolge guidata dall'*implexe* in quando connesso all'esperienza: «implexe, c'est au fond ce qui est impliqué dans la notion d'homme ou de moi et qui n'est pas *actuel*. C'est le *potentiel de la sensibilité générale et de la spéciale* – – dont l'*actuel* est toujours un fait du *hasard*. Et ce potentiel est conscient»¹⁶. È bene infatti ricordare che «le *moi* ignore presque tout de l'individu dont il est le *moi*. Son visage, son dos, son anatomie, sa naissance, son état – la plupart des ses *implexes*»¹⁷. Seppure è possibile indicare come comune interesse sia per Valéry sia per Freud la ridefinizione dell'io alla luce di un nuovo *système* acquisito (oltre alle tematiche relative al sogno), tuttavia risulta impossibile ogni avvicinamento per quanto riguarda la nozione di *implexe*¹⁸. Infatti oltre alla diffidenza più volte manifestata da Valéry nei confronti delle teorie di Freud, è bene riprendere l'analisi che conduce a questo proposito Derrida sottolineando che l'*implexe* rappresenta «un complesso del presente che racchiude sempre il non-presente e l'altro presente nell'apparenza semplice della sua identità puntiforme»¹⁹. Dunque l'*implexe*, la virtualità appartiene «allo stesso

sistema di ciò che potrebbe, al limite, rimanere sempre ripiegato in essa [*scil.* nella coscienza di sé]. Tale sistema corrisponde a quello del filosofema classico *dynamis*»²⁰. L'inconscio freudiano piuttosto non appartiene per nulla all'ambito della virtualità, ha una valenza simbolica che non è presente in Valéry, che anzi la rifugge.

A conferma di tutto ciò Tsukamoto nota che la rottura tra *implexe* e inconscio di origine freudiana è determinata dal fatto che il primo ha un riferimento all'arbitrarietà che non è presente nel secondo: l'*implexe* ha una sua libertà d'azione, e seppure è un tentativo di chiarificazione di quei domini che la coscienza non può rischiarare del tutto, non agisce sullo svolgimento della coscienza. Al contrario questa agisce in seguito alle acquisizioni dell'*implexe*; così inteso l'*implexe* non è "ostile" nei confronti della coscienza, non ostacola il suo normale fluire, ma svolge un ruolo vicario, un ruolo di certo differente poiché chiarisce luoghi e punti altrimenti oscuri, illumina nessi esistenti ma non coglibili dalla coscienza: conclude pertanto Tsukamoto che «l'*implexe* est une notion propre à établir la supériorité de la conscience par rapport aux autres phénomènes» e che «l'élaboration de la notion de l'*implexe* semble correspondre à cette nécessité de créer un concept permettant de saisir dans sa totalité la dimension virtuelle de la production des images et des idées»²¹.

b. Il funzionamento: il modello dell'analogia

Per comprendere meglio l'operare dell'*implexe* tra i termini che compongono la nozione di *C E M* Valéry ricorre all'analisi di un'azione qualsiasi:

Agir (en tant qu'on en a conscience) est un *produit de substitutions*. Je dis: "JE vais faire telle chose. JE la fais." Ce n'est ne pas le même JE. Le premier est E – puis un M, en général – puis un C M séparé de E dans l'action même –²².

L'uomo, l'*esprit* dell'uomo, entra in relazione con il mondo, agisce su di esso, lo modifica e tale operazione si riverbera sull'agente stesso che ne rimane anch'esso modificato: in base ai termini della triade *C E M*, alle loro relazioni, l'agire è modificato, diviene cifra personale dell'agente, suo modo proprio di agire e di relazionarsi, attivando di volta in volta una delle proprie virtualità con la realtà. Il dominio dell'*implexe* è dunque determinato dalla relazione tra lo stimolo sensoriale che lo risveglia e l'ambito in cui le virtualità che dall'*implexe* dipendono si dispiegano in maniera armonica e proficua: l'*implexe* opera armonizzando la pluralità dell'io, scegliendo gli appropriati mezzi per agire, attivando le virtualità necessarie per la determinata situazione, affinando lo sguardo dalla determinata prospettiva che di volta in volta il soggetto acquisisce, facendo sì che l'azione possa svolgersi sfruttando sino in fondo tutte le necessarie capacità.

Ritengo possibile ricondurre i modi di funzionamento dell'*implexe* a quelli dell'analogia, concetto che spesso ritorna nelle pagine dei *Cahiers*, dono riconosciuto a Valéry da Mallarmé²³. È utile innanzi tutto a questo proposito rimandare a quanto già detto nella descrizione della personalità del pensatore e nella creazione del *Système* che questi si propone di realizzare con la propria opera; bisogna in questo luogo inoltre ricordare alcune considerazioni che Valéry svolge a proposito delle modalità di svolgimento della propria riflessione. Ci sono certi filosofi che vedono soprattutto la similitudine dando l'impressione di essere rinchiusi in un gruppo di fenomeni definiti, mentre altri prediligono la differenza e quindi il loro pensiero appare in evoluzione; «mais – continua Valéry – plus leur sens des analogies et leur pouvoir de généralisation sera grand, plus ils seront enfermés»²⁴. Quanto al proprio modo di procedere, Valéry osserva che alcune idee maturano in lui lentamente, scompaiono e ricompaiono nella propria mente a distanza di tempo, stimolate a volte da elementi esterni. Così nota «je finis par me voir sous l'espèce d'un anneau d'idées. Je ne sais si je puis dire que cette idée-là elle-même que j'écris fait ou non partie de l'anneau [...]»; il passaggio da un'idea all'altra è determinato «soit par illusion de similitude entre éléments qui ne font que s'appeler, soit par un sens plus aiguisé des analogies, qui retrouve l'un dans l'autre élément»; e conclude così:

À partir d'une impression, impulsion ou excitation nouvelle, extérieure ou non –, je me modifie jusqu'à ce que je me reconnaisse ou me retrouve; ou que je repense tel ordre d'idées – familier, infiniment méditable et réméditable; qui est à la fois une méthode, un domaine, un art, un modèle, un problème, une attitude, un désir, un projet ou commencement, une promesse – une manière de voir, une phase enfin où l'on entre et à laquelle on se confond, – qui est moi, – jusqu'au point où l'on se détache tous les deux – l'un devant, redevenant idée; l'autre homme, et qui regard encore cette idée mais comme le dos d'un livre – comme passe à un langage.

L'idée est ce qui tour à tour considère et est considérée. Manière de voir et puis chose vue, et da capo²⁵.

L'analogia è uno di quei concetti di origine matematica che Valéry applica alle proprie riflessioni, affascinato dalla sua definizione precisa e chiara: «Car l'analogie n'est précisément que la faculté de varier les images, de les combiner, de faire coexister la partie de l'une avec la partie de l'autre e d'apercevoir, volontairement ou non, la liaison de leurs structures. Et cela rend indescriptible l'esprit, qui est leur lieu. Les paroles y perdent leur vertu. Là, elles se forment, elle jaillissent devant ses yeux: c'est lui qui nous décrit les mots»²⁶. Queste capacità di raggruppare elementi differenti, di adattarsi secondo il procedere del ragionamento, modificandosi per essergli il più fedele possibile appartengono tanto all'analogia quanto all'*implexe*: Pietra può pertanto affermare a buon diritto che l'obiettivo di Valéry sia di costruire una

gnoseologia a partire dalla riflessione epistemologica e rilevare che questa genera novità; così «si être intelligent “c’est avoir la chance dans le jeu des associations et de souvenirs à-propos”, inventer, c’est guider cette chance, l’exploiter, faire jouer les associations entre les domaines éloignés, bref imaginer à l’aide de rapports logiques»²⁷. Ma ancora più rilevanti mi appaiono le altre precisazioni che l’interprete svolge in conclusione di questa sua analisi:

Mais il ne suffit pas de se mouvoir dans le ciel des intelligibles, il faut *opérer*. En ce sens l’analogie n’est heuristique pour Valéry que si elle est utilisable. Le Pragmatisme ou, si l’on préfère, le “Poietisme” n’est pas à mettre en doute: l’attrait pour le mécanisme en dit assez long à ce sujet. Faire des analogies n’est pas seulement les penser mais en réaliser concrètement des montages.

Enfin il nous faut, dans tous les cas, préserver les *différences*. L’analogie ignore souvent les raisons cachées de la production de tel ou de tel effet. C’est pourquoi il faut prendre modèle sur les savants et borner nos considérations au “tout se passe comme si”. Le “comme si” est d’ailleurs consubstantiel à notre propre pensée: “Nous pensons, projetons, raisonnons même, *comme si*”. Le *comme*, inhérent à l’analogie, doit s’accompagner du conditionnel. Prudence. N’est-elle pas la condition d’une découverte durable? Sans doute y a-t-il dans la conjonction de la patience et de l’élan les racines du “Système” valéryen qui témoigne, d’un même mouvement, d’un constant retour sur soi et d’une évason: mouvement spirالية²⁸.

Ogni stimolo esteriore o meno, modificando il soggetto lo rende altro da sé, ne attiva virtualità che, dopo un primo smarrimento dovuto al fatto di non riconoscersi più, lo conducono a un nuovo e più interessante possesso di sé che determina un’azione – su se stessi o verso il mondo: l’uomo ha acquisito un nuovo sguardo sulla realtà, vede ed è visto, opera attivamente. La natura dello stimolo di nuove idee e di nuove pratiche non è dunque sempre evidente né di immediato riconoscimento, così come nell’analogia varia il rapporto tra le parti e il tutto, si creano nessi tra idee differenti, incommensurabili, che seppure legate e articolate in base alle “regole” della stessa analogia non vengono ad acquietarsi né a eliminare tutte le loro differenze, restano in una relazione di attrito irrisolvibile e irriducibile, mantengono le differenze tra di esse acquistando ed evidenziando al contempo caratteristiche comuni e somiglianti.

Questo stesso processo può essere rilevato a proposito dell’*implexe* e fonda il suo funzionamento e del resto è caratteristica che Valéry a esempio riscontra in uno dei suoi eteronimi: «le secret, celui de Léonard comme celui de Bonaparte, comme celui qui possède une fois la plus haute intelligence, – est et ne peut être que dans les relations qu’ils trouvent, – qu’ils furent forcés de trouver, – *entre des choses dont nous échappe la loi de continuité*»²⁹. Grazie a queste loro capacità – a mio avviso determinate dall’*implexe* – dunque Leonardo da Vinci e Napoleone Bonaparte sono capaci di vedere e comprendere al di là dei dati immediati, al di là dei semplici oggetti i loro nessi, le

loro relazioni proficue e quindi «si ce mode d'être conscient devient habituel, on en viendra, par exemple, à examiner d'emblée tous les résultats possibles d'un acte envisagé, tous les rapports d'un objet conçu, pour arriver de suite à s'en défaire, à la faculté de deviner toujours une chose plus intense ou plus exacte que la chose donnée, au pouvoir de se réveiller hors d'une pensée qui durait trop»³⁰. Si tratta di acquisire un nuovo modo di fare e di vedere, agire secondo nuove capacità che, non più sopite, determinano una maggiore consapevolezza dei dati ricevuti dal reale, una nuova capacità di comprendere e operare su questi elementi, incrementano la profondità dello sguardo, la perspicacia e la capacità di cogliere i dettagli, di creare una nuova "realtà" più complessa e articolata, ricca e interessante, un fare realmente produttivo figlio della ricchezza dell'osservazione, capace dunque di produrre novità. Esercitare «le don des comparaisons et des analogies»³¹ significa allora sfruttare al meglio le sollecitazioni del reale anche le più semplici e indistinte, essere sempre ricettivi fino alla profondità del reale, essere capaci di trasporre i dati rielaborati su altre lunghezze d'onda, rilanciare di continuo le domande del reale senza accontentarsi solamente delle risposte, andando al di là dei semplici dati immediati e dal senso univoco. Tale atteggiamento, che potrebbe apparire all'uomo privo di tale dono dispersivo o infruttuoso, consente di ritornare su quanto pensato senza mai attribuirgli un valore definitivo o conclusivo, ritornare a riflettere sul proprio vissuto, mettere in gioco l'acquisito, riprendere e ritornare sul proprio lavoro, riannotandolo e riflettendoci ancora.

L'importanza dell'analogia nella riflessione di Valéry è inoltre testimoniata dal suo interesse per le scienze, luogo in cui tale concetto trova sovente applicazione:

La Science use de tout moyen pour ses fines qui ne sont plus "explicatives" mais notatives, et notations en vue de développer des analogies... ou de changer de contradiction.

Ainsi l'idée de génie qui a consisté à unir une onde à une corpuscule, c'est-à-dire un objet concevable au repos à un mode du mouvement de manière indissoluble; un monstre qui change à ce point selon l'attention qui s'y applique eût paru insensé, et la grandeur/merveille de la découverte est précisément égale à la difficulté de la concevoir que nos habitudes d'esprit entretenaient encore au moment qu'elle fut produite.

C'est que la possib[ilité] ou l'imposs[ibilité] de concevoir, qui sont les résultats des expériences intellectuelles du dialecticien, sont, en réalité, des expériences sur le langage et tous les termes du langage qui ne se rapportent pas à des actes simples, ne pouvant être définis uniformément et définitivement, ne permettent que des raisonnements illusoire³².

L'analogia nel processo scientifico è capace di congiungere elementi apparentemente contraddittori e di dar luogo a un nuovo modo di comprendere e vedere la realtà, rivoluziona il modo di percepirla su-

scitando una positiva meraviglia, capovolge l'impossibile nel possibile. L'*implexe* quindi può, all'interno di un soggetto, dar vita a capacità nuove, può arricchirlo, portarlo a compiere nuove esperienze che, poiché diversamente da ciò che accade nelle scienze dove una nuova conoscenza supera e elimina la precedente, ben armonizzate e gestite dall'*esprit* fanno la pluralità della personalità e danno all'azione nuove possibilità. Inoltre è possibile notare che gli stessi *Cahiers*, la palestra quotidiana dell'*esprit*, sono il luogo in cui questo si trasforma nel momento stesso in cui è analizzato e che tali trasformazioni sono spesso guidate dall'analogia: basti ricordare il continuo passaggio da una disciplina all'altra, l'utilizzo di nozioni di una in campi dell'altra, la serrata analisi del linguaggio accompagnata da esempi tratti dal campo della musica, dell'architettura o delle scienze, da disegni che cercano di esplicitare nozioni le più astratte. Tutto ciò mi appare in perfetta sintonia, inoltre, con l'interesse di Valéry per quella che Robinson definisce una «algèbre ou une géométrie, c'est-à-dire une manière de représenter par des symboles les relations formelles entre des classes générales de processus mentaux»³³: in tale progetto l'analogia svolge un ruolo fondamentale, consente nessi altrimenti impossibili, dando però al contempo ordine e rigore, senza lasciar spazio a improbabili associazioni ma attivando quelle attuabili.

Un perfetto esempio del rapporto che esiste tra analogia e *implexe* può rintracciarsi in un'annotazione dei *Cahiers* che Valéry redige a proposito della lettura e dell'interesse che da essa trae: nota infatti che i libri che ama sono tali perché «je suis modifié par ces livres-là non dans l'instant même, mais dans mes virtualités ou *implexes* d'activité positive (non le réflexe). Ils me montrent, par ex[emple], des possibilités d'expression ou de manœuvres mentales, m'offrent des types de développement etc.»³⁴. Dunque una lettura di un libro è uno stimolo esterno che il soggetto riceve e che, al di là dell'immediato arricchimento e accrescimento della conoscenza, dà avvio a un processo basato sull'analogia che stimola nuove connessioni e combinazioni sia all'interno del soggetto sia al suo esterno e che si manifestano con i suoi atti capaci adesso di raggiungere nuovi limiti. In più se a questa capacità di ragionare per analogia sfruttando tutta la ricchezza del proprio *implexe* si accompagna il rigore di analisi – elemento chiave nella formazione del *Système* – di certo si evitano tutti quei rischi di astrazione e di perdita di contatto con la realtà da parte del pensiero. Un ragionamento di tal forma, rigoroso, scientifico – cioè che parta da assiomi sicuri e che si sviluppi in maniera coerente a essi – deve tenersi alla larga da «les Choses Vagues», da tutti quei concetti che espressi per mezzo di un linguaggio privo della necessaria disciplina non stiano più a indicare una realtà determinata. Deve piuttosto svilupparsi conservando «toutes les propriétés *implexes*» perché «raisonner,

se raisonner, c'est *agir contre* la vitesse de réaction mentale set d'action directe. Revenir sur l'excitation initiale, lui substituer une autre interprétation ou valeur, et lutter pour amortir les *effets de résonance*»³⁵. Lunghi dunque dal lasciare campo aperto a una libertà senza freni né rigore, a un ragionamento privo di solide basi, l'analogia sottolinea ancora una volta l'esigenza di rigore, dando però a questo ragionamento una maggiore autonomia basata sulla ricchezza di cui l'*implexe* è portatore (e così anche in una pratica artistica che voglia svolgersi secondo *implexe* non si deve mirare allo scandalo, alla novità o all'eccesso bensì a compiere un'opera che si distacchi da sola dal suo esecutore una volta che sia pronta – qualora lo possa mai essere – che lo rappresenti, che sia sua). Inoltre anche l'*esprit* si serve dell'analogia in quanto i suoi risultati migliori non dipendono esclusivamente dal rigore del procedimento ma anche dalla capacità di scoprire nessi nascosti o non immediatamente evidenti, di attivarli e articularli secondo nuove modalità, unendo domini distanti e apparentemente inconciliabili, non arrestandosi innanzi all'apparente impossibilità di creare nuove connessioni. L'*esprit*, come più avanti sarà evidenziato, ha un *modus operandi* simile a quello dell'*implexe*, può dispiegarsi sino in fondo soltanto attivandosi per mezzo dell'analogia, affiancando dunque alla via della razionalità di stampo scientifico-razionalista un'altra via, non immediatamente evidente che è quella che si dispiega per mezzo delle capacità legate all'*implexe* che, pur non potendosi definire irrazionali, sono differenti dal modo lineare di procedere della ragione. Se allora l'obiettivo della ricerca di Valéry è il «Phénomène Total – c'est-à-dire le Tout de la conscience, des relations, des conditions, des possibilités et impossibilités analogues dans leur usage aux principes et lois les plus générales de la physico-mécanique»³⁶, allora al di là delle regole immediate di funzionamento e dei nessi evidenti, l'*implexe* permette di attivare sino in fondo tutte le proprie particolari capacità d'azione al fine di realizzare una prassi corrispondente al «Phénomène Total», quindi al pieno e proficuo possesso di sé e delle proprie capacità.

Spesso l'*implexe* è stato accostato da Valéry con un riferimento privilegiato alla nozione di *pouvoir* poiché è capace di darle una maggiore estensione e maggior respiro: «l'idée d'une action suppose des expériences faites de ce pouvoir; et un implexe d'actions possibles, qui se composent de réflexes certains, "instrumentalisés", non pensées, sous-entendus»³⁷. L'*implexe* dunque mette alla prova il *pouvoir* nel momento stesso in cui questo opera, lo arricchisce con tutta una serie di opportunità che rendono in suo campo di applicazione più vasto, arricchisce la gamma di azioni dell'uomo: un *pouvoir* coniugato con l'*implexe* ha un'ampiezza di azione vasta e ricca, ha una proficua apertura alla novità, è capace di cogliere tutte le possibilità date dal caso e di inserirle nel proprio apparato per dar luogo a nuove creazioni. Il

legame tra queste due nozioni lascia spazio al sogno di Socrate che in *Eupalinos* immagina un Socrate virtuale che abbia compiuto scelte differenti e attivato virtualità diverse, fa sì che il Faust di Valéry conosca tutta la storia delle sue precedenti incarnazioni letterarie, di varianti che possono essere lette sotto il segno dell'*implexe* ³⁸.

2. Implexe ed esprit: un nuovo modo di agire

Ho già evidenziato il ruolo dell'*esprit* e le sue funzioni – anche all'interno della triade *C E M* –, accennando al fatto che questo è intimamente legato all'*implexe*: infatti l'*esprit*, «puissance de prêter à une circonstance actuelle les ressources du passé et les énergies du devenir» ³⁹, la funzione che regola tutte le attività umane che non sono legate alle sue immediate e brute necessità, si coniuga con l'*implexe* al fine di rendere attuali tutte quelle virtualità che fanno la ricchezza dell'uomo. Ho già analizzato a sufficienza come l'*esprit* si articoli nella triade *C E M*, come svolga in essa la funzione di legame e di stimolo per l'interazione uomo-mondo, come esso sia intimamente legato alla corporeità e come tale legame sia necessario per il corretto e proficuo sviluppo delle due dimensioni in maniera armoniosa, come esso sia ovviamente specifico dell'uomo.

La prima interprete dei *Cabiers*, Judith Robinson, nota che «en dernière analyse, toute la pensée de Valéry revient à cette idée centrale du possible de l'esprit» ⁴⁰, quindi in altri termini alla dialettica che ho instaurato tra *esprit* e *implexe*. Infatti l'*esprit* all'interno del *Système* Valéry «est le producteur ou le produit d'un certain fonctionnement E et joue un rôle variable, à ce titre ou à un autre titre que je [*scil.* Valéry] vais dire, dans un autre fonctionnement C qui comprend le premier et est essentiel à lui» ⁴¹: dunque l'*esprit* ha una modalità di funzionamento base che non si distacca dall'ordinario, che funge da sostrato a esso, necessario e basilare allo svolgersi della vita – «caché comme le squelette est caché dans l'animal, comme la circulation dans le vivant» – e che è legato inoltre al corpo a cui è connesso. In più però l'*esprit* gode di un altro tipo di funzionamento, più ricco e «capable d'une infinitude de perceptions, représentations, idées. Il possède un *implexe* énorme et qui peut croître (mémoire) sans limites connues. Et enfin il semble agir sur lui-même». L'unione di *esprit* e *implexe* dà spazio alle migliori capacità dell'uomo, attiva al meglio tutti i nessi della triade *C E M*, dispiega operativamente tali capacità che acquistano la possibilità di agire, guidano un nuovo tipo di agire che produce a partire da tutte queste virtualità attivate positivamente.

L'*esprit* inoltre ha una caratteristica comune con l'*implexe* perché entrambi determinano il porsi al mondo dell'uomo da un determinato

punto di vista – come conseguenza di un percorso di rigorosa autoanalisi – e il suo conveniente e fecondo operare sulla realtà, il farsi dell'uomo e di conseguenza delle sue opere. Poiché «le caractères plus étonnant de l'esprit est l'instabilité – dont l'effet (entr'autres) est de rendre impossibles ou très improbable, la satisfaction achevée»⁴² esso contribuisce a far sì che l'uomo non si arresti sui dati immediati e acquisiti nel suo rapporto con il mondo, ma piuttosto stimola la ricerca, lo sviluppo di tutta la ricchezza di potenzialità e pluralità che lo caratterizzano: sono così possibili tutte quelle prassi che caratterizzano al meglio l'uomo, tutte quelle sue specifiche attività quali la riflessione filosofica e la pratica artistica, entrambe dipendenti a mio avviso dalla piena padronanza di *esprit* e *implexe*⁴³. Grazie a questi infatti i nessi sopiti, virtuali dell'uomo sono resi operanti e la vita è pienamente vissuta:

Bios. Il y a dans la vie, dans les êtres vivants une puiss[ance] de transformation combinée à une puissance de conservation et de recommencement.

Cette combinaison est le secret – majeur.

Si on dissocie la I^{er} de l'autre – on a l'*esprit*, puissance de transf[ormation] des "idées".

Les idées sont donc les entités obtenues par cette *dissociation*. L'idée est formule d'acte (proprement psychique ou fantôme d'acte psychique).

L'esprit est l'*idée* (qui tend à se former) de la puissance de transformation des *idées*⁴⁴.

L'*esprit* dunque da solo non è sufficiente, deve essere ben coniugato con l'*implexe*: più volte Valéry ha insistito sul fatto che il compimento dell'azione è l'azione stessa, sulla non necessità di un compimento estrinseco all'azione ma mi sembra importante sottolineare come questo passo rimarchi la necessità per l'*esprit* stesso – per quella che è forse la capacità, la funzione principe dell'uomo – di un completamento esterno, di un compimento dell'azione, che a mio avviso può essere dato dalla sua coniugazione con le virtualità dell'*implexe*. Più avanti indicherò come tale compimento si realizza paradigmaticamente in un'attività che tenga conto di un nuovo modo di disporsi dell'uomo al mondo, del suo nuovo sguardo acquisito sulla realtà, un'attività frutto del nuovo e proficuo articolarsi di vedere e fare, di un *θεωρεῖν* che non rimane allo stadio di semplice teoria e di una *πράξις* che non è immediata pratica, abitudinaria e ripetitiva, ma frutto di un lavoro teorico; tale pratica è a mio avviso l'architettura, la rappresentazione sensibile di tutto il processo che la mia ricerca vuole evidenziare. Ho già detto che il *Moi pur* inteso come invarianza garantisce che *corps*, *esprit*, *monde* siano sempre legati l'un l'altro ma mai sovrapposti o in conflitto; esso inoltre evidenzia le strutture logiche comuni, le analogie tra le leggi del *monde* e quelle che regolano l'*esprit* e di conseguenza il pensiero: in questa fase entra quindi in gioco l'*implexe*, come capacità di leggere i dati del reale e gestirli in armonia con l'*esprit*

e le sue capacità, come risposta allo stimolo esterno proveniente dal *monde*, come trasformazione permanente del reale, presa di coscienza di questo dal proprio determinato punto di vista e per mezzo delle proprie capacità attivate in quel dato momento, per quelle specifiche funzioni. Gli innumerevoli stimoli che l'*esprit* riceve, le capacità che si attivano grazie all'*implexe* trovano un elemento stabile e invariabile, il *Moi pur*, un punto di riferimento all'interno di ogni *systeme* capace di trasformare lo stimolo esterno, di farlo proprio, di utilizzarlo; capace dunque di guidare l'azione sulla realtà.

L'*esprit* stesso è ricchezza e sovrabbondanza nell'uomo, è la *ratio* secondo la quale organizzare l'esperienza, tener a bada e ordinare tutta quella altra ricchezza derivante dall'attivarsi delle virtualità legate all'*implexe*: la sovrabbondanza di *esprit* e di *implexe* va gestita con scrupolosità ed esattezza poiché può determinare impossibilità di agire. Si può infatti rimanere schiacciati dagli stimoli che si ricevono dalla realtà, lì si può accettare senza il necessario distacco e rimanendone soggiogati; così devono essere gestiti al fine di dare una uniformità di azione, devono agire secondo una modalità progettuale. Necessario mi appare allora rimandare ancora una volta al ruolo dell'architettura, la quale a mio avviso funziona come l'*implexe* su stimolo delle realtà, progetto, esecuzione di questo confrontandosi con la durezza della realtà e con le difficoltà che questa comporta, che è realizzazione di un'idea in altri termini e ambiti. Del resto un'annotazione stessa dei *Cahiers* evidenzia una particolare forma dell'*implexe*:

Comme le musicien qui compose imagine autre chose que musique pour donner un sens, un ton, une loi de succession à son ouvrage, et se fait, ou se trouve, une histoire, un sentiment, – et comme le virtuose qui exécute cette œuvre, se donne à son tour, de quoi animer et humaniser son exécution, ainsi doit l'architecte (qui pratique, lui aussi, un art non significatif par lui-même) se faire ce qu'il faut pour passer de l'arbitraire à la nécessité. Le nombre d'or, et les règles de cette espèce n'ont d'autre objet (comme les formes fixes en poésie – et c'est par quoi celle-ci s'écarte des arts d'imitation ou de description, n'est pas, ne veut pas être "vrai" – au point que, quand elle l'est, le vrai paraît neuf et gemme). Mais – ces moyens ne sont ni les seuls ni suffisants. Le roman ou le sentiment de l'architecte, qui donnera à son dessin, le caractère parlant ou chantant, le particulier-universel d'un être et non d'une combinaison par assemblage et à-peu-près, – doit être cherché dans la modulation très subtile et les accords d'une intention non proprement visuelle ou motrice – d'une sensibilité géométrique des directions, prolongements, connexions des figures, – donnant aux figures, lignes, surfaces etc. des valeurs que les différencient – (le spectateur sentira qu'il y a quelque chose à comprendre), – d'une sensibilité aux couleurs, ombres etc. – d'une sensibilité aux masses – Ceci accompagné du sentiment de construction. Je pensai à ceci en voyant une maison de campagne de côté de Cuers – dont voici le schème d'élévation. Comment placer la fenêtre cintrée dans le mur, sous l'angle obtus du pignon? – Comment se tirer de la liberté? (toutes considérations d'utilité intérieure mises à part). On peut spéculer sur le centre du cercle O et faire que le demi-cercle et l'angle ABC suggèrent une figure complète. En cherchant dans ce sens peut-être trouverait-on une règle des figures suggérées: de l'*implexe* architectural ⁴⁵.

È necessaria dunque un'interpretazione delle regole che presiedono alla costruzione architettonica tale da consentire all'architetto non una meccanica applicazione ma un'attuazione che attui il passaggio dall'arbitrario al necessario, che le medi con il contesto: l'architetto deve imporre alla propria opera una forma necessaria e al contempo naturale. La forza occorrente al compimento di tutto ciò fa sì che l'edificio canti, farà sì che il fruitore (o colui che lo abiterà) percepisca sino in fondo l'idea che ha guidato l'azione dell'architetto e comprenda il processo che l'ha generata: questi se ha attivato al meglio il proprio *implexe architectural* avrà compiuto un'azione frutto dell'insieme delle proprie capacità, avrà rafforzato tramite questa il necessario legame tra *corps, esprit, monde* attuandolo e vivificandolo.

Valéry sottolinea inoltre a questo proposito come l'*esprit* sia capacità dell'uomo preposta a mediare tra il plurale della realtà e il singolare dell'uomo stesso e che lo studio di tale capacità conduca a sfruttarla sino in fondo:

L'homme est doué de tout ce qu'il faut pour vivre et ce qu'il a d'*esprit* fait partie de ce *matériel*. Mais ce qu'il a d'*esprit*, comme ce qu'il porte de germes, est en surabondance nécessaire. [...]

L'esprit est une invention qui tend à réaliser le mécanisme multiforme – avec ce qu'il faut pour – aboutir à l'action uniforme. [...]

– Et enfin, je dis: *l'étude profonde du système moteur, des merveilleuses propriétés du muscle et des combinaisons musculaires* nous ferait concevoir les propriétés de l'*esprit* en tant qu'il perçoit et contrôle ses propres compositions ⁴⁶.

L'*esprit* come ho già detto è incarnato e grazie alla triade *C E M* articola le sue funzioni e svolge le sue attività nella realtà: educato ed esercitato così come si fa con i muscoli, utilizzato sino in fondo per realizzare le sue mansioni, esso è sufficiente per guidare e dare uniformità all'azione dell'uomo, per farlo agire in maniera confacente a un determinato scopo, riesce a ricevere e metabolizzare lo stimolo del reale, a farlo proprio secondo le specifiche capacità del soggetto e a guidare questi nell'azione che risulta essere adeguata risposta allo stimolo ricevuto. All'uomo spetta allora il compito di gestire in maniera appropriata il proprio *esprit* in modo tale da non soddisfare esclusivamente i semplici bisogni primari, connessi alla mera sopravvivenza e alle funzioni basilari dell'esistenza stessa e alla sua conservazione. L'*esprit* in prima istanza è preposto a queste funzioni, ad acquisire come *habitus* la gestione dello stimolo-risposta necessario all'auto-conservazione; ma così facendo ridurrebbe la propria esistenza alle ripetizioni di atti in maniera meccanica, senza alcun miglioramento e senza alcuna produzione degna di valore o di rappresentare la ricchezza della propria personalità. Superata questa prima fase di padronanza e gestione dell'*esprit* è facile rendersi conto della sua sovrabbondanza

rispetto a queste funzioni, della sua ricchezza e delle virtualità che, accompagnato dall'*implexe*, è possibile sviluppare per condurre una prassi ricca di risultati e pienamente rappresentativa della molteplicità insita nel soggetto. L'uomo obbligato a guadagnarsi giorno per giorno la propria quotidianità, a ricercare la stabilità e la sicurezza della propria esistenza, perderebbe di vista tutta la ricchezza derivante dall'*esprit* e dall'*implexe*, non sarebbe capace di una produzione ricca e multiforme, di una produzione artistica intelligente, perderebbe la vivacità dello sguardo e la sua capacità di leggere la realtà nelle pieghe e nei nessi non immediatamente evidenti, lo ricaccerebbe in uno stato animalesco e privo di interesse. L'*esprit*, «cette activité personnelle mais universelle, activité intérieure, activité extérieure – qui donne à la vie, aux forces mêmes de la vie, au monde, et aux réactions qu'excite en nous le monde, – un sens et un emploi, une application un développement d'effort, ou un développement d'action, tout autres que ceux qui sont adaptés au fonctionnement normal de la vie ordinaire, à la seule conservation de l'individu»⁴⁷, dà la possibilità all'uomo che lo sa gestire di discernere tra gli atti e le funzioni che regolano la vita e le sue immediate necessità e quelle preposte ad altre e diverse funzioni. L'*esprit*, la *puissance de transformation*, la capacità che connessa alle virtualità dell'*implexe* fa sì che gli stimoli della realtà vengano compresi in tutta la loro ricchezza e in ogni loro articolazione; fa sì che il medesimo soggetto utilizzando le medesime funzioni possa, tralasciato le esigenze immediate, l'utile e l'indispensabile, dedicarsi all'inutile e all'arbitrario, possa contenere in sé personalità all'apparenza incompatibili come Leonardo da Vinci e Monsieur Teste, possa camminare, correre o danzare servendosi del medesimo apparato motorio ma svolgendo attività assolutamente differenti. È bene sottolineare ancora una volta come non si sia in presenza di differenti apparati o capacità: l'uomo ha per affrontare la vita l'*esprit*, che di volta in volta serve per conservare la propria esistenza o «il se dépense aux illusions et aux travaux de notre grande aventure»⁴⁸. L'esempio più volte utilizzato da Valéry al fine di esplicitare al meglio le differenti attività dell'*esprit* è quello del moto e della differenza tra il semplice camminare e il danzare: il medesimo apparato è preposto a queste due differenti attività, gli stessi muscoli, ma differenti finalità, differenti capacità e prestazioni vengono di volta in volta attualizzate: si tratta dunque di lasciare spazio a quella «*puissance de transformation*» che regola «la possibilité, le besoin et l'énergie de séparer et de développer les pensées et les actes qui ne sont pas nécessaires au fonctionnement de notre organisme ou qui ne tendent à la meilleure économie de ce fonctionnement»⁴⁹.

Sulla scia di questa analogia e ricordando lo stretto legame tra *esprit* e corpo Valéry può affermare che «le corps de l'*esprit* est cette étendue ou quantité de souvenirs, de notions acquises, de noms, d'attentes,

d'où les événements, à chaque instant, tirent des réponses; et qui s'accroît ou se modifie du même coup par ces mêmes événements et par ces réponses mêmes. *En gros*, ce *corps* est constitué par un système *Mémoire-Attents*»⁵⁰. Dunque la prima materia del *corps de l'esprit* è costituita dalla relazione tra la memoria e le attese che da questa derivano: condurre la vita è rispondere agli stimoli derivanti dalla relazione uomo-mondo, sapersi adattare alle circostanze e dare a queste la risposta più appropriata. In tale quadro l'esercizio assume un ruolo fondamentale, determina le attese che derivano da un determinato stimolo. Ma limitarsi a questa fase sarebbe soltanto camminare, utilizzare solo in parte la ricchezza dell'*esprit*, non ascoltare gli stimoli dell'*implexe*: attivare le virtualità, non limitare le attività dell'*esprit* significa creare un nuovo rapporto con la realtà, significa danzare, costruire edifici che cantano, significa non fermarsi a un semplice accumulazione dei dati e degli stimoli del reale bensì farli propri, omogeneizzarli con la propria ricchezza, attualizzarli al di là delle semplici aspettative o ripetizioni, far diventare attuale ogni esperienza, costruire con l'*esprit*.

[L'] esprit doit être en quelque sorte souverain: *cogito* séparé, sujet transcendantal, intentionnalité pure, Valéry ne recourt pas aux dénominations philosophiques; mais il désigne un Moi que rien n'engage ni ne compromet, une conscience singulière, mais "parfaitement impersonnelle", un esprit qui "se réduit sciemment à un refus indéfini d'être quoi que soit", fût-ce une personne, le tout de cet être dont il se sépare. Tout plutôt que la confusion et le désordre! "Ne rien mettre au-dessus de la conscience", – et surtout pas l'inconscient, et pas davantage l'inspiration et l'enthousiasme, les séductions dionysiaques⁵¹.

Più oltre a proposito del fare indicherò le differenze tra il fare in generale e quello specifico dell'artista: riprendendo però adesso l'idea di Dufrenoy secondo cui l'estetica può essere considerata lo specifico del pensiero di Valéry, può dargli un ordine perché capace di regolare tutte le «œuvres de l'esprit», è bene ricordare che la prima azione dell'*esprit* è un farsi, un conoscersi e dispiegarsi, mettersi alla prova nell'azione e manifestarsi nell'opera, una creazione che separa e mette ordine.

È bene notare che all'interno del *Moi* esiste una presenza di eventuale, una necessaria eventualità, virtualità che lo caratterizza come sua cifra fondamentale, prima ancora di qualunque altra determinazione, ponendolo come "privilegiato" punto di osservazione e di operazione sulla realtà: il *Moi* dunque ha la possibilità di "creare" le sue combinazioni sulla realtà, di creare i suoi schemi operativi, le proprie griglie concettuali necessarie per passare dall'osservazione alla prassi – così come il poeta *dégagé* è libero di creare nuove combinazioni con un materiale della realtà che nuovo necessariamente non è. Questo è per Valéry l'*implexe combinatoire*, una qualità specifica dell'intellet-

to – l'*esprit* – che lo rende produttore e non più soltanto capace di teoria: combinare i dati della realtà, gestire il flusso delle sensazioni che si attivano grazie e per mezzo dell'*implexe*.

Il y a un *Moi* qui est équidistant de toutes déterminations;
qui a même puissance à l'égard de TOUTES "choses";
qui les affirme et les nie toutes identiquement une à une –
(Comme le poète dégagé à l'égard du vocabulaire et le peintre devant la palette
– d° clavier – etc.).

La formation de cette équivalence des *choses* (extérieure, étrangère à leur *nature*) et de cette position ou point multiple d'indépendance (qui définirait l'éveil mental total, suprême) est peut-être le fait capital pour l'existence de l'Intellect.

Il faut admettre un *implexe combinatoire* – une *secrète présence d'éventuels*, que *l'on sent plus ou moins entière*, et ses éléments plus ou moins déliés (staccati) et distincts – Pluralité infraprésente.

Ainsi l'équi-valence, équi-distance, equi-puissance, equi-plurie, equi-durée seraient caractéristique d'une *sensibilité* supérieure et en contraste avec la dissymétrie qui [est] à la base du changement ⁵².

Questo lo schema di funzionamento: il soggetto riceve uno stimolo dal mondo, tale stimolo attiva l'*esprit* e tramite questo la sua funzione specifica che è l'*implexe*; sono così attive nuove capacità che prima dell'intervento dell'*implexe* erano solamente virtuali; l'uomo è dunque riposizionato al mondo, modificato in base allo stimolo ricevuto, può agire su se stesso, essere altro da sé attivando un suo eteronimo e produrre.

In questo contesto è utile inoltre notare anche che poiché «on ne peut assigner qu'un but à l'action consciente de l'homme s'exerçant au delà du nécessaire. C'est but est la domination de la sensibilité brute – c'est-à-dire des puissances de douleur et de plaisir – implexes de l'organisme» ⁵³. L'*implexe* rientra pertanto tra quelle capacità incaricate di sovrintendere alle azioni non strettamente necessarie alla sopravvivenza immediata brutta e animalesca, ma è uno specifico umano, volto a garantire una prassi sovrabbondante e inutile come è quella artistica.

3. Il Système dell'*implexe*

È possibile dunque distinguere un primo *système* che è quello delle funzioni brute e un secondo *Système* che è quello nobile, dell'*esprit* e dell'*implexe*; del resto lo scopo dei *Cabiers* sin dalla loro origine è di abbandonare il primo livello, insoddisfacente e privo di prospettive, per raggiungere l'altro, fecondo e atto a consentire una nuova prassi:

An abstract Tale
La révélation anagogique

1) En ce temps-la (mdcccxcii) il me fut révélé par deux terribles anges No[us] et

Er[ôs] l'existence d'un voie de destruction et de domination, et d'une Limite certaine à l'extrême de cette voie. Je connus la certitude de la Borne et l'importance de la connaître: ce qui est d'un intérêt comparable à celui de la connaissance du Solide – ou (autrement symbolisé) d'un usage analogue à celui du mur contre lequel le combattant adossé et ne redoutant nulle attaque *a tergo*, peut faire face à tous ses adversaires également *affrontés*, et PAR LÀ, RENDUS COMPARABLES ENTR'EUX – (ceci étant le point le plus remarquable de cette découverte, – car parmi ces adversaires, *Celui qui est Soi*, ou ceux qui sont la *Personne* qu'on est et ses diverses insuffisances, figurent comme les étrangères et adventices circonstances).

Et les deux anges eux-mêmes me chassant devant eux, se fondaient donc en un seul; – et moi, me retournant vers et contre eux, je ne combattais qu'une seule puissance, une fois le Mur senti aux épaules.

2) J'ai cherché à voir cette borne – et à définir ce mur.

– Je voulu "écrire" pour moi, et en moi, pour me servir de cette connaissance, les conditions de limite ou fermeture, ou (ce qui revient au même) celles d'unification de tout ce qui vient s'y heurter; et donc aussi, celles qui font qu'on ne les perçoit ordinairement pas, et que la pensée se fait des domaines illusoire situés au-delà de la Borne – soit que le Mur se comporte comme un miroir, soit comme une glace transparente – ce que je ne crois pas. Miroir plutôt; mais n'oublie pas que tu ne te reconnaîtrais pas dans un Miroir si tu n'y voyais quelque autre, et dans celui-ci tu n'en vois point.

Que si cependant tu étudies ce que tu y vois, tu observeras que le personnage étranger fait ce que tu te sens faire.

Ces sont donc les variations corrélatives qui te permettront de comprendre que ce personnage est *de toi* –; qu'il n'a pas un *acte* de *plus* que *Toi*;

et par là aussi, ce *Toi* prendre place en quelque manière dans l'*Antégo*, et devient partie.

3) Ainsi des propriétés de topologie, de limitation, de commune-quasi-mesure, m'apparaissent – et me dirigeaient vers un système de notation *absolue* – qui excluait l'explication – pour tenter la représentation utilisable – et la possibilité de traduire en pouvoirs réels toute chose –

4) Ainsi une volonté de pousser la *fonction du Moi* à l'extrême – et non sa personnalisation croissante (qui est le phénom[ène] remarqué dans réveil, *reprises* etc.)⁵⁴.

A parte gli evidenti richiami a quanto già osservato a proposito dei concetti e dei termini presi in prestito dalle scienze e il richiamo alla topologia, è bene osservare che le forze che risvegliano il giovane Valéry, *Nous* ed *Eros*, sono possibili chiavi interpretative del dispiegarsi secondo l'*implexe* della personalità di Valéry nella costellazione di eteronimi e dunque soluzioni per la lettura di eteronimi quali Leonardo e Teste. Questi due angeli possono agire sia separatamente sia fusi in un solo angelo; mostrano i limiti e le lacune ma, al contempo, incitano al loro superamento, indicando il possibile percorso e le modalità dell'azione; danno la possibilità di conoscersi, riconoscersi in quanto io agente e agito, vedersi all'opera nelle proprie diverse modulazioni, comprendere il proprio funzionamento. Leonardo e Teste possono essere interpretati alla luce di tale coppia di forze, dunque come loro rappresentazione – nella presenza, nell'assenza, nel congiungersi e nel venir meno – e come agenti sotto il loro stimolo. In Leonardo per esempio si dispiega

il *Nous*, manifestandosi nella sua attività; quindi egli procede secondo i modi dell'algebra e dell'analisi matematica, è capace di osservazione infinitesimale e di linguaggio rigoroso, è un novello Cartesio che ha reso la geometria applicabile a ogni possibile figura, quindi oggettiva. La potenza di *Eros* si evidenzia invece in Monsieur Teste, nel suo personaggio, nella propria stessa esistenza. Essenziale risulta, in conclusione, non farsi dominare da questi due angeli-demoni, ma comprendere il loro stimolo, farli propri secondo le modalità più consone alla specifica personalità.

Il rapporto tra la conoscenza e l'attività creatrice dell'uomo è stato oggetto dell'interessante saggio di Tymieniecka volto a evidenziare che «si par la création l'homme cherche à dépasser son moi naturel et le monde de la vie courante, le but final de l'acte créateur est de replacer les fruits de la création dans le cadre de ce monde et des fonctions courantes des hommes»⁵⁵. Dunque l'atto creatore si basa su quelle capacità specifiche dell'uomo che gli consentono di distaccarsi dalla semplice vita condotta quotidianamente e lo conducono ad attivare determinate virtualità e potenzialità; esso apre a dei paradossi poiché rinvia a coppie di concetti classici quali anima-corpo, sensibilità-intelletto, mondo oggettivo-soggetto, natura-*esprit*:

Comme Kant l'a bien vu, avec l'acte créateur, on entre en possession de l'ensemble de nos possibilités latentes, des ressources et des forces neuves, insoupçonnées, qui soudain jaillissent vivantes, libres, agissantes. Pour ces forces qui, dans le cadre établi de notre vie courante, restent à l'état de virtualité, coopérer à une tâche créatrice veut dire: sortir de ce cadre, le faire éclater pour revenir à un état premier de puissance, se donnant à elle-même un cadre nouveau.

Quelle que soit sa complexité, il semble que le phénomène de la création se résume dans cet acte synthétisant, qui nous fait vivre une possession quasi complète, unique et envivante de notre puissance tendant vers l'infini. Nous nous trouvons soudain prêts à entreprendre de vastes desseins pleins d'obstacles, que nous nous sentons à même de vaincre grâce aux virtualités qui se révèlent en nous, et rien, semble-t-il, ne saurait nous empêcher d'obéir à leurs injonctions. Par la même, l'acte créateur se distingue radicalement de toute activité courante et établie⁵⁶.

Questioni fondamentali di competenza dell'estetica, dell'epistemologia e della metafisica, che un pensatore e artista come Valéry vive in maniera problematica, nel tentativo di sintetizzarne l'eterogeneità poiché deve con la sua prassi porsi nel mondo, affrontarlo, comprenderlo e agire in esso. L'interesse del saggio di Tymieniecka deriva dall'approccio proposto: «la phénoménologie constitutive nous a proposé une conception de l'homme qui "connaît" son univers dans la mesure où il le fait "surgir" dans ses propres formes en le "constituant"»; sotto tale nome «nous avons désormais une perspective de recherche philosophique qui – concevant l'homme fondamentalement comme être-dans-le monde et ayant ainsi surpassé la dichotomie: être et savoir – s'attache à découvrir les lois et les mécanismes de la conscience

selon lesquelles le monde humain surgit par rapport à son exercice, tandis que celle-ci se façonne par rapport à lui»⁵⁷. La domanda che si pone dunque coinvolge la coppia *savoir* e *pouvoir*, concetti spesso presenti nelle riflessioni di Valéry: quali conoscenze sono adeguate e proficue, quali possono connettersi immediatamente a un potere operativo sulla realtà? La fenomenologia risponde a queste domande rimandando alla nostra interiorità, al funzionamento in presa diretta del nostro *esprit*, solo dominio valido per la conoscenza. In tal modo la coscienza è considerata dalla fenomenologia costitutiva, cioè capace di generare e dar forma all'io e all'universo umano in tutta la sua variegata ampiezza. La ricerca della propria via di poeta in Valéry mostra il medesimo svolgimento, i medesimi problemi, ostacoli ed esigenze tra i poli della vocazione creatrice e dell'*esprit* fenomenologico poiché entrambi comportano una sospensione provvisoria del mondo naturale. L'analisi che Tymieniecka svolge a partire da queste considerazioni ha due linee direttrici che riprendono i termini di *An Abstract Tale* (con l'unica differenza che *Nous* diviene *Logos*): il conflitto tra la vocazione superiore dell'uomo e le leggi naturali che regolano l'esistenza, cioè tra lo slancio sublime dell'uomo e le condizioni naturali della sua vita, tra l'*esprit* e i sensi, tra l'uomo creatore e l'uomo naturale è dunque la cifra dell'opera di Valéry. La creazione è «une vocation de l'esprit. Mais si l'on prend au sérieux cette vocation – seul moyen de sortir de la turpitude animale –, celle-ci nous enchaîne à nous-même: elle nous impose de telles exigences que nous finissons par abandonner toute autre tentative que celle de notre propre perfectionnement, tâche à jamais inachevable. Et la création devient impossible»⁵⁸. La vocazione dell'*esprit* – la conoscenza certa di sé, dell'io nell'insieme delle sue manifestazioni – trova nella nostra epoca, secondo Tymieniecka, due strade differenti con il medesimo obiettivo: la fenomenologia husserliana di *Ideen*, che porta verso il campo della coscienza pura e la conquista dell'*esprit* puro del poeta Valéry. Sia il fenomenologo sia il poeta devono agire criticamente nei confronti della naturalità, del *naïf*, devono opporre all'uomo naturale quello razionale, trovare l'equilibrio tra corpo ed *esprit* valorizzandone tutti i nessi. Il fenomenologo attua l'*epoché* dal mondo, per liberarsi di tutto ciò che concerne il fisico, lo psicologico e il volontario alla ricerca della purezza essenziale e universale. Tymieniecka ritiene che anche in Valéry sia possibile rintracciare un atteggiamento della stessa natura: questi infatti ha fatto «vivre un témoin: Monsieur Teste [...] dont l'histoire peut nous apparaître comme l'exemple d'une vie d'homme se donnant à sa vocation d'esprit, cherche, comme le phénoménologue, à atteindre la connaissance totale et certaine de son propre fonctionnement»⁵⁹. Monsieur Teste ha cercato di osservare minuziosamente tutti gli elementi della propria vita e del proprio essere, di dissociarli dal loro contesto naturale e

sociale per esaminarne la validità assoluta al di là di ogni relatività, ha ricercato il limite del proprio io, del proprio *savoir* e del proprio *pouvoir*. Una sorta di sospensione fenomenologica, che tuttavia si accompagna in Monsieur Teste alla conquista del proprio io naturale e alla comprensione dei suoi più reconditi meccanismi di funzionamento. La via di Monsieur Teste appare a volte per le stesse caratteristiche fondamentali di questo eteronimo priva di sbocco, incapace di manifestarsi in una prassi: la costellazione di eteronimi delineata può però sopperire a queste mancanze. Lì dove l'azione di uno è incapace di produrre frutti è possibile attivarne altri – quali Leonardo o Eupalinos – che, coniugando al meglio *savoir* e *pouvoir*, superano la situazione d'*impasse* di Monsieur Teste.

Questo è il punto, anche nell'analisi di Tymieniecka, in cui le strade del fenomenologo e quella di Valéry si separano. Per il primo la conquista della coscienza pura è una tappa verso l'obiettivo finale che è il sapere totale, fermo restando che la padronanza dell'*esprit* è necessaria perché la riduzione fenomenologica sia attuata; tuttavia essa deve divenire successivamente un *habitus* acquisito in base al quale la coscienza può tessere un io e un mondo pluridimensionale, un sistema, un modello di funzionamento: la genesi simultanea dell'io e del mondo nella costituzione cosciente è dunque l'oggetto della ricerca fenomenologica. Al poeta invece sembra che l'esigenza di sapere s'identifichi con l'esigenza della padronanza del proprio personale essere: «Ainsi, pour le poète, la conquête de l'esprit exige d'abord une maîtrise totale de l'esprit, et elle consiste, semble-t-il, dans l'exercice de cet esprit transformé aussi bien dans sa fonction discursive que dans l'ensemble de ses fonctions qui sont la vie même»⁶⁰. Per il fenomenologo la certezza della conoscenza si fonda sull'evidente presenza degli oggetti della ricerca (la coscienza assoluta può immediatamente osservare e descrivere nella loro stessa presenza diretta e irricusabile, tutti i fenomeni che contribuiscono a determinare la struttura del mondo). La fenomenologia nella sua ricerca della conoscenza si trova legata indissolubilmente al mondo così com'è. Di contro il poeta per principio non limita la propria ricerca al mondo fenomenico: egli ricerca una nuova via per l'*esprit*, cerca di superare l'ordinario; questi inoltre con l'obiettivo di raggiungere l'opera perfetta, asseconda l'*esprit* nelle sue trasformazioni, seguendone le carsiche manifestazioni.

Ritengo però che sia possibile superare questa dicotomia affiancando all'attività di poeta le riflessioni dei *Cahiers*, ponendo al centro l'esigenza che costantemente emerge tra quelle pagine di riposizionarsi al mondo anche per mezzo di una nuova pratica artistica, trovando un nuovo sguardo su di esso e una nuova operatività: Valéry pone al centro della propria riflessione i nessi in cui la filosofia si connette con l'arte e la poesia, pone in essere una pratica che ingloba un modo di

pensare e di vivere in maniera conforme con questo pensato costituendo il proprio *Système*. L'approccio fenomenologico consente allora di caratterizzare meglio i rapporti tra *implexe* e *Système*. Basti infatti pensare che la fenomenologia è meditazione sulla conoscenza, sulla conoscenza della conoscenza, che si rifà al cartesianesimo in quanto meditazione logica che vuole superare le incertezze stesse della logica per mezzo di un nuovo linguaggio e di un nuovo atteggiamento conoscitivo che escluda l'incertezza; allo stesso modo la speculazione proposta dal pensatore francese è una ricerca di senso a partire dal vissuto, strettamente connessa con la propria biografia; una prassi sui dati della realtà, in presa diretta sul reale, “en relation avec l'informe, comme degré le plus pur du réel – du non interprété”⁶¹, continuo passaggio da questo all'intelletto in cerca di verifica dei dati recepiti, interazione con i fenomeni e dei fenomeni sul soggetto percipiente. E inoltre: l'acquisito non è tale definitivamente, ma sottoposto a nuova analisi, messo nuovamente in discussione, osservato da molteplici punti di vista senza che nessuno di questi risulti primario o privilegiato; fonte continua di interrogazione cui non sempre consegue una risposta.

Delineato questo quadro è bene chiarire meglio la nozione di *Système*, facendo riferimento a una di quelle nozioni provenienti dalla scienza, in questo caso dalla fisica, che spesso Valéry prese in prestito affascinato dalla loro chiarezza e pregnanza, dalla facilità di applicazione: la nozione di “fase”, derivante dalla fisica e dalla termodinamica, è per Valéry la «meilleure idée»⁶² del *Système* perché, come sottolinea Robinson, essa può ben rappresentare lo sforzo di Valéry di rappresentare il funzionamento dell'*esprit* e di questo in simbiosi con il *corps* con una sua unitarietà, «comme le produit d'un système intégré et unifié»; dimostra inoltre che “on ne peut passer d'un fonctionnement d'ensemble à un autre sans transformation de l'ensemble»; e infine

que dans une phase donnée de l'esprit il y a certains actes qui sont possibles et d'autres qui sont impossibles, de même que dans un système physico-chimique ou thermodynamique il y a certains transformations qui sont possibles et d'autres qui ne le sont pas au-dessus ou au-dessous d'une certaine température. [...] La notion de phase permet aussi de faire entrer en ligne de compte les compatibilités et les incompatibilités de tel ou de tel état d'un système, et par conséquent de représenter ces gênes mutuelles des fonctions de l'esprit qui ont toujours frappé Valéry tout autant que sa prodigieuse capacité de coordination. De même que dans un système thermodynamique l'énergie requise pour produire un certain travail n'est plus libre pour se transformer autrement, de même, aux yeux de Valéry, l'énergie physique que nous consacrons à un certain effort n'est plus disponible pour d'autres efforts simultanés. À moins que nous ne passions de notre phase mentale actuelle à une autre [...]. Depuis la crise de 1892, il était fasciné par les passages, les transitions, ou, comme il les appelle souvent en employant une image musicale, les “modulations” entre les différentes phases de l'esprit. Il avait remarqué que, de même que l'eau peut passer soit lentement, soit rapidement, soit graduellement de sa phase liquide à sa phase gazeuse (la vapeur) ou bien à sa phase solide (la glace), de même la vie de l'esprit comporte des transitions d'une

vitesse extrêmement variable (on peut se réveiller très vite ou très lentement, comme on peut d'ailleurs rester à mi-chemin entre le sommeil et le réveil, entre l'inconscience et la conscience). On peut aussi être réveillé soit de l'intérieur, pour ainsi dire, en raison du fait que le "cycle fermé" du sommeil (autre analogie thermodynamique) est arrivé spontanément à son terme, soit de l'extérieur – par un bruit, par exemple – exactement comme la phase d'un système thermodynamique peut être plus ou moins influencée par des interventions venues du dedans ou du dehors ⁶³.

È evidente dunque il ruolo che in tale *Système* può rivestire l'*implexe*: la sua azione fa sì che il *Système* non sia chiuso e rigido ma che, fermi restando alcuni vincoli strutturali che lo determinano nelle fondamenta, vi è libertà di modulazione, libertà di far emergere ora questa ora l'altra capacità. L'*implexe* svolge inoltre il ruolo di problematizzare il *Système*, di porre nuove e continue domande e di enunciarle in diversi modi, con i differenti linguaggi possibili – matematici, poetici, filosofici –, di mediare tra gli stimoli esterni e le proprietà interne, tra la realtà e la soggettività, di gestire e coordinare tutte le funzioni dell'*esprit*. L'urgenza che resta di sfondo a tutto ciò, mi pare in conclusione, la possibilità di conservare la pluralità del soggetto e dei suoi punti di vista, restando, pur tuttavia, all'interno di un "rigido" *Système*; la ricerca di Valéry mira dunque allo stesso tempo a rendere compatibili il numero maggiore di punti di vista e un unico punto di vista che li coordini e li unifichi tutti, un modello che sia unico ma aperto e segnato dall'eterogeneità, una sintesi tra diversità che non le mortifichi. In un tal quadro risulta comprensibile il rifiuto di Valéry nei confronti delle immediate e facili acquisizioni, la ricerca di un proprio percorso da svolgersi quotidianamente che, sfuggendo dalle credenze comuni, conduca all'appropriazione di sé mediante la messa in rilievo di ciò che si ha di migliore, di proprio, magari di non immediatamente visibile.

4. *Que peut un homme?*

Questa domanda di Monsieur Teste mette in gioco sino in fondo la coppia *implexe-esprit* e probabilmente è possibile mettere alla base di tutta la riflessione di Valéry. E in fondo tutti i *Cahiers* possono essere considerati un tentativo di trovare una risposta a questa domanda, di ragionarci su, di volta in volta di porla in maniera diversa con maggiore o minore estensione, applicandola a differenti discipline, ma in fondo senza poter né voler trovare mai una risposta definitiva che incateni in rigide posizioni i due termini fondamentali di tutta questa riflessione. Valéry si propone di rifare il proprio *esprit*, di svilupparne tutte le possibilità: tutto ciò deve però avvenire sotto la guida stessa dell'*esprit*, della coscienza che si vede mentre opera al meglio delle sue capacità, mentre attiva tutte le proprie virtualità. Un procedimento che

parte quindi dall'*esprit*, lo attraversa, lo declina al meglio per mezzo dell'*implexe* e all'*esprit* ritorna, un nuovo *esprit* tonificato e potenziato, capace di azione, di prassi nuova. Celeyrette-Pietri intravede in questo percorso una sorta di conversazione tra *Gladiator* e Narciso con l'obiettivo di una più fedele rappresentazione di sé: «l'exigeante éthique faite de constante discipline et d'*hostinato rigore* peut être un exemple, mais par accident. Il ne s'agit pas de prêcher les autres, mais de se bien convaincre et vaincre, par les gestes répétés chaque jour d'une pratique qui tient à la fois de l'exercice spirituel et de la méthode scientifique»⁶⁴. Una tale interpretazione del resto è perfettamente in linea con il dettato valéryano; basti infatti tornare a una delle definizioni dei *Cahiers* del *Gladiator*: «Un homme d'*esprit* (*wit*) est celui qui a à un haut degré le sens de la multiplicité de *réponses*, la sensibilité très rapide de réaction aux circonstances»⁶⁵.

L'*esprit* e il suo continuo e infaticabile lavoro sono punto di partenza dell'analisi e della riscoperta di sé, di riappropriazione della propria capacità di potere, dunque di agire; il risultato da raggiungere è una tassonomia delle virtualità dell'uomo, una tassonomia che si presta però a un utilizzo immediato, che non rimanga vuoto e teorico esercizio ma che sia pratico e utile attrezzo di immediato utilizzo. Un altro eteronimo è a questo punto chiamato in causa, Leonardo da Vinci ma senza essere contrapposto a Teste:

son [*scil.* di Leonardo] don de voir, d'associer et de dissocier, son attention, sa mémoire, lui permettent d'ôter le rocher où *j'*achoppe, *mes* embarras deviennent *sa* puissance et *mes* désir des "*choses possédées*". Si la sphère où il se trouve pris n'est plus dite univers, mais Opéra ou théâtre intérieur, il s'appellera *Teste*, tout-puissant jusqu'à qu'il bute sur un grain de douleur immensément grossi⁶⁶.

Il *Système* diviene dunque un'esperienza vissuta quotidianamente, un modo di impostare la propria vita rifiutando ogni facile acquisizione e certezza, diffidando del linguaggio semplice e codificato ma incapace di rappresentare il pensiero sino in fondo. Si tratta piuttosto di attuare un nuovo stile di vita, un *dressage* quotidiano, lento di educazione dell'*esprit*, una *mathématique de l'esprit* – capace di coniugare quello che si potrebbe definire l'umanesimo di Valéry, l'interesse per l'uomo e le sue peculiarità, i suoi nessi con la realtà, la molteplicità del suo essere e la pluralità del suo io, con il rigore delle scienze matematiche, con il loro certo e misurato procedere – che dia alla

formule ambiguë "savoir c'est pouvoir" le sens d'un *si je sais, alors je peux*. L'espoir est que l'*esprit* puisse sur sa matière vive autant que l'algébriste sur ses formules, en traitant comme une convention initiale cet inéluctable donné qu'est le système humain sentir/agir. Savoir sera d'abord un savoir regarder non les productions mais la mécanique produisante, non le "significatif" mais le "formel", autrement dit une grammaire et non des énoncés⁶⁷.

Ritorna all'attenzione dell'*esprit* quindi l'esigenza di chiarezza, di manifestare chiaramente il proprio contenuto, di parlare pertanto una lingua priva di tutte quelle aberrazioni e sedimenti del tempo e della storia che la rendono incapace di ben significare, incapace di comunicare all'esterno il contenuto della mente. Ma al di là dell'obiettivo di chiarificazione del linguaggio di cui ho già detto, il rapporto che si viene a istaurare tra *esprit* e *pouvoir* deve mirare a dare un nuovo senso al fare, deve mettere quest'ultimo al servizio delle virtualità attivate dall'*implexe* e far sì che l'azione non segua solamente la semplice direttrice di un meccanismo di immediata reazione a un stimolo, ma derivi da associazioni non immediatamente visibili e spontanee. Mi sembra dunque efficace l'accostamento che ho descritto più sopra tra *implexe* e analogia, che permette di compiere associazioni tra elementi non direttamente contigui, di sviluppare l'*esprit* verso nuove direzioni, di creare a partire dagli elementi dati novità, di fare e di rifare con una propria originalità figlia delle proprie virtualità attivate. Celeyrette-Pietri sottolinea a questo proposito che il luogo privilegiato di questa «association irrationnelle» si trovi ancora una volta nel nesso – da me già chiarito in precedenza – tra corpo ed *esprit*: ogni idea deve trovare conferma fisica nel corpo, deve segnarlo, deve attivare il rapporto di questo con l'*esprit* che come ho già detto deve essere sempre incarnato in un corpo⁶⁸. Aggiungo inoltre che questa dialettica corpo-*esprit* include anche l'altro elemento della triade *C E M*, e che i primi due devono necessariamente trovare sbocco nel terzo: sarebbe infatti inutile, privo di applicazione pratica simile movimento dialettico sprovvisto di una prassi fattiva che coinvolga il mondo, che porti l'uomo a operare su questo e, ovviamente, a operare in maniera differente e con modalità nuove rispetto a quelle possibili prima di questa riappropriazione di sé. Nasce così nell'uomo un nuovo bisogno di agire, di fare di tutto per sfuggire a ogni *bêtise*: il dottore protagonista de *L'Idée fixe* vuole così sottrarsi al «*mal de l'activité*» per riprendere possesso della propria persona; Monsieur Teste vuole diventare «*l'homme de l'attention*» per comprendere al meglio la realtà in cui è immerso; Leonardo da Vinci addestra la profondità del suo sguardo per leggere il mondo in tutta la sua complessità; Eupalinos vuole far sì che il tempio da lui costruito rappresenti la bellezza e la grazia di una donna. Tentativi insomma accomunati dal bisogno di prendere possesso per come è possibile della ricchezza del reale, di darle un certo ordine, di gestire tutta questa eterogeneità, di darle, seppure per approssimazione e solamente in maniera relativa, un forma corrispondente a quella che la nostra mente ha prodotto al suo interno:

N+S – vieux *sigle*

Je ne savais comment exprimer (et je ne le sais encore) la relation des données hétérogènes et incomparables et irréductibles qui n[ou]s peuplent les sens et l'esprit,

et à l'incohérence *réelle* desquelles s'oppose le CONTRAIRE – le “Moi” – le Constant, le Producteur de suites et de continuités, l'Éternel, le Central –
Cet hétérogène qui forme transmission ⁶⁹.

Dunque ancora una volta un richiamo all'importanza dell'analisi e dell'autoanalisi, una ricerca che non miri a isolare e risolvere gli elementi diversi ed eterogenei in unità che annulli le differenze, ma che faccia piuttosto di queste una ricchezza, certamente di difficile gestione ma di grande importanza perché capaci di attivare la dialettica che lega gli elementi della triade *C E M*, rafforza il legame corpo-*esprit*, traccia una ricca mappa delle azioni possibili dell'uomo e lo rende finalmente capace di agire. Appropriato e ricco d'interesse mi appare quindi a questo proposito il rimando all'esperienza dell'arte che Celeyrette-Pietri rivela nelle opere di Valéry e che, a mio avviso, è possibile generalizzare:

“Eupalinos” et “L'Âme et la danse” sont une méditation de l'équilibre, un effort pour s'identifier à l'architecte qui se construit en construisant, ou à la vivante dont la rotation figure le Moi pur délié de tout, au centre de son équirépulsion. “Stratonice” et enfin “*Mon Faust*” essaieront à l'inverse de mimer la parole au désir, de gouverner le désordre intime en substituant la satisfaction par l'écriture à la jouissance de l'objet; mieux, de proposer le modèle idéal du renoncement du Séleucus, qui accède à ce comble du pouvoir d'être prince de soi et roi de ses images. L'impossibilité d'achever l'ouvrage résonne finalement comme un aveu d'impuissance ⁷⁰.

Ritengo possibile estendere la portata di queste considerazioni concernenti Valéry e applicarle a qualunque artista abbia compiuto il medesimo percorso di riappropriazione di sé e abbia il medesimo obiettivo di chiarezza delle proprie azioni, la medesima volontà di rappresentarsi al meglio per mezzo delle proprie opere. Come far versi fu per Valéry esercizio continuo non solo di un'arte ma delle proprie capacità conoscitive, scoperta di se stesso e conseguente messa alla prova, così ogni artista deve procedere nell'esercizio di giorno in giorno, saggiare le proprie capacità, spingerle al limite e, una volta raggiunto tale limite, riprendere l'esercizio verso un'altra linea estrema; tale esercizio deve coinvolgere corpo ed *esprit*, deve portare all'identificazione del soggetto operante con l'opera, deve scardinare sino in fondo la coppia *pouvoir-savoir* rilanciandone la portata non solo in teoriche conoscenze bensì in pratiche applicazioni. L'obiettivo è quello di un «pouvoir-faire, le seul moyen de compréhension» ⁷¹, un fare figlio della piena comprensione e gestione delle proprie virtualità, un'intelligenza vitale capace di trovare di volta in volta il modo migliore per orientare l'azione perché ha fatto piazza pulita dei falsi idoli dell'*esprit*, ha purificato il linguaggio, ha liberato la mano e l'occhio dai legacci che impedivano loro di ben agire e di ben vedere, ha creato un legame forte e fruttuoso tra *corps*, *esprit*, *monde*.

Ancora una volta è utile confrontare l'ordine dell'*implexe* con il linguaggio, con la struttura di questo paragonabile alla tela di un ragno, così come nota Schmidt-Radefeldt: «derrière ce système ou structure arachnéenne se cache ce que Valéry, durant les cinq ou six dernières années de sa vie, appela l'*implexe*»⁷²; la ricerca delle proprie potenzialità, l'armonico sviluppo di queste, il desiderio di renderle proficuamente operative, capaci di creare una struttura di sfondo, una rete entro cui porre con ordine e criterio i dati percepiti, tutto ciò trova nel pensiero di Valéry forma nel concetto di *implexe*. L'obiettivo di Valéry è dunque di ampliare e coordinare il campo di operatività dell'uomo, di far sì che la sua azione risenta di tutta la ricchezza della personalità, che tutti gli elementi dell'insieme che compongono tale personalità trovino un modo positivo di operare, mantenendo pur tuttavia le loro distinzioni e differenze, ma collegandosi in maniera nuova e armonica. L'azione così regolata dall'*implexe* è figlia di questo nuovo modo di porsi, di questo nuovo *esprit* che pur mantenendo il riferimento al singolo individuo sia manifestazione di tutta la costellazione di eteronimi. Un *esprit* così caratterizzato è capace inoltre di superare gli stretti limiti delle discipline, è capace di uno sguardo unitario e penetrante che va al di là di ogni rigido schema conoscitivo; la giovanile fascinazione per le scienze, per il loro esatto modo di procedere, il rigore dei loro termini e delle loro formule si raffina così in Valéry con il passare degli anni: sulla scia di Poincaré può dunque Valéry rilevare che matematica e fisica hanno una natura essenzialmente formale, che la scienza traduce nel suo linguaggio la struttura del mondo, con rigore e precisione e acquisisce la capacità di statuire tra differenti fenomeni dei rapporti astratti sempre validi. Risulta chiaro allora di quale natura sia la relazione che lega personaggi come Einstein e Mallarmé: riprendendo le acquisizioni dei saggi su Leonardo da Vinci, Magrelli sottolinea che Valéry considera il primo un artista così come il secondo è uno scienziato,

ciò che li unisce è appunto lo studio della forma, percepibile sia nello scienziato, che in quelle conferenze aveva accennato alla necessità di trovare punti di vista architettonici, sia nell'artista, in quanto "architecte de poèmes". Tanto l'uno che l'altro fabbricano figure, svolgono un'opera intimamente architettonica. Attività e ricerche così diverse tra loro provengono in realtà da un'unica origine, da un'esperienza estetica preliminare e fondante, come si legge nel *Propos me concernant*: "Je voyais ou voulais voir les figures de relations entre les choses, et non les choses [...] Je savais que l'essentiel était figure"⁷³.

Ovviamente il lavoro dell'artista, dell'architetto è di natura differente, ha altri obiettivi e altri mezzi ma medesimi sono il metodo che deve guidare la ricerca, gli obiettivi di chiarezza e la relazione che deve legare l'artefice con l'opera: si vedrà più avanti come l'architettura dà

al *Système* una nuova e profonda polidimensionalità, arricchendolo con una disciplina capace di segnare l'uomo e il suo spazio, dando nuovo slancio alle relazioni tra *corps*, *esprit*, *monde*.

La relazione *Système-esprit-implexe* a mio avviso può essere ricondotta a un simbolo spesso presente nelle pagine dei *Cahiers*: l'*ouroboros*, il serpente che si morde la coda, simbolo per eccellenza del procedere ciclico, quindi anche della dialettica⁷⁴. Questa figura è stata interpretata come simbolo dell'io che ritorna su se stesso, fagocitandosi e rinascendo in maniera differente; sottolineando il suo legame con le acque, non solo etimologico, e dunque interpretandolo come il risveglio della coscienza; come sovvertitore dell'ordine, dell'ordine logico-razionale capace di dar luogo a una serie di modificazioni dell'io in un gioco dialettico di attrazione e repulsione verso le zone recondite della personalità. Tutte queste interpretazioni mirano a evidenziare, in ultima analisi, il «preciso rapporto fra l'immagine ofidica e la simbologia delle acque, con le loro caratteristiche di fluidità, di inferrabilità e di perpetuo movimento, segno di tutto ciò che è instabile e legato alle profondità»⁷⁵. Mi sembra che tutte le caratteristiche che emergono da questa analisi possano ben applicarsi alle proprietà che ho evidenziato nella triade *Système-esprit-implexe*, possano confermare la loro natura, il percorso di svelamento che necessita la loro presa di possesso da parte del soggetto. Il serpente, con la sua carica simbolica, rappresenta in Valéry il momento di nascita dell'autocoscienza, di progressivo riconoscimento dell'io «che conserva in sé il segreto dell'identità di sostanza tra l'anima e il corpo, e della soglia verso gradi successivi dell'essere»⁷⁶, il momento in cui diventa evidente il processo ciclico della conoscenza a partire da se stessi, il momento in cui l'occhio si apre per vedere e la mano comincia ad agire:

Savoir est une dépendance de tout l'homme, et qui tend à occuper enfin précisément la même étendue que l'homme même. Mais cette marche se fait comme celle d'un reptile dont la tête d'abord s'avance et s'éloigne de la queue, puis la queue est retirée vers la tête. L'homme croit dépasser par l'esprit les contacts et les connaissances de son corps. Mais l'esprit s'arrête et le corps le rejoint. Quand ils se seront rejoints, la science possible sera achevée; il n'y aura plus de chimère possible, plus d'espoir, plus d'erreurs, plus de théories. On verra alors, à la fin, que ce grand mouvement, cette migration de l'être vers le connaître, quand le connaître sera sur le point de se résoudre dans l'être, n'a été que l'effet d'un certain écart qui s'est produit il y a siècles entre une excitation et une réponse, et qu'il aura fallu l'histoire entière de l'humanité, en tant qu'espèce – pour combler⁷⁷.

Un richiamo forte alla chiarezza che coinvolga l'*esprit* e l'essere stesso del soggetto, allo sviluppo armonico e consapevole delle capacità dell'*esprit* e del *corps*, alla gestione ordinata ed equilibrata degli stimoli provenienti dal *monde*, con l'obiettivo di un *savoir* che non sia disumanizzato, privo del fecondo apporto della personalità, della sua

ricchezza e delle sua virtualità. Ancora una volta l'*implexe* può essere lo strumento adatto a questo scopo: sviluppare la propria ricchezza, la propria pluralità, mettere ordine in questa significa dunque svolgere sino in fondo il proprio compito di uomo, svolgersi completamente, attivarsi secondo tutte le proprie virtualità, essere padrone di queste e farle interagire e agire, incanalarle in una attività che possa manifestarle compiutamente.

Dato questo quadro risulta chiaro che «Penser = changer»⁷⁸: il continuo cambiamento è pertanto la cifra peculiare della triade *Système-esprit-implexe*, così come dell'intera personalità di Valéry, della prosa dei *Cahiers*:

Nous comprenons une chose lorsque nous pouvons opérer sur elle comme sur certaines autres choses dites connues. C'est une transformation mentale que la compréhension. Qu'est-ce qui est changé? Ce ne sont pas les données – c'est la place ou la relation de ces données par rapport au reste de notre esprit, ou entre elles⁷⁹.

La conoscenza, il pensiero sono quindi un modo di relazionarsi con la realtà, di creare nessi nuovi all'interno di *C E M*, di attivare virtualità nuove in differenti situazioni, di essere a seconda delle esigenze Monsieur Teste o Leonardo da Vinci, il redattore dei *Cahiers* o l'autore de *La Jeune Parque* restando pur tuttavia sempre Paul Valéry. La nozione di *implexe* ha comportato la revisione dei concetti di *pouvoir* e di *savoir*, concetti intimamente legati, che determinano lo svolgersi dell'azione:

“Savoir”, ce n'est jamais qu'un degré. – Un degré pour être.

Il n'est de véritable savoir que celui qui peut se changer en être et en substance d'être, c. à. d. en acte.

Les connaissances les plus vaines sont celles qui se réduisent en pures paroles et qui ne peuvent sortir de ce cycle verbal⁸⁰.

Questa posizione dà luogo in conclusione a una nuova tipologia di fare, un fare che sia risultato del binomio *savoir-pouvoir*, che sia risultato dello scambio tra *esprit* e *implexe* all'interno di un ben determinato *Système*, della continua trasformazione del soggetto e della sua personalità che lo porti a manifestarsi nell'azione che compie, di una dialettica che coinvolgendo *corps*, *esprit*, *monde* si manifesti nell'azione, che non sia puro sapere astratto privo di appiglio sulla realtà né potere privo di una dimensione attiva e concreta. La prospettiva è dunque di un *savoir-pouvoir* estetico, capace di sfruttare la ricchezza del metodo delle scienze ma rivolto al mondo sensibile, produttore di esperienze che coinvolgono l'intero uomo, con una loro rilevanza quotidiana: superata la visione fallace della scienza, fallace perché mancante di tutto ciò che è soggettivo e relativo allo sfera dell'uomo come essere sensibile, è utile riprendere l'invito de *L'Idée fixe*

[...] au fond, toutes nos explications se réduisent à trouver ce qu'il faudrait *faire* pour reproduire un effet donné. Ce *faire est tout nôtre*. Il est borné. Nous avons S sens et M muscles... Notre monde est cantonné dans l'ensemble combiné des nos perceptions et de nos actes. Nous avons essayé de rapporter cet ensemble à un système de mesures, c'est-à-dire de moyens de retrouver... c'est-à-dire de formules ou de recettes numériques... Une formule n'est qu'une prescription... mathématique. [...] Nous avons donc résumé en quelques formules tout ce qu'il fallait pour reproduire ou prévoir les phénomènes qui s'observaient dans l'univers modèle 1640-1850... Mais les recherches nous ont conduit assez promptement hors du domaine primitif de nos perceptions. Nous avons trouvé des moyens nouveaux de voir et d'agir. Mais ces moyens sont indirects. Ce sont des *relais*. Ce sont des sens, des palpés, – mais qui transposent... Il fait interpréter ou illustrer leurs indications par des images ou des idées, – nécessairement empruntées à notre stock fondamental et invariable... [...] Nous en sommes à la faillite de l'imagerie. Comment imaginer un monde où il ne peut être question de voir, ni de toucher, où il n'y a de figures ni catégories, où même les notions de position et de mouvement sont incompatibles?... Les Physiiciens essaient de s'en tirer par de subtilités incroyables... [...] considérez l'accroissement de *pouvoir*. Le reste, théories, hypothèses, analogies, mathématiques ou non, – est à la fois indispensable et provisoire. Ce qui demeure et se capitalise, ce n'est que le pouvoir d'action sur les choses, les faits nouveaux, – les *recettes*...⁸¹

La via d'uscita da questa condizione d'*impasse* consiste nell'acquisizione di una nuova capacità di percepire la realtà, di comprendere i suoi stimoli e reagire adeguatamente, di operare sulla realtà, di adattarsi a essa con il proprio fare, quindi di adattarla a sé e alle proprie esigenze; è dunque un nuovo modo di disporsi al mondo, conquistare con l'impegno e l'esercizio un modo diretto di vedere e agire la realtà, di coglierne i nessi e di darne una nuova interpretazione, non rigida né scientifica ma aperta e artistica, di creare una nuova relazione con le cose del mondo dandone una nuova rappresentazione; la *mathématique de l'esprit* comporta sia una precisione nel linguaggio sia il rigore tipico delle scienze: «al "rigore matematico" si affianca dunque, nella costruzione dell'opera d'arte, la "potenza di trasformazione" dello spirito. [...] Lo spirito non è capacità di trovare ma potere di trasformare, di creare e costruire comprendendo; è, come direbbe monsieur Teste, un "occhio" sulla realtà capace di trasformarla, "sguardo di un uomo che non riconosce, che è fuori del mondo, occhio-frontiera tra l'essere e il non essere": figura irrealista priva di emotività che rappresenta tuttavia una concezione della persona umana che è il punto di partenza di tutte le speculazioni di Valéry»⁸².

¹ CE II, pp. 234-36. Secondo i dizionari *Larousse* e *Robert* il termine *implexe* in filosofia è utilizzato quando ci si riferisce a un concetto che non può essere racchiuso in uno schema. Gasparini evidenzia come l'*implexe* sia una nozione che per sua stessa natura sfugge a una definizione rigida e precisa, «la sua importanza consiste nel fornire tuttavia un'idea precisa di come Valéry pensi la mente: un intreccio di funzioni organizzate e agenti l'una sull'altra, per modificazione o esclusione, ma soprattutto tale che l'evoluzione delle reciproche rela-

zioni “*sembra debba essere senza fine*”: comunque essa proceda, non è mai fissabile in alcun suo punto. Nella sua generalità, il sistema della mente è così definito mediante il tipo della relazione che lega i suoi elementi, e l’attivazione locale da parte di uno scarto o differenza che la mette in moto; se si fa astrazione del fatto che Valéry si serve, per descrivere la mente, anche di modelli matematici e meccanici, i due aspetti indicati corrispondono a quelli individuati da Bateson (cfr. Gregory Bateson, *Mente e natura*, tr. it. Milano, Adelphi 1984, p. 130 e *Verso un’ecologia della mente*, tr. it. Milano, Adelphi 1976, p. 470)» (Ludovico Gasparini, 1996, pp. 41-42).

² C XXIII, p. 757.

³ «Implexe, etc.

Il est étrange que nul terme (autre que celui de *mémoire*) ne désigne ce qui est en puissance dans chacun, et qui est actualisé, fourni comme *réponse* – aux excitations diverses!

Il y a une foule de capacités, de ressources, de sensations et modifications *potentielles*, de tous ordres, dont les événements font paraître à *chaque instant* les effets actuels» (C XXII, p. 109).

⁴ C XXIV, pp. 331-33.

⁵ C IX, pp. 646, 746. Robinson in base alla presenza nella biblioteca di Valéry dei testi di Riemann, Cantor e Poincaré riporta la scoperta della topologia alla giovinezza di Valéry (cfr. Judith Robinson, 1963, p. 70).

⁶ C III, pp. 820-21: tra parentesi quadra un’aggiunta al testo dello stesso Valéry.

⁷ Judith Robinson, 1963, pp. 70-71.

⁸ C VI, p. 856.

⁹ C XXIII, p. 398, C XXIV, p. 478, C XXVII, p. 307.

¹⁰ Cfr. C XX, p. 741: naturalmente questo modo di agire è tipico di tutti gli eteronimi, basti pensare al *modus operandi* di Leonardo da Vinci: «Le mauvais dessin est celui qui est tout de l’œil, ou tout de la main, ou tout de la tête. L’œil *menant* le reste; ou le main, le reste; ou la tête. Il faut donc s’éduquer à un *penser-faire* complexe et jusque là on ne sait rien (car ici savoir = pouvoir). Et ceci est un réglage de temps» (C XX, p. 400).

¹¹ C XXVII, p. 571.

¹² Felice Ciro Papparo, 1990, p. 142.

¹³ Kunio Kato, 1998, p. 428.

¹⁴ Œ II, p. 233.

¹⁵ C XVII, p. 63.

¹⁶ C XXIII, p. 398.

¹⁷ C XXVII, p. 679.

¹⁸ Valéry ha certamente letto e conosciuto Freud e la sua opera come risulta da differenti annotazioni dei *Cahiers* (cfr. l’*Index des noms propres et des titres d’ouvrage* dell’antologia dei Cahiers nella *Bibliothèque de la Pléiade*), mentre non risulta che lo psicanalista austriaco abbia letto Valéry. Cfr. anche Régine Pietra, 1981, p. 83 ss.

¹⁹ Jacques Derrida, 1997, p. 388.

²⁰ Ivi, p. 389.

²¹ Cfr. Masanori Tsukamoto, 1996, pp. 98, 100-01 e i riferimenti ai passi di Valéry Œ II, pp. 259-60, C XXII, p. 109. Concorde è anche l’interpretazione di Christina Vogel, 1997, p. 99.

²² C XXVI, p. 332.

²³ Così Mallarmé nella prima lettera al giovane Valéry, desideroso di consigli: «Mon cher poète, le don de subtile analogie, avec la musique adéquate, vous possédez cela, certainement, qui est tout», Stéphane Mallarmé, 1973, vol. IV, pp. 152-53. Cfr. il passaggio dei *Cahiers* in cui Valéry riconosce l’importanza delle analogie, «les comparaisons fondées sur la structure, qui permettent une sorte de raisonnement, et une variation correspondante de leur termes» (C VIII, p. 567) e ne fa cifra della loro stessa redazione: «Je vois par ces cahiers que mon esprit se plaît particulièrement à des transformations qui ressemblent à celles de l’analyse, et qui résultent de l’activité spontanée des analogies» (ivi, p. 676).

²⁴ C IV, pp. 646-48.

²⁵ *Ibidem*. Papparo evidenzia bene le caratteristiche dell’*implexe* che in tutta la mia ricerca troveranno spazio, sottolineando che esso «si presenta allora come la dimensione, necessariamente esistente anche se non sempre percepibile, dell’ignoto, come l’intelaiatura del noto rispetto alla “pittura” che il conoscere o l’azione cosciente producono. [...] Esso è descritto come una massa potenziale, come una “riserva” che, in un evento, manifesta la

sua carica “attiva”, cioè il suo essere conservato per un *uso effettivo* da parte del soggetto. [...] Esso è un sapere in funzione di residuo, dato che per Valéry *sapere è sempre sapere fare*, [...] *capacità di agire in generale*, ovvero sistema organizzato di “nozioni” orientate all’azione» (Felice Ciro Papparo, 1990, pp. 90-91).

²⁶ C I, p. 1159: mi sembra pregnante il fatto che queste riflessioni siano svolte a proposito dell’eteronimo Leonardo da Vinci.

²⁷ Régine Pietra, 1981, pp. 174-75. Il passo di Valéry si trova in C II, p. 870; cfr. anche C I, p. 1474.

²⁸ *Ibidem*. Il passo di Valéry è C XVII, p. 70.

²⁹ C I, p. 1160.

³⁰ *Ivi*, p. 1162.

³¹ Cfr. C VI, p. 107.

³² Passaggio inedito della rubrica *Science*, il cui inizio è scritto a macchina e il seguito a penna, riportato nell’antologia dei *Cahiers* edita nella *Bibliothèque de la Pléiade* (Paul Valéry, 1973-1974, voll. II, p. 1625). La passione e la competenza di Valéry per le scienze sono riconosciute dagli interpreti in maniera concorde: rimando perciò all’abbondante letteratura (presente anche in bibliografia) ricordando per l’intrinseca autorevolezza che Louis de Broglie, introducendo la prima pubblicazione dei *Cahiers*, ricordava che Valéry «les [scil. le scienze] avait longuement étudiées, il se plaisait à en suivre les évolutions et le progrès, à en utiliser dans ses paroles et ses écrits les conceptions et le langage. [...] Or, il pouvait trouver dans les développements de la science moderne tout ce qui plaisait à son esprit: la netteté des concepts et des mots, les vastes horizons intellectuelles brusquement découverts, la fine subtilité des théories qui, en nous révélant les défaillances de la logique, les propriétés imprévues des figures et des nombres, la relativité du temps et de l’espace et les incertitudes du monde atomique» (Louis de Broglie, *Préface*, in C I).

³³ Judith Robinson, 1963, p. 63.

³⁴ C XXVII, p. 349.

³⁵ C XXVII, pp. 356-57. Les Choses Vagues «sont celles qui ne supportent quelque attention, qu’elle ne les réduise à n’avoir d’autre moyen d’existence que le nom par lequel on s’imagine les désigner, et qui, ou bien s’évanouissent à mesure qu’on y pense, ou qui se changent en objets de pensée auxquels conviennent de tout autres noms» (*ibidem*). Cfr. inoltre Masanori Tsukamoto, 1998, pp. 307-19.

³⁶ C XII, p. 722.

³⁷ C XXVII, p. 716.

³⁸ A tal proposito cfr. Huguette Laurenti, 1988, pp. 67-85, che considera il teatro il luogo delle virtualità abilmente ordinate con la giusta competenza, luogo in cui si manifesta la relazione tra *Moi* e *Je*, campo in cui l’*implexe* si manifesta: il personaggio di Faust è dunque incarnazione dell’*implexe*, sperimentatore di tutte le possibilità (cfr. anche Huguette Laurenti, 1973, *passim*).

³⁹ C XI, p. 235.

⁴⁰ Judith Robinson, 1963, p. 154.

⁴¹ C XXV, pp. 146-47.

⁴² C IX, pp. 566-69.

⁴³ Così caratterizza l’*esprit* Pietra: «L’essence de l’esprit est déplacement. Ce n’est donc qu’en filant les métaphores valéryennes que nous pourrions représenter l’esprit et en saisir le fonctionnement. L’esprit est d’abord appréhendé comme une surface complexe c’est-à-dire parcourue par des trajets multiples qui se croisent et s’entrecroisent. La première métaphore sera donc celle du *réseau* [...]. Cet espace mental n’est pas donné: il se produit, se trame. D’où la second métaphore: celle de l’*araignée*» (Régine Pietra, 1981, pp. 144-45). A conferma di questa seconda interpretazione Pietra cita Valéry stesso: «L’araignée produit le fil, et là ne pense pas mais elle se meut ensuite pour en choisir le lieu et pour mener sa construction. L’esprit ressemble à cela. Il produit sans s’en douter un fil et le met en œuvre en s’en doutant» (C, I, p. 700). Cfr. inoltre a tal proposito C I, p. 1154 per quanto riguarda Leonardo da Vinci e C II, p. 29 per Monsieur Teste: entrambi gli eteronimi confermano nel loro modo di essere e di pensare queste metafore.

⁴⁴ C XV, p. 495.

⁴⁵ C XVI, p. 688-90. Musica e architettura sono spesso affiancate da Valéry perché definibili da comuni caratteristiche: «Imposer à la pierre, communiquer à l’air, des formes intelligibles; n’emprunter que peu de chose aux objets naturels, n’imiter que le moins du

monde, voilà bien qui est commun aux deux arts» (CE II, p. 106). Del resto nell'universo secondo Valéry vi sono «deux grandes choses et d'abord, qu'il change et se transforme incessamment et aussitôt, qu'il dure et se conserve, et se répète et se confirme. Il est donc Musique et il est Architecture» (C IX, p. 438).

⁴⁶ C XXVIII, p. 181. L'annotazione è accompagnata in margine da un due disegni raffiguranti le proprietà specifiche dei muscoli e dell'*esprit* come cicli chiusi di domande e risposte. Cfr. anche ivi, pp. 908-09.

⁴⁷ CE II, pp. 1077-78.

⁴⁸ Ivi, p. 1079.

⁴⁹ Ivi, p. 1078.

⁵⁰ C VIII, pp. 402-03.

⁵¹ Mikel Dufrenne, 1975a, p. 40. Cfr. CE I, pp. 1227, 1225, 1205; CE II, p. 128.

⁵² C XVII, p. 185.

⁵³ C XXVIII, p. 334.

⁵⁴ C XXI, pp. 70-72.

⁵⁵ Anna-Teresa Tymieniecka, 1972, p. 5.

⁵⁶ Ivi, pp. 6-7.

⁵⁷ Ivi, pp. 9, 11.

⁵⁸ Ivi, p. 17.

⁵⁹ Ivi, p. 19.

⁶⁰ Ivi, p. 28.

⁶¹ C III, p. 364. L'atteggiamento di Valéry mi sembra dunque di stampo fenomenologico: la filosofia per Husserl infatti ha senso innanzi tutto come continua ricerca e il filosofo si definisce soltanto nella sua stessa ricerca; egli è dunque proiettato del tutto nella sua opera, con essa si sviluppa e si conosce, nelle sue ramificazioni, attive e sopite, si manifesta. Tale posizione è inoltre compatibile a esempio con l'affermazione di Merleau-Ponty secondo cui «si la phénoménologie a été un mouvement avant d'être une doctrine ou un système ce n'est ni hasard ni imposture. Elle est laborieuse comme l'œuvre de Balzac, celle de Proust, celle de Valéry ou celle de Cézanne, – par le même genre d'attention et d'étonnement, par la même exigence de conscience, par la même volonté de saisir le sens du monde ou de l'histoire à l'état naissant. Elle se confond sous ce rapport avec l'effort de la pensée moderne» (Maurice Merleau-Ponty, 1945, p. XVI). Un interessante articolo di Köhler cerca di trovare le analogie tra Husserl e Valéry: vi sono di certo alcuni elementi comuni nei due pensatori, quali il proposito di fare *tabula rasa* di tutte le sovrastrutture del pensiero e del linguaggio, di tutti i nomi vuoti ereditati dalla tradizione, la messa a nudo del funzionamento del mentale, l'ideale matematico della conoscenza, porre come problematico l'io, la sua natura e la sua identità con se stesso, il rapporto corpo animalità, il problema della percezione e della costituzione delle cose del mondo, l'analisi della struttura dell'orizzonte dell'esperienza (medesimo è a mio avviso anche il modo di affrontarli) fermo restando che rimangono estranei dalla riflessione di Valéry termini quali riduzione fenomenologica, costituzione trascendentale, *noesis*, *noema* (cfr. Hartmut Köhler, 1979, pp. 191-206).

⁶² Cfr. C XXIII, p. 663.

⁶³ Judith Robinson, 1979, pp. 21-23.

⁶⁴ Nicole Celeyrette-Pietri, 1983, p. 27. Cfr. anche C I, p. 274 con il pregante riferimento a divenire “Le César de Soi-même”.

⁶⁵ C, IX, p. 124. Valéry appose a questo passo due annotazioni: la prima – la sigla “Gl.” – in calce alla parola “wit”, l'altra – “réaction aux circonstances. Change d'échelle, d'ordre” – al termine del passo.

⁶⁶ Nicole Celeyrette-Pietri, 1983, pp. 28-29. Il riferimento è alle note dell'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, CE I, p. 1232.

⁶⁷ Ivi, pp. 29-30. Cfr. anche il passo di *Monsieur Teste* cui Celeyrette-Pietri fa riferimento: «Le plus difficile est de voir ce qui est [...] c'est-à-dire de ne pas confondre les mots. Il faut sentir qu'on les arrange comme on veut» (CE II, p. 62).

⁶⁸ Cfr. Nicole Celeyrette-Pietri, 1983, p. 32 e C VII, p. 342.

⁶⁹ C XIX, p. 271.

⁷⁰ Nicole Celeyrette-Pietri, 1983, p. 37.

⁷¹ C XXIII, p. 784.

⁷² Jürgen Schmidt-Radefeldt, 1970, p. 37.

⁷³ Valerio Magrelli, 1985, p. 19. Il passo di Valéry citato è CE II, p. 1534.

⁷⁴ Il serpente è anche figura centrale, quasi un simbolo de *La Jeune Parque*; è presente anche ne *Le Cimetière marin* ed è protagonista dell' *Ébauche d'un serpent*. Cfr. a questo proposito Massimo Scotti, 1996 e Valerio Magrelli, 2002, p. 124 ss. Celeyrette-Pietri lega il tema dell'*ouroboros* alla matrice cartesiana del pensiero di Valéry, alle caratteristiche del *Système* di essere al contempo metodo e obiettivo della ricerca, alla lezione di Protagora secondo cui l'uomo è misura di tutte le cose: l'indagine da condurre è dunque quella dell'uomo su se stesso, sui propri poteri e limiti e sull'estensione della conoscenza (cfr. Nicole Celeyrette-Pietri, 1979b, p. 163 ss.).

⁷⁵ Massimo Scotti, 1996, p. 33. Cfr. anche Valerio Magrelli, 2002, p. 130 ss. e i riferimenti ivi riportati a Paul Gifford, 1989, p. 212 e alle note di Maria Teresa Giaveri all'edizione italiana de *Il Cimitero marino* (Paul Valéry, *Il Cimitero marino*, a cura di Maria Teresa Giaveri, Il Saggiatore, Milano 1984, pp. 130-31).

⁷⁶ Massimo Scotti, 1996, p. 74.

⁷⁷ C VI, p. 914.

⁷⁸ C XVIII, p. 222.

⁷⁹ C I, p. 513. Osserva a questo proposito Pietra: «Les diverses éléments de pensée (images – idées – mots, etc.) sont amenés à se substituer constamment les uns aux autres; face à eux un objet, relativement stable qui sert de référence, de repère a cette fuite et permet donc le retour. Et comme un miroir de ce phénomène, sa prise de conscience qui, là encore, stabilise en les englobant les mouvements de la pensée face à l'objet. Ainsi se trouvent conciliés changement et permanence; l'autre est le même, nécessaire à la désignation de l'autre comme tel» (Régine Pietra, 1981, p. 149).

⁸⁰ CE II, p. 738.

⁸¹ Ivi, pp. 269-70.

⁸² Elio Franzini, 1984, p. 184.

III – *Il potere del fare*

1. *Fare e saper fare*

La nozione di fare ripropone tutta una serie di interrogativi e momenti problematici che sono emersi nel corso dell'attuale trattazione: essa infatti costituisce un momento centrale di tutta la riflessione di Valéry ed è capace di dare interessanti risposte alle questioni sollevate.

Note. C'est la grossièreté et la généralité de la notion *Faire* qui a engendré cette cosmologie. Si au contraire on s'oblige à préciser les actions de fabrication et leurs moyens – on se rend impossible de penser (dans le vague) qu'un animal ou un monde sont fabriqués comme un vase ou une horloge. N. B. Le mot *créer* s'emploie volontiers pour les fabrications mal définies... sans modèle apparent.

– Si le dieu a créé c'est par première intention – car pas de différence entre sa pensée et son acte ¹.

Questa nota è un valido punto di partenza per analizzare la nozione di fare e quindi lo statuto dell'azione umana, della creazione artistica e i loro requisiti; bisogna inoltre ricordare quanto già sopra evidenziato a proposito di Monsieur Teste e Leonardo da Vinci, per rendersi conto del ruolo fondamentale che la domanda circa il potere dell'uomo, le sue possibilità e capacità, svolge nella filosofia di Valéry; del resto ho già detto che l'idea di potere è centrale nella definizione del *Système*, ma anche nella determinazione della prassi quotidiana e artistica. Il fare, l'azione dell'uomo è immediata manifestazione della presa di possesso di se stesso, del raggiunto equilibrio tra le forze che come ho già detto sono presenti all'interno del soggetto stesso e nelle relazioni di questi con il mondo: «l'homme est l'action, ou il n'est rien. Il vaut exactement ce dont il est capable en fait d'action. L'esprit le plus profonde, le sentiment le plus intense n'ont de valeur que dans l'acte qui leur répond et qui les éprouve» ². Il sapere di per se stesso è privo di valore: lo acquisisce nel momento in cui dà dimostrazione di potere guidare un'azione, di essere intimamente legato con un fare. L'azione trasforma un'idea in un'opera così come il pieno possesso del proprio io e delle proprie virtualità dipendenti dall'*implexe* si acquisisce fattivamente e non in maniera teorica, si acquisisce di volta

in volta, in maniera differente a seconda delle differenti virtualità che si attivano, del differente punto di vista che si acquisisce sulla realtà, del differente scopo che l'azione vuole raggiungere: solo nell'azione il soggetto si modifica, prende coscienza delle proprie capacità che in essa vengono messe alla prova e mutano la relazione tra i termini della triade *C E M*. L'azione è dunque risolutiva nel processo di formazione del *Système*, nella sua stessa determinazione perché essa «peut aussi transformer celui qui agit, lui apprendre à tirer de soi des ressources de force, d'adresse ou d'intelligence qu'il ne savait pas posséder; lui faire un corps plus beau, plus robuste, plus souple, une âme plus énergique et plus maîtresse d'elle-même; une volonté qui conçoit et entreprenne des travaux extraordinaires. Le chef-d'œuvre de l'homme est d'agrandir l'homme, de reculer les limites de son domaine de puissance matérielle et spirituelle»³. Le capacità che il soggetto scopre nell'azione sono a mio avviso riconducibili all'*implexe*, da questo sono determinate e regolate, sono esse stesse funzioni dell'*implexe* e sottostanno a tutte le caratteristiche e regole che ho già indicato. In tale quadro appare chiaro il ruolo che l'addestramento riveste: non è possibile acquisire una consapevole capacità di agire senza un quotidiano esercizio, senza che l'*esprit* imponga il rigore necessario, regoli e vigili lo svolgimento di ogni azione; solo il tempo e l'esercizio costante possono far sì che il fare diventi per *habitus* un fare consapevole e proficuo, un fare che sia profondamente umano. In fondo l'azione

a pour but la perfection de l'action elle-même. Mais, contre ce dessin supérieur, s'exercent toutes les forces intérieures de notre faiblesse: les tentations de la facilité, la fatigue, l'ennui l'inconstance, les diversions et la crainte de l'effort. Il import donc, sous peine de déchéance et de dégénérescence, d'expliquer, d'exalter, de répandre et d'entretenir le culte de la *Difficulté*. Elle est le sel qui garde l'action de se corrompre. La perfection de l'action qui ne s'acquirent que par la contrainte et la difficulté surmontée, consiste dans l'élégance obtenue, dans l'économie des moyens et dans l'harmonie de tout l'être: s'il faut fuir la facilité, il faut en rechercher finalement l'apparence⁴.

Una prassi di questo tipo ha come effetto inoltre di spostare i propri limiti sempre un po' più in là, di potenziare le proprie capacità, di far sì che l'azione sia sempre più precisa, netta e determinata. È dunque una ginnastica della mente e del pensiero che mette in relazione di reciproco e continuo scambio cosciente e non cosciente, noto e ignoto, un addestramento che non miri necessariamente al risultato, all'opera, ma, in primo luogo, al potenziamento dei poteri della mente. È possibile quindi intendere il fare come costruire, avvicinandolo come statuto a quello delle scienze di cui riprende il rigore e la necessità di regole certe, di postulati a partire dai quali fondarla in maniera rigorosa: fare è di conseguenza costruire, operare sulla realtà, proiettarsi su questa, proiettare il proprio *esprit* nell'azione che si compie, esso

è conseguenza della condotta congiunta di una capacità di analisi e di una di sintesi, di mediazione tra particolare e universale. La conoscenza dei meccanismi di funzionamento – siano essi quelli poetici, quelli fisici o quelli mentali – è condizione necessaria allo sviluppo delle pratiche che da questi dipendono: tanto più sarà approfondita, maggiore sarà il livello delle attività. Ne discende che vi è un nesso da approfondire tra lavoro teorico e lavoro creativo e che è necessario, affinché tale conoscenza sia profonda, l'apprendimento di un metodo rigoroso come quello delle scienze. L'opera di Valéry, sia i *Cahiers* sia la poesia, non vuole rappresentare tutti i meccanismi di funzionamento, essere un mero catalogo dettagliato e complesso di questi, ma si propone di renderli attuali partendo dalla conoscenza dei loro meccanismi di funzionamento e privilegiandone gli aspetti legati alle loro virtualità, all'*implexe*: ne consegue che «l'intelletto domina anche l'idea del Fare, il principio della creazione: ma domina non attraverso concetti statici e ideali bensì come principio che ordina le sensazioni, che organizza la sensibilità, che crea le *relazioni* sensoriali tra l'Io e il suo Universo»⁵, all'interno di quella fitta rete di relazioni che legano *corps, esprit, monde*. Basti allora ricordare come l'estetica risulti in Valéry quel nesso proficuo che fa emergere e mette in risalto aspetti che altrimenti andrebbero persi: quindi anche per quel che riguarda il fare essa può essere valido discrimine capace di mettere ordine e guidare la prassi. Così è inoltre agevole comprendere che l'esercizio dei *Cahiers* è un continuo fare che diviene per Valéry un quotidiano e necessario farsi, indispensabile per conoscersi e scoprirsi, per attivare le proprie potenzialità: la scrittura diviene quindi una continua rivelazione e ritrovamento di sé, assume quel carattere di dubbio e di incertezza (ha infatti spesso la necessità di affiancarsi a disegni esplicativi), pone continue domande, è in atto, di ritornare su se stessa, di risvegliare continuamente il proprio *esprit*.

Ogni *savoir* deve necessariamente terminare in un *pouvoir*, in una azione perché «je ne sais que ce que je sais faire»⁶; intendere in questa maniera il fare rende chiara la posizione di Socrate che nel dialogo *Eupalinos* teorizza la vicinanza tra filosofia e architettura, spiega perché Valéry può affermare che Socrate è anche un architetto così come Leonardo da Vinci è anche un filosofo in quanto il loro agire è sintesi di conoscere e costruire:

Le faire proprement créateur se distingue d'autres faire; du faire de la nature, qui produit aussi bien le caillou de la coquille, et donc nous ne parlons d'ailleurs que métaphoriquement parce que nous ne savons pas comment elle fait ce qui nous semble être fait; du faire de l'homme aussi, lorsqu'il est prosaïque, lorsqu'il produit des objets utiles sans créer des œuvres. Ce qui distingue en premier l'acte créateur, comme ce qui distingue la poésie de la prose, la marche de la danse (ce thème est repris plusieurs fois par Valéry), c'est qu'il est conscient et volontaire: l'artiste

ne fait pas ce qu'il peut, il semble qu'il fasse ce qu'il veut; car il peut plus que ce qu'il fait, et il choisit entre ses pouvoirs: faire, c'est toujours pouvoir faire autre chose, alors que la coquille ne peut que se faire elle-même, et c'est en quoi nous ne la comprenons pas. Le faire s'ordonne donc à un dessin. Cette idée directrice, si obscur qu'en soit le statut, atteste l'esprit dont elle procède ⁷.

Poiché dunque il fare è poter fare sempre altre cose, così Valéry può scegliere di volta in volta di agire come Leonardo da Vinci o Monsieur Teste, può modulare le proprie capacità in ogni azione in maniera differente, può far intervenire il proprio *esprit* coniugandolo con l'*implexe* secondo diversi sistemi e, conservando pur sempre l'unità del proprio essere, compiere azioni o pratiche artistiche differenti. Leonardo infatti è consapevole che «le savoir-faire» è superiore al semplice sapere, «a vu que connaître vraiment A, c'est le faire» ⁸ e ha messo il suo sapere a completa disposizione del fare, eliminando ogni distanza tra i due; ma anche Monsieur Teste ha un suo modo di agire, di certo differente e di minor impatto rispetto a quello dell'atro. Egli infatti con la domanda ricorrente «*Que peut un homme?*» si interroga sulle capacità dell'uomo, sulla reale possibilità di un'azione che sia manifestazione fedele delle intenzioni dell'agente; la stessa domanda può infatti essere declinata in maniera differente ma mantenendosi entro l'orizzonte del fare: « – Que fait-tu, tout le jour? – Je m'invente » ⁹, cioè organizzo il mio *Système* entro il quale le differenti capacità sono manifestazione diretta delle plurime personalità che lo compongono ¹⁰.

La conchiglia

Prima di riprendere le osservazioni di Valéry sul fare particolare che è il fare dell'artista è bene evidenziare le differenze tra il fare umano e quello della natura partendo da *L'homme et la coquille* ¹¹, un breve scritto che offre diversi spunti interessanti a proposito. La semplice osservazione di una conchiglia dà l'occasione per ragionare sullo statuto del fare, sulle sue cause e i suoi effetti, le sue differenti modalità, le leggi che lo regolano; inoltre mette in risalto «les idées d'ordre et de fantaisie, d'invention et de nécessité, de loi et d'exception; et nous trouvons à la fois dans leur apparence, le semblant d'une intention et d'une *action* qui les eût façonnés à peu près comme les hommes savent faire, et cependant l'évidence de procédés qui nous sont interdits et impénétrables» ¹². Uno sguardo attento a queste poche riflessioni porta l'osservatore a porre la domanda sul fare, a concentrare la propria attenzione su quello che Valéry definisce un problema di natura filosofica: il perché e il come investono infatti qualcosa di fondamentale per l'uomo, il suo rapporto con il mondo, le relazioni che il fare tesse con questo. Perché però tale domanda sia legittima, essa deve superare il pregiudizio antropocentrico, non deve avere la forma «*Qui donc a fait ceci?*», formulazione che prevede di progettare una forma, selezionare

una materia, stabilire una dimensione e i rapporti tra tali termini, una serie di atti successivi, coordinati, distinti. Queste sono piuttosto le caratteristiche proprie dell'opera dell'uomo che «se distingue quand ces actes différents et indépendants exigent sa présence pensante expresse, pour produire et ordonner au but leur diversité»¹³. La conchiglia però sembra sfuggire a tali requisiti perché, come si vedrà più avanti per la creazione artistica, non deriva da necessità, non risponde al principio di causalità: essa come sappiamo è opera della natura, risponde alle esigenze di questa che non possono essere ridotte e semplificate secondo i parametri dell'uomo e ai suoi strumenti di azione sulla realtà che spesso peccano di eccessivo antropomorfismo. Evidentemente l'interesse di Valéry – al di là della propria passione per il mare e per tutto ciò che gli si connette – è per la creazione artistica, per il fare dell'artista che sfugge al gretto procedere per cause, all'utilità spicciola ma che è, piuttosto, una manifestazione peculiare dell'uomo, del suo *esprit* e della sua libertà d'agire¹⁴.

L'invito dunque che ci viene dall'osservazione della conchiglia e dalle riflessioni che essa ha suscitato nel narratore è, secondo Valéry, di superare la disumanizzazione del soggetto, a cui corrisponde di contro l'eccessiva umanizzazione del reale e l'incapacità di scorgerlo al di là di schemi antropomorfi precostituiti, riscoprendone l'ambiguità e la problematicità sono le nuove acquisizioni che l'osservazione della conchiglia dà e che consentono un fare specifico come quello dell'artista: la forma a spirale della conchiglia lascia malgrado i progressi delle scienze ancora delle domande senza risposta riguardo l'esplicazione della torsione simmetrica che la genera che è senza dubbio bella; le combinazioni regolari e simmetriche del resto sono presenti in altri oggetti naturali, quali fiori e foglie e come già affermato nell'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* esse fungono da «premiers guides de l'esprit humain»¹⁵, stimoli che l'uomo può utilizzare ma che l'uomo particolarmente dotato come Leonardo adopera per sviluppare nessi creativi al di là di quelli immediati e dare nuovo slancio al proprio *esprit*. Robinson-Valéry può di conseguenza allargare ancora di più l'orizzonte facendo riferimento al Socrate del dialogo *Eupalinos* per indicare nuovi e altri ambiti di interesse: anche Socrate scopre su una spiaggia una conchiglia e l'interesse che questa suscita dà origine a «une pensée qui se divisait d'elle-même entre le construire et le connaître»¹⁶. Le riflessioni che questi conduce, le domande che si pone restano sempre a metà tra un fare dovuto all'*hasard* della natura con le sue regole che a volte sfuggono all'uomo e un fare risultato di maestria, di arte, del rigore di una applicazione costante. In ogni caso la conchiglia «nous parle de choses étranges que la "nature" sait faire et que nous ne savons *pas* faire. Elle nous trouble, comme Valéry est troublé, dans notre sentiment de toute-puissance, au moins virtuelle»¹⁷.

Queste riflessioni investono ciò che in noi c'è di virtuale, interessano non solo la nostra capacità di fare ma le nozioni a essa connesse di *pouvoir* e di *savoir*, coinvolgono l'*esprit* con quanto di meglio esso ha, implicando un impegno creativo e nuovo: la conchiglia suscita dunque un interesse estetico, affascina e stimola a compiere un'azione che abbia come fine la bellezza, a perfezionare il fare, a farlo diventare artistico, gratuito.

2. Fare arte: la connessione tra *savoir* e *pouvoir*

Si donc l'on m'interroge; si l'on s'inquiète (comme il arrive, et parfois assez vivement) de ce qu'j'ai "voulu dire" dans tel poème, je répons que je n'ai pas *voulu dire*, mais *voulu faire*, et que ce fut l'intention de *faire* qui a *voulu* ce que j'ai dit...¹⁸

Le stesse domande e gli stessi assilli che ho evidenziato nell'analisi generale della nozione di fare emergono nelle riflessioni di Valéry a proposito del fare specifico dell'artista: tale nozione quindi è un tema fondamentale per affrontare l'estetica di Valéry – basti infatti pensare alla definizione *poétique* – ma anche per la determinazione di tutto il suo *Système*. Essa è necessaria per elaborare esteticamente le condizioni per la creazione di un oggetto poiché riversa in esso tutto il *savoir* necessario alle sua esistenza:

Il faut introduire la notion d'activité ou agissement ou production – et l'égaliser à l'ancienne connaissance – laquelle se trouve dépréciée – Le faire.

L'homme moderne rejetant métaphysique verbale entre dans la métaphysique en acte.

À côté – au-delà, etc. de la *physique* – ce n'est point la *psychique* ni la *théodicée*, ni la *cosmologie* qu'il place. C'est la *modification du "monde"* et non plus l'*explication*, non plus la *conception*, non plus la recherche du *vrai*, mais la *modification du réel*.

Tout subordonné au faire¹⁹.

Nulla a mio avviso più di un fare inteso in questa maniera estetica può condurre a una consapevole modificazione del reale, a un'azione che dia i suoi frutti in esso, che manifesti appieno il soggetto che agisce e le sue intenzioni: l'esperienza artistica è un caso particolare di fare, di congiunzione tra un *savoir* e un *pouvoir* poiché «tous les arts ne sont que des actions dont l'intention et le résultat sont d'exalter le pouvoir créateur de l'action elle-même»²⁰. Al fine di meglio comprendere tutto ciò, basti ricordare come preliminarmente all'interno del soggetto sia necessario mettere ordine e costituire un *Système*; come in seconda istanza si articolino i rapporti tra questo e il mondo nella triade *C E M* i cui elementi sono in continuo scambio dialettico: «al dato empirico, alla realtà da conoscere, Valéry oppone in primo luogo

un Io puro “che non ha altro oggetto che se stesso, che è insieme soggetto e oggetto; oggetto riguardo al suo soggetto, e soggetto riguardo al suo oggetto”: quasi un fenomenologico *cogito cogitata qua cogitata* dove i raggi intenzionali del soggetto *vivono* il metodo del conoscere e del fare, il metodo dell'autonomia spirituale che si allontana dalle cose, dalla materia, – da un mondo mal conosciuto – per tornarvi con una consapevolezza in cui non ci si limita a trovare poiché importante, e difficile, “è incorporarsi quel che si è trovato”, “guardare il mondo come se si fosse l'osservatore “eterno” “il cui ruolo si limita a ripetere e rimontare il sistema del quale l'Io è quella parte istantanea che si crede il *Tutto*”, se il suo pensiero non fosse separato dalle proprie similitudini e confusioni col *Mondo*”»²¹.

a. La tecnica artistica

Per guidare la mia analisi sul fare dell'artista faccio riferimento alla *Fenomenologia della tecnica artistica* di Formaggio, condividendone l'impostazione di fondo – a mio parere contigua all'impostazione del problema che ne dà Valéry – che lega il fare alla tecnica artistica nel suo concreto realizzarsi, in un quadro di «un naturalismo sdogmatizzato e inteso come quella polidimensionalità – che è insieme unità strutturale di processo – del reale, che deve infine considerarsi come riconquista di un attuale non astratto e non letterario o idealistico umanesimo»²². Come esempio della vicinanza dei due impianti teorici è possibile riprendere l'analisi della figura di Leonardo da Vinci fatta da Formaggio il quale nota che l'umanista, seppure non elevato alla funzione di esempio paradigmatico come nel francese ma inserito nello sviluppo storico delle riflessioni sulla tecnica, ha un ruolo altrettanto fondamentale: in Leonardo, sottolinea Formaggio vi è unità tra arte e scienza, «essa si pone come principio di moto e di creazione universale. Leggi intrinseche la guidano, che non si possono rompere. La meccanica diventa allora “il paradiso delle scienze matematiche, perché con quella si viene al frutto matematico”. L'arte come la scienza sono incessante ricerca di queste leggi. L'uomo trova il suo infinito tormentoso potere nel potere stesso della natura. Tutto è tecnica artistica in Leonardo»²³. Se alla meccanica si affianca la *poiétique*, quel fare rigoroso figlio delle conquiste del *Système*, è possibile rappresentare il Leonardo tanto ammirato da Valéry con le stesse caratteristiche che lo studio di Formaggio evidenzia e dunque sottolineare che il fare

implica la massima potenza dell'artificio, la tecnica demoniaca della scienza umana che alimenta e mantiene in vita le belle forme caduche della “divina natura” sottraendole, nel breve spazio di una sola superficie, alla rapina del tempo. La tecnica non è separata dalla scienza, ma è la scienza stessa in atto, l'operazione in cui si genera il principio: è il punto in cui l'uomo di massima scienza potrebbe anche tentare la suprema ribellione all'universale natura e sovvertirla, se non si

amasse fino a mantenerla per continuare a provarne il dominio. La tecnica tocca così il vertiginoso limite della potenza dei rapporti tra l'uomo e la natura. Diventa intelligenza, "scienza mentale" che "considera tutte le quantità continue", cioè le geometrie, e le teorie in atto nel trapasso delle forme; ma insieme, e proprio per questo, la tecnica, inserendo l'uomo nel giusto punto della attuantesi necessità (causalità) della natura, profila il rischio sublime, che di volta in volta nei grandi maghi della tecnica è stato avvertito come elemento divino o demoniaco, della perfetta interna coincidenza dell'uomo col tutto ovvero la possibilità vertiginosa dell'auto-creazione cosciente del tutto ²⁴.

Per meglio chiarire il rapporto con la tecnica è possibile far riferimento ancora una volta alle acquisizioni della scienza degli ultimi anni del XIX secolo che, oltre alla terminologia spesso presente nelle annotazioni dei *Cahiers*, impone a Valéry l'esigenza di un metodo di ricerca rigoroso anche per quanto riguarda il fare dell'artista:

il y a donc entre les mots du littéraire (suggestion, métaphore, épithète) et ceux du scientifique (réurrence) un échange; une interfécondation se fait entre les moments d'une recherche appartenant à des champs différents. L'art suggère, la science construit: interpénétration des structures et des connotations. On trouverait aujourd'hui un point de vue un peu semblable chez les théoriciens de la science (Feyerabend, Hanson, Kuhn, Lakatos) pour qui la créativité de l'intellect scientifique s'alimenterait davantage aux fantaisies des domaines artistiques, mythiques, etc. qu'à la rationalité de la soumission aux données expérimentales ²⁵.

Ho già notato che Valéry paragona il proprio *Système*, il proprio modo di procedere a quello degli scienziati al fine di ridurre le incongruenze e dare unità al proprio fare, che tenga insieme il maggior numero possibile di conoscenze e dati provenienti dal reale. È bene sottolineare adesso che tale prospettiva è coniugata da Valéry con le riflessioni di Poincaré secondo cui esiste una diretta connessione di *Vrai* e *Beau* nelle dimostrazioni matematiche, tanto che l'eleganza di queste può essere un criterio per stabilirne la veridicità: «l'élégance "mathématique" n'est pas un minimum. Elle consiste à reconnaître tous les moyens employés / possibles / pour la solution – et à les posséder tellement que, leur conservant la généralité et la séparation – la solution apparaisse non comme *cherchée* mais comme *trouvée* dès que tous ces moyens sont regardés dans un certains ordre, lui-même commandé naturellement par la question» ²⁶. L'ordine della dimostrazione matematica è manifestazione del rigore e delle capacità acquisite, la sua eleganza è intrinseca ai risultati ottenuti; allo stesso modo un rigoroso procedere, un fare che sia innanzi tutto frutto della piena presa di coscienza di se stessi, dell'ordine fatto al proprio interno nella ricchezza della propria personalità, conduce a una azione che possa porsi come obiettivo la bellezza, possa realizzare un buon prodotto. Vi è allora una saldatura tra conoscenza e arte, esse vengono poste l'una accanto all'altra, con comuni modi di procedere e finalità analoghe: così come

la distinzione tra *esprit de finesse* e *esprit de géométrie* non ha alcun senso, allo stesso modo «science et art sont des noms grossiers, en opposition grossière. Dans le vrai, ce sont des choses inséparables [...]. La Science pouvant être considérée comme une adaptation de mes organes intellectuels à l'image extérieure [...]; l'art comme une déformation du milieu ou des données pour le faire à l'intérieure image – on voit que ces deux métiers sont indissolubles»²⁷.

Valéry aveva visto in Leonardo un modello cui fare riferimento per chiarire le manifestazioni dell'*esprit*, il suo modo di procedere:

Ont paru quelques existences singulières dont on sait que leur pensée abstraite, quoique très exercée et capable de toutes subtilités et profondeurs, ne perdait jamais le souci de créations figurées, d'applications et de preuves sensibles de sa puissance attentive. Ils semblent avoir possédé je ne sais quelle science intime des échanges continuels entre l'*arbitraire* et le *nécessaire*.

Leonard de Vinci est le type suprême de ces individus supérieurs²⁸.

Leonardo grazie alla consapevolezza che il *savoir* è sterile se non è immediatamente connesso al *pouvoir*

ne sépare point le comprendre du créer. Il ne distingue pas volontiers la théorie de la pratique; la spéculation, de l'accroissement de puissance extérieure; ni le vrai du vérifiable, ni de cette variation du vérifiable que sont les constructions d'ouvrages et de machines²⁹.

L'operare di Leonardo è dunque il paradigma che Valéry ricerca per l'azione dell'artista, il punto di riferimento obbligato che chiarisce i termini della questione: non può stupire né tanto meno risultare paradossale affermare che «*il a la peinture pour philosophie*» perché con essa egli si confronta con la realtà, con essa manifesta la pienezza che il proprio *esprit* ha raggiunto; essa è un'attività che richiede un'analisi dettagliata della realtà, è un'azione cosciente basata su «l'analyse générale» ma che crea «œuvre particulière» che richiede «la coordination à chaque instant et dans chacun de ses actes, de l'arbitraire et du nécessaire, de l'attendu et de l'inattendu, de son corps, des ses matériaux, de ses volontés, de ses absences même»³⁰.

b. L'opera d'arte

Valéry più volte affrontò in seminari e lezioni lo statuto dell'opera d'arte, notando che il primo e più elementare significato di arte è “*manière de faire*” e che tale senso è stato modificato nel corso del tempo dalle pratiche artistiche e dalla storia dell'arte. È stato inoltre specificato che questo fare debba essere volontario e organizzato, che l'addestramento e l'esercizio influiscono su di esso e lo determinano così come l'educazione; il concetto di arte si è inoltre arricchito con altre sfumature, quali l'attitudine propria dell'artista, il suo originario,

nativo e intrasmissibile genio e il *savoir*, tutte quelle acquisizioni dovute all'esperienza che il maestro può trasmettere a un allievo. Conseguenza di ciò è per Valéry che «*tout art peut s'apprendre, mais non tout l'art*» e che quindi «l'ART [...] est la qualité de la *manière de faire* [...]», qui suppose l'*inégalité des modes d'opération*, et donc celle des résultats, - conséquences de l'*inégalité des agents*»³¹: l'arte dunque – “l'œuvre d'art” e non “l'œuvre de l'art” – è gratuita, priva di scopo specifico, non soddisfa alcuna esigenza vitale per l'uomo né ha un ruolo nelle funzioni specifiche necessarie per la sopravvivenza, si distingue dalle azioni finalizzate. La danza «un art déduite de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain; mais action transposée dans un monde, dans une sorte d'*espace-temps*, qui n'est plus tout à fait le même que celui de la vie pratique»³² può essere un esempio chiarificatore dell'intera concezione dell'arte: «la danza è il paradosso *vivente e corporeo* del ritmo di ogni azione artistica, di un atto che è certo privo di qualsiasi utilità pratica ma che possiede leggi proprie, che si crea un tempo e una misura del tempo da cui è inseparabile. Il ritmo della danza non solo dunque impedisce alla forma di farsi elogio di uno sterile formalismo ma anche incarna “la poesia generale dell'azione degli esseri viventi”»³³. All'idea di inutilità va immediatamente connessa quella di arbitrario: «l'art comme la science, chacun selon ses voies, tendent à faire une sorte d'utile avec l'inutile, une sorte de nécessaire avec de l'arbitraire. Ainsi, la création artistique n'est pas tant une création d'œuvres qu'une création du *besoin des œuvres*; car les œuvres sont des produits, des offres, qui supposent des demandes, des besoins»³⁴. Di conseguenza «on peut faire correspondre à chaque individu un domaine remarquable de son existence, constitué par l'ensemble de ses “sensations inutiles” et des “actes arbitraires”. L'invention de l'Art a consisté à essayer de conférer aux unes une sorte d'*utilité*; aux autres, une sorte de *nécessité*». Da questa dialettica che trae origine dalle sensazioni – oggetto dell'*esthétique* – si manifesta lo specifico dell'arte: «la *satisfaction* fait renaître le *désir*; la *réponse* régénère la *demande*; la *possession* engendre un *appétit* croissant de la chose possédée: en un mot, la *sensation* exalte son *attente* et la reproduit, sans qu'aucun terme net, aucune limite certaine, aucune action résolutoire puisse directement abolir cet effet de la réciproque excitation»³⁵. Così come avevo già evidenziato a proposito dell'*implexe*, anche per quanto riguarda l'arte è valida la relazione domanda/risposta: anche l'arte non è altro che un'ennesima traduzione del proprio *esprit*, una traduzione che tenga conto delle istanze sensoriali, «l'art naît donc d'un miracle qui dans la sensorialité humaine, permet la construction d'un objet dont la consistance l'arrache à une subjectivité indéfinie. Le corps propre, à travers les divers registres de ses sens, réitère, dans un autre espace les propriétés inuti-

les de l'objet, déploie ses nouvelles qualités, le construit, en explorant imaginativement les résultats de cette construction»³⁶.

L'arte è pertanto sintesi tra un *vouloir* – il soggettivo, il singolare, il teorico – e un *pouvoir* – la conoscenza delle regole, la maestria, la conoscenza del materiale, il tutto mediato dall'esercizio e dall'esperienza; è una sintesi complessa, è un «*tête-à-tête* impitoyable entre le *vouloir* et le *pouvoir*»³⁷; «c'est seulement de la rencontre de l'arbitraire et du possible, de la velléité et de la capacité qui naît la liberté. La technique est cette "possession du possible", et elle constitue la façon de l'artiste de participer au monde»³⁸. L'arte consiste in una pratica che sia espressione della soggettiva esperienza del reale in relazione alla oggettività del reale che si oppone a quella; «la poétique de Valéry envisage la possibilité d'un second modèle pour le Système: c'est l'œuvre d'art, en l'occurrence la poésie. Semblable au modèle mathématique, l'art pur "crée un *système absolu* [...] à la fois *fermé* et le plus *général* de tous". C'est dire que l'œuvre d'art pur ne répond à aucun besoin qui lui soit extérieur; elle crée sa propre nécessité. D'où la fameuse formule: "Un beau vers renaît indéfiniment des ses cendres, il redevient – comme l'effet de son effet, cause harmonique de soi-même"»³⁹. L'estetica infatti è «une science des valeurs de la création des émotions»⁴⁰ che abbandonate tutte le pretese metafisiche tipiche di un certo tipo di filosofia che perde di vista la realtà e le azioni dell'uomo si rivolga a questi e alle sue opere, indaghi il nesso tra *savoir* e *pouvoir* dando loro «une interprétation esthétique» capace cioè di evidenziarne gli aspetti fondamentali che sino a ora ho evidenziato.

Delineato questo scenario, Valéry può a ben ragione considerare innovativa e rivoluzionaria la propria riflessione e la propria arte:

Révolution –

C'est une révolution, un changement immense, qui était au fond de mon histoire:

C'est de reporter l'art que l'on met dans l'œuvre, dans la fabrication de l'œuvre. Considérer la composition même comme le principal, ou la traiter comme l'œuvre, comme danse, comme escrime, comme construction d'actes et d'attentes.

Faire un poème est un poème. Résoudre un problème est un jeu ordonné. Le hasard, l'incertitude y sont de pièces définies. L'impuissance de l'esprit, ses arrêts, ses angoisses ne sont pas des surprises, et des pertes indéfinies.

Mais le *faire* comme principal, et telle chose faite comme *accessoire*, voilà mon idée.

Ce n'est point la peine d'écrire si ce n'est pour atteindre le sommet de l'*être*, et non plus de l'*art*; mais c'est aussi le sommet de l'art.

L'indissolubilité de la *forme* et du *fond*⁴¹.

Un artista il cui fare è la propria cifra, un fare che non è solamente artistico ma è piuttosto intimamente connesso con il farsi dell'uomo, con l'analisi di ciò che si è, delle proprie capacità e potenzialità; questo

artista è evidentemente inseparabile dagli altri io che costituiscono la pluralità di Valéry, questi dal dialogo con essi trae ricchezza e nuovi stimoli, impegno al rigore e alla purezza; «l'artista è tale perché *costruisce* una regolarità – una *durata* – in un mondo di cose frammentarie, in un mondo irregolare; perché, dunque, adatta un *progetto* a una serie di *materiali* che ha scelto utilizzando un *potere* di cui molto spesso ignora i moventi, un *istinto* che non riesce sino in fondo a chiarire»⁴².

c. L'artista e l'opera d'arte: un arbitrio necessario

Dopo aver sostenuto che «c'est l'exécution du poème qui est le poème»⁴³, che dunque l'azione trova il suo fine in se stessa, l'agire ha già in se qualcosa che lo completa a prescindere da ogni possibile risultato esterno, Valéry nota però che

tout doit s'achever dans l'œuvre visible, et trouver par ce fait même une détermination finale absolue. Cette fin est l'aboutissement d'une suite de modifications intérieures aussi désordonnées que l'on voudra, mais qui doivent nécessairement se résoudre au moment où la main agit, en un commandement unique, heureux ou non. Or, cette main, cette action extérieure, résout nécessairement bien ou mal l'état d'indétermination dont je parlais l'esprit qui produit semble ailleurs, chercher à l'imprimer à son ouvrage des caractères tous opposés aux siens propres. Il semble fuir dans une œuvre l'instabilité, l'incohérence, l'inconséquence qu'il se connaît et constituent son régime le plus fréquent. Et donc, il agit contre les interventions en tous sens et de toute espèce qu'il doit subir à chaque instant. Il résorbe la variété infinie des incidents; il rebute, les substitutions quelconques d'images, de sensations, d'impulsions et d'idées qui traversent les autres idées. Il lutte contre ce qu'il est obligé d'admettre, de produire ou d'émettre; et en somme, contre sa nature et son activité accidentelle et instantanée⁴⁴.

Arriva allora un momento in ogni opera in cui l'azione trova compimento, si superano tutti i dubbi connessi alla sua creazione; si imbocca l'unica strada possibile che cancella ogni precedente tentennamento l'opera sembra aver acquisito una sua completezza, diventa prodotto visibile e fruibile, omogeneo, acquista una sua esattezza che rispecchia l'autore e il suo *Système*: essa è quindi frutto della manodopera del suo esecutore, della sua maestria.

L'une des erreurs les plus fréquents et les plus remarquables que l'on puisse commettre en spéculant sur les choses de l'art, est celle qui consiste à considérer les *œuvres* comme des entités bien définies. Il en résulte que l'esthéticien, anxieux de restituer la genèse de l'ouvrage, croit pouvoir s'élever de l'œuvre à l'auteur, par une opération directe, et, en quelque sorte (permettez-moi l'expression) *linéaire*. Il s'éloigne par là, sans s'en douter, du *vrai* et du *réel*. *Du vrai*, car un ouvrage ne peut être considéré que *dans* ou *selon* un observateur bien déterminé, et jamais en soi. *Du réel*, car la réalité de l'exécution de cet ouvrage est faite d'innombrables incidents intimes ou accidents extérieurs, dont les effets s'accumulent, se combinent dans la *matière* de l'ouvrage, - lequel peut devenir à la longue, surtout s'il fut très élaboré et maintes fois repris, un ouvrage sans auteur définissable, - un ouvrage dont celui qui l'eût pu faire d'un seul trait, sans déviations, sans interventions, *n'a jamais existé*⁴⁵.

Il problema che si pone è relativo alla distanza che esiste tra l'autore e l'opera, la necessaria autonomia che questa assume rispetto al suo artefice, la nuova vita che essa riceve da ogni diverso fruitore che la scopre dal proprio singolare punto di vista; la domanda da porsi è quindi che cosa caratterizzi un oggetto come oggetto d'arte, cosa lo renda differente da un oggetto naturale. La prima risposta, non priva di ambiguità, che Valéry propone deriva dal confronto tra la struttura esterna e quella interna di un'opera d'arte e di un oggetto di natura: questo raffronto evidenzia che per le creazioni dell'uomo non vi è un nesso particolare tra il materiale e la struttura e che di conseguenza sia possibile «faire avec les matériaux les plus différents des objets semblables»⁴⁶. Un'altra caratteristica necessaria ma non sufficiente per la creazione artistica è la riorganizzazione arbitraria di elementi complessi che non tiene conto appunto di tale naturale complessità poiché «l'ordre impose un désordre; [...] si vous faites un meuble, vous opérez un dérangement de la structure de l'arbre, dont vous aurez débité et rassemblé les morceaux sans vous préoccuper de sa structure intime»⁴⁷. Neanche il fatto che l'oggetto artistico sia inutile può essere sufficiente a definire lo statuto dell'opera d'arte: infatti questa affermazione è vera solo parzialmente in quanto, come ho già detto, l'oggetto d'arte suscita uno stimolo diverso, incostante e discontinuo che, nonostante non rientri in una forma di utilità pratica, ha sue proprie connotazioni. Valéry allora richiama la nozione di *infini esthétique*, già presentata in un breve saggio del 1934, in quanto solo questa è capace di evidenziare la caratteristica fondamentale dell'opera d'arte, cioè la caratteristica di quelle «choses qui portent en elles-mêmes de quoi créer le besoin d'elles-mêmes»⁴⁸. L'esigenza che spinge quindi l'uomo a divenire artista, a fare e creare non è solamente l'*horror vacui* che genera l'ornamento accanto all'essenziale, bensì un intervento dell'intelletto, della relazione dell'uomo con il proprio *corps*, il proprio *esprit* e il proprio *monde*, di un uomo dotato di cultura e ricettivo agli stimoli del reale, capace di ascoltare il mondo e forgiarsi in base a tale relazione, capace di ritornare sul proprio vissuto e mettere in giuoco l'acquisito, capace di riprendersi e di riprendere il proprio lavoro più volte⁴⁹: questo artista è il critico di se stesso, conosce l'altro se stesso che è l'artista con determinate caratteristiche, un proprio stile e propri vezzi.

L'opera d'arte consiste nella sua stessa operazione, nell'impegno che l'artista produce in sé per essere tale, nell'addestramento necessario, nell'insieme di atti necessari per l'esecuzione dell'opera: è quindi il risultato della «Grand Art celui qui exige de l'auteur l'emploi de toutes les facultés de l'esprit»⁵⁰, cioè la spontaneità, il calcolo, il ragionamento; queste caratteristiche sono quelle che rendono tale l'opera d'arte, che la caratterizzano anche al di là delle intenzioni dell'artista. Queste ultime infatti devono concentrarsi sull'atto creatore, sull'azione

e sulle condizioni di rigore che questa azione richiede. L'opera così concepita assume una vita autonoma, si distacca dal suo creatore per entrare a far parte della storia, subire continue modifiche dal tempo e dai fruitori, dalle infinite possibili letture; l'autore si ritrova separato e privato della sua opera sino a lagnarsene:

Hélas, dit ce grand artiste, cette œuvre que j'ai faite, cette œuvre admirable qui excite les âmes autour de moi, celle dont on parle, que l'on porte aux nues, dont on interroge les beautés... je suis seul à n'en pas jouir!

J'en ai tracé le plan, j'en ai assemblé la matière, j'en ai étudié et exécuté toutes les parties. Mais l'effet instantané de l'ensemble, le choc, la naissance, l'émotion totale, la découverte, tout cela m'est refusé, tout cela est pour les hommes qui ne connaissent pas cet ouvrage, qui n'ont pas vécu avec lui, qui ne savent pas les lenteurs, les tâtonnements, les dégoûts, les hasards... mais qui voient seulement la chose comme un magnifique dessin réalisé d'un coup. J'ai élevé pierre par pierre sur une montagne une masse que je fais tomber d'un seul bloc sur eux. J'ai mis cinq ans à cette accumulation sur l'hauteur, et ils reçoivent d'un coup en quelques instants.

Qui ne dira l'effet que je produis? Et cætera – ⁵¹

Appare chiaro da questa annotazione il lento e inesorabile processo di distacco che la creazione artistica comporta tra l'autore e l'opera, la necessità di autonomia di questa che non deve rimanere oscurata dall'ingombrante ombra dell'artista, della sua volontà e del suo personaggio. Diverse e inconciliabili sono dunque le prospettive dell'artista e del fruitore dell'opera d'arte: il primo ha vissuto sulla propria pelle l'incertezza e la fatica della creazione, che non è mai immediata e priva di dolore; l'altro, dal proprio punto di vista, scorge l'insieme, la grazia delle parti, la relazione di queste con il tutto, scorge l'abilità dell'artista nel creare armonia. Ritengo utile sottolineare che la separazione tra autore e opera non è assoluta né crea estraneità in quanto l'opera è sempre riconducibile allo stile del suo autore, alla prospettiva con cui egli si pone al mondo: questi non può fruire della propria opera non avendo più lo sguardo vergine, ma facendo parte egli stesso dell'opera; il suo ruolo non è comunque eliminabile, il suo nome non può scomparire, ma anzi forma un contesto da affiancare al testo vero e proprio che consente lo studio e l'approfondimento dell'opera. La distanza tra opera e artista, il divenire che costituisce la materia stessa dell'opera, l'impossibilità dell'artista di comprenderne e prevederne del tutto gli effetti, rende necessario preliminarmente il lavoro di autoanalisi e di riscoperta, un lavoro lento di formazione di un proprio vocabolario, la comprensione di se stessi e della propria mente, tutto quel lavoro preliminare alla creazione artistica che Valéry condusse con i *Cahiers*.

Può rivelarsi ancora una volta utile fare a questo punto riferimento allo statuto della *poïétique* riprendendo una lezione di Valéry del 1937 tenuta al *Collège de France*: esaminando le differenze e la distanza

tra l'opera e l'artista afferma che «*tout ce que nous pouvons définir se distingue aussitôt de l'esprit producteur et s'y oppose*»⁵². L'opera infatti si distacca già nel momento in cui viene abbozzata dal creatore, supera le intenzioni di questi, mantiene sempre un certo scarto tra gli intenti dell'artista e la forma che assume; e le medesime considerazioni possono inoltre essere applicate al rapporto che si instaura con il fruitore, il quale ha una propria autonomia dall'opera e dall'autore, una propria libertà interpretativa. Tale sovrabbondanza evidenzia il mistero della creazione artistica, la natura creatrice dell'arte, fa risaltare il potere straordinario del fare dell'artista, crea un nesso tra l'azione e qualcosa di inesprimibile: in questo *quid* indefinibile risiede l'autonomia e la singolarità dell'artista nei confronti dell'opera d'arte, nella capacità di interpretare in modo originale e unico le regole e le forme canoniche, nell'invenzione, nella lotta tra l'interiorità dell'idea e l'esteriorità della forma, nella necessaria resistenza che la materia oppone all'artista che con sforzo l'informa secondo il proprio stile⁵³.

L'opera d'arte è al contempo scienza e immaginazione, calcolo e intuizione estemporanea; è un atto in cui è presente la parte pensante e immaginativa dell'uomo, la parte progettante: «l'homme aliménte en soi la durée du modèle et du vouloir»⁵⁴. L'artista non è solo esperto manipolatore di una tecnica, di un sapere che è scientifico perché rigoroso e sottostante a precisi precetti, ma elabora progetti in cui mette in gioco la sua immaginazione e la sua arbitrarietà, il suo lavoro si situa tra il *vouloir* e il *pouvoir*, tra l'idea e l'atto;

per Valéry infatti l'arte sorge da mezzo della natura come una profonda auto-coscienza delle leggi d'azione, qualche volta anche ciecamente tentate dall'uomo nel caso, secondo le quali le materie si ordinano in figure. La costruzione dello spazio, del tempo, delle materie, cioè della natura è già opera della natura, della retina che può conoscere il verde senza mai vederlo ma semplicemente richiamatovi dal rapporto dei complementari per la presenza di un rosso, dei corpuscoli tattili, delle innervazioni muscolari e delle "combinazioni" spontanee che proiettano figure quando ad esempio l'occhio traccia le linee delle costellazioni nella folla dei punti di un cielo stellato, creando altrettante "opere elementari". L'arte diventa allora un complicarsi tecnico di queste esperienze pratiche, il loro crescere come azione, tecnica, costruzione, come una tentata risposta che l'uomo dà al possibile, a tutto il possibile che è nella natura ed in lui senza fine e senza determinazioni. L'arte diventa, allora, la necessità conquistata attraverso gli oscuri sentieri dell'arbitrario, diventa la legge, l'ordine, la figura che sorge come risposta all'indeterminazione del possibile. La tecnica, infine, anzi, più precisamente il principio della intercomunicabilità delle tecniche, si pone come fondamento dello sviluppo dell'arte intesa come una scienza più profonda d'ogni scienza e d'ogni filosofia, poiché, leonardianamente, essa è scienza degli atti, che negli atti prova la validità delle proprie opere.

Nessuno forse più del Valéry è andato vicino al segreto significato della tecnica legandola al rapporto, naturalisticamente posto, necessità-arbitrario, atto-possibilità. E nessuno ne ha tentato descrizioni più chiare, più convincenti.

Una sorgente scienza dell'arte dovrà tener conto dell'importanza di un materiale di osservazione e di studio quale è quello che viene offerto dal Valéry⁵⁵.

Franzini per spiegare l'atteggiamento dell'artista riprende un possibile legame tra Poe e Leonardo: così come l'americano con *Eurêka* aveva posto in atto una genealogia che a detta di Valéry sfugge all'intuizione, trascende la logica e rimanda a un cominciamento che è favola, allo stesso modo Leonardo da Vinci «in quanto “mito” dell'artista, insieme “interprete” e “mago”, pensa sempre all'*Universo*, alla totalità delle cose visibili, all'invisibile come impulso per la creazione, all'ordine intrinseco del reale, ai volti infiniti dell'Io, agli atteggiamenti con cui l'uomo si pone a descrivere e a modificare il mondo»⁵⁶. Ecco dunque un nuovo e positivo modo di porsi nei confronti della realtà che acquisisce l'artista, un fare positivo che comporta cambiamenti, che genera influenze. L'azione – perché sia tale – deve avere un'incidenza, generare novità; l'arte potenzia l'uomo, rende attiva ogni sua capacità di confrontarsi con la realtà, attiva la dialettica uomo-mondo rendendo operativi tutti i nessi all'interno dell'uomo (tra i suoi plurimi *ego*, tra i diversi stati della soggettività, tra corpo ed *esprit*) e quelli tra questi e la realtà, rende l'uomo capace di agire. Interessante può essere ancora una volta il riferimento al mito, a ciò che sfugge all'ordine, ciò che non ha un solo significato univoco, al materiale della poesia e della fantasia: l'analisi della coppia *λόγος-μῦθος* è utile al fine di evidenziare la ricchezza che il mito apporta alla riflessione di Valéry. Il mito va al di là dell'oscurità del linguaggio, dà a questo un aspetto dinamico che supera l'*impasse* in cui questo si trova quando nella cattiva filosofia perde la capacità di veicolare il senso: «sfuggendo all'autoreferenzialità logica, il mito deve invece spezzare il velo per esibire l'origine, quell'origine che non è riflessione sul linguaggio bensì azione del linguaggio e attraverso il linguaggio, appunto *mythos*, gesto, metafora, geroglifico, parola “naturale” che interpreta la natura»⁵⁷. Strettamente connessa a questa origine mitica è anche la nozione di fare dell'artista «secondo le leggi della materia, incontro di una forza antropologica con la forza del cosmo, forza di eros che è il desiderio – e il tormento – della creazione artistica, desiderio che non muore nell'opera compiuta, come il desiderio nell'istante dell'orgasmo, bensì rinasce, sempre di nuovo, e sempre con nuovo piacere»⁵⁸: basti infatti ricordare la dialettica esistente tra necessario e arbitrario entro la quale si svolge l'attività dell'artista, la sua ricerca di una quiete del suo fare in un'opera che non potrà mai essere pienamente confacente rispetto al progetto. Il fare dell'artista, influenzato dal mito, è quindi dialettica tra le regole e la libertà dell'interprete, tentativo di attingere all'infinito estetico per mezzo di un'azione finita e determinata, che porta alla creazione di un oggetto – sia esso una poesia o un'opera dell'architetto – nuovo, che rimanda alle origine mitiche della nozione di fare, di un fare che è al contempo farsi del soggetto, farsi tenendo ben presente la variegata ricchezza del proprio essere.

3. I Cahiers e la poesia: camminare e danzare

L'attività poetica che si affianca alla stesura dei *Cahiers* a partire dal 1910 circa è in sintonia con la scrittura privata di Valéry, è figlia di quel quotidiano esercizio, è suo prolungamento. A proposito de *Le Cimetière marin* in un breve saggio il poeta ripercorre, anche con un certo compiacimento, il lento e faticoso travaglio di composizione, ricordando «ce goût pervers de la reprise indéfinie, et cette complaisance pour l'état réversible des œuvres»⁵⁹; l'obiettivo è di sottolineare che anche nella sua produzione poetica, l'interesse «au travail pour le travail», per l'esecuzione lenta e meditata dell'opera, per l'azione creatrice piuttosto che per la statica opera definitiva è la parte fondamentale, ciò che appartiene veramente al poeta. Questo lavoro è una lenta determinazione di una forma, forma che deve essere somigliante all'azione che la pone in essere, intimamente connessa con il suo contenuto, forma che è lo stesso contenuto, che è determinata «d'un rythme qui s'est peu à peu donné un sens»⁶⁰:

L'univers poétique dont je parlais s'introduit par l'ombre ou, plutôt, par la densité des images, des figures, des consonances, dissonances, par l'enchaînement des tours et des rythmes, - l'essentiel étant d'éviter constamment ce qui reconduirait à la prose, soit en la faisant regretter, soit en suivant exclusivement l'idée...

En somme, plus un poème est conforme à la Poésie, moins il peut se penser en prose sans périr. Résumer, mettre en prose un poème, c'est tout simplement méconnaître l'essence d'un art. La nécessité poétique est inséparable de la forme sensible, et les pensées énoncées ou suggérées par un texte de poème ne sont pas du tout l'objet unique et capital du discours, - mais des *moyens* qui concourent également avec les sons, les cadences, le nombre et les ornements à provoquer, à soutenir une certaine tension ou exaltation, à engendrer en nous un *monde* - ou un *mode d'existence* - tout harmonique⁶¹.

Dunque la forma poesia è un esercizio che consente, per mezzo della sua stessa struttura, di determinare il modo di essere al mondo, il modo di essere se stessi in questo mondo e il modo di tessere le relazioni in esso. La poesia è quindi per forma diversa dalla scrittura dei *Cahiers* ma identica negli obiettivi: essa è la manifestazione secondo una forma canonizzata, determinata da alcune regole del processo di acquisizione e conoscenza di se stessi, di analisi, di continua autointerrogazione; la rigida struttura della forma, la divisione in strofe, le sillabe di ciascun verso, concorrono a determinare l'espressione dell'io del poeta, creano contrasti, equilibri, figure che al contempo sono la materia del poema e la sua struttura. L'esigenza alla base dei *Cahiers* di Valéry di ricercarsi al di là della menzogna che è la letteratura, di dirsi sino in fondo e con verità, di tenere viva la dialettica con il quotidiano, quella dialettica fondata sulla persona, sull'io e sul corpo, che dà la vera dimensione dell'uomo nella sua pluralità; di non rimanere

invischiato nel ruolo d'autore, di uno scrittore che è le sue opere, che perde la propria dimensione di uomo a favore di una esteriore maschera sociale che si appropria di tutta la personalità. Più volte infatti Valéry, poeta ufficiale, membro dell'*Académie française*, nei *Cahiers* annotò il fastidio per i giudizi espressi su di lui in base alle opere pubblicate, all'immagine pubblica e all'apparenza, la gloria e il rispetto tributatigli senza tuttavia conoscerlo sino in fondo. L'opera poetica di Valéry non è tuttavia opponibile *tout court* alle annotazioni dei *Cahiers*, bensì questi sono testi da leggere accanto a quella, come manifestazione della genesi delle poesie che il loro testo licenziato non sempre riesce a mettere in evidenza, quasi come una bozza di lavoro. Può essere utile distinguere brevemente il lavoro necessario per una scrittura privata come quella dei *Cahiers* e quello necessario per un'opera destinata alla pubblicazione: Valéry distingue dalla letteratura *tout court* la «littérature *privée*, des lettres entre intimes, des œuvres faites pour un seul. Ici tous les préambules sont inutiles. Le lecteur est bien défini. Vous savez comment le toucher, par quoi le surprendre, ce qui suffit, ce qu'il faut taire, et vous pouvez lui communiquer votre pensée – ou quelque pensée – presque sans... formalités, presque à l'état naissant et immédiat. Ce cas particulier nous fait assez bien saisir tout ce qui, dans un ouvrage destiné au public inconnu, doit être introduit artificiellement par l'auteur, et ne provient pas de sa pure expérience intérieure, ou du moins de la même source que sa production libre et intime»⁶². Questo tipo di letteratura è caratterizzata da maggiore libertà, è il luogo in cui l'artista comincia la propria ricerca, dà vita al processo di decentramento e analisi di se stesso, pone a tema i problemi del proprio strumento, il linguaggio, evidenzia i limiti di questo, crea un proprio stile, forgia il proprio mezzo espressivo, si percorre in profondità. Valéry svolse questa attività preliminare nei *Cahiers*, esercitò e addestrò la propria mente con rigore, espresse le proprie incertezze, le proprie contraddizioni e i propri dubbi, creò le condizioni necessarie per tornare all'attività di poeta inevitabilmente interrotta dopo la scoperta delle troppe lacune del proprio linguaggio. I *Cahiers* sono pertanto il luogo di espressione della «puissance potentielle»⁶³, possono essere l'espressione letteraria dell'*esprit* di Monsieur Teste, così come l'opera destinata alla pubblicazione è riconducibile all'*esprit* di Leonardo da Vinci; per loro natura sono luogo di riscrittura e ripensamento, cancellazione, espressione a bassa voce, luogo in cui si è più autentici rispetto alla letteratura pubblica: infatti l'imprecisione del linguaggio, le frasi lasciate a metà, le sospensioni, cifra peculiare dello stile dei *Cahiers*, sono senza dubbio maggiormente rispondenti al pensiero di Valéry, ma spesso più oscure della poesia di questi, lasciano trasparire abissi, affascinanti e pericolosi, di pensiero allo stato nascente non ancora forgiato dallo strumento linguaggio. La letteratura

e la pubblicazione delle opere obbligano l'artista a rivestire un ruolo, a volte a essere una sorta di ciarlatano, a dover apparire diverso da quello che si è nell'immediato e nella spontaneità; i *Cahiers* invece sono il posto de «la pensée de solitude»⁶⁴, della scrittura mattutina incerta, dell'esercizio di se stesso, di conseguimento dei mezzi necessari per poter fare letteratura che sia vera, che sia manifestazione pubblica e intelligibile della scrittura privata. Alla luce di tutto ciò risulta chiaro che solo dopo la riconquista di sé Valéry possa, grazie all'esercizio e al rigore acquisito, essere unico nomoteta della propria scrittura, poiché ha creato il proprio *Système* di scrittura artistica, diversa da quella dei *Cahiers*, dotata di rigida coerenza logica interna, e ha la certezza che questa forma di espressione non sia assoluta né definitivamente vera ma sia solamente il proprio modo di fare arte a partire dallo stimolo dei fenomeni e dalla dialettica che vi si instaura.

Più volte Valéry si oppone a un'antitesi tra poesia e "pensiero astratto" dotato di maggiore profondità e rigore rispetto alla prima: guardando alla sua esperienza di pensatore e di poeta Valéry evidenzia continuità più che discontinuità tra queste due attività. Descrive a esempio così i suoi momenti *Poétiques*:

Ils se sont produits sans cause apparente, à partir d'un accident quelconque; ils se sont développés selon leur nature, et par là, je me suis trouvé écarté pendant quelque temps de mon régime mental le plus fréquent. Puis, je suis revenu à ce régime d'échanges ordinaires entre ma vie et mes pensées, mon cycle étant achevé. Mais il était arrivé qu'un *poème avait été fait*, et que le cycle, dans son accomplissement, laissait quelque chose après soi. Ce cycle fermé est le cycle d'un acte qui a comme soulevé et restitué extérieurement une puissance de poésie...⁶⁵

Stimoli di questo genere a volte piuttosto che dar vita a una poesia, danno luogo a «une analyse de cette sensation intellectuelle subite qui s'emparait de moi. Ce n'étaient point des vers qui se détachaient plus ou moins facilement de ma durée dans cette phase; mais quelque proposition qui se destinait à s'incorporer à mes habitudes de pensée, quelque formule qui devait désormais servir d'instrument à des recherches ultérieures...»⁶⁶. L'io dunque assume differenti figure, si articola in maniere diverse e, a partire da queste, modula il suo rapporto con la realtà: nell'esperienza del poeta la percezione della realtà fa sì che gli oggetti percepiti si dispongano in maniera armonica, «*musicalisés*», formino un insieme nuovo, armonioso e proporzionato, assumano una forma che stimoli la costruzione di una nuova realtà; il poeta riesce inoltre a comunicare questa sua nuova realtà, la propria creazione artistica al lettore, riuscendo a coinvolgerlo e a inserirlo nel proprio universo poetico. La poesia, l'arte del linguaggio, l'arte di creare con il linguaggio modifica il ruolo delle parole di veicolare significati, facendo sì che esse assumano un nuovo valore, perdano una parte del

loro reale e finito significato, conduce nell'universo poetico per mezzo dei suoi rapporti e delle sue proporzioni. Il poeta alle prese con il linguaggio deve quindi andare al di là del senso e del suono delle parole sviluppando l'armonia e la musicalità, tenendo anche conto «des conditions intellectuelles et esthétiques variées»⁶⁷, delle convenzioni, dando al suo strumento una nuova forma stabile e duratura:

Le poème ne meurt pas pour avoir vécu: il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme: elle nous excite à la reconstituer identiquement⁶⁸.

La poesia vive nella dialettica che pone tra forma e contenuto, tra suono e senso, tra il testo poetico e lo stato di poesia, tra la voce e il pensiero, tra la presenza e l'assenza, nell'«échange harmonique entre l'expression et l'impression»⁶⁹, essa attiva un simile movimento sia nel poeta sia nel lettore, rimodula il loro modo di assentire alla vita, di porsi al mondo. Oltre *La Jeune Parque* e *Le Cimetière marin* sono definibili dunque "poesia" le pagine dei Cahiers poiché queste, al pari di quelle richiedono la presenza di tutte quelle riflessioni che conformano l'*esprit* dell'uomo, la partecipazione di ogni capacità intellettuale e sensibile, la loro perfetta armonia nella pluralità dell'io⁷⁰. Certamente tale modo di intendere la poesia non la pone in contrapposizione alla speculazione filosofica, ma evidenzia solamente un diverso utilizzo dello strumento linguistico né pone in contrasto netto e irrisolvibile la scrittura dei Cahiers e quella poetica: esso crea piuttosto un nesso che rende necessaria la presenza di entrambe secondo le modalità che ho già evidenziato. Ancora una volta è utile riprendere il rapporto tra *esthétique* e *poïétique* per meglio evidenziare lo statuto della poesia: Trione nota che «sviluppando per fini non utili i dati iniziali, *brutes*, che costituiscono le produzioni spontanee della sensibilità, attraverso l'uso che gli artisti fanno delle tecniche materiali e attraverso gli stessi procedimenti che servono per le costruzioni utili, la poesia va oltre la nuda e semplice sensibilità, mettendo in questione non solo l'espressione immediata delle emozioni, quanto l'*intelligence*, vale a dire "la connaissance claire et distincte des moyens séparés, le calcul de prévision et de combinaison"»⁷¹. La poesia pertanto si muove in uno spazio limitrofo a quello d'azione dei Cahiers, vi si affianca esprimendo le esigenze della sensibilità che nelle annotazioni trovano difficoltà a emergere, essa manifesta un'altra essenziale parte del bisogno di analisi di Valéry ed è necessaria per la comprensione del percorso filosofico del pensatore.

Dunque anche l'opera d'arte vive di quel movimento dialettico che la rende sempre attiva e positiva, la rilancia a ogni nuova fruizione, dando al fruitore la possibilità di attivare la propria dialettica con il

mondo. Così come l'artista deve rendere operante la dialettica io-mondo a partire dal proprio soggettivo punto di vista, dal proprio relativo modo di stare al mondo, allo stesso modo il fruitore riattiva dal proprio punto di osservazione la dialettica con l'opera d'arte, quindi con la realtà. Poiché Valéry riconosce di possedere a volte «le don de *vision étrange*»⁷² che gli consente di cogliere con uno sguardo d'insieme la molteplicità del reale senza semplificarla o appiattirla in un'immagine statica, quanto piuttosto evidenziandone i nessi, la sua opera, figlia di un simile sguardo è a mio avviso una modalità di lettura della dialetticità del reale, una possibile trasposizione di questo dal punto di vista specifico di un artista, tanto più degna di interesse quanto maggiore sia stato il percorso di riscoperta di sé compiuto dall'artista, quanto maggiore sia l'articolazione secondo la sua stessa pluralità.

Riprendere le riflessioni di Valéry sulla danza può essere a questo punto utile per chiarire al meglio lo statuto della poesia e dell'arte e evidenziare quali siano i loro rapporti con gli altri campi del sapere. La danza è infatti combinazione di regole e precetti – i passi fissi – che l'interprete con la propria soggettività rende unica e sempre diversa; essa lascia spazio alla «*fantaisie organisée*»⁷³ dell'esecutore all'interno di un canone non eccessivamente rigido. La danzatrice può così interpretare, dare la propria lettura in base al proprio punto di vista, al proprio modo d'essere al mondo. La sua danza è «*l'acte pur des métamorphoses*»⁷⁴, il modo attraverso il quale ella entra in contatto con il mondo, fa parte del mondo; danzando ella libera il suo corpo, lo fa balzare come una fiamma, agisce nel mondo per mezzo di esso. L'anima della danzatrice per mezzo del proprio corpo – che come ho già detto fonda la prima relazione con la realtà – crea una forma nuova, la forma della propria espressione artistica nell'atto stesso di creare, facendo coincidere l'espressione artistica con il suo momento di realizzazione.

La danza è inoltre più volte chiamata in causa da Valéry per chiarire il rapporto tra la prosa e la poesia: essa rispetto al semplice camminare, un movimento utilitario e strumentale, è fine a se stessa, non ha fine esterno né scopo preciso, né ha la tendenza a terminare ma è tendenzialmente infinita. Eppure sia il camminare sia la danza si servono del corpo, dei muscoli, delle stesse membra e organi⁷⁵: allo stesso modo la poesia e la prosa utilizzano il linguaggio, le stesse parole, una medesima sintassi ma coordinandoli e sfruttandoli in maniera del tutto diversa; la poesia sfrutta lo *charmes* che le parole suscitano, gioca con i suoni e con i loro possibili sensi, si serve delle loro variabili e delle loro combinazioni legandoli in maniera indissolubile, si inserisce tra forma e contenuto.

Tutti questi requisiti della danza, gli stessi già emersi nel corso dell'analisi sul fare artistico, caratterizzano e determinano l'*implexe*: la

poesia è dunque luogo in cui trova momentanea requie l'oscillazione del linguaggio tra senso e suono, luogo di immediata e intima appartenenza dell'uno all'altro, ma anche luogo in cui può rinascere la dialettica di espressione e impressione, può essere comunicato e compreso il senso dell'opera d'arte, può essere reso vivo e significativo il nesso tra uomo e mondo, può la scrittura superare le difficoltà e le imprecisioni che spesso accompagnano le annotazioni dei *Cahiers*. Queste rimangono tuttavia essenziali e necessarie al ritorno alla poesia, sono il momento della riscoperta di sé, della propria messa in discussione, del proprio decentramento e ritrovamento, sono l'inevitabile pre-testo della poesia e con questa vanno lette: Valéry è ben cosciente che vi sono «partie des idées qui ne peut pas se mettre en prose [...]. Ce sont ces idées qui ne sont possibles que dans un mouvement trop vif, ou rythmique, ou irrégulier de la pensée»⁷⁶. La poesia è quindi una forma di espressione differente dalla prosa ma soprattutto ha come suo proprio oggetto tutto ciò che non può essere espresso in prosa perché privo di un fine immediato ed evidente, perché fine a se stesso come la danza.

4. *Padroneggiare il linguaggio per padroneggiare il pensiero*

Numerose e interessanti sono le riflessioni che Valéry svolge sul linguaggio, sul suo ruolo e sul rapporto di questo con il pensiero: l'obiettivo generale di tali riflessioni è il raggiungimento della stessa semplicità e universalità che riteneva fosse stato svolto per la geometria da Cartesio, opponendosi dunque a ogni *idola* del linguaggio, riconoscendolo come strumento proprio dell'uomo – alla stregua della mano con il pollice oppositivo – al fine di ridurre al minimo il fisiologico scarto tra il pensato e il detto. Approfondire questi problemi può essere utile a questo punto al fine di chiarire meglio il ruolo che esso svolge per la poesia: l'analisi del linguaggio è un tema centrale della riflessione dei *Cahiers*, accompagna tutta la loro stesura e muove dalle medesime esigenze da cui questi scaturiscono. Va inoltre ricordato che il linguaggio, al di là dell'immediato uso quotidiano è anche lo strumento del poeta che lo deve conoscere e saper utilizzare al meglio:

Je voulais montrer qu'il leur [scil. per i filosofi] serait infiniment profitable de pratiquer cette laborieuse poésie qui conduit insensiblement à étudier les combinaisons de mot non tant par la conformité des significations des ces groupements avec une idée ou pensée que l'on prend pour devant être exprimée, qu'au contraire par leur effets une fois formés entre lesquels on choisit.

En général, on tente "d'exprimer sa pensée", c'est-à-dire de passer d'une forme impure et mêlée de tous les moyens de l'esprit, à une forme pure, c'est-à-dire seulement verbale, et organisée, qui se réduise à un système d'actes, ou de contrastes arrangés⁷⁷.

Il linguaggio è per sua natura legato al pensiero, su di esso si modella e a esso deve essere fedele, in un rapporto tale che è possibile parlare per il pensiero di linguaggio interiore: ciò che Valéry si propone allora con le proprie riflessioni sul linguaggio è una sorta di «dictionnaire des Mots essentiels de la Langue ou de valeurs raisonnées des termes qui expliquent ou définissent toutes les autres»⁷⁸, un lavoro di scrematura del vocabolario alla ricerca dei termini puri, quelli che hanno un diretto riferimento e collegamento con la realtà. Il linguaggio è strumento a noi familiare ma al contempo sconosciuto, usato quotidianamente e adattato ai più diversi fini, strumento profondamente antropomorfo, creato dall'uomo a propria immagine e secondo le proprie esigenze eppure così vago e misterioso. Esso è inoltre paragonabile alle nostre stesse membra, alle nostre mani con le quali afferriamo senza sapere come fanno: da tale ignoranza derivano gli errori nell'utilizzo, le incomprensioni e le incertezze.

Obiettivo fondamentale da raggiungere è la soppressione dei falsi idoli, le false credenze che impediscono un corretto uso del linguaggio: è un grave errore attribuire al linguaggio, un semplice mezzo di comunicazione, di transizione tra un soggetto e un altro, un valore di assoluta certezza, credere che ogni parola abbia necessariamente un senso univoco, che a ognuna di queste corrisponda una porzione ben definita di realtà. Come per la stessa analisi del proprio *Moi* è necessario ripartire dal grado zero del linguaggio, «concevoir une langue artificielle fondée sur le réel de la pensée, langue pure, système de signes – explicitant tous les modes de représentation – qui soit à la langue naturelle ce que la géom[étrie] cartés[ienne] est à la g[éométrie] des Grecs, *excluant la croyance aux significations des termes* en soi, stipulant la composition des termes complexes, définissant et énumérant tous les modes de composition»⁷⁹. L'obiettivo cui Valéry mira è di ridurre al minimo il fisiologico scarto tra pensato e detto poiché solo dopo aver acquisita la piena padronanza del linguaggio sarà possibile per il poeta tornare a esprimersi, magari anche infrangendo le regole per poter meglio comunicare. Dunque un cammino attraverso il linguaggio, divenuto territorio incerto e oscuro, strumento inutilizzabile e ingovernabile per l'uomo stesso che lo ha forgiato. Un simile cammino deve condurre a riappropriarsi del linguaggio una volta che ne siano state chiarite le regole e i modi di funzionamento, una volta acquisito un nuovo modo di pensare e di conoscere, una volta che si sia tornati a vedere la realtà al di fuori dello schermo che la consuetudine linguistica ha imposto.

Nota infatti Valéry che il linguaggio è divenuto sovrabbondante rispetto al pensiero, che informa il nostro modo di pensare, il nostro modo di riflettere, di stare in silenzio con noi stessi, di meditare. Diviene allora prioritario far sì che tale *medium*, non solo della co-

municazione e della relazione con gli altri ma anche con noi stessi, sia purificato, sia rispondente alla natura dei nostri pensieri, non sia privo di senso. La sovrabbondanza del linguaggio rispetto al pensiero, la maggiore evidenza di quello, è indicata da Valéry come l'origine dei mali dell'espressione linguistica, come la causa che l'ha resa sterile e inutilizzabile, fragile fondamenta su cui non si può più nulla costruire. Esso è divenuto una sorta di paradigma acquisito che condiziona la stessa percezione della realtà, la medesima percezione che il *Moi* ha di se stesso, maschera che ricopre i nostri occhi impedendoci di vedere il difforme, il diverso. Pensiero e linguaggio risultano così necessariamente connessi e indivisibili:

S'il est possible de penser sans le langage?

Mais le langage est *telle* langue – apprise. Tout dépend des définitions choisies p[our] penser et p[our] langage.

Communiquer avec soi-même par le détour extérieur d'un système de signes acquis.

Dans la mesure où la pensée est cette *communication* avec soi – il faut un langage⁸⁰.

Valéry riconosce al linguaggio differenti funzioni: esso rappresenta, mostra i contenuti del mentale che esso veicola, articola la realtà come uno strumento presentandola in forma organizzata, ordinata e intelligibile. Una simile opera di articolazione crea punti di giunzione e nessi, legami e distanze, interruzioni nel magmatico fluire del pensiero, dà a esso una forma tale da superare l'oscurità e le incertezze. Questa forma non è tuttavia assoluta e unica, essa è frutto di una partizione arbitraria dipendente dal parlante, dal suo modo di vedere, dalle conoscenze. In secondo luogo il linguaggio «permet à l'homme de n'être pas restreint à la perception des objets *présents*, aux relations immédiates qu'ils excitent»⁸¹, ma consente di allargare la propria conoscenza, conoscere e conoscersi senza tuttavia dimenticare che esso resta sempre uno strumento da non confondere con la realtà stessa, è solo un modo di vederla, un punto di vista, un modo di catalogare ciò che altrimenti rimarrebbe informe.

Alla luce di quanto sinora detto risulta chiaro perché un proficuo metodo di studio del linguaggio, capace di svelare i segni evidenti e quelli occulti che il passaggio del tempo lascia sulle parole e il variare di queste nel loro uso, sia per Valéry «l'*idée de l'histoire de ce mot en nous* – c'est-à-dire comment il a été appris par nous, entendu en *x* phrases, employé par nous etc. Il a contracté des liaisons – *vécu* – subi des résonances»⁸². Tale strategia affonda nel vissuto, ci mostra immediatamente i termini nella loro opera di veicolare le idee, come essi si siano adattati a rappresentarle, come queste per mezzo di quelli ci siano divenute intelligibili e chiare, siano divenute oggetto dei nostri

discorsi, delle nostre riflessioni. La conquista di una lingua storica comporta la scomparsa del mistero del mondo, in quanto acquisizione di un codice che condiziona il modo di vedere e conoscere, il modo di porsi nei confronti della realtà in un continuo dialogo, una sorta di sistema di domanda e risposta, di conoscenza e riconoscimento. Ovviamente questo modello può comportare un evidente rischio: la dipendenza da esso, l'impossibilità di vedere altro, di vedere oltre; rischio evitabile facendo ricorso al vissuto, all'esperienza senza rimanere schiavi dello strumento linguaggio.

Il possesso e la padronanza del linguaggio del resto è frutto di un severo lavoro di addestramento, continuo e rigoroso, che non deve esclusivamente fortificare la potenza del mezzo espressivo ma che prevede anche la conoscenza dei meccanismi di funzionamento, un'analisi della struttura delle espressioni linguistiche, delle proprietà peculiari delle parole, delle relazioni tra le parti del discorso, dell'evoluzione storica delle lingue e del loro differenziarsi, delle differenze tra la lingua parlata e quella scritta, con l'obiettivo, una volta chiariti i punti problematici, di recuperare un proprio linguaggio ⁸³.

Oltre alla funzione rappresentativa il linguaggio ha natura essenzialmente transitiva: questa ulteriore natura è determinata dall'associazione di tre elementi: «un Moi, un Toi, un Lui ou chose – Quelqu'un parle à quelqu'un de quelque chose» ⁸⁴. Si tratta di rendere intelligibili i propri pensieri, di tradurli in un *medium* comune che consenta il passaggio dall'io al tu (non necessariamente reale ma anche un io che deve capirsi e si proietta in un tu). Non ci si trova dunque di fronte a un linguaggio monolitico, statico e definito, ma di fronte a «mille langages. Un pour ma femme, un pour mes enfants, un pour la cuisinière, un pour mon lecteur idéal – et chaque catégorie d'amis, de marchands, de gens d'affaires..., le sien. Au contact je me modifie instantanément et je parle suivant le cas». Ed evidentemente ve n'è uno interiore, il linguaggio che si parla con se stessi, il linguaggio che si utilizza per capirsi, che si decifra in quel «passage perpétuel des mots aux idées et des idées aux mots» ⁸⁵.

L'uso è il momento in cui il linguaggio manifesta tutte le sue caratteristiche, in cui è possibile comprendere le sue strutture e verificarne la funzionalità: lasciare le parole all'uso, utilizzarle, è causa d'ambiguità e di significati contraddittori, di continue variazioni di senso. Ma è al contempo l'unica soluzione, l'unico modo in cui è possibile scrivere e parlare, stabilendo una sorta di tacita convenzione che prevede «ce qui est pour moi l'est pour toi, *que ce que tu pourrais entendre sans broncher, je puis le penser en moi-même sans chercher plus avant à l'approfondir*» ⁸⁶. Dunque una volta che ci si sia ben impadroniti delle regole che organizzano il linguaggio, da esse bisogna liberarsi, bisogna adattare alla propria persona, al proprio punto di vista, ai propri bisogni. È così necessario

elaborare un proprio modo di utilizzare il mirabile strumento che è il linguaggio, un modo che sia specchio quanto più fedele possibile del proprio io. Il rapporto che deve intercorrere tra pensiero e linguaggio deve essere dialettico, non mera sovrapposibilità di uno all'altro bensì lotta da cui possa generarsi una singolare armonia: il linguaggio diviene così uno dei nostri possibili modi di presentarci, il nostro modo di essere nella relazione con l'altro, il modo in cui tessiamo i fili del sociale.

Il percorso attraverso il linguaggio che ho delineato consente a Valéry di ritornare a padroneggiarlo poiché egli attua una presa di coscienza dei limiti strutturali e di impiego di esso. Così come un artigiano che a seguito del lungo utilizzo di un suo strumento si rende conto delle lacune di questo, così il poeta Valéry, grazie soprattutto alla vicinanza col maestro Mallarmé, decostruisce il suo strumento, lo analizza con la finezza di un navigato filosofo, la capacità di un linguista e al termine di quello che è stato un lungo cammino, è pronto a ritornare a dire. Peculiare è la funzione del poeta, fra i parlanti maggiormente dotato rispetto agli altri, colui che deve «célébrer en même temps qu'il l'illustre cette invention étonnante, le langage»⁸⁷. Il lavoro continuo del poeta è quindi innanzi tutto l'esercizio stesso dell'uomo, delle sua capacità e del suo porsi attivamente al mondo: «l'exercice de la poésie laborieuse m'a accoutumé à considérer tous discours et toute écriture comme un *état* d'un travail qui peut presque toujours être repris et modifié; et ce *travail même* comme ayant une valeur propre, généralement très supérieure à celle que le vulgaire attache seulement au *produit*»⁸⁸; al di là della singola realizzazione quindi il fare caratterizza l'uomo, attiva i suoi nessi con la realtà e lo rende capace di modificarla in misura delle proprie esigenze.

5. Il primo strumento dell'uomo: la mano

La mano è insieme al viso e agli occhi la parte del corpo umano più autonoma, più individuale e singolare; essa resta sempre sotto gli occhi, all'interno del campo visivo, è forse la parte più visibile del nostro corpo. Per mezzo di essa si svolge il primo e più immediato operare sul mondo e sulla materia e il suo articolarsi crea con questo nessi e differenti combinazioni, essa può risvegliare forze sopite e farle emergere a nuova vita; essa è strumento, immediatamente connessa con i concetti di lavoro e operare sul mondo. Tutte queste caratteristiche non potevano far a meno di attirare l'interesse di Valéry, che spesso gli dedicò la propria attenzione:

M

La main bénit gratte le nez ou pire, tourne le robinet, prête serment, manie la

plume ou le pinceau, assomme, étrangle, presse le sein, arrache, caresse, lit chez l'aveugle, parle chez le muet, adjure, menace, accueille, fait une trille, donne à manger ou à boire, se fait compteur, alphabet, outil, se tend vers l'ami, et contre l'ennemi; et tour à tour, instrumentale, symbolique, oratoire, mystique, géométrique, arithmétique, prosodique, rythmique,

acteur universel, agent général, instrument initial.

C. E. M. rapports avec le corps, le monde et l'esprit ⁸⁹

Essa è dunque il primo utensile dell'uomo, dell'artefice, sulla realtà: essa, primo contatto tra corpo e mondo, ha il potere di creare, di modificarlo e di agirlo, di renderlo familiare, riducendo la distanza tra loro; del resto se il fare è in prima istanza manodopera, maestria è evidente che la mano debba essere suo paradigma di riferimento. Ancora una volta il rimando a Leonardo da Vinci può essere ricco di frutti poiché questi è colui che ha operato sulla realtà partendo da una osservazione che colga tutto ciò che è al di là dei dati immediati di senso: il suo sguardo è subito connesso alla mano, l'intelligenza si serve delle capacità delle mani per far propri immediatamente i dati della realtà. Nell'attività di Leonardo operando insieme intelligenza e "main intrépide" percepiscono sino in fondo i nessi della realtà, la rappresentano con nettezza e precisione, compiono un'opera che rispecchia la realtà osservata dal punto di vista scelto, sostituiscono alla frammentarietà e imprecisione dei dati reali la complessità organica di un *systeme*, un insieme depurato dal vago e dall'effimero che al contempo rappresenta i dati percepiti e il soggetto percipiente, postosi ad osservare la realtà da un determinato punto di vista frutto del proprio percorso di ricerca e dunque del proprio *Systeme*. L'opera di Leonardo è un'opera totale, capace di interpretare al meglio la ricchezza del reale, di coniugare lo spirito scientifico con quello umanistico, di un'analisi che rende conto di ogni differente sfaccettatura e che è piena manifestazione del suo autore:

Léonard – un homme capable, couché sur l'herbe au bord d'une petite fleuve, de suivre le sort des tourbillons sur l'eau, de penser l'histoire de ces êtres et de ne pas les négliger | ne pas les voir | comme éphémères, de saisir la suite de filets fluides, leurs étranglements, leurs étalements, les rotations où il se prennent, de tirer un cahier de gros papier – d'y tracer le mouvement, de gagner ainsi les berges, d'esquisser les terres, les sables léchés, de noter l'incurvation du lit, la rive adverse plus haute et de marquer qu'il faut qu'elle le soit, à cause de la vitesse différente aux deux bords de la rivière [*aj. marg.*: un principe à chaque détail]. Sur cette rive, mettant la paysanne qui s'avance allaitant son enfant, le sein droit sur la verticale du centre de gravité de son corps, le pied droit caché sous la jupe, l'autre visible; et le même regard et la même main allant saisir l'oiseau qui s'élève dans es remous de l'air inférieur... errant aussi vers le fonds bleus et portant l'analyse dans leurs transparences décroissantes; homme tout intelligence servie par une main intrépide; par une logique et un netteté – qui à la moindre impression substitue un système complet, ne connaît pas le vague, l'éphémère, mais sait tout de même les reconstituer – par son art ⁹⁰.

Leonardo davanti al tutto che gli si pone innanzi, grazie al suo sguardo, non si perde d'animo né cede allo sgomento, né si abbandona alla dolcezza di una contemplazione fine a se stessa. Egli è consapevole che il suo punto di osservazione, il suo sguardo sono soltanto uno dei possibili, ma conscio di tutto ciò sfrutta al meglio se stesso e il proprio *Système*, opera sul mondo dal suo punto di vista, lega immediatamente la mano all'occhio per mezzo di tutte le proprie virtualità che attiva e dunque opera: l'immediato legame che dall'occhio giunge alla mano rende il suo agire eccezionale, capace di modificare il reale, di un'arte che supera l'effimero e manifesta la propria eccellenza.

La mano è di conseguenza strumento per interpretare la realtà (così come il pianista con il virtuosismo del tocco delle proprie dita, virtuosismo dipendente da applicazione delle regole ma anche da "libera" interpretazione di queste, interpretazione personale di ogni esecutore, interpreta in maniera propria un brano). Utilizzare la mano è utilizzare un proprio strumento di intervento e di interpretazione della realtà, richiede un addestramento e un esercizio quotidiano, è un atto proprio che consiste nella scelta di un modo di vivere la vita, di interpretarla, è l'applicazione del proprio *Système* ⁹¹.

La mano seppure organo familiare ha qualcosa di estraneo, che sfugge all'immediata comprensione:

On considère sa main sur la table, et il en résulte toujours une stupeur philosophique. Je suis dans cette main, et je n'y suis pas. Elle est *moi* et *non-moi*.

Et en effet, cette présence exige une contradiction; mon corps est contradiction, inspire, impose contradiction: et c'est cette propriété qui serait fondamentale dans une théorie de l'être vivant, si on savait l'exprimer en termes précis. Et de même, d'une pensée, de cette pensée, de toute pensée. Elles sont *moi* et *non-moi*.

– On désire une analyse délicate de ceci ⁹².

Il soggetto si scopre nell'analisi diverso da se stesso e ha bisogno per riconoscersi di differenti modulazioni conservando pur tuttavia una sua unitarietà («moi sujet, non-moi objet» ⁹³); allo stesso modo l'*esprit* è molteplice e si manifesta in plurime forme sempre arricchite dalle virtualità che l'*implexe* apporta – basti ricordare la ricchezza di nessi che ha luogo nella triade *C E M*. Con il medesimo procedimento, la propria stessa mano sfugge a una diretta comprensione e dà la possibilità di conoscere al di là dell'immediato che ci circonda e di trascendere il familiare: essa dunque lascia aperto uno spazio per lo sconosciuto, per un'apprensione sul reale che possa apportare nuove conoscenze, che possa condurre a una prassi capace di novità. Pertanto è possibile affermare che l'interesse per la mano è della stessa natura di quello per l'*esprit*, che l'analisi di quest'ultimo non può prescindere dalle funzioni dell'altra: corretto è allora il riferimento di Antoine alla «comédie de l'Intellect» che si manifesta sia in «poème de l'Intel-

lect» sia in «sensualité abstraite» e quindi «l'intellect peut être émotif, l'abstraction peut être sensuelle, mais en retour la sensualité peut se quintessencier en abstraction»⁹⁴. La mano allora conferma tutto il senso della ricerca di Valéry, il nesso tra *esprit* e fare: l'analogia tra le operazioni di quello e l'agire della mano in fondo non fa altro che manifestare una delle tante potenzialità dell'*esprit* stesso ed evidenziare ancora una volta il ruolo fondamentale dell'acquisizioni provenienti dai sensi al fine della conoscenza. Basti infatti ricordare il legame tra corpo ed *esprit*, la reciproca necessità per le loro funzioni di tenere attivi i nessi che li collegano e quindi non può stupire che «l'esprit commence et finit... au bout des doigts»⁹⁵. Ancora una volta un richiamo alle caratteristiche che ho evidenziato essere quelle dell'estetica e di una lettura secondo la chiave da questa derivante: l'opera e la riflessione sull'agire possono essere paradigma di riferimento di tutta la riflessione di Valéry, riprenderne i fili sin dalle esigenze di riappropriazione di sé che stanno alla sua origine, possono essere indicate come caratteristica peculiare dell'uomo e la mano diviene quindi elemento profondamente caratterizzante, tipicamente umana. Le riflessioni su di essa sono riconducibili a quelle svolte sul *Système* perché fondamentali per la ricerca dell'uomo e per la sua stessa presa di coscienza:

On dit qui le pouce opposable est ce qui différence le plus nettement l'homme de la singe. Il faut joindre à cette propriété cette autre que nous avons de nous diviser contre nous-mêmes, notre faculté de produire de l'antagonisme intérieur. Nous avons *l'âme opposable*⁹⁶.

Seguendo questa stessa linea è possibile approfondire pertanto anche i rapporti che legano non solo la mano ma il corpo nella sua interezza all'opera, riprendendo per esempio l'elogio del corpo dell'architetto Eupalinos: questi opera sulla realtà per mezzo della propria mano, manifesta la proprie capacità nell'opera che è capace di realizzare, fa sì che le sensazioni che attraversano le mani e lo raggiungono vengano ordinate in un progetto articolato e che i cambiamenti che apporta alla realtà siano manifestazione di tutto ciò. Continuando con il parallelismo tra mano ed *esprit* è dunque possibile sostenere che quest'ultimo si manifesti negli innumerevoli tocchi della mano, nelle differenti azioni di cui essa è capace, nelle sue mille funzioni, nella stessa capacità di manipolare propria della mano: quindi è possibile affermare che «l'esprit sert à tout, comme la main»⁹⁷, che il primo si manifesta concretamente nelle funzioni che l'altra svolge.

Dalla mano del chirurgo a quella dell'artista

Anche nel lavoro del chirurgo la mano occupa un ruolo fondamentale poiché tale professione è soggetta alla continua verifica dei fatti, trova compimento in atti che modificano la realtà e con questa

devono fare i conti; una professione che è al contempo una scienza e un'arte in cui l'*esprit* gioca un ruolo di rilievo. La mano gioca in questa situazione una posizione di primo piano: «les chefs-d'œuvre de vos mains sont les seuls, que je sache, dont la valeur s'impose sous deux espèces: ils se font admirer des connaisseurs; ils se font bénir par bien d'autres»⁹⁸. Il gesto originario del chirurgo di aggredire il male con la mano, di toccarlo per conoscerlo e comprenderlo, seppure si è evoluto ha conservato un legame stretto con la sua genesi, si è precisato e specificato senza tuttavia perdere il proprio significato; si è specificato, acquistando in virtualità e potenza, addentrandosi nei misteri del corpo umano e cercando nuove e ardite soluzioni. È rimasto tuttavia legato alle mani, un'azione dipendente direttamente dalle loro articolazioni e dai loro gesti: la mano del chirurgo informata dalle conoscenze cliniche agisce singolarmente su ogni paziente, si scontra con la realtà e affronta difficoltà da risolvere immediatamente, rimodula il proprio agire di continuo. Valéry riconosce pertanto nel lavoro del chirurgo quelle caratteristiche del fare che caratterizzano il fare dell'artista, le stesse modalità e prospettive:

L'observation découvre sans effort dans votre existence un accord assez parfait entre le savoir, le pouvoir et le sentir, entre vivre et connaître, entre la possession lucide de soi-même et l'abandon éventuel à cette innocence que j'ai qualifiée, plus ou moins correctement, de fonctionnelle⁹⁹.

L'artista infatti è colui che è capace di mettere in atto il proprio pensiero, di valutare le differenti modalità che possono realizzarlo e di sceglierne una efficace; è capace di compiere un atto che manifesti il proprio *savoir*, che va al di là della semplice esecuzione dell'atto, della pura ripetizione formale di esso, della applicazione a un caso concreto delle conoscenze acquisite. Il chirurgo è artista perché possiede uno stile proprio che lo rende profondamente differente e autonomo da ogni manuale operatorio. E la mano in tale operazione svolge il suo ruolo: «chirurgie, manœuvre, manœuvre, œuvre de main»¹⁰⁰. La mano è al contempo l'*«organe du possible»* e l'*«organe de la certitude positive»*¹⁰¹, è portatrice di svariate virtualità che completano l'agire dell'uomo (basti pensare al gesticolare che accompagna il parlare per ottenere una comprensione migliore o al pugno sbattuto sul tavolo per ottenere silenzio e concentrazione). La chirurgia per mezzo delle mani compie una serie di azioni volte al raggiungimento di un fine determinato, opera sul reale e lo modifica positivamente, crea una serie di *relais* con la realtà per mezzo delle mani: il sapere teorico e astratto diviene così un positivo potere che si riverbera sulla realtà, un'azione capace di mutarne l'aspetto e di manifestare il soggetto, di rendere manifesto il nesso che lega *corps, esprit, monde*: «L'esprit sert à tout, comme la main»¹⁰².

Per quanto riguarda il rapporto tra mano e linguaggio è bene concentrare l'attenzione sullo specifico dell'opera del poeta: per utilizzare al meglio il linguaggio è necessaria la medesima agilità della mano, delle articolazioni e delle membra. Come queste, mutando di posizione e conformazione, possono creare combinazioni e metterci in contatto con il mondo, così il linguaggio, articolandosi in unità discrete, variando nei contesti e nei modi, può sviluppare e manifestare diverse idee, fungere da tramite tra la realtà e la mente. Vi è allora una stretta connessione tra gesti e linguaggio: questi spesso l'accompagnano per meglio definirlo, affiancandovisi grazie alla comune struttura; la mano svolge un ruolo espletivo, rafforza, crea pause, rappresenta accanto alle parole pronunziate una sorta di discorso parallelo.

Chirokinémancie

Le rôle étrange et remarquable de la main dans le discours – rôle explétif – peut-être un souvenir dégénéré de quelque antique langage des signes.

(On pourrait faire un conte d'un théoricien qui reconstituerait | dirait reconstituer | par l'observation des gesticulations actuelles – une langue primitive et par elle la pensée de ces ancêtres - et établir une liaison avec la mimique animale etc. etc. – facile).

La main parle donc – offre, pince, coupe, repousse, assemble, appelle, frappe, pointe vers etc.

Elle expose surtout des verbes.

Elle renforce (cf. la main des chanteurs) et elle marque la scansion = imposant les arrêts – définissant les chrono-phrases

Main – appareil de représentation – Espace ¹⁰³.

La mano dunque con la sua attività segna un altro accesso alla realtà, accompagna tutte quelle azioni determinate dal *Système* in stretto legame con l'*implexe* e l'*esprit*. Essa è il primo strumento dell'artista, nell'attività del suo *esprit* volta a creare: tale attività si svolge innanzi tutto per mezzo dell'occhio e della mano, comporta un certo «*plaisir de faire*. Plaisir étrange, plaisir complexe, plaisir traversé de tourments, mêlé de peines, et plaisir dans la poursuite duquel ne manquent ni les obstacles, ni les amertumes, ni les doutes, ni même le désespoir» ¹⁰⁴. Un luogo privilegiato di tale piacere e luogo di esercizio paradigmatico della mano è a mio avviso l'architettura, che segnerà il compimento della mia ricerca:

Architecture.

Peut-on parler d'art dans les fabrications où la *main* n'intervient pas – à titre d'instrument d'une sensibilité singulière – personnelle?

Dans la construction moderne, la main-d'œuvre est interchangeable, et la forme n'a que des rapports très larges avec la matière.

Entre la conception et l'exécution, les intermédiaires humains ne sont que des machines qui n'introduisent rien, et moins ils sont autre chose, mieux cela vaut ¹⁰⁵.

¹ C XIV, p. 599.

² Paul Valéry, 1948, p. 235.

³ Ivi, p. 236.

⁴ *Ibidem*. Pareyson fa risalire l'esigenza dell'addestramento alla lezione di Mallarmé che evidenziava «quanto sia incerta la *genialità* quando non è sostenuta e fecondata dal *laboro*», alla polemica contro l'ispirazione e alla netta differenza che Valéry traccia tra il sogno e la poesia; piuttosto sottolinea lo studioso che numerosi sono i passi in cui Valéry evidenzia che l'ispirazione riguarda più il lettore che l'autore (cfr. Luigi Pareyson, 1974a, p. 176).

⁵ Elio Franzini, 1985a, p. 130.

⁶ CE I, p. 889.

⁷ Mikel Dufrenne, 1975a, p. 39. Queste riflessioni riecheggiano quelle di Kant nei §§ 42-47 della *Critica della facoltà di giudizio*.

⁸ C XIX, p. 858.

⁹ C XXV p. 579.

¹⁰ In relazione a questi due eteronimi Franzini nota che «Teste e Leonardo rappresentano le due modalità, fondamentali per la creazione artistica, del porsi dell'Io di fronte al mondo esterno e all'interiorità, partendo dal comune presupposto che l'attività fondamentale dello Spirito è, nel suo senso più ampio, quella "fabulatrice". Come scrive Valéry a conclusione di *Le Cimetière marin*, "il faut tenter de vivre" e quindi l'annullamento dell'individualità nel puro intelletto di cui sembra sostenitore Teste ha il suo contraltare (e complemento) nella capacità e nel piacere della creazione metodica e riflessiva di Leonardo, creatore le cui opere sono talmente distinte da far supporre che egli possieda il segreto dell'universalità, il "punto centrale" della coscienza "a partire dal quale tutto è ugualmente facile". L'uomo rappresentato da Leonardo possiede, secondo Valéry, un vivacissimo sentimento della "differenza delle cose" (che è, per Geiger, sentimento fenomenologico per eccellenza) che si traduce in continue e rinnovanti analisi: perché infatti, scrive Valéry, "ho dato il nome di 'uomo' e 'Leonardo' a ciò che mi appariva come il 'potere dello spirito'"» (Elio Franzini, 1984, pp. 184-85. Le citazioni sono tratte da Frank Edmund Sutcliffe, 1955, p. 52 e da Paul Valéry, *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, in Id., *Varietà*, a cura di Stefano Agosti, Rizzoli, Milano 1971, p. 11). Il nesso tra Teste e Leonardo è dunque indissolubile e necessario: «Personne ne pourrait s'accepter tel quel – si quelque circonstance merveilleuse lui offrait ce qu'il fut et ce qu'il est à connaître pleinement. L'homme ne SE reconnaît que... dans un Autre!» (C XXVIII, p. 823). Polarità apparentemente così distanti della costellazione Valéry trovano il loro luogo di incontro nel riconoscersi differenti e nel comprendere che le differenti modulazioni formano insieme il *Système*.

¹¹ «[L'homme et la coquille est] un essai philosophique d'une grande profondeur, tout à fait remarquable par son analyse de 'l'état naissant encore tâtonnant' de l'interrogation philosophique». Questo giudizio di Belaval è riportato da Robinson che ne sottolinea l'acutezza (Judith Robinson-Valéry, 1985, pp. 460-61). Il tema della conchiglia, dunque del fare della natura, della sua genesi problematica e delle sue relazioni con il caso, è presente in numerosi testi di Valéry oltre che ne *L'homme et la coquille* e in *Eupalinos*: cfr. per esempio *Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci*, in CE I, pp. 1154, 1177; C I, p. 55.

¹² CE I, p. 887. La distinzione tra natura e artificio è ben determinata da Valéry poiché la presenza di un fine indica l'artificio: «"Artificiel" veut dire: "qui tend à un but fini". Et s'oppose par là à *vivant*. Artificiel, ou "humain", ou "anthropomorphe", – se distinguent de ce qui est seulement vivant ou vital. Tout ce qui parvient à apparaître sous forme d'un but net et fini, devient artificiel, et c'est la tendance de la conscience croissante. C'est aussi le travail de l'homme, quand il est appliqué à *imiter* le plus exactement possible un objet ou phénomène spontané» (CE II, pp. 585-86). Su questo punto cfr. anche CE II, pp. 1299-1300; Aldo Trione, 1983, p. 90 ss.; Karl Löwith, 1986, p. 166 ss.; François Pire, 1964, pp. 17, 123, 131, 138; Régine Pietra, 1991, pp. 84 ss.

¹³ Ivi, p. 896.

¹⁴ Ma l'osservazione della conchiglia rivela anche altri interessanti particolari: il lento e impercettibile procedere del mollusco nella formazione del proprio guscio elude per esempio le leggi di Euclide e della sua razionale geometria; esso è, piuttosto, in sintonia con la teoria di Einstein della relatività. Inoltre il mollusco è capace di svolgere simultaneamente due lavori diversi e difficilmente compatibili: «il a sa coquille à faire et son existence à soutenir. Ce sont deux activités différentes», ma con disarmante semplicità, con la capacità di «joindre en un seul tableau de principes et de lois, les deux consciences, les deux formes d'espaces,

les deux temps, et deux géométries et les deux mécaniques que ces deux modes d'existence et d'expérience lui font tour à tour concevoir», conduce la propria vita (ivi, pp. 904-05); su questi temi cfr. l'articolo già citato Judith Robinson-Valéry, 1985, p. 466 ss. che evidenzia la pregnanza filosofica di queste riflessioni di Valéry. La problematica in questione è relativa al senso da attribuire alla causalità: bisogna infatti far riferimento a tutte quelle capacità dell'*esprit* che regolano le attività più elevate dell'uomo – soprattutto la creazione di opere d'arte. Dunque non una causalità legata agli aspetti connessi alla sopravvivenza bensì a quelli connessi al *Système* preposto a quelle attività non necessarie e più specificatamente proprie dell'uomo: «Qui a fait tout ceci, ce Monde etc. etc.? Mais qu'entends-tu par *Faire*? Pense d'abord un peu à ton *verbe*; avant de lui attacher à la queue la casserole MONDE – dont tu serais déjà bien embarrassé si tu arrêtais un peu ce vieux mot devant le désir de lui substituer q[ue]lq[ue] chose de net. L'analyse de l'idée *Faire* ruine la causalité généralisée» (C XXVIII, p. 123).

¹⁵ CE I, p. 1173: devo queste osservazioni a Judith Robinson-Valéry, 1998, p. 197 ss.

¹⁶ CE II, p. 115; commenta Robinson-Valéry: «c'est-à-dire entre l'art et la science» (Judith Robinson-Valéry, 1998, p. 201).

¹⁷ Judith Robinson-Valéry, 1998, pp. 203-04.

¹⁸ CE I, p. 1503.

¹⁹ C XIII, p. 783.

²⁰ Paul Valéry, 1948, p. 235. L'arte, lo sforzo che la genera, derivano dalla dialettica tra necessario e arbitrario: «L'effort de l'artiste tend à rendre *nécessaire*, non arbitraire, non facile à substituer sans inconvénient, ce qui est, d'origine et de nature, *arbitraire*, ce qui est né d'un hasard. Mais comment s'exerce cette transformation qui fait *nécessaire*?» (C, XXIX, p. 374). Le regole, la maestria, il materiale devono trovare nell'opera d'arte espressione, devono manifestarsi acquisendo ognuno un proprio ruolo e passando dal piano dell'arbitrio a quello della necessità.

²¹ Elio Franzini, 1985a, pp. 129-30: per la prima citazione cfr. Frank Edmund Sutcliffe, 1955, p. 37; le altre sono tratte da Paul Valéry, *Monsieur Teste*, trad. it. di L. Solaroli, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 35 e 90.

²² Dino Formaggio, 1978, cit., p. 5: prezioso per la mia ricerca è anche il termine fenomenologia perché indicativo «di una descrizione quanto più rigorosa e adeguata possibile dei fenomeni esistenziali, colti sui piani della realtà empirica ed insieme della coscienza critica e filosofica, come in un unico sviluppo delle interrelazioni costitutive del campo specifico» (ivi, p. 4), caratteristiche che ben si adeguano alla riflessione di Valéry. Nota a conferma di ciò Franzini che «la "fenomenologia della tecnica artistica", per usare un'espressione di D. Formaggio, si rivela dunque come il vero e proprio "filo rosso" che lega fra loro, nell'ambito dell'estetica francese contemporanea, posizioni differenti per lo svolgimento e le basi culturali. Anche in Segond infatti la creazione, ovvero la fusione di mestiere e stilizzazione, implica una serie di processi che non possono venire ridotti né alla pura e semplice "ispirazione" né alla razionalità priva d'entusiasmo del Leonardo trasfigurato da Valéry, ma che sintetizzano in sé aspetti di entrambe tali posizioni» (Elio Franzini, 1984, p. 160).

²³ Dino Formaggio, 1978, pp. 15-16. Pur svolgendo un ruolo fondamentale la tecnica – cioè la capacità e la maestria necessarie al raggiungimento dell'obiettivo prefissato – non deve sopraffare l'arte – la capacità legata all'*esprit* e alle sue funzioni più elevate: «Art – La plus profonde *technique* doit être insensible, ne se faire voir qu'à la réflexion – car les bonnes machines ne font pas de bruit» (C VII, p. 818).

²⁴ Dino Formaggio, 1978, p. 16.

²⁵ Régine Pietra, 1988, p. 55.

²⁶ C III, pp. 95-96.

²⁷ C III, p. 779. Inoltre cfr. C XIII, p. 560, CE I, p. 1210.

²⁸ CE I, pp. 1251-52.

²⁹ Ivi, pp. 1253-54.

³⁰ Ivi, pp. 1259-60, 1244: «Peindre, pour Léonard, est une opération qui requiert toutes les connaissances, et presque toutes les techniques: géométrie, dynamique, géologie, physiologie» (*ibidem*). «Peindre, composer, construire c'est d'abord penser et penser c'est être capable de formuler les lois, les analogies, les associations qui gouvernent la "comédie de l'Intellect". La peinture est *cosa mentale*. La musique est un exercice d'arithmétique. Pour l'auteur de la *Jeune Parque*, il ne saurait y avoir d'œuvre valable qui ignore les conditions de son élaboration. L'artiste véritable est susceptible de rendre compte du processus créateur, sauf à être mystifié» (Régine Pietra, 1972, pp. 318-19).

³¹ CE I, pp. 1404-05.

³² CE I, p. 1391.

³³ Elio Franzini, 2000, p. 62.

³⁴ CE I, p. 1349.

³⁵ Ivi, pp. 1406-07. Ovvio a questo proposito è il rimando a Kant, tra l'altro ben presente a Valéry: «Comme donc il avait inventé le *Vrai*, le Philosophe inventa le *Bien* et le *Beau*; et comme il avait inventé les règles d'accord de la pensée isolée avec elle-même, pareillement il s'occupa de prescrire des règles de conformité de l'action et de l'expression à des préceptes et à des modèles soustraits aux caprices et aux doutes de chacun par la considération d'un Principe unique et universel, qu'il faut donc, avant toute chose, et *indépendamment de toute expérience particulière*, définir ou désigner» (CE I, pp. 1238-39); riecheggiano le parole di Kant sul giudizio di gusto per il quale esso deve essere privo di interesse, senza concetto, privo di uno scopo.

³⁶ Simon Lantieri, 1989b, p. 137.

³⁷ CE I, p. 1290.

³⁸ Guido Morpurgo-Tagliabue, 1960, p. 162.

³⁹ Shusi Kao, 1985, p. 18; i passi di Valéry sono C XIX, p. 521 e CE I, p. 1510.

⁴⁰ CE I, p. 1238.

⁴¹ C VIII, p. 578.

⁴² Elio Franzini, 1985a, p. 137.

⁴³ CE I, p. 1350.

⁴⁴ Ivi, p. 1351.

⁴⁵ Paul Valéry, 1948, p. 293.

⁴⁶ Paul Valéry, 1935, p. 66.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Ivi, p. 71.

⁴⁹ Cfr. ivi, p. 73. Il corpo e gli organi di senso svolgono un ruolo primario in questo ambito: «Ainsi faire, pour un objet esthétique, c'est refaire, redéployer les gestes qui répétés, indéfiniment, dessinent les formes d'êtres nouveaux. La main, l'œil, l'ouïe autonomisent progressivement, dans une nouvelle et rigoureuse fonction de l'imagination, un système de sensations positivement libérées. La main qui palpe imaginativement son objet, l'œil qui déploie formes et couleurs, l'oreille qui organise les structures des sons, traduisent en actes ainsi réitérés, une nouvelle puissance de l'esprit. Et dans cette puissance une nouvelle organisation de la durée, et, sûrement, paradoxalement, la manifestation d'une rupture dans les équivalences: demandes/réponses. Par où l'infini esthétique se montre... La construction d'un espace esthétique dépendra toujours de la nature du sens concerné» (Simon Lantieri, 1989b, p. 135).

⁵⁰ Paul Valéry, 1935, p. 77.

⁵¹ C VII, p. 883.

⁵² CE, p. 1349.

⁵³ Valéry sostiene che questo «*malentendu créateur*» che fa disperare l'artista sino a farlo lamentare di non riuscire a esprimersi come avrebbe voluto è necessario, è la parte fondamentale dell'esperienza artistica (cfr. Paul Valéry, 1935, p. 64. Cfr. anche Aldo Trione, 1983, p. 13).

⁵⁴ CE I, p. 896.

⁵⁵ Dino Formaggio, 1978, p. 176.

⁵⁶ Elio Franzini, 1987, p. 158.

⁵⁷ Elio Franzini, 1988, p. 11.

⁵⁸ Ivi, p. 12.

⁵⁹ CE I, p. 1497.

⁶⁰ Ivi, p. 1474.

⁶¹ Ivi, pp. 1502-03.

⁶² Paul Valéry, 1948, p. 299.

⁶³ C V, p. 52.

⁶⁴ C XIX, p. 93. La scrittura, sia quella dei *Cabiers* sia quella delle poesie – quindi spesso la riscrittura – è per Valéry mezzo di conoscenza di se stesso, di confronto con la realtà, modo di mettersi in discussione, oggettivarsi, trasformarsi: Giaveri rileva però una differenza profonda tra i *Cabiers* e la scrittura de *La Jeune Parque* e della tarda produzione poetica: «e i *Quaderni* sono diventati, nel tempo, strumenti di difesa strategica, abitudine, piacere e quasi vizio per l'intelligenza, la poesia è sempre tensione, censura, fatica controllata in

rigidi schemi formali» (Aa. Vv., 1989b, p. 31). In effetti le mattutine annotazioni dei *Cabiers* sono diventate una sorta di necessaria droga, un necessario addestramento della mente, esse devono inevitabilmente sfociare nella ripresa dell'attività poetica la cui insufficienza, come già detto, è all'origine della redazione dei *Cabiers* stessi.

⁶⁵ CE I, p. 1319.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Ivi, p. 1328.

⁶⁸ Ivi, p. 1331.

⁶⁹ CE I, p. 1332.

⁷⁰ Agosti al fine di sottolineare l'omogeneità delle poesie e dei *Cabiers* definisce l'esperienza del verso e della prosa rispettivamente come esperienza dell'«artificiale» e come esperienza dell'«impuro», sottolineando che «la prima non intacca il sistema [*scil.* il sistema concettuale del linguaggio], anzi, in definitiva, non fa che arricchirlo; la seconda, invece, è una vera e propria esperienza deviante che Valéry cercherà di neutralizzare subordinandola, per quanto è possibile, alle costanti generali e alle modalità operative inerenti al proprio metodo. In questo secondo caso il problema sarà di trasformare il negativo dell'esperienza in elemento di conoscenza e, per ciò stesso di positività» (Stefano Agosti, 1994, p. 189).

⁷¹ Aldo Trione, 1983, p. 18. La citazione di Valéry è CE I, p. 1389. Un utile riferimento chiarificatore può essere secondo Giaveri il manoscritto, la “traccia dell'attività del pensiero nel suo fare e nel suo farsi, testimonianza aperta ove sono ancora discernibili i processi di imitazione e di invenzione, l'interazione del caso e della riflessione, le scelte tecniche e strumentali” (Aa. Vv., 1989b, p. 26).

⁷² Cfr. C VIII, p. 353.

⁷³ CE II, p. 161.

⁷⁴ Ivi, p. 165.

⁷⁵ CE I, p. 1329 ss.

⁷⁶ C VI, p. 612.

⁷⁷ CE I, p. 1451.

⁷⁸ C XIV, p. 881.

⁷⁹ C XII, p. 280.

⁸⁰ C XIX, p. 135.

⁸¹ C XXVI, p. 913.

⁸² C XVII, p. 622.

⁸³ «*Gl.*

Littérature – art du langage.

Le meilleur est celui qui possède le mieux son langage.

Mais on peut posséder ce langage de deux manières – ou comme athlète *ses* muscles, – ou comme anatomiste, les muscles. 2 connaissances.

Il faut joindre l'anatomiste à l'athlète» (C IX, p. 748).

⁸⁴ C VI, p. 344.

⁸⁵ Passi omessi per errore dall'edizione dei *Cabiers* del C.N.R.S., estratti dal quaderno n. 54 dell'ottobre 1911 e pubblicati nell'edizione antologica: Paul Valéry, 1973-1974, vol. I, pp. 395-96.

⁸⁶ C X, p. 121.

⁸⁷ C VI, p. 923. Ovviamente è diversa la posizione del filosofo: questi deve essere assolutamente rigoroso, non può lasciarsi condurre dallo *charmes* che le parole portano con sé, non può, come il poeta, lasciare che esse si associno con la stessa libertà, né far prevalere lo scetticismo o il relativismo che gli impedirebbero di parlare. Né si può permettere arbitrariamente quei «petit coup d'état» (C IX, p. 187) che spesso gli scrittori attuano al fine di meglio adattare la parola alla proprio pensiero.

⁸⁸ CE I, p. 1450. È dunque appropriata la distinzione tra «l'artiste-poète» e «le philosophe-artiste»: «“Ce qui est clair comme *passage* est obscur comme *séjour*”: l'artiste-poète, au contraire du philosophe-artiste, séjourne dans le langage, s'y attarde longuement et *laborieusement*. A quel fin? Le philosophe se donne l'illusion d'y séjourner en se fiant à une éventuelle stabilisation de la “valeur” du sens et, en fin de compte, à la réalité des produits de l'esprit. Le philosophe-artiste, suivant le conseil de Valéry, ne fera que *passer*, laborieusement mais *rapidement*: “nous ne comprenons les autres [et nous-même] que grâce à la *vitesse de notre passage par les mots*. Il ne faut point s'appesantir sur eux, sous peine de voir le discours le plus clair se décomposer en énigmes, en illusions plus ou moins savantes”. Passage *par* le

langage et non séjour, oui, mais aussi: “*penser le plus loin possible de l’automatisme verbal*”. À partir de là, la tâche du philosophe-artiste serait de “créer le besoin d’une *volupté de philosopher*”, ce qui revient à dire qu’il “userait avec liberté des forces qu’il a acquises dans la contrainte; et c’est d’une infinité de manières, sous une infinité des formes, qu’il dépenserait le vigueur et la faculté qui lui sont propres – de donner vie et mouvement aux choses abstraites”. Il s’agirait donc de créer, d’inventer, car, dit encore Valéry au grand scandale de quelques-uns, la vérité ne se découvre pas, elle se fait», (Shusi Kao, 1985, pp. 130-31. I passi di Valéry sono: C III, p. 294; CE I, p. 1318, p. 1263, pp. 1249-50).

⁸⁹ C XXI, p. 620.

⁹⁰ C VI, p. 604. L’impossibilità di separare la testa dalla mano è «il punto principale del pensiero e dell’opera di Leonardo che, con Eupalinos e Degas, è uno dei principali eroi in cui si trasfigura il pensiero di Valéry: “e sarà così che il *Lavoro*, dopo circa duecento anni dalla pubblicazione dell’*Encyclopédie* di Diderot, tornerà ad essere, proprio nelle pagine di Valéry, soggetto filosofico” (Vi è in effetti, da Diderot – si pensi all’articolo *Art* dell’*Encyclopédie* – sino a Valéry, il problema della tecnica in primo piano. Lo stesso Cogito cartesiano si libera dalle catene sillogistiche e diviene un “*levier* di potenza gigantesca, capace di sbarazzare il cammino dell’umanità dagli ostacoli verbali, dalla selva di pseudoconcetti delle vecchie filosofie”» (Elio Franzini, 1984, p. 182: i passi citati sono del saggio di Eugenio Di Rienzo, 1982, pp. 51 e 56). Così comincia la dettagliata descrizione delle mani del padre Agathe Rouart-Valéry: «Presque étrangère au visage mince et parqué de plis profonds, comme si la pensée y creusait toujours davantage son sillon, - la main de mon père semblait construite pour d’autres fins et nécessités que l’acte simple de l’écrivain.

Elle possédait une puissance plutôt qu’une force, une forme qui appelât d’autres travaux, une chaleur vivante et vivante qui n’était pas d’homme soumis à un seul cerveau» (Agathe Rouart-Valéry, 1974, p. 277).

⁹¹ «La main devient pour Valéry l’objet d’un approfondissement particulier, aussi bien comme instrument inconsciemment exploité par rapport à l’écriture que comme support indispensable de toute activité et construction humaines. L’éloge de la main qui figure dans le “Discours aux chirurgiens” suite cet aspect de support dans la perspective d’“un agent universel”, accentuant par là son importance critique en tant que foyer de rassemblement des forces les plus diverses. Dans sa capacité de brasser “des virtualités innombrables”, la main, “successivement instrumentale, symbolique, oratoire, calculatrice”, s’affirme comme le point de liaison indispensable entre l’homme et l’univers. Mais il y a plus: ce rayonnement compréhensif s’étend jusqu’à inclure une vocation épistémologique, qui s’adresse aux principes de toute recherche intellectuelle, “*organe de la certitude positive*” comme aussi “*organe du possible*”. Entre ce qui est rationnellement repérable, et ce qui ne s’offre à l’entendement que sous forme d’intuition ou d’aperçu, en attente d’analyses qui permettraient éventuellement de mieux asseoir l’urgence de son appel à l’esprit, la main sert d’intermédiaire capital dans la constitution d’un savoir toujours plus affiné et efficace» (Robert Pickering, 1996, pp. 298-99).

⁹² CE II, p. 519. Commenta così Agathe Rouart-Valéry memore di infinite volte in cui vide il padre lavorare e osservare le proprie mani: «Cette complexité de la main, sa double identité ici définie par le moi et le non-moi, la contradiction entre son apparente liberté d’action et l’aveugle servitude aux ordres du cerveau, – une morphologie telle que les envers et l’endroit jouissent de propriétés et de possibilités différentes et ne peuvent pas communiquer l’un avec l’autre, – voilà qui représentait pour mon père autant un thème à ses remarques et réflexions» (Agathe Rouart-Valéry, 1974, p. 282).

⁹³ Gérald Antoine, 1974, p. 181.

⁹⁴ *Ibidem*. I riferimenti a Valéry – cui rimando – sono in CE I, pp. 311, 518 e 610.

⁹⁵ CE II, p. 183: «cela n’a l’air de rien, mais c’est capital: cependant que la main remonte dans l’esprit jusqu’à devenir main mentale, l’esprit, lui, n’existe que s’il est incarné jusqu’au bout des doigts de la main» (Gérald Antoine, 1974, p. 183).

⁹⁶ CE II, p. 864.

⁹⁷ C III, p. 89; cfr. anche C VI, pp. 161-62. Basti inoltre ricordare che Monsieur Teste è «celui qui regarde sa main, la fait mouvoir et considère la main et son mouvement, comme une curiosité, et se dit *En quoi ceci est-il Moi ou de Moi?*» (C XVII, p. 333).

⁹⁸ CE I, p. 908.

⁹⁹ Ivi, p. 917.

¹⁰⁰ Ivi, p. 918.

¹⁰¹ Ivi, p. 919.

- ¹⁰² C III, p. 89.
¹⁰³ C XI, p. 111.
¹⁰⁴ CE II, p. 1300.
¹⁰⁵ C XXIX, p. 245.

IV – La polidimensionalità dello sguardo

1. Vedere: affacciarsi sul mondo

L'importanza della nozione di vedere è già più volte emersa nel corso della trattazione così come è ugualmente emerso il legame con la nozione di fare: si vedrà in conclusione come entrambe trovino applicazione nell'architettura e come in essa manifestino appieno la loro natura. Da quanto detto è chiaro che il vedere non è uno statico percepire la realtà da parte di un soggetto distinto da questa ma come vi sia una ricca serie di connessioni tra questi e il mondo circostante: lo sguardo addestrato dall'esercizio è di conseguenza capace di fare, di operare fattivamente sulla realtà e di manifestare il soggetto. Il problema da affrontare è relativo alla «philosophie combinatoire», cioè di «savoir former toutes les solutions possibles d'un problème donné»¹: prendere quindi coscienza della pluralità delle soluzioni possibili, della ricchezza dei dati provenienti dal reale e della loro eterogeneità, dunque della relatività del proprio punto di vista. Ho già detto inoltre che l'addestramento tipico del *Gladiator* è rivolto anche in maniera specifica al suo modo di vedere, allo sguardo: il *Système* è anche infatti una *science des manières de voir*, richiede, nella sua modulazione secondo l'*implexe*, l'acquisizione di un nuovo modo di vedere, uno sguardo panoramico che rilevi l'invisibile, scopra i nessi, evidenzia che l'arte è caratterizzata da differenti modi di vedere. Il vedere dell'artista, intimamente connesso con il suo fare, con il disegnare, assume una profondità e un'angolazione particolare, è allo stesso tempo costruire e conoscere, pone il soggetto in rapporto chiasmatico con la realtà: «l'arte – la danza, la musica, la pittura, il disegno, l'architettura, la poesia – può essere una possibilità di costruirsi questo sguardo obliquo sul mondo, non uno sguardo distratto però ma uno sguardo attento, per rendersi conto dell'ignoto che trama il mondo da parte a parte, ignoto che altro non è che una pluralità di cose non riconducibile all'unidimensionalità del pensiero astratto e tuttavia costruibile nella forma»². Lo sguardo dell'artista è uno sguardo esercitato a distinguere oltre l'immediatamente visibile, nella complessità del reale gli elementi nuovi e interessanti; egli è di conseguenza capace di rinnovarla, chiarendola e suddividendola, nell'opera d'arte, nella sua creazione, nel suo fare.

Un utile orientamento per l'analisi della nozione di vedere può essere la riflessione che Garroni sviluppa in *Estetica. Uno sguardo attraverso*, poiché problematizza la nozione di sguardo sostenendo che «[...] il nostro stesso guardare è possibile precisamente a questa condizione: che si stia innanzi tutto in un mezzo che funziona come un insieme di stimoli, e senza che nello stesso tempo si guardi quel comune guardare e il mezzo in cui esso è possibile in un altro guardare o nel guardare di un altro, [...] così che il guardare-attraverso [...] condiziona e costituisce propriamente l'ente *che siamo* e il *nostro* guardare. [...] Per noi il guardare è anche e innanzi tutto un rendersi conto di guardare e quindi un parlare, almeno implicito, del "semplice guardare"»³. Date queste premesse Garroni sostiene che «il nostro guardare è non: un semplice guardare soltanto, ma: anche e nello stesso tempo un guardare-attraverso – o un prendere-le-distanze da, o un mettere-in-questione – il semplice guardare all'interno del guardare. [...] Il guardare-attraverso è piuttosto la condizione interna del semplice guardare e possiamo parlarne solo mettendo in questione, o interrogandoci su, il semplice guardare *mentre* guardiamo, *dall'interno* del guardare e *mediante* il guardare»⁴. Un guardare che costruisce, che non accetta passivamente ma pone domande e cerca di specificare un determinato punto di vista da cui poter produrre: ritengo che questa analisi del guardare, che riconosce all'estetica la possibilità di informare un modo di vedere e di pensare, possa essere una valida guida nell'esame della posizione di Valéry perché capace di sottolineare la necessità di fare e vedere in stretta connessione l'uno con l'altro, entrambi con funzione poetica.

La nozione di vedere investe in maniera centrale tutta la speculazione di Valéry poiché si coniuga con profitto con tutte quelle altre che ho analizzato per definire al meglio il *Système*:

Il n'y a qu'une philosophie de concevable – et ce serait un art de penser. Car il y a un *art de penser*, comme de marcher, de respirer, de manger et – d'aimer. Et cet art doit être indépendant de ce que l'on pense. On a cru que la logique était cet art: elle n'est qu'une partie et un moment. Il faut, avant la logique, préparer ce qu'elle aura à conserver et à ordonner.

Cet art est un art de transformer, de distinguer, d'évaluer.

En un mot de reconnaître et de développer les *pouvoirs*. Il s'agit d'abord de les observer – Ici une certaine *vision*⁵.

Dunque assumere un corretto sguardo sul mondo è la prima condizione del pensare, del filosofare, del discernere e valutare i dati del reale e di trasformarli; è operare sul reale, far propri e riconoscere i propri poteri, renderli effettivamente operanti, esercitarli in maniera conveniente. È sfuggire da tutti i limiti della filosofia intesa come puro esercizio di pensiero senza riferimento al reale, esercizio che si svolge su concetti e su termini che poco o nulla hanno di reale, su problemi

fittizi che un esercizio rigoroso del pensiero potrebbe immediatamente risolvere. Tale attività è anche un'arte, una *τέχνη* che quindi richiede non solo esercizio ma anche addestramento e rigore. Indispensabile è quindi il ruolo della visione; ed è fondamentale non solo osservare la realtà ma farlo con la consapevolezza che la si osserva da un determinato punto di vista, che la scelta di questo non debba essere casuale ma frutto del proprio *Système* che si intende creare e che si determina a partire dalla stessa osservazione. È bene infatti ricordare che *Système, Ego, manières de voir, implexe* si sviluppano insieme, a partire dal rifiuto dell'acquisito e delle certezze non provenienti dalla propria ricerca; e che le proprie personalità e le proprie virtualità possono essere comprese e approfondite in un percorso che partendo dall'io stesso coinvolga il modo di vedere la realtà, il modo di porsi e di operare all'interno di essa: è utile ribadire che la filosofia deve essere una disciplina «qui ne sépare jamais la théorie de la pratique qui la justifie toute ensemble et la fait progresser»⁶. Quindi non un vedere che si limiti a scorgere la realtà e i suoi elementi, a recepirli passivamente ma che sia piuttosto capace di valutare i dati percepiti, di svilupparli e ordinarli, che operi sulla realtà, si metta alla prova, si riconosca in questo lavoro e vi si impegni.

a. Vedere se stessi, gli altri, il mondo

Vedere è in prima istanza acquisire un punto di vista, assumere la responsabilità di un proprio punto di vista, proiettarsi nel mondo secondo quanto ho già evidenziato a proposito della triade *C E M*. La percezione infatti fa sì che pensieri e immagini dapprima poco chiari e accidentali assumano una forma chiara e determinata per mezzo della stessa coscienza che li rende a misura del soggetto percipiente facendo sì che la multifaccialità del reale sia percepita in maniera ordinata e coordinata:

Du regard des yeux.

Le regard pourrait être analysé comme une propriété vectorielle. – Ce qui est d'ailleurs vrai de toute attention en tant qu'elle est une direction.

Tantôt il se cantonne dans un très petit champ. On dit qu'il se fixe sur.

Tantôt il parcourt de larges étendues, et entraîne la tête avec lui.

Ce sont des actions particulières aux yeux, dont la fin n'est pas visuelle.

D'autres fois, il ne cherche pas: il jouit de la vue; ou bien ne voit que passivement; ce n'est plus un regard à proprement parler.

Et quelquefois, il se fixe sans voir ce qu'il fixe mais comme si sa fixité physique servait en quelque manière une fixation sur un très petit champ de transformations mentales sollicitées.

Dans tout ceci, la *direction* est essentielle, avec le degré ou la *puissance* de la sensibilité.

Le regard est en somme une opération – dans un système de variables – réciproque d'une étendue – par laquelle une direction et un groupe de déplacement deviennent fonction d'une inégalité, *donnée* dans le *champ* ϕ ou *excitée* dans le *temps* ψ .

Il comporte 2 variations: 1° de la sensibilité qui s'accroît en tel point de son domaine, *aux dépend du reste* – 2° de la motilité qui se distribue (dans son domaine propre d'ensemble moteur) en mouvements ou en arrêts, de manière à obtenir un rendement maximum de la sensibilité. La solution de cet écart est un *seuil*. L'inégalité s'achève – une fois la réponse obtenue ⁷.

Lo sguardo è dunque attività, relazione tra il soggetto che guarda e ciò che vede, fonda la capacità dell'uomo di costruire il mondo, il proprio mondo, tutto ciò che quindi risiede all'interno del proprio campo visivo, di scoprirne i nessi non evidenti, di vedere ciò che scompare dalla superficie e penetra nella profondità: la *vision étrange* di cui è dotato Valéry gli consente di riconoscere la parte legata al tutto, la particolarità di ogni singolo oggetto e al contempo le sue relazioni con l'insieme e i molteplici ruoli che svolgono le singole parti per determinare il tutto che non è la semplice somma ⁸. Di conseguenza tutto il *savoir* dell'uomo dipende dal modo in cui questi guarda, dalle sue capacità di percorrere proficuamente la realtà e di scorgerne la ricchezza, la varietà che seppure è condotta a unità rimane irriducibile ed eterogenea. L'addestramento del *Gladiator* è rivolto all'acquisizione di un *Système*, alla riappropriazione di sé e al dispiegamento della propria personalità e del proprio io in tutta la sua ricchezza, con tutte le proprie virtualità pronte a divenire attive in risposta degli stimoli della realtà. La visione è dunque apertura verso la realtà, interpretazione e presa di coscienza dei dati del sensibile, ordine nella loro varietà e loro presa di possesso:

Gl.

Il faut toujours partir de l'informe, du non-significatif, du zéro des valeurs ajoutées, associées.

Il faut donc retrouver ce point.

– On le voit bien par le dessin qui est meilleur d'un objet jamais vu que d'un vu.

Voir beaucoup c'est cesser de voir, et passer du voir au savoir voir sans arrêt.

D'où ce problème – à quoi se réduit la perception par la répétition? ⁹

Bisogna quindi riappropriarsi del proprio sguardo libero dalle incrostazioni del passato, di ciò che si conosce o si pensa di conoscere, guardare piuttosto a partire da quello zero assoluto che ha come unica condizione l'irrinunciabile consapevolezza della prospettività della visione, la presa di coscienza che per vedere è necessario assumere un proprio punto di vista ma che questo è solamente uno dei possibili. Tale scelta è inoltre influenzata e orientata dal *Système*, da quel percorso personale di conoscenza di se stesso, presa di possesso di tutte le proprie capacità e articolazione di queste. Il soggetto allora acquisisce un certo sguardo – uno dei tanti possibili –, intesse con la realtà un certo tipo di relazioni a partire dal proprio punto di vista, prende coscienza

za del proprio stesso modo di vedere e delle cose differenti che può vedere da posizioni differenti. Instaura di conseguenza una pluralità di relazioni con il mondo, percepisce tutte le varianti e le sintetizza, attua lo stesso processo di catalogazione e ordine che ha attuato a proposito della propria personalità. Ma vedere istituisce anche la relazione con l'altro, la reciprocità tra due soggetti che si guardano:

– Le regard de l'autre vivant est la plus étrange des rencontres. S'entre-regarder
– Cette connivence, collinéation.

A v[oit] B qui v[oit] A. A v[oit] B. B v[oit] A.

B v[oit] A qui v[oit] B.

Quelle merveille, ce regard mutuel!

Regardez-vous donc longtemps sans rire! Comment supporter d'être un peu de temps inscrits l'un dans l'autre – durée d'une contradiction? ¹⁰

Si comprende bene che il vedere è un «problème essentiel» per Valéry perché investe direttamente il soggetto sin dall'inizio del suo tentativo di conoscersi: è una questione che richiede di instaurare «une science des *manières de voir*» ¹¹ la cui definizione investe termini centrali di tutta la riflessione di Valéry quali «*on peut... on peut aussi bien*». Tali differenti modi di vedere hanno uguale legittimità e dipendono in prima istanza dallo stesso processo di formazione del proprio *Système*, investono direttamente l'azione perché ne determinano l'origine e le modalità di svolgimento. Ancora una volta il concetto di *pouvoir* è elemento utile per chiarire lo svolgimento delle riflessioni di Valéry:

Pouvoir. On ne méditera jamais assez ce curieux mot... [*aj. marg.*: Implexe et pouvoir]

(Les philosophes, qui ne pensent à rien (qu'à leurs questions accoutumées et non aux observations) et qui ne savent ni ce qu'ils veulent ni ce que l'on peut vouloir – – n'en parlent pas.)

J'observe 1°) que *voir*, ce fait, ne prend place dans un fonctionnement dirigé que si cet événement qu'il est transformé en élément d'une action – – virtuelle [*aj. marg.*: *Pouvoir* est complémentaire de *voir*].

[P[ar] ex[emple]: à distance, le modelé – la perception du mouvement des corps, la forme etc. sont des actions virtuelles qui interprètent le tachisme visuel.

Ce que n[ous] voyons (et croyons ne faire que voir) est en définitive un *tableau d'actions* quasi prononcées, quasi imaginées par images motrices – et constituant une diversité développable.

Chaque événement (sensation etc.) est comme un germe, dont le *terrain* est fonctions mémoire etc.

Et d'ailleurs, est tout ce qui se développerait aussi dans un rêve. "Terrain du rêve".

2°) qu'il y a une sensation de cette virtualité ¹².

I termini in gioco sono tutti quelli già emersi nel corso di questa ricerca: *implexe* e *pouvoir* sono adesso declinati insieme al vedere, vengono identificati come complementari l'uno all'altro. La visione si ca-

ratterizza dunque per la virtualità, per l'apertura che superi il semplice percepito e lo coniughi con la ricchezza dell'io e dell'*esprit*. Poiché anche il vedere contribuisce alla definizione del *Système* è necessario prendere preliminarmente possesso del proprio io e riconoscersi, guardarsi a distanza per riconoscersi: «Monsieur Teste avait pris l'étrange habitude de se considérer comme une pièce de son jeu, ou bien comme une pièce d'un certain jeu. Il se voyait. Il se poussait sur la table. Parfois il se désintéressait de la partie. L'emploi systématique de Moi comme Lui»¹³. È ancora una volta il solito modo di procedere della speculazione di Valéry, acquisire una certa distanza anche da se stesso, non accettarsi immediatamente ma cercare a partire dal proprio io quelle risorse non evidenti e quei nessi non presenti in superficie che costituiscono la vera ricchezza dell'uomo. A conferma di tutto ciò è utile, ricordando l'interesse per la matematica di Valéry, sottolineare che le geometrie non euclidee hanno insegnato esistono differenti possibili punti di vista, quindi infiniti modi di vedere la realtà.

b. *Une théorie des points de vue*

Da quanto sinora detto è evidente come siano forti i legami tra la visione e l'*esprit*, come quella sia influenzata dalle caratteristiche di questo e, al contempo, sia fondamentale per la sua stessa determinazione: la centralità di questo argomento emerge ancora di più se si fa riferimento alla passione di Valéry per le scienze e alle novità che queste avevano determinato all'inizio del Novecento. La teoria della relatività di Einstein è infatti uno snodo fondamentale cui fare riferimento e più volte citata nei *Cahiers* per determinare al meglio il concetto di vedere:

Einstein a créé un *point de vue*, mais il n'y a pas d'œil humain qui s'y puisse placer.

Il n'y a pas d'œil qui puisse voir à la fois la face et le profil d'un homme d'un seul tenant.

– Peut-on créer un *point-de-vue* analogue – (formel) pour l'intus et l'extra? pour le physique et le psycho-affectif?¹⁴

Secondo Valéry la vera speculazione non può prescindere dalla definizione di un proprio punto di vista, dalla presa di coscienza dell'esistenza di discrepanti punti di vista che devono essere ordinati e tenuti insieme con le loro differenze – per meglio dire a partire da queste: già la visione stessa deve tener presente due differenti punti di vista dei due occhi, della distanza tra questi e l'oggetto guardato, deve organizzare il dato visivo con l'esperienza pregressa: «La vue – une surface de q[uel]q[ues] m[illi]m[ètres] carrés d'un part; d'autre part, un champ qui se donne immense – par la *lecture* des sensations imperceptibles d'accommodation et de rotation virtuelle. – C'est une

croissance que la vision»¹⁵. Dunque per gestire la sproporzione tra l'occhio e il reale, per non soccombere a essa è necessario un appropriato punto di vista, aver costituito un *Système* capace di gestirlo e motivarne la scelta; capace inoltre di mutarlo assecondando nuovi stimoli provenienti dal reale e capace di ricollocarsi in esso. Evidenziando la natura del reale ho sottolineato che questo dipende dal punto di vista dell'osservatore, che si determina a partire dalle relazioni di *C E M* e che ogni immagine della realtà è un'interpretazione di questa: per esempio i «points-de-vue d'architecture»¹⁶ di cui Valéry accenna in un appunto dei *Cahiers* relativo a una conferenza di Einstein potrebbero indicare che il ruolo della visione sia quello di mediare tra le teoria e l'esperienza, di fornire una possibile chiave di accesso che sia capace di spiegare la ricchezza del reale, che renda possibile all'uomo di accedervi e modificarla, di farla propria per esempio attraverso l'architettura. È chiaro allora, riprendendo Garroni, che guardare è innanzi tutto mettere in questione, è una prassi che opera sulla realtà, coniuga il vedere, il pensare, il conoscere e il sapere:

J'envisage toute chose comme susceptible d'un changement qui ne dépend que d'un changement de mon optique; qui peut être si profond que la chose en soit entièrement transformée, si ce n'est dans la propriété de pouvoir redevenir ce qu'elle était, moyennant un changement de mon optique¹⁷.

Vedere è insomma qualcosa che va al di là della semplice e passiva registrazione dei dati percepiti: a questi si accompagnano, perché il vedere sia fonte di conoscenza, in una seconda fase tutta una serie di credenze e conoscenze già acquisite, un insieme di automatismi capaci di ordinare e dare senso alla visione stessa, determinarla e renderla produttrice di una prassi, di trasformarla in azione. Percepire significa quindi trovare un senso, comprendere i nessi del reale e quelli tra lo stesso soggetto e la realtà, dare significato e ordinare i dati della visione, sfruttare la capacità dei sensi di interpretare lo sconosciuto. In fin dei conti il soggetto non vede semplicemente ciò che gli sta di fronte, ma la vista è intessuta di tutte quelle relazioni tra soggetto e oggetto, come risposta agli stimoli che la cosa vista suscita sul soggetto che vede: la cosa vista dunque induce a vederla in una certa maniera, il punto di vista da cui è vista la influenza evidenziandone certi aspetti, «toute perception est donc une production provoquée et peut n'être pas superposable à elle-même si elle est recommencée. On cru voir»¹⁸.

Dunque da una parte riceviamo dai sensi più cose di quelle che percepiamo – e l'intelletto le filtra, le sceglie, le fa decantare, privilegia alcuni elementi a discapito di altri –; dall'altra riceviamo meno di quello che percepiamo e quindi l'intelletto aggiunge ai dati bruti e dà loro del senso. È utile di conseguenza ben distinguere la percezione dai

dati immediati che l'occhio riceve poiché questi sono ancora allo stato bruto, non organizzati e quindi non comprensibili: «Perception – La vue nous enseigne beaucoup plus des choses que n'en reçoit notre œil [...]»¹⁹. Soltanto l'organizzazione dei dati percepiti dà luogo a ciò che può essere definita percezione, all'arricchimento della conoscenza e al progresso. La percezione visiva non è mera raccolta dei dati della realtà ma prevede un'attività del soggetto percipiente; l'occhio riceve dalla realtà più stimoli di quanti ne raccoglie, ma al contempo percepisce un numero maggiore di dati rispetto quelli della realtà: in questo scarto risiede la parte attiva della visione, nel combinare i dati con le proprie conoscenze, nell'interpretarli, nell'integrarli, nell'acutezza stessa dello sguardo. Di conseguenza la visione non è qualcosa che dipende solamente dall'organizzazione dei dati visivi bensì investe in pieno il *savoir* acquisito e lo stesso *Système*: i dati percepiti vengono così modificati, aggiustati e coordinati con il sapere pregresso, vengono inseriti nella costruzione del sapere, nel proprio percorso formativo rimodulandolo e determinandolo in nuove forme:

Ce que nous recevons des sens, ce n'est ne pas le "monde extérieur" – c'est de quoi nous faire un monde extérieur.

Comment se fait-il? Il se fait par substitution de choses vues à choses perçues et ce savoir contient des pouvoirs virtuels²⁰.

Così come si deve fare con i dati di senso un mondo esteriore il proprio mondo, allo stesso modo si deve fare il luogo in cui vivere, il proprio mondo, la propria casa cioè lo stesso processo che compie l'architetto, sfruttando tutte la potenzialità che Valéry riconosce essere proprie dell'uomo dotato d'*esprit*:

On peut diviser l'existence mentale d'un homme très cultivé en 2 parties.

La 1^{re} commune avec les autres hommes pendant laquelle il réduit ses perceptions et les combine en vue de l'utilité.

La 2^{me}, particulière et parfois singulière pendant laquelle il recherche à re-percevoir les choses abolies – et à retrouver le primitif chaos – la totalité de sa sensibilité – les sensations subjectives – les bavures – les "erreurs" des sens, c'est-à-dire les sensations non corroborées par d'autres – les coïncidences etc., le *quelconque*²¹.

Dunque un primo livello della percezione semplice e immediato, in vista dell'utilità, abolisce il superfluo, tutto ciò che non serve per l'immediatezza dell'esistenza e per la sopravvivenza; ordina il caos originario secondo degli schemi elementari, comuni a tutti, non è soggettiva; superiore gerarchicamente c'è l'altro, quello dell'*esprit* e dell'*implexe*, del saper vedere. Così per esempio Leonardo o il poeta sono capaci di sviluppare al meglio questo secondo livello, sono capaci di agire di conseguenza, di sfruttare al meglio i dati del reale, gli stessi dati che coloro privi di tale *esprit* non utilizzano.

Vedere la realtà allora significa ricercare qualcosa che a una rapida osservazione sfugge, superare l'inerzia di uno sguardo opacizzato dall'abitudine e sforzarsi di percepire qualcosa di diverso, di estraneo: solamente così la visione è un "mettere-in-questione" e può di conseguenza apportare nuove conoscenze. Più volte del resto Valéry riconosce come le riflessioni sulla vista e le analogie che da queste discendono gli siano state d'aiuto per la definizione del proprio *Système* e della propria personalità:

Théorie des points de vue –
S'il existait une vraie "philosophie" ce serait un des problèmes de cette occupation que de faire une théorie des "points de vue" –
de leur définition, de leur nombre, de la variation de chacun, du passage de l'un à l'autre, des invariants de leur ensemble – de leur combinaison entre eux, de leur production.

Les choses sont des invariants de points de vue. Les personnes sont de lois de points de vue.

Ensemble de points de vue possibles pour un individu.

Ciel étoilé.

Ce point de vue de points de vue – de considérer sous le rapport des points de vue est d'une richesse immense.

Un point de vue étant choisi, un ∞ de propositions etc. lui correspondent, liées entr'elles.

Un tel point est correspondance de ∞ à 1 et peut-être le "Je suis" est-il l'expression de la corresp[ondance] la plus générale de cette espèce? –

Le temps ²².

La realtà non è quindi qualcosa che già esiste e deve semplicemente essere registrata e compresa; così come la riconquista dell'io avviene per mezzo della sua stessa messa in questione, così come il linguaggio deve essere purificato da tutte le incrostazioni che lo allontanano dal pensiero e dalla realtà, allo stesso modo lo sguardo deve innanzi tutto essere vergine e libero dalle sovrastrutture derivanti dal linguaggio:

Le réel est ce qui ne peut jamais être tout entier considéré d'un seul et unique point de vue.

Quel que soit le point de vue (le mode de considérer – exprimer A.) sous le quel on regarde A, il exclut une infinité de caractères ou de propriétés qui cependant se rattachent à lui par un enchaînement nécessaire. Le réel RÉSIDU. L'impénétrable par la connaissance ²³.

Preliminare alla definizione del *Système*, come ho già evidenziato, è la riappropriazione di se stessi assecondando la propria pluralità: lo sguardo dunque gioca un ruolo fondamentale in questo processo di riconoscimento, di riappropriazione di sé. Di conseguenza è appropriato affermare che «au commencement d'un Moi, il y a un phénomène d'optique» ²⁴, sottolineare la necessità di un apprendistato che conduca al possesso di uno sguardo capace di cogliere a pieno

la ricchezza del visibile e di comprendere i fili che tessono il reale: «savoir regarder, c'est, en résumé, être capable de dénoncer les objets comme objets, pour les transformer en choses, en abolissant leur(s) signification(s); c'est demeurer dans la sensation, ne pas se hâter de passer, en une sorte d'acte-réflexe, d'auto-défense, de la sensation à la perception – ou plus exactement, car il semble que ce passage soit devenu instinctif et inévitable, c'est savoir revenir à la sensation –; c'est, enfin, ne voir que des “taches”, mes “taches de l'instant pur”, donc des effets de lumière»²⁵. Lo sguardo perciò si situa in quella zona ricca di virtualità dell'*esprit*, agisce in simbiosi con le capacità attivate dall'*implexe*: esso quindi guida il soggetto alla scoperta del mondo, lo guida tra le pieghe di questo, instaura una nuova relazione soggetto-oggetto; quest'ultimo esiste in relazione all'altro, grazie allo sguardo che gli si posa di sopra e gli dà senso. Il vedere si situa nella dialettica che informa tutto il *Système*, è un'altra modalità secondo cui organizzare la costellazione di eteronimi che costituisce la personalità di Valéry, informa il fare rendendolo prospettico. La ricerca stessa di Valéry trova allora una nuova declinazione, invita a guardare e a mettere in questione i dati percepiti, a porre attenzione alla realtà per poterla vedere al meglio:

Attent[ion]

L'analyse du regard de l'œil suffit à préciser la notion d'attention.

Ce regard est un acte de l'œil, – une modification pour mieux voir –; ne voir que...; voir suivant une loi – accommodation, mouvements de l'œil, sensibilité rétin[ienne] s'y emploient.

Distinction. Voir sans regarder. Regarder sans voir. Voir mieux en ne voyant qu'une portion de la vue. Suivre une ligne. – Maintenir au point net un mobile.

De plus: mon œil est *appelé* vers l'un de ses points vus – et JE puis maintenir mon œil sur un point – choisir – chercher. Etc.

Ainsi donc on trouve facilement les idées fondamentales: Création d'inégalités dans un domaine sensible – Introduction de *lois* ou par la sensibilité ou par un modèle indépendant – transformation d'un simultané instantané en successif *réversible*. Coordination de fonctions indépendantes pour l'institution de correspondances uniformes (netteté); conservation de la netteté ou seulement d'un objet net; restriction – Possibilité de s'opposer à la diffusion.

Et en plus, enfin – l'attention visuelle est utilisable pour l'attention interne, par un étrange procédé de simulation. On regarde en soi comme avec ses yeux. Les yeux se fixent pour ne pas voir, sur un corps pour que l'idée se voie²⁶.

Dunque vedere ciò che sta innanzi agli occhi per scorgere la dialettica di coppie contrarie che sta alla base della percezione, la complessità e il continuo rimando dall'unità alla molteplicità, dal semplice al complesso, «fournir de la durée à un regard, sur une chose ou sur une pensée»²⁷. Mediare le risorse della sensazione e della percezione, l'assolutezza e l'immediatezza dell'una e la capacità di sintesi e accomodazione dell'altra; avere insomma uno sguardo ben direzionato

sulla realtà. Appropriato mi pare inoltre il riferimento al *Gladiator*: «l'occhio di Gladiator non guarda i fenomeni al modo della metafisica, il cui occhio, posto *organicamente fuori del visibile*, pretende di affermare, fuori del visibile, ciò che ne costituisce l'essenza e la verità. Lo sguardo di Gladiator è uno *sguardo-limite*, situato cioè sulla frontiera del visibile, che cerca di delimitare l'*in* del visibile, perché più che cercare la verità-essenza del visibile, cerca di sviluppare "le forze che fanno e disfano le verità"»²⁸.

Questo atteggiamento di Valéry richiama quello che Husserl indica per la ricerca fenomenologica: non conformarsi al senso comune né aderire passivamente a ogni giudizio precostituito sono alla base dell'*epochè*. Valéry infatti riconosce che «la plupart des difficultés de la philosophie sont artificielles»²⁹; porre allora preliminarmente la domanda «Qu'est-ce que je veux?»³⁰ è l'atteggiamento positivo che rimanda ai dati immediati della conoscenza e fa *tabula rasa* di tutti i falsi problemi. L'analogia con Husserl su questo punto mi appare proficua e interessante: basti pensare alla riduzione trascendentale che a partire dai fenomeni vuole dar ragione della costituzione della realtà. Annota ancora Valéry:

La *pensée* comme production ou reproduction est plus *pauvre* que la *perception extérieure* comme production – plus pauvre en *objets* – plus riche en *relations*. (Observer que c'est elle qui fournit les relations dans l'examen des choses. Je ne vois pas la plupart de ce que je crois voir de mes yeux – je ne vois pas que ce mur en face est un solide – que le ciel est d'une autre matière que lui.)

Au lieu d'écrire *plus pauvre*, il faudrait mettre *infiniment plus pauvre*.

Alors, la pensée devant digérer la perception brute – doit suppléer à cette infinitude toujours diverse par ce qu'il faut pour revenir à son petit nombre. Elle opère une réduction³¹.

Non si tratta così per Valéry – in perfetta sintonia con Husserl – di negare l'esistenza della realtà, né di considerarla una mera apparenza: essa esiste e su di essa si esercita l'esperienza. Attenersi ai dati provenienti dalla visione liberati dai tratti accidentali, tornare ai nessi fondamentali tra soggetto e realtà, mettere tra parentesi il mondo naturale e ogni giudizio su di esso è il comune obiettivo: «il s'agit, pour Valéry comme pour Husserl, de toucher la réalité. Et le radicalisme qui leur est commun à tous les deux consiste à faire table rasa de tout instrument préfabriqué, de toute nomenclature héritée»³². Quello che era il dubbio cartesiano diventa così una riduzione del dubbio, rifarsi immediatamente alla realtà e ai suoi contenuti di senso. La ricerca va allora svolta effettivamente sul campo, sui fenomeni; essa non è una semplice metodologia ma una sintesi continua di metodo e di descrizione dei fenomeni a partire da questo. Vedere perciò non significa vedere una cosa in sé; il soggetto deve fare una sintesi di differenti

prospettive sino a cogliere la cosa in sé; il percepito non corrisponde immediatamente con il percepire ma essi sono opposti e correlati: il vedere è quindi costituire l'oggetto visto, dare ordine e forma alla percezione.

Il vedere dunque necessita costantemente la propria riattualizzazione: «la pratique d'observer intensément les objets, et de les dévêtir de leur contingence banale, peut mener à deux genres d'expérience. L'émerveillement devant l'originalité de l'existence peut être suggéré en un éclair de reconnaissance – “J'ai rencontré Notre-Dame – Je veux dire qu'elle m'est apparue tout à coup [...] en objet inconnue – sans rapports antérieurs avec moi –” – ou par la longue immersion contemplative dans la réalité et l'élévation qualitative des objets les plus courants. “Tous se réduit finalement [...] à considérer un coin de table, un pan de mur, sa main, ou un morceau de ciel” : cette tendance est née à l'époque de *Monsieur Teste*, comme le montre le motif récurrent du mur, non-objet dans lequel le moi se perd par une médiation sur tout ce qui l'entoure. L'image qui incarne le mieux le lien abstrait entre l'essence d'une chose et sa manifestation perceptible relève d'une phénomène physique – le processus par lequel une photographie prend forme sous l'action d'une solution chimique: “Si on allait plus avant, on apercevrait toujours la trame. Soit, la matière soit du Non-soi – comme une photo au microscope se fait grains”»³³. A mio avviso un ulteriore passo avanti è possibile, rinsaldando ancora una volta il legame tra fare e vedere, sfruttando quelle capacità del vedere che ben evidenzia l'interpretazione di Garroni: tentare di guardare attraverso, guardare e riflettere all'unisono, porre il nesso tra vedere e fare come chiave attrattiva del *Système*. L'esperienza dell'artista, il suo necessario confronto per mezzo della coppia mano-occhio con la realtà è dunque il nuovo orizzonte verso cui condurre la ricerca, ritenendolo capace di fornire, anche per la nozione di vedere, ancora una volta utili risposte.

2. Lo sguardo dell'artista: vedere per fare

Basterebbe far riferimento a Degas, così come appare nelle pagine di *Degas Danse Dessin*, per comprendere lo statuto del vedere dell'artista, l'uomo capace di «voir ce que tout le monde peut voir et ne voit pas»³⁴:

Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir *en la dessinant*.

Ou plutôt, ce sont deux choses bien différentes que l'on voit. Même l'objet le plus familier à nos yeux devient tout autre si l'on s'applique à le dessiner: on s'aperçoit qu'on l'ignorait, qu'on ne l'avait jamais véritablement vu. L'œil jusque-là n'avait servi que d'intermédiaire. [...] Mais le dessin d'après un objet, confère à l'œil

un certain commandement que notre volonté alimente. Il faut donc ici *vouloir* pour *voir* et cette *vue voulue* a le dessin pour *fin* et pour *moyen* à la fois ³⁵.

Più volte Valéry ha affermato che una delle condizioni necessarie per l'acquisizione del proprio *Système* fosse «dépouiller de tout hors le regard» ³⁶, cioè liberare lo sguardo di tutte le sovrastrutture che rendono impossibile una proficua visione della realtà con l'obiettivo di conquistare lo stesso sguardo che egli riconosceva tipico di Leonardo: a tal proposito è utile far riferimento allo sguardo dell'artista, il pittore in primo luogo, che con la sua azione è capace di trasformare la superficie della tela in luogo di proficuo incontro tra l'occhio dell'artista, la sua mano e l'oggetto visto. L'artista infatti deve vedere quando opera in maniera differente rispetto al modo in cui vede nel quotidiano e la sua opera deve mostrare al fruitore qualcosa che questi non è in grado di vedere altrimenti: «une œuvre d'art devrait toujours nous apprendre que nous n'avions pas vu et que nous voyons» ³⁷.

Si tratta pertanto di superare il modo ordinario di vedere le cose, di attivare le proprie virtualità al fine di rivedere i medesimi oggetti con uno sguardo nuovo, maggiormente penetrante e fecondo. Questo sguardo è capace di scoprire i nessi del reale, di mostrare la ricchezza non immediatamente apparente, di rappresentare la ricchezza e la sovrabbondanza di questo: «l'artiste est exemplaire dans cette activité de "*voir différemment*", lui qui découvre l'étrange dans le banal, le neuf dans le vieux, le pur dans l'impur» ³⁸. Bisogna di conseguenza attivare il proprio *esprit* e le capacità che, per mezzo dell'*implexe*, fanno riferimento a questo: guardare con gli occhi dell'*esprit* significa ricercare la ricchezza del reale al di là ogni immediato interesse o obiettivo, di acquisire un distacco e un disinteresse tale che ogni cosa appaia come nuova e inserita in una rete di relazioni con tutte le altre. Così come ho detto sono possibili differenti punti di vista per un osservatore e l'abilità di questo risiede nello scegliere il migliore per l'obiettivo prefissato, così anche il reale è soggetto a una molteplicità di prospettive che richiede un occhio capace di discernere non solo la varietà ma anche la differente qualità delle visioni possibili: l'azione di vedere crea un nuovo legame tra gli elementi di *C E M*, li riattualizza e li ordina in maniera nuova, crea una linea di tensione che attraverso l'occhio lega l'*esprit* con il *monde* ³⁹.

L'artista si inserisce in questa dialettica che può trovare un'appropriata sintesi per mezzo della sua opera, fa sì che non si perda la tensione tra soggetto e oggetto, cerca un punto di possibile equilibrio nella sua rappresentazione, dà una sua visione della realtà e della dinamica che la percorre e che si propaga anche verso l'osservatore. L'artista infatti non cerca di imporre una propria visione sulla realtà, ma libero da ogni legaccio o pregiudizio cerca di vedere ciò che alla

prima osservazione sfugge, ciò che non è immediatamente evidente; Degas e la sua opera sono paradigmatici di questo atteggiamento:

Je ne sais pas d'art qui puisse engager plus d'*intelligence* que le dessin. Qu'il s'agisse d'extraire du complexe de la vue le trouvaille du *trait*, de résumer une structure, de ne pas céder à la main, de *lire* et de *prononcer en soi* une forme avant de l'*écrire*; ou bien que l'invention domine le moment, que l'idée de fasse obéir, se précise, et s'enrichisse de ce qu'elle devient sur le papier, sous le regard, tous les dons de l'esprit trouvent leur emploi dans ce travail, où paraissent non moins fortement tous les caractères de la personne quand elle en a. [...]

Je prétends qui se des traditions ou routines scolaires ne nous empêchaient de voir *ce qui est*, et n'assemblaient les types d'esprit selon leurs modes d'expression, au lieu de les réunir par ce qu'ils ont à exprimer, une *Histoire Unique des Choses de l'Esprit* remplacerait les histoires de la Philosophie, de l'Art, de la Littérature, et des Sciences ⁴⁰.

Dunque l'*esprit*, le sue differenti capacità e manifestazioni sono ancora una volta coinvolte e concorrono nella definizione di quel tipo di *savoir* non puramente teorico ma operativo, capace di manifestarsi per esempio nell'opera di Degas in tutta la sua ricchezza: essa diviene quindi un *medium*, il risultato del proficuo e profondo sguardo sulla realtà del pittore, della sua azione consapevole capace di ricreare in maniera nuova e interessante ciò che ha visto e di coinvolgere in questo processo anche un fruitore. Lo sguardo di Degas ha infatti interpretato la realtà, ha manifestato la padronanza del proprio *esprit*, ha agito in maniera tale da rispondere allo stimolo della realtà rielaborandolo e proiettandosi in essa, quindi modificandola e interpretandola, facendola propria. Stimpson sottolinea a questo riguardo due importanti fenomeni che coinvolgono lo sguardo: la *réciprocité* tra soggetto e oggetto poiché «les choses nous regardent. Le monde visible est un excitant perpétuel: tout réveille ou nourrit l'instinct de s'approprier la figure ou le modèle de la chose *que construit le regard*» ⁴¹. Tale reciprocità dà luogo a una oscillazione continua tra l'opera, il soggetto che fruisce e l'artista, coinvolge le capacità e i ricordi di quest'ultimi, trasmette al fruitore qualcosa dell'artista instaurando tra essi una sorta di dialogo. L'altro fenomeno che Stimpson evidenzia è l'*intériorisation* che la fruizione comporta: «la peinture peut ainsi être envisagée comme processus de découverte de soi, comme si l'acte de peindre forçait le regard, d'abord sur la chose (le monde), ensuite sur l'objet (la toile), enfin sur soi (l'image de l'objet reflétée en soi), si ce n'est l'image de l'objet *issue de soi*, projetée à partir d'un regard intérieur extériorisé» ⁴². Pertanto una nuova relazione che si crea per mezzo dell'opera tra il fruitore e l'artista, ma anche e soprattutto con la realtà: il quadro può infatti mettere in evidenza nuovi aspetti del reale, inserisce lo spettatore che lo fruisce in una nuova relazione con le realtà, modifica il suo sguardo e lo completa dandogli la possibilità di vedere in maniera nuova.

Ancora una volta l'eteronimo Leonardo da Vinci può rendere più chiaro il pensiero di Valéry, «car sa peinture exige toujours de lui une analyse minutieuse et préalable des objets qu'il veut représenter, analyse qui ne se borne pas du tout à leurs caractères visuels; mais qui va au plus intime ou organique, à la physique, à la physiologie, jusqu'à la psychologie, pour qu'enfin son œil s'*attende*, en quelque sorte, à percevoir les accidents visibles du modèle qui résultent de sa structure cachée»⁴³. Leonardo è paradigmatico, poiché «un certain regard», voilà défini l'homme, et particulièrement cet homme qui est, par excellence, celui qui sait regarder, d'un regard qui ne soit celui d'un voyant, ni d'un voyeur, ni d'un contemplatif, ni d'un observateur, ni, enfin, d'un juge, mais bien d'un créateur – l'artiste»⁴⁴. La pittura richiede dunque un lavoro che per mezzo dell'occhio scopre l'intimo l'organico del mondo, la natura reale delle cose; a conferma di tutto ciò è sufficiente ricordare che durante il suo lavoro «l'artiste avance, recule, se penche, cligne des yeux, se comporte de tout son corps comme un accessoire de son œil, devient tout entier organe de visée, de pontage, de réglage, de mise au point»⁴⁵.

L'obiettivo dell'artista è di rappresentare quel *surplus* di visione che lo rende artista nel vero senso della parola: l'artista dà vita a una nuova realtà con la sua opera, rende in maniera nuova anche gli oggetti più familiari e meglio conosciuti, il suo fare è determinato dalla propria visione del reale e al contempo la sua opera rappresenta in maniera nuova la realtà che ha visto; con il suo fare l'artista rende visibile la realtà interpretandola, rivelando una dimensione nascosta in un continuo rimando tra ciò che è visto e il soggetto che vede. Ho già detto che in una simile ottica Valéry può lecitamente considerare la pittura di Leonardo una filosofia poiché la sua intelligenza si dimostra «dans la capacité de percevoir d'un même point de vue des réalités différentes, dans l'aptitude à restituer par le dessin les forces qui sont au principe des formes visibles. Une certaine fidélité au visible est à même de conduire à l'abstraction»⁴⁶. In tale proficua visione del rapporto tra filosofia e arte, «la chance de l'art est de pouvoir combiner indéfiniment de la pensée et de l'action, de pouvoir inventer en fabricant, d'être à même de commencer n'importe où, d'inventer à partir d'une chose arbitraire un processus nécessaire»⁴⁷. L'estetica dunque si trova in uno snodo cruciale del pensiero di Valéry, consente un accesso a questo pregno di positivi risultati; riprendendo l'idea di Garroni l'obiettivo è di tentare di guardare attraverso, portare l'esperienza esterna al suo limite, per comprendere quale è la condizione che permette a questa esperienza di articolarsi in un certo modo:

Poét.

Le charme de l'art réside p[our] moi dans la quantité de manières de voir la même chose et de concevoir une pluralité de traitements possibles.

Cela est vraiment “philosophique”, et naturellement, les philosophes font tous le contraire, et s’efforcent de trouver une expression unique et exclusive! – ce qui est bon p[our] le physicien, à cause des moyens d’action – – Mais la pensée et la production d’en écartent. “L’erreur”, les mythes, sont parmi leurs biens et accroissements légitimes ⁴⁸.

L’artista ha allora la possibilità di indagare il visibile alla ricerca di senso, propone con la propria opera un’interpretazione, evidenziarne al contempo la ricchezza e il caos ma immediatamente indicare un possibile ordine e una chiave di lettura appropriata capace di tener conto della eterogeneità.

Anche l’esperienza di Mallarmé risulta utile, soprattutto se affiancata all’attività di Degas: infatti «car Valéry voulait pénétrer le monde par son regard, prendre contact avec lui, alors que Mallarmé, au contraire, s’éloignait du monde par son regard. [...] Ce regard contemplateur prenait possession de l’espace, de l’espace marin chez Valéry, du ciel et des espaces intérieurs chez Mallarmé, et dans cet espace, il définissait certaines formes. Et c’est là, à partir de la vue des *formes* du monde extérieur (un golfe, des rochers etc...) ou d’objets quotidiens (un vase, une mandoline...) – que la différence entre Valéry et Mallarmé contemplait, se manifestait: l’imagination matérielle de Valéry intervenait tandis que la construction purement abstraite de Mallarmé s’élaborait» ⁴⁹. Valéry dunque tessendo in un unico *Système* fare e vedere, non fermandosi alla contemplazione di Mallarmé ma affiancandola alla quotidiana esperienza della laboriosità di Degas acquisisce uno sguardo dinamico, capace di essere valido legame tra il soggetto e la realtà, di creare un’opera che rinsaldi tale legame, lo qualifichi e lo manifesti. Uno sguardo allora che crea nell’atto stesso di guardare il mondo, che è capace di ricrearlo nell’opera d’arte: essa deve far vedere ciò che non si vede, illuminare con un nuovo sguardo la realtà poiché «une grande œuvre en tous genres impose une manière de voir» ⁵⁰.

Il sogno: un vedere privo di ordine

Il sogno e i momenti di passaggio tra sonno e veglia possono chiarire ancora altri interessanti aspetti: una sorta di «rêverie imaginante. C’est cette rêverie nourrie par l’imagination et créatrice d’images mouvantes, grandissantes même monstrueuses, qui donnera son nom au regard contemplateur valéryen: le regard cosmique. C’est là la force de cette contemplation valéryenne: elle est cosmique, elle transforme le monde visible à l’échelle cosmique» ⁵¹. Ricordando quanto rilevato a proposito di Poe e della cosmogonia che emerge dalle sue pagine, è bene ricordare che Valéry fu sempre affascinato dall’onorico e riconobbe al momento di passaggio dal sonno alla veglia una particolare rilevanza: «Le rêve et le réveil sont des événements et des modes du regard. Il faut donc rechercher la variabilité du regard et ses conséquences» ⁵².

L'analisi dello statuto del reale va di conseguenza completata con quella sulla natura del sogno: l'esperienza del sogno, le illusioni ottiche, gli errori della percezione e le allucinazioni hanno dato origine a numerose riflessioni volte a determinare le differenze tra i due stati. Bisogna preliminarmente scartare l'ipotesi ingannevole che riduce ogni cosa al sogno perché tale ipotesi rende impossibile l'opposizione tra realtà e sogno, comportando immediatamente la scomparsa di ogni distinzione e differenza. È piuttosto necessario acquisire gli strumenti teorici atti a indagare lo stato del sogno e a distinguerne le proprietà da quelle del reale.

Le annotazioni dei *Cahiers* su questi argomenti, varie e complesse, mirano ad analizzare la natura del sogno, la forma piuttosto che il funzionamento, a sottolinearne le peculiari caratteristiche e i molteplici interessi che possono suscitare. Oltre a descrivere lo stato di sonno e le qualità specifiche del sogno, esse approfondiscono la natura del nesso con la veglia, i connotati che determinano il fondamentale passaggio dallo stato di veglia a quello di sonno.

«Le rêve est en deçà de la volonté», è «mélange intime de vrais et de faux», è un luogo caratterizzato dall'«*inextricable ou l'indivisible*»⁵³: queste, secondo Valéry, sono le più immediate e note caratteristiche del sogno, caratteristiche che marcano già le profonde differenze con il reale. Ho già evidenziato nell'analisi degli eteronimi di Valéry il valore da questi riposto nella volontà, nel potere e nell'attenzione e ho inoltre sottolineato l'importanza di queste tre funzioni ai fini dell'azione; ho altresì esposto come la visione della realtà imponga la scelta di un determinato modo di vedere, di un determinato punto di osservazione che necessariamente ne esclude altri e come non sia possibile uscire dalla realtà. «Dans le rêve, tout m'est également imposé»⁵⁴, ci si trova al di là della necessità e della stabilità delle percezioni, non vi è una rigida struttura degli elementi, non vigono le severe norme della visione della realtà. Nel sogno viene meno quello scarto che ci separa dalla realtà, che ci fa essere parte della realtà pur rimanendone distinti; nel sogno il soggetto perde la sua identità, diviene personaggio, tutto si svolge come se fosse reale ma tutto è privo di senso. È proficuo a tal punto riprendere l'analisi che lo stesso Valéry fa di un proprio sogno, al fine di intenderne per bene la struttura:

En observant ce matin un rêve tout frais, j'ai bien cru discerner sa structure singulière. Il montrait – comme souvent, une scène possible de mon existence quotidienne, habituelle, avec quelques anomalies et déviations; et certains détails dérivés d'impressions toutes récentes. Un de ces rêves qui se tiennent dans la voisinage du pur souvenir – comme si une grande partie de conditions étaient dues au souvenirs, le reste déterminé actuellement, grosso modo, au moyen d'autres souvenirs. Ce qui montre, en passant, que le souvenir parfait et complet est une limite et que le souvenir peut exister en deçà de cette limite, plus ou moins altéré, abrégé, réduit à des relations, à un ordre etc. Mais je reviens à cette structure. –

J'ai cru voir que ce rêve était fait de *touches*, de modifications non seulement successives, mais élémentaires d'apports incessants et curieusement fragmentaires. Mosaique d'éléments indépendants qui devenaient dépendants pour former un tableau – une scène qui s'altérait à celle qui se produirait dans un corps supportant une image peinte – c'est-à-dire elle était irrationnelle avec le sujet représenté.

Rêves, essais d'explication d'un souvenir incomplet avec modifications incessantes – dont les unes sont explicatives et les autres fonctionnelles⁵⁵.

L'analisi della struttura di questo sogno dimostra che esso attiva una modificazione rispetto ai dati provenienti dal reale; tale variazione che approfondisce e modifica i contenuti, senza tener presente e dar conto delle leggi che regolano e determinano la realtà: nel sogno vi sono restrizioni del pensiero, che lo limitano dandogli un nuovo ordine e senso. Esso può dunque anche chiarire lo statuto del mentale, sottolinearne limiti e funzioni, capacità operative ed essere d'aiuto a cogliere l'originaria indeterminatezza con cui il reale si mostra. Nel sogno si esplicano alcune dimensioni che durante la veglia rimangono inespresse: a volte tali dimensioni appaiono strane e incomprensibili, soprattutto se giudicate attraverso i rigidi parametri della realtà. Bisogna invece rendersi conto che gli assiomi che presiedono al sogno sono diversi da quelli della veglia, sono meno rigidi, creano confini più labili, uno stato di anarchia interiore che, pur dando la possibilità di sfuggire alla rigida visione del reale, reca una sensazione come di spaesamento, di mancanza di punti di riferimento.

Così come ogni ricorso all'inconscio è privo di reale interesse poiché l'*implexe* è ben distinto da questo, allo stesso modo la dimensione onirica non può semplicemente essere una apertura capace di svelare i nessi che tramano il reale, di approfondire e percepire ciò che sfugge all'immediatezza dello sguardo e della percezione: è piuttosto più utile sfruttare le potenzialità presenti nello sguardo, le capacità che lo sguardo di un artista come Degas ha sviluppato per meglio interpretare la realtà e tessere proficui file con essa. I sogni di Valéry che sin dalla giovinezza popolano la sua immaginazione, i sogni che il mare suscita, i sogni di Monsieur Teste, l'immaginazione di Leonardo sono riorganizzati all'interno del *Système*, hanno perduto l'inconsistenza propria del sogno e sono divenuti opere concrete e ben meditate, frutto del lavoro piuttosto che dell'abbandono all'ispirazione senza regole.

Acquisiti questi ulteriori elementi è utile distinguere dal vedere comune e quotidiano quello specifico dell'artista poiché «l'art de voir (au sens dessin et peinture) est opposé au voir qui *reconnaît* les objets»⁵⁶: il pittore quindi è capace di una percezione particolare, atta a svilupparsi in maniera nuova e creatrice, fondata su quelle capacità dell'*esprit* che presiedono alle attività non necessarie per la sopravvivenza, quindi che apportano novità; l'artista deve vedere e far vedere, deve mostrare sotto nuova luce la realtà, mostrare nella sua opera la novità e la ca-

pacità di produrre del proprio sguardo. Non è dunque necessaria alcuna astrazione dal reale o il ricorso a capacità particolari bensì una ricostruzione, una rimodulazione dei dati percepiti, l'edificazione con essi del proprio punto di vista, poiché

L'invention n'est qu'une manière de voir. Se saisit des incidentes et des accidents, en fait des chances, des signes – –

Inventeur est celui qui appréhende chaque chose ou rien avec l'inquiet sens du possible, de l'utilisable –

Faire servir ce défaut, ce désordre, cet imprévu, ce rebut, ce rien, cette aspérité, cette coïncidence, ce lapsus... à leurs contraires.

Celui qui utilise le plus – Utilise l'ennui, la douleur, l'infériorité, le contre-temps, l'homonymie, l'assonance ⁵⁷.

La rappresentazione che l'artista fa della realtà si inserisce nelle pieghe di essa, si attua nel campo del verosimile piuttosto che in quello del vero, è una complessa interpretazione che trae il materiale dalla realtà ma che lo rielabora liberamente (così come per costruire l'architetto utilizza la pietra e il legno ma modifica la loro naturale destinazione e funzione), poiché in questo scarto esistente tra la realtà e l'opera risiede infatti lo specifico dell'arte.

3. *L'occhio: la porta sulla realtà*

Quand j'étais un enfant qui dessine des bonshommes sur ses cahiers, j'avais un moment solennel. C'était quand je mettais à mes bonshommes, des yeux. Quels yeux! Je sentais que je leur donnais la vie et je sentais la vie que leur donnais. J'avais les sensations de celui qui souffle sur la boue ⁵⁸.

Sarebbe sufficiente anche solo questo ricordo d'infanzia per comprendere l'importanza degli occhi nel pensiero di Valéry: l'occhio ben lontano da essere un semplice e mero recettore dei dati provenienti dalla realtà ma uno strumento di interpretazione di essa, di azione su essa; infatti «n[ou]s voyons autre chose que ce qui “se peint” sur la rétine» ⁵⁹. Gli stimoli ricevuti dai sensi, il ruolo dell'intelletto nella percezione, la selezione che questo fa dei dati provenienti dal reale sono i temi e i problemi al centro della riflessione di Valéry, il cui senso profondo, secondo Magrelli, può ritrovarsi nell'«ideale, incarnato da Teste, di condurre la “vie de celui qui se voit vivre”, praticando “l'emploi systématique du Moi comme Lui”» ⁶⁰. Le riflessioni sull'occhio vanno perciò lette insieme a quelle sulla mano, intrecciate con esse: la domanda sul fare coniugata con queste considerazioni pone adesso il problema di come connettere l'osservazione e l'azione, come attivare il soggetto e le sue virtualità ponendo in primo piano i nessi tra occhio e mano.

«Pour rendre la main libre *au sens de l'œil*, il faut lui ôter sa liberté *au sens des muscles*»⁶¹: quindi mano e occhio vanno esercitati così come si esercitano i muscoli, così come il *Gladiator* si esercita quotidianamente. E ancora Magrelli sottolinea le analogie tra occhio e mano ricordando come questa, «organe capital du possible», svolge il proprio lavoro sempre in sintonia con il primo: basti pensare all'«estrema applicazione dell'ossimoro espresso dall'idea di un'unità duplice, di una singolarità plurale, di un'identità sdoppiata» che trova nuova formulazione in differenti passi dei *Cahiers* in cui si sviluppa una teoria de «la main de l'œil» e dell'«œil-tact»⁶².

L'occhio si caratterizza per la sua capacità di creare nessi con la realtà, di forgiare una prospettiva da cui affacciarsi sul mondo restando in una zona limite che al tempo stesso comprende l'osservatore ma che lascia una certa distanza dall'oggetto visto: «è la vista, “les yeux... la volupté de voir...” che impregnano e dominano interamente lo spettatore, una percezione ricca e senza oggetto, capace di tutte le metamorfosi»⁶³. L'occhio come la mano è lo strumento per proiettarsi sulla realtà e per portare questa al nostro interno, creare tutti quei nessi che il fare rende immediatamente visibili in un'opera: un percorso che conduce lo sguardo a percorrere «lentamente il mondo fino a vedere se stesso: questa sorta di corto-circuito dà luogo a un allargamento verso il “dentro” (“... des pensées...”) e verso il “fuori” (“... et alors le reste du paysage...”). [...] L'oggetto (“... un objet quelconque...”) assorbe immediatamente lo sguardo e viene “bruciato” in quanto oggetto individuo e singolo per diventare “... le point de convergence... le point fixe...” che introduce “dans un autre monde”»⁶⁴. L'io, come ho già detto, deve vedersi per conoscersi, per riconoscersi e scoprirsi io e altro: è quindi per Valéry un io che non è più assoluto e totalmente determinato, un io che guarda il mondo dal punto di vista del suo corpo, con i limiti che un punto di osservazione relativo comporta. La visione è dunque relativa, non vi è alcuna contrapposizione tra soggetto percipiente e oggetto percepito, ma piuttosto un nesso tra realtà e uomo, che è fatto dell'indissolubile relazione tra il suo corpo e la sua mente, l'*esprit* crea il nesso tra il *corps* e il *monde*.

È utile a questo punto riprendere la critica all'atteggiamento tipico della visione metafisica per ricordare che il metafisico è colui che ha perso di vista la realtà, si è posto l'obiettivo di vedere quello che non si vede, ha smarrito la capacità di confrontarsi con il quotidiano, con il fenomenico, con l'immanente, con il sensibile. E in più ha chiamato “Vérité” le risposte alle domande; piuttosto afferma Valéry

je ne nomme que la ressemblance de portrait au modèle, et je ne cherche qu'une représentation une carte ou un plan de ce que je vois ou puis voir. Et même en bien des questions, je me cherche que les phénomènes eux-mêmes, ou leur dési-

gnation. Les questions que je pose sont telles que la réponse en soit une affaire d'arrangement des données.

Il ne s'agit pas de connaître d'autres Êtres, mais ceux-ci plus précisément – ni une autre réalité, mais celle-ci – Non l'idée d'une autre réalité, mais une autre idée de la même, qui soit plus précise ⁶⁵.

Pertanto ciò che Valéry critica è la fuga dalla realtà, dai fenomeni, fuga che non solo tradisce i dati provenienti dalla sensazione stessa ma fa anche un cattivo uso del linguaggio, creando termini senza alcuna relazione con la realtà. E in più: lo scorrere del tempo consolida il significato falso delle parole, dà vita a un linguaggio autoreferenziale, pone domande che appaiono irrisolvibili mediante il semplice ricorso ai fenomeni. Ma un'analisi terminologica rigorosa delle domande svela la loro inconsistenza, dimostra che tutto il problema scompare riformulandole. Le risposte alle domande sono nella realtà, basta semplicemente organizzare con precisione i dati, senza nascondersi dietro false acquisizioni o inconsistenti risposte. Non bisogna infatti dimenticare che

Un mot n'est qu'un élément de proposition. Cette proposition est une détermination (suffisante ou qui doit l'être) d'image, et l'image liée à un système de référence, sensation *actuelle*, et *actes*.

L'*image* au sens généralisé est le mode par lequel une *chose* est acte, ou résultat d'acte. Tantôt acte réflexe, tantôt acte composé.

Prenez garde à tous ces mots qui ne sont (presque) intelligibles que par les propositions où ils entrent ⁶⁶.

In una simile prospettiva risulta quindi a mio avviso fondamentale l'esigenza più volte evidenziata di rilanciare la domanda, di riprendere a interrogarsi dal punto di partenza, spostando in avanti il tiro e gli obiettivi, grazie alle nuove acquisizioni. Tutto ciò dimostra il valore del metodo utilizzato, l'esigenza di procedere al di là di ogni risultato ottenuto, il bisogno di andare in profondità nella ricerca. Il ruolo della filosofia risulta, alla luce di quanto detto, essere fondamentale in quanto capace di svolgere una funzione guida nella percezione della realtà e dei fenomeni, di essere garante dell'uso corretto del linguaggio, della comprensione propria e degli altri, della possibilità di comunicazione ma soprattutto di farsi una valida immagine della realtà e a partire da questa di compiere atti su di essa.

Centrale è dunque il ruolo dell'immagine soprattutto se si tiene presente il suo significato etimologico e la sua derivazione dal latino *imago*: allora questo termine significa principalmente «représentation visuelle de quelque objet, représentation d'un objet dans l'eau, dans un miroir, etc., représentation de quelque chose en sculpture, en peinture, en gravure, en dessin» ⁶⁷. Il problema da affrontare è relativo al rapporto tra un oggetto e la sua immagine, le relazioni che si creano e il *medium* che le regola: Narciso che si guarda nella fonte e non

si riconosce, l'occhio di Leonardo che vede più di quanto gli altri uomini vedono, il soggetto che a partire dal proprio punto di vista si propone di operare per modificare la realtà secondo una propria idea o un proprio progetto, e più in generale il problema della *μίμησις*. Il disegno del resto ha sempre affascinato Valéry e spesso ha accompagnato alcune annotazioni dei *Cahiers* al fine di renderle più chiare e pregnanti: Nakamura dunque applica lo stesso principio distintivo che ho già evidenziato tra camminare e danzare al campo della visione, ponendo una rilevante distinzione tra «l'ordre pratique» e «l'ordre esthétique» e ricordando che il disegno rientra tra le attività fondamentali per il *Gladiator*. Si tratta di riuscire a vedere ciò che sfugge nella visione ordinaria, di esercitare l'occhio a non fermarsi sulla superficie degli oggetti ma a vedere in profondità, scorgere le relazioni tra di essi e ricostruirli in un disegno, per mezzo di una immagine che sia la propria immagine della realtà, di una realtà che solamente così è realmente compresa.

L'analisi della pittura, attività che si fonda sul lavoro delle mani e degli occhi è ancora una volta utile per meglio comprendere i nessi tra occhio e *Système*: l'occhio svolge un ruolo di sintesi, ordina i dati del reale; la percezione è allora qualcosa che va al di là della registrazione da parte della retina dei dati sensibili.

Voir un objet, ce n'est ne pas voir ce que l'œil perçoit – toujours = *une tache* – c'est *fournir instantanément le dernier terme d'une suite* de substitutions.

L'idée d'ouvrir un livre ne l'ouvre pas. La vue de ce livre n'est pas un "livre".

Ce qu'on pense, ce qu'on voit ne sont que des anticipations, des *promesses*, des amorces de transformations *ultérieures* qui exigeraient d'autres puissances.

La pensée n'est pas possible que par la possibilité de prendre la *partie pour le tout*. Elle s'effondre si on observe ce que qui se manœuvre comme *tout*, n'est que *partie*. Ce qui résulte de l'accroissement de *conscience* – qui va *inversement* de l'*objet* à la *tache* – et à l'instant.

Or, prendre la *partie pour le tout* – (ce qui permet la *manœuvre ultérieure des tous par les forces conformée à la manœuvre intérieure des parties*) [aj. marg.: extérieur = ultérieur et total] (prendre les "choses" pour *loin* de l'œil – etc., pour plus grandes que Moi etc.)

À ce point, ce n'est ne pas encore le "cerveau" etc. qui est en scène – mais – ⁶⁸.

La visione e l'elaborazione dei dati provenienti da essa sono una sorta di manodopera, un'azione che se vuole portare all'accrescimento della conoscenza, alla migliore definizione del *Moi*, deve svolgersi a partire dalla riorganizzazione in maniera personale del percolato, deve comportare una possibilità di nuova rappresentazione di questo in una forma capace di esprimerne la ricchezza e le potenzialità nascoste: «avant d'être une source de jouissance esthétique pour l'œil, la peinture est pour Valéry, comme pour Léonard de Vinci et Degas, une opération de mise en scène de la *puissance organisatrice* du système

nerveux et de ses possibilités combinatoires, comme si devant la toile blanche se produisait la naissance de la perception de l'objet. [...] La peinture devient d'abord une forme d'exposition du regard sur les choses dans leur état de naissance, une sorte de *tractatus* sur les fonctions qui conduisent à la formation des relations entre les taches lumineuses avant qu'un horizon utilisable par le système nerveux se soit constitué. Il s'agit pour Valéry de remonter à l'état de naissance des choses, de se tenir "toujours en relation avec l'informe, comme degré le plus pur du réel – du non interprété"»⁶⁹. A questo proposito basti pensare alle opere di Degas dedicate alle ballerine, alla sua capacità, fortemente apprezzata da Valéry, di vedere il reale e saperlo disegnare,

c'est-à-dire l'altération particulière que la manière de voir et d'exécuter d'un artiste fait subir à cette représentation exacte, celle que donnerait, par exemple, l'usage de la chambre claire.

Cette sorte d'*erreur personnelle* fait que le travail de figurer les choses par le trait et les ombres peut être un *art*⁷⁰.

Un'arte quindi che è innanzi tutto personale reinterpretazione del reale, rappresentazione di questo dal proprio punto di vista, cioè in relazione al proprio *Système* acquisito. Anche l'altro tema ricorrente nelle opere di Degas, i cavalli, è indice del suo «œil inventif», capace di far sì che «la perception élabore tout ce qu'elle nous donne comme résultat impersonnel et certain de l'observation. Toute une série d'opérations mystérieuse entre l'état de *taches* et l'état de *choses* ou d'*objet* interviennent, coordonnent de leur mieux des données brutes incohérentes, résolvent des contradictions, introduisent des jugements formés depuis la première enfance, nous imposent des continuités, des liaisons, des modes de transformation que nous groupons sous les noms d'*espace*, de *temps*, de *matière* et de *mouvement*»⁷¹. Dunque spazio, tempo, materia e movimento per essere ben comprese hanno bisogno di un occhio addestrato capace di scorgere più di quanto la realtà immediatamente mostra ma anche al contempo di evidenziare i tratti salienti di questa, le caratteristiche peculiari. È bene ricordare che l'occhio deve quindi abbandonare lo stato di normalità e acquisire nuove caratteristiche che rendano feconda la sua visione:

Poly[nésie]

4_38

L'homme regarde – La vue est devant lui.

Une quantité de *choses*.

Une totalité opposée.

Une diversité massive étrangère qui est ce qu'elle est...

Il a *donc* la vague sensation que ce qu'il voit *pourrait* bien être tout autre. Un autre Tout devant lui – ce ne serait pas moins un Tout et un Lui...

– Que faire de Tout ceci?

Que faire de ce grand champ pur du haut – où le mouvement de l'œil ne trouve rien qu'une douceur libre?

que faire de tous ces incidents de lumière et d'obscurité, de ces masses, et de ces détails infinis suspendus, hérissés? - - De ces formes sur quoi la *main de l'œil* passe et qu'elle éprouve, selon le rugueux, le poli, le nu, le poilu, le coupant, le mouillé et le sec?

que faire?

c'est-à-dire *en quoi le changer?*

Dessiner – Peindre – Parcourir – Faire abstraction de. Évaluer en mots – (ciel, bois, mer etc.)

(Oh! combien je me reconnais dans ce regard et ce genre de regard!) ⁷²

Quindi vedere e toccare all'unisono, esercitare insieme occhio e mano, connettere il visibile e il fare, passare dalla superficie familiare di ciò che è visto alla sua stessa profondità, se è il caso scavarci dentro con l'ausilio delle mani: conoscere è mettere in discussione la distanza tra il soggetto e il mondo, entrare in esso e guardarlo da lontano, considerare noto lo sconosciuto e ignoto il conosciuto. Così a esempio riprendendo delle osservazioni di Valéry su un quadro che rappresenta una *Venere sdraiata*, Papparo evidenzia che «se dunque lo sguardo d'artista è *sguardo che imita la complessità del visibile*, perché ne recepisce la pluralità costitutiva, l'accento va posto proprio sulla complessità dell'imitazione che l'altezza dell'opera mette in scena, ovvero sulla *rappresentabilità della pluralità e complessità del visibile* che l'artista 'rileva' nella sua opera. Non si tratta dunque, in questa pratica di visione, di stare al fatto della visione, né tantomeno di installarsi nel puro campo delle essenze; non si tratta nemmeno soltanto di rivedere il mondo come al primo giorno, o di annichilirlo nella 'furia della sintassi' intellettuale. Si tratta però, e questo in modo pregiudiziale, di *uscire dalla quiete dello sguardo noto* e avere il desiderio di avventurarsi nel reale, di *non adagiarsi nella coazione all'eguagliare*» ⁷³.

La filosofia di Valéry è in conclusione riassumibile in una *science des manières de voir* con l'obiettivo di porsi e risolvere i veri problemi senza arrovellarsi su problemi inesistenti:

Rien de plus difficile que de dégager les vrais problèmes.

Le plus grand pas d'une Science est le pas qu'elle fait quand elle a modifié, organisé son langage – (c'est-à-dire sa *manière de voir*) – de façon qu'elle ne puisse plus se poser que de *vrais problèmes* – qui sont précisément des problèmes invariants p[ou]r tous changements d'expression ⁷⁴.

Il modello cui far riferimento è ancora una volta Leonardo da Vinci: «dans cet homme complet la connaissance intellectuelle ne suffit pas à épuiser le désir, et la production des idées, même les plus précieuses, ne parvient pas à satisfaire l'étrange besoin de créer: l'exigence même de la pensée le reconduit au monde sensible, et sa méditation à pour issue l'appel aux forces qui contraignent la matière. L'acte de l'artiste

supérieur est de restituer par voie d'opérations conscientes la valeur de sensualité et la puissance émotive des choses, acte par lequel s'achève dans la création des formes le cycle de l'être qui s'est entièrement accompli»⁷⁵. Leonardo, primo eteronimo della costellazione Valéry, ha trovato la giusta congiunzione tra *esprit de finesse* ed *esprit de géométrie*, non ha preso in considerazione tutto ciò che è relativo all'*esprit de finesse*, falso e indefinibile, e di conseguenza non utilizzabile dal secondo. Piuttosto il problema risiede nell'acquisizione e nella pratica della giusta *science des manières de voir*, nella corretta declinazione delle proprie capacità, nell'esercizio all'unisono di occhio e mano.

L'homme vit et se meut dans ce qu'il voit; mais il ne voit que ce qu'il songe. Au milieu d'une campagne, essayez divers personnages. Un philosophe vaguement n'apercevra que *phénomènes*; un géologue, des époques cristallisées, mêlées, ruinées, pulvérisées; un homme de guerre, des occasions et des obstacles; et ce ne seront pour un paysan que des hectares, des sueurs et des profits... Mais tous, ils auront de commun de ne rien voir qui soit purement *vue*. Ils ne reçoivent de leurs sensations que l'ébranlement qu'il faut pour passer à tout autres choses, à ce qui les hante. Tous, ils subissent un certain système de couleurs; mais chacun d'eux sur-le-champ les transforme en *signes*, qui leur parlent à l'esprit comme feraient des teintes conventionnelles d'une carte. Ces jaunes, ces blues, ces gris assemblés si bizarrement s'évanouissent dans l'instant même; le souvenir chasse le présent; l'utile chasse le réel; la signification des corps chasse leur forme. Nous ne voyons aussitôt que des espoirs ou des regrets, des propriétés et des vertus potentielles, des promesses de vendange, des symptômes de maturité, des catégories minérales; nous ne voyons que du futur ou du passé, mais point les taches de l'instant pur. Quoi que ce soit de non-coloré se substitue sans retour à la présence chromatique, comme si la substance du non-artiste absorbait la sensation et ne la rendait jamais plus, l'ayant fuie vers ces conséquences.

A l'opposite de cette abstraction est l'abstraction de l'artiste. La couleur lui parle couleur, et il répond à la couleur par la couleur. Il vit dans son objet, au milieu même de ce qu'il cherche à saisir, et dans une tentation, un défi, des exemples, des problèmes, une analyse, une ivresse perpétuels. Il ne peut qu'il ne voie ce à quoi il songe, et songe ce qu'il voit.

Ses moyens mêmes font partie de l'espace de son art. Point de chose plus vivante aux regards qu'une boîte de couleurs ou une palette chargée. Même un clavier excite moins les vagues désirs de "produire", car il n'est que silence et attente, tandis que l'état délicieux des laques, des terres, des oxydes et des alumines chante déjà de tous ses tons les préludes du possible et me ravit. Je ne trouve à lui comparer que le chaos fourmillant de sons purs et lumineux qui s'élève de l'orchestre quand il s'apprête, et semble rêver avant le commencement; chacun cherchant son *la*, esquissant sa partie pour soi seul dans la forêt de tous les autres timbres, dans un désordre plein de promesses et plus général que toute musique, qui irrite avec délices toute l'âme sensitive, toutes les racines du plaisir⁷⁶.

La questione è relativa al rapporto tra sensibilità e intelletto, al loro specifico e al loro modularsi in armonia o in contrapposizione (basti a esempio pensare alle mani e al tatto, al loro essere al contempo fonte di sensazione e possibile apertura dal sensibile all'intelligibile). È dunque il campo dell'estetica da cui questa ricerca ha

preso origine, l'ambito relativo alle funzioni dell'*esprit* che vanno al di là della pura sopravvivenza, all'attività dell'artista e del filosofo che svolge la propria attività rivolto innanzi tutto al mondo sensibile. Una rivalutazione del sensibile perciò che parta dalla ricchezza e ambiguità presente nel profondo dell'*esprit*, che metta sotto una luce appropriata ciò che necessita di una faticosa scoperta, «nous dédaignons ce monde sensible pour être comblés de ses perfections. Il est le domaine des coïncidences, des distinctions, des références et des recoupements, en quoi la diversité de nos sens et la multitude de nos éléments de durée se composent et s'unifient»⁷⁷.

¹ C V, p. 223.

² Felice Ciro Papparo, 2001, pp. 67-68. La necessità di possedere una propria visione del mondo era già stata sottolineata da Paci evidenziando in tutta l'opera di Valéry una «dialettica dell'immagine»: «Tutti noi possiamo essere uomini soltanto se, prima di tutto, possediamo, non importa se vera o no, una visione cosmogonia dell'universo. C'è la visione dell'uomo comune, c'è la visione del poeta. Ma c'è sempre una visione. [...] L'universo è apparenza, dunque, e illusione. Ma se questa apparenza trova in se stessa la propria perfezione? Se in questa apparenza noi vediamo ciò che è perfetto nella sua forma? Se questo apparire diventa autosufficiente ed autonomo nella sua bellezza, nella sua armonia, nella sua completezza? Allora l'apparenza diventa idea, la realtà in sé perfetta e conclusa. È la poesia. Ed è parola. Ed è filosofia che non è se non è *prima* parola e visione, idea. Se non è *prima* intuizione. È verità. Verità che si realizza nella forma dell'arte, nell'incomunicabile e irraggiungibile perfezione dell'arte» (Enzo Paci, 1976, pp. 67-68). In tale visione ovviamente esiste una contiguità tra poesia e pagina dei *Cabiers*, una coappartenenza che viene ordinata in forme differenti, viene costruita in maniere diverse: basti pensare all'idea di architettura che ho evidenziato, alla sua capacità di mettere ordine nella realtà, nello spazio dell'uomo.

³ Emilo Garroni, 1995, pp. 13-16.

⁴ Ivi, pp. 18-19.

⁵ C XVI, p. 611.

⁶ Michel Jarrety, 1991, p. 428.

⁷ C XXIII, pp. 409-10.

⁸ «Percepire la singolarità dell'oggetto, dunque la sua unicità, sotto forma della molteplicità» (Felice Ciro Papparo, 2001, p. 15): così Papparo ben sintetizza la *vision étrange* di Valéry sottolineando inoltre la necessità per essa di un momento di esitazione, cioè «*fermarsi a guardare l'oscillazione*», ciò che di solito riteniamo inguardabile, le apparenze appunto, il loro fruscio, scintillare, sgusciare via a causa del loro trattenersi nel regno di mezzo tra l'essenza e il divenire, del loro 'stare' in questo regno e poter essere così rac-colte in quella sorta di *sguardo trasposto*» (ivi, p. 19).

⁹ C XIII, p. 152.

¹⁰ C IV, p. 823.

¹¹ C XII, pp. 563-64.

¹² C XXII, p. 290.

¹³ C IX, p. 139. In maniera appropriata Papparo a questo proposito parla di uno «*sguardo poetico*» che non mira né a un puro vedere né a un puro sapere bensì alla «*stabilità di uno scambio*, il passaggio regolato e inventivo dal vedere al sapere e non la mineralizzazione di un solo sguardo. Un tale passaggio richiede però un *cambio di posizione* del soggetto vedente: dal *che cos'è quel che vedo a che fare di quel che vedo*» (Felice Ciro Papparo, 2001, p. 64). Pertanto «*le voir et le savoir* (ou le *comprendre*) se répondant et se régénérant l'un l'autre» (C XIX, p. 440) e dunque all'interno del *Système* emergono come forme differenti di una medesima esigenza conoscitiva.

¹⁴ C X, p. 562.

- ¹⁵ C XV, p. 572.
- ¹⁶ C XIV, p. 107.
- ¹⁷ C VIII, p. 607.
- ¹⁸ C V, p. 572.
- ¹⁹ C VII, p. 877.
- ²⁰ C XX, p. 72. Cfr. anche C V, p. 901; C XVI, p. 93.
- ²¹ C III, p. 123.
- ²² C XI, p. 574.
- ²³ C XIV, p. 94.
- ²⁴ Nicole Celeyrette-Pietri, 1979a, p. 129. Cfr. Valerio Magrelli, 2002, pp. 67-68.
- ²⁵ Jean-Marc Houpert, 1986, pp. 36-37 (cfr. anche le pp. 48-49). Per il passo citato di Valéry cfr. C XII, p. 724 e inoltre CE II, p. 383; C VII, p. 32; CE I, 365-66.
- ²⁶ C V, p. 486. Cfr. inoltre C V, pp. 170-71, C VI, p. 97.
- ²⁷ C VIII, p. 541.
- ²⁸ Felice Ciro Papparo, 1990, p. 114. Il passo tra virgolette è la traduzione di C I, p. 357.
- ²⁹ C XVII, p. 444.
- ³⁰ *Ibidem*.
- ³¹ C XVIII, p. 487.
- ³² Hartmut Köhler, 1979, p.194. Köhler ricorda inoltre che Husserl «ne se lassait pas de répéter que le phénoménologue néophyte devait s'astreindre à s'exercer dans l'usage des ses yeux» (*ibidem*).
- ³³ Robert Pickering, 1983, p. 79. Per i passi di Valéry cfr. C XVI, p. 509; C XVI, p. 573; C XV, p. 708.
- ³⁴ C IV, p. 356. La stessa descrizione dell'atelier di Degas è inoltre significativa del lavoro che lì veniva compiuto: «l'artiste lui-même, une survivance, un ouvrier ou un artisan d'une espèce en voie de disparition, qui fabrique en chambre, use de procédés tout personnels et tout empiriques, vit dans le désordre et l'intimité de ses outils, voit ce il veut et non celui qui l'entoure, utilise de pots cassés, des ferrailles domestique, des objets condamnés» (CE II, p. 1174).
- ³⁵ CE II, pp. 1187-88.
- ³⁶ C IV, p. 248.
- ³⁷ CE I, p. 1165.
- ³⁸ Brian Stimpson, 1998, p. 370. Il passo di Valéry è C XXIV, p. 476. Corretto è inoltre il riferimento alle acquisizioni della scienza di inizio Novecento che Stimpson rileva: «Si une certain forme de regard scientifique s'oriente davantage vers l'instrumental, même l'utilitaire, le regard de la science pure ne diffère pas, selon Valéry, de celui de l'artiste: il est question d'une différence d'application plutôt que de substance» (*ibidem*).
- ³⁹ È bene rilevare che il vedere è un fare e che dunque esso è predicabile di tutte quelle caratteristiche evidenziate nel capitolo precedente: «- Voir et utiliser le voir pour agir (c'est-à-dire agir 2 fois, l'une virtuelle ou restreinte) – pouvoir agir avec l'aide préalable du voir ou percevoir c'est-à-dire qu'un certain système, si un point est affecté – cette affection s'étend à travers le système – et m points se modifient» (C III, p. 602).
- ⁴⁰ CE II, pp. 1204-05.
- ⁴¹ Ivi, p. 1212.
- ⁴² Brian Stimpson, 1998, p. 375.
- ⁴³ CE I, p. 1259.
- ⁴⁴ Jean-Marc Houpert, 1986, p. 30.
- ⁴⁵ CE II, p. 1189.
- ⁴⁶ Jean-Michel Rey, 1996, p. 147.
- ⁴⁷ Ivi, p. 148.
- ⁴⁸ C XX, p. 331.
- ⁴⁹ Ludmilla M. Wills, 1974, p. 7.
- ⁵⁰ C XII, p. 563.
- ⁵¹ Ludmilla M. Wills, 1974, p. 171.
- ⁵² C XI, p. 627.
- ⁵³ CE I, p. 931.
- ⁵⁴ Ivi, p. 932.
- ⁵⁵ C IV, p. 83. Anche a proposito dell'analisi del sogno Valéry è critico nei confronti

di Freud interessato a questo come manifestazione dell'inconscio: Valéry piuttosto ricerca indicazioni utili alla comprensione del funzionamento della coscienza e ritiene il sogno e il passaggio dal sonno alla veglia un momento particolarmente fecondo di utili indicazioni (su questo punto cfr. Andrea Pasquino, 1979, p. 27 ss.).

⁵⁶ C XIV, p. 448.

⁵⁷ C IV, p. 456.

⁵⁸ C I, p. 175.

⁵⁹ C XXI, p. 156. Su questo tema cfr. Gabriele Fedrigo, 2000, p. 109 ss. che analizza lo statuto della elaborazione percettiva in relazione al funzionamento del sistema nervoso.

⁶⁰ Valerio Magrelli, 2002, p. 77. I passi dei *Cabiers* sono C X, p. 254 e C IX, p. 139.

⁶¹ *Œ II*, p. 1188.

⁶² «La main est organe capital du possible. Comment s'allient la main et le complexe visuel-moteur de l'oeil. *L'œil tact?*

Le géomètre ne s'en inquiétant pas. Mais il faut être plus curieux.

Quand je dis *la Main* il faut penser à un système articulé – mais muni de “forces” et de relais – d'indépendance et de dépendance.

En somme *sensibilité et acte* réciproques liées. C'est la définition de la main. Si on pouvait décrire cette relation» (C XXIX, p. 435). Cfr. anche C XXI, p. 164; Valerio Magrelli, *Vedersi vedersi*, cit., p. 104. Cfr. anche *supra* quando detto a proposito del *Discours aux chirurgiens*.

⁶³ Marina Balatti, 1984, pp. 22-23.

⁶⁴ Ivi, p. 29. Il riferimento è a un interessante passo dei *Cabiers* dall'emblematico titolo *Conte et optique* (C IX, pp. 436-37) nel quale Valéry descrive in forma di racconto l'esperienza della visione a partire dall'osservazione di una semplice roccia marina.

⁶⁵ C V, pp. 812-13.

⁶⁶ C VII, p. 904.

⁶⁷ Toshinao Nakamura, 1998, p. 397.

⁶⁸ C XX, p. 461.

⁶⁹ Gabriele Fedrigo, 2000, pp. 111-12. Il passo di Valéry è C III, p. 364.

⁷⁰ *Œ II*, p. 1225.

⁷¹ Ivi, pp. 1191-92.

⁷² C XXI, p. 164. La conoscenza deve coniugare le caratteristiche e le esigenze della mano e dell'occhio, dei loro elementi comuni e delle loro differenze. Un'utile proposta in tal senso può essere quella di Dufrenne che evidenzia il ruolo delle sinestesi: seppure la vista è sempre stato il senso principale, la prima apertura verso il mondo, è necessario coniugare ai dati provenienti da essa quelli degli altri sensi, al fine di integrarla e completarla per ottenere una conoscenza più esauriente. Vanno dunque a questo punto cambiati i punti di riferimento e rimodulato l'orizzonte di riferimento: «all'idea di una dedifferenziazione dei registri sensoriali, abbiamo sostituito l'idea di virtualità, che rafforza l'idea di immaginazione; il tattile e il sonoro si congiungono al visivo in quanto virtuali, senza essere realmente sentiti e senza nemmeno essere visualizzati. Tanto basta perché le sinestesi siano vissute come tali, perché le metafore siano altra cosa rispetto a semplici modi di parlare. Ma vi è di più: esse sono anche dei modi di fare. Se l'unità del sensibile è, quanto meno, presentata nell'esperienza delle sinestesi, essa può essere anche presa in considerazione – se non conseguita – dalla pratica delle arti» (Mikel Dufrenne, 2004, p. 136).

⁷³ Felice Ciro Papparo, 2001, p. 69.

⁷⁴ C XIV, p. 542.

⁷⁵ Paul Valéry, 1948, p. 220.

⁷⁶ *Œ II*, pp. 1303-04. Commentando il passo Pietra con precisione nota che Valéry non invita a «se perdre par immersion dans un sensible qui nous engloutirait, il s'agit de substituer à une fausse abstraction toujours trop codée, une abstraction d'un autre ordre, car l'artiste aussi abstrait (“Tout art est abstrait en soi” dira Matisse)» (Régine Pietra, 2003, p. 179).

⁷⁷ Ivi, p. 1305.

V – *L'architettura*

Nel corso della trattazione è emerso più volte il richiamo all'architettura e al suo possibile ruolo di messa alla prova di tutto l'edificio concettuale: essa infatti nella mia lettura è quella capacità pratica che manifesta il compimento del percorso svolto, le nuove abilità acquisite e la concreta possibilità di svolgere un'attività secondo tali nuove competenze. Superati infatti i limiti di una posizione che non dà alcun valore alla realizzazione di un'opera nel campo dell'arte – atteggiamento che corre il rischio di condurre all'inattività –, l'attività dell'architetto dona nuovo e maggiore respiro alla speculazione di Valéry aprendola verso posizioni più fruttuose e interessanti. L'architettura ha dato infatti al *Système* profondità e ricchezza, ha sottolineato in maniera evidente i nessi tra *C E M* e lo spazio dell'uomo. Il personaggio di Socrate del dialogo *Eupalinos* ha dimostrato inoltre la possibile eguaglianza tra la filosofia e l'architettura: entrambe infatti hanno la medesima necessità di costruire l'uomo e il suo spazio a partire dalla presa di possesso di se stessi, dalla propria autoanalisi.

L'architettura è la pratica umana che più di ogni altra modifica l'ambiente dell'uomo, muta l'opera della natura, opponendosi a questa, completandola, integrandola e modificandone parti – basti pensare che spesso gli elementi della costruzione sono elementi della natura, quali le pietre, il legno e che l'atto dell'architetto li modifica dando loro un nuovo ruolo e una nuova consistenza, migliorandola o peggiorandola; essa crea un solido legame con il luogo in cui si sviluppa, basti pensare alle fondamenta che legano l'edificio alla terra ¹. L'architettura ha dunque la capacità di mettere ordine nel caos del mondo, di manifestare il *Système*, di affiancarsi alla natura e alla sua opera di specificazione e di ordine che tiene conto delle differenze: l'architetto opera su materiali differenti e spesso non omogenei e ha il compito di creare un insieme che non mortifichi queste singolarità né annulli le loro caratteristiche, bensì sia ricco come i suoi elementi lo sono. Egli quindi ricostruisce la natura, prosegue il suo lavoro, specificandolo in maniera umana, dal proprio particolare punto di vista: «l'idée même de la *construction*, qui est le passage du désordre à l'ordre et l'usage de l'arbitraire pour atteindre la nécessité» ² dà luogo all'azione più

bella e più completa dell'uomo poiché implica tutte le risorse del *vouloir*, del *savoir*, del *pouvoir*; l'architettura è il trionfo dell'intelligenza sulla materia, dall'ordine della natura al nuovo ordine dell'uomo e al compimento del suo processo di ricerca e formazione.

1. Architettura, ordine e spazio

Stretto è pertanto il legame tra l'uomo e gli edifici, quotidiano rapporto che non si conclude nell'atto della loro progettazione o costruzione ma prosegue di giorno in giorno nell'atto di viverli e utilizzarli, modificarli secondo le proprie caratteristiche e capacità, farli propri o a propria immagine. Inoltre già le teorie sull'architettura condensano in sé differenti concetti che risultano fondamentali nel quadro della presente ricerca: infatti l'architetto deve conoscere sia i principi teorici della propria arte, le regole che presiedono a questa, ma al contempo deve possedere la capacità pratica di trasformare tali principi in un edificio, soggetto a limiti e vincoli esterni alla sua volontà e che sfuggono al suo potere ³.

L'architettura è un'attività sempre in equilibrio tra la prassi e la teoria, necessita di entrambe ma nessuna la completa; a tal proposito basti pensare al dialogo *Eupalinos* in cui Socrate mostra più volte le analogie tra l'architettura e la speculazione filosofica. Infatti la costruzione affianca il *savoir*, necessita del medesimo rigore, ha come obiettivo di porre ordine nel caos, tracciare nel mondo un proprio segno, interpretarlo e farlo proprio, sintetizzare il risultato del processo conoscitivo che parte dalla conoscenza di se stesso con i dati sensibili provenienti del mondo. Tale sintesi si manifesta nell'edificio costruito poiché:

Une oeuvre demande l'amour, la méditation, l'obéissance à ta plus belle pensée, l'invention de lois par ton âme, et bien d'autre choses qu'elle tire merveilleusement de toi-même, qui ne soupçonnerais pas de les posséder ⁴.

Mi pare evidente che le capacità provenienti dall'intimo del soggetto che questi sconosce sino al momento di applicarle alla costruzione siano quelle capacità dell'*implexe*, quelle capacità di adattarsi all'azione e compierla al meglio traendo dal proprio interno il meglio di sé, attivando l'eteronimo più adatto, sintetizzandolo nella prassi con l'intero della propria personalità. Sottolinea a questo proposito Formaggio che questo è il momento in cui si instaura un nuovo ordine che è

azione, rottura della stasi ideale e passaggio al reale esistente, all'istante. L'istante e la soglia sulla quale tempo ed eternità, finito e infinito si incontrano ed è allo stesso tempo il foro d'uscita delle cose che vengono a vivere nella realtà, che si esistenziano e cominciano a vivere. L'istante è anche la liquefazione del materiale

in tecnica (delle sue leggi nell'atto tecnico formativo e trasformante) e il consolidamento dell'infinito probabilismo della tecnica interna in un'opzione che si fa gesto od atto, che si fa opera, durata, scavalcando l'istante stesso ⁵.

Di nuovo è utile rimandare al modo in cui l'*implexe* attiva le sue virtualità: esso risponde a uno stimolo proveniente dalla realtà, lo fa proprio e agisce di conseguenza; l'architetto dunque informa della propria personalità sia l'atto con cui costruisce che la materia su cui opera, che diventa carica del *savoir* che questi ha acquisito, diviene artistica manifestazione del *Système*, traduzione ben visibile della ricchezza del soggetto. L'atto del costruire riduce così la frammentarietà del mondo, che nell'edificio trova un nuovo ordine e un nuovo senso: l'immaginazione dell'architetto concepisce una nuova unità, ferma nelle pietre una propria visione del mondo e la rende fruibile, precisa uno spazio. L'architettura è uno spazio determinato dall'uomo, creato, modificato dall'uomo, creato dall'uomo per l'uomo, per viverci, delimitato dall'uomo, uno spazio in cui l'uomo può entrare e chiudersi dentro, è darsi dei limiti, creare una propria proprietà. Ancora una volta Leonardo da Vinci è colui che con il proprio agire manifesta questo modo di intendere questa disciplina:

L'être de la pierre existe dans l'espace: ce qu'on appelle espace est relatif à la conception de tels édifices qu'on voudra; l'édifice architectural interprète l'espace et conduit à des hypothèses sur sa nature, d'une manière toute particulière, car il est à la fois un équilibre de matériaux par rapport à la gravitation, un ensemble statique visible et, dans chacun de ces matériaux, un autre équilibre, moléculaire et mal connu. Celui qui compose un monument se représente d'abord la pesanteur et pénètre aussitôt après dans l'obscur royaume atomique. Il se heurte au problème de la structure: savoir quelles combinaisons doivent s'imaginer pour satisfaire aux conditions de résistance, d'élasticité, etc., s'exerçant dans un espace donné ⁶.

Dunque non solo le capacità tecniche sono investite nell'architettura secondo questo modello, bensì un insieme più complesso e vario di conoscenze capaci di mediare tra il progetto, tra l'idea dell'architetto e i materiali scelti, il luogo in cui l'edificio dovrà sorgere e il suo contesto: costruire un edificio è interpretare uno spazio, riempirlo in maniera nuova, modificare uno spazio reale secondo un'idea, quindi secondo uno spazio mentale che l'architetto possiede in astratto ma deve concretamente realizzare. Ci si trova di fronte alla costruzione di un nuovo ordine della natura che utilizza gli elementi di questa modificandoli, cambiando il loro senso e aggiungendovene uno prettamente umano: riprendendo il significato etimologico greco di *ποιεῖν*, di costruzione ecco che per Valéry il pensiero stesso deve essere architettonico, deve costruire: «l'opera architettonica appare quindi come una sorta di *poetica dello spazio* che *interpreta* cioè in senso oggettivo, ma attraverso atti soggettivi, lo spazio, cercando in esso nuovi equi-

libri. L'architettura è così una via privilegiata per mostrare la genesi dell'*architettonica* dell'oggetto estetico, inseparabile da un progetto e dalle sue caratteristiche oggettive e soggettive»⁷.

A questo proposito è bene evidenziare che l'attività di costruire così come è stata svolta da Leonardo acquisisce un nuovo significato integrando in se stessa la conoscenza tipiche di differenti scienze – la geometria, la fisica, la meccanica – e le sintetizza con le caratteristiche di un'arte legando analisi dei fenomeni, loro comprensione e composizione in vista di una nuova e originale creazione:

Le mot *construction* que j'ai employé à dessin, pour designer plus fortement le problème de l'intervention humaine dans les choses du monde, et pour donner à l'esprit du lecteur une direction vers la logique du sujet, une suggestion matérielle, cet mot prend maintenant sa signification restreinte. L'architecture devient notre exemple⁸.

La nozione di architettura grazie alle caratteristiche sino a ora emerse crea nessi con nozioni quali quelle di spazio e movimento, è predicabile di tutte quelle caratteristiche che al *Système* sono attribuite. Ugo in maniera appropriata coniuga questi concetti con un interessante riferimento alle geometrie e alle capacità connesse alla visione e al tatto:

Si l'on considère l'architecture comme une réponse poétique et constructive à notre désir de localisation et de mémoire (ce qui est le cas, dans toute son histoire), géométrie et archéologie – donc les notions d'"espace" et de "monument" - seront immédiatement impliquées: l'architecture construit le lieu que nous habitons, en constitue la forme et l'institue comme valeur de condensation de la mémoire par rapport aux principes culturels les plus profonds. Mais, tout en considérant l'unité essentielle du concept, il n'y a pas qu'une seule géométrie et un seul espace. Au moins trois types principaux se sont chronologiquement succédés, à partir du système mis au point par Euclide vers l'an 300 avant notre ère; et la suite qu'ils forment remplit l'étendue entière de ces notions.

Il y a d'abord l'espace de la géométrie euclidienne, que l'on pourrait définir une "géométrie mentale", de la *mens*, et qui se fonde sur la notion d'identité et sur la sévère logique axiomatique-déductive. C'est un espace-contenant, universel et *a priori* au sens kantien, dont la structure générale et isomorphe admet la pratique architecturale de la "com-position" d'éléments dans le but de con-former un ensemble unitaire, dont la valeur dépasse celle de la simple sommation des éléments. C'est aussi l'espace de la permanence, de la "mémoire pérenne" activée par le mythe, entretenue par le rite et fixée par le "monument" dans le lieu et le temps opportuns.

Le deuxième espace est celui de la géométrie projective, que l'on pourrait définir une "géométrie visuelle", du regard, et qui se fonde, au contraire, sur l'analogie. C'est l'espace souple de la représentation, centré sur le sujet, qui permet une sorte de "modulation" et d'élaboration infinies de l'objet et du projet architectural, tout en contrôlant et en gardant son identité fondamentale. Ici, comme dans l'Utopie, la "règle" préside au maintien d'une structure sans-temps et sans-lieu, car ils se perdent dans la "mémoire absente".

Il y a enfin une troisième sorte d'espace qui, seul, admet de plein droit le terme de "lieu": c'est l'espace autonome de la topologie, que l'on pourrait définir une

“géométrie tactile”, du toucher, dont les paramètres sont entièrement qualitatifs. Elle n’a besoin d’avoir recours à aucun espace-contenant, car son intérêt porte sur les choses elles-mêmes en tant que productrices de qualité et des qualités du lieu, qui constituent leur “caractère” intrinsèque. C’est le résultat du “projet” d’architecture, où l’on peut reconnaître la présence d’une “mémoire critique” et la possibilité de l’hétérotopie, d’écart poétique et problématique, hors du lieu et hors du temps de la norme. Son grand théoricien, Nicola Lobatchevskij, l’appelait avec raison “géométrie du corps solide”, à cause précisément de son lien intime avec la structure interne et spécifique des choses-lieux: en première approximation, on est dans le même contexte qu’Heidegger et son “pont”!⁹

Importa ora evidenziare che innanzi tutto l’architettura è manifestazione del *Système*, pratica che soddisfa il bisogno di ordine che questo comporta, il bisogno di strutturarsi al mondo secondo il proprio *Système*; di conseguenza essa crea lo spazio del soggetto, lo spazio a sua misura, quello che lo rappresenta e che gli consente il relazionarsi con gli altri. L’architettura è l’arte che determina e organizza lo spazio dell’uomo; l’architetto in prima istanza, è creatore di un mondo nuovo, di uno specifico spazio artistico, del nuovo spazio dell’uomo; egli agisce sulla realtà, ne sfida le leggi con le sue operazioni, leggi a cui non può sfuggire ma che le sue abilità possono manovrare in vista del proprio fine, in vista della costruzione. L’architetto è colui che incarna il proprio *Système*, colui che con i suoi atti lo manifesta, colui che è i suoi atti stessi; egli è colui che coniuga nella sua persona e nella sua azione potere, essere e fare, colui che riesce a selezionare tra le proprie intuizioni quelle veramente innovative e creative, colui che ha uno sguardo creatore sulla realtà. Grazie allora a questa sua capacità di modificare lo spazio dell’uomo, l’architettura «doit faire voir des propriétés de l’espace et en particulier son hétérogénéité quant à l’homme et son homogénéité quant à l’opération de l’esprit – aux mouvements virtuels»¹⁰. Pratica quindi legata alle virtualità dell’uomo e al suo *implexe*, a ciò che di proprio c’è nell’uomo e che guida tutte quelle azioni che hanno una rilevanza nella gestione dei rapporti tra gli elementi della triade *C E M*. Affinché i nessi tra *corps*, *esprit*, *monde* non rimangano solamente virtuali, inespresi in tutta la loro ricchezza e affinché l’uomo compia il percorso che la presente ricerca ha evidenziato, è necessaria una pratica, un concreto operare sulla realtà e l’architettura può fungere da paradigma di riferimento perché è attività che impegna e sfrutta sino in fondo le capacità dell’uomo, consiste in un fare che si dispiega immediatamente nella sua opera, investendo inoltre i due sensi che ho indicato come fondamentali nell’edificio concettuale del pensiero di Valéry, i due sensi che guidano lo stare al mondo dell’uomo e la sua ricerca: «le plaisir que peut donner l’architecture est d’abord visuel – et doit s’élargir au plaisir du tact, du mouvement, du rythme, de surprise – de l’idée de la matière»¹¹.

Un altro aspetto che merita di essere sottolineato è relativo all’am-

bito specifico dell'architettura – in special modo al suo *modo operandi* – e al fatto che essa sia un'operazione analitica sul mondo capace di modificarlo. A questo proposito è interessante una posizione quale quella di Benoît Goetz che analizzando il rapporto tra architettura e filosofia ritiene che il loro rapporto sia mediato dal fatto che si può pensare la prima come forma di sapere che “pensa” lo spazio e il mondo: «Partir de l'architecture pour penser l'espace et ce qui s'y passe, le temps qui passe entre “espace privé” et “espace public”, les articulations spatiales où les existences se dispersent et se recueillent. C'est parce que l'architecture est une pensée de l'espace, des espaces où tout se passe, qu'une pensée qui partirait de l'architecture se donnerait quelque chance de saisir l'événement d'un point de vue nouveau, celui des conditions spatiales qui lui donnent naissance et qui lui assurent persistance»¹². Così considerata, l'architettura diviene una fisica dello spazio, “fabbrica” mondi in cui la vita si svolge, crea degli spazi in cui entrare o da cui uscire, è l'arte di creare degli spazi in cui l'uomo possa proficuamente vivere, in cui la triade *C E M* si senta a proprio agio e sia capace di attivare i propri nessi e le proprie virtualità. Goetz insiste inoltre sul rapporto che in una tale visione dell'architettura si crea tra il corpo e un manufatto architettonico ricorrendo all'esempio della danza: la coreografia infatti diviene una scrittura dello spazio, lo spazio è il punto di riferimento a cui pensa il coreografo creando una coreografia; a questo punto basti allora connettere queste riflessioni a quelle che Valéry svolge sulla danza per trovare l'intimo legame tra questa, l'architettura e la riflessione filosofica. Nel dialogo *L'Âme et la danse* infatti la danzatrice Athikte è pienamente padrona del suo corpo poiché lo ha esercitato e lo ha reso capace di esprimersi al meglio nella danza, di esprimere tutta la sua soggettività, capace di evidenziare con la sua danza la differenza con il semplice camminare. Athikte presa dall'ebbrezza dell'azione della sua stessa danza, trasformatasi in una sorta di fiamma e liberato in corpo da ogni fardello di menzogna, nell'attimo in cui la sua danza raggiunge il culmine espressivo, in equilibrio su un alluce che concentra tutta la forza del corpo e che mantiene il contatto con il suolo e la realtà, mostra agli occhi ammirati di Socrate il mirabile risultato della sua azione:

Socrate: C'est la suprême tentative... Elle tourne, et tout ce qui est visible, se détache de son âme; toute la vase de son âme se sépare enfin de plus pur; les hommes et les choses vont former autour d'elle une vie informe et circulaire...

Voyez-vous... Elle tourne... Un corps, par sa simple force, et par son acte, est assez puissant pour altérer plus profondément la nature des choses que jamais l'esprit dans ses spéculations et dans ses songes n'y parvint!¹³

La danza ha creato non solo in colei che la esegue ma anche nell'acuto osservatore una nuova dimensione, una nuova realtà, un luogo

in cui l'uomo si sente a proprio agio, nella propria casa, capace di osservarsi e riconoscersi sino in fondo, di tessere i legami tra il corpo e l'*esprit* che non è più schiavo di questo ma in esso attivo e agente di nuove scoperte. La danza è riuscita dunque a raggiungere quelle cime dell'*esprit* tipiche della speculazione filosofica in maniera altrettanto efficace, tenendo ben presente la dimensione corporale dell'uomo, i legami fondamentali della triade *C E M*, trasformando l'atto del semplice camminare in un rivoluzionario atto di conoscenza.

Allo stesso modo si svolge a mio avviso l'azione dell'architetto che determina un luogo, uno spazio: riprendendo l'analisi della proposta di Goetz che sottolinea rifacendosi a un passo dei *Cahiers* di Valéry che «la philosophie, comme l'architecture, *précise* l'espace. Le philosophe, comme l'architecte, est un travailleur de précision. Si l'architecture *précise* l'espace d'un point de vue sensible, la philosophie *précise* l'espace du point de vue qui est le sien, à savoir celui des concepts. Elle ne parlera pas d'espace, mais de lieu (*topos, locus*), d'étendue (*extensio*), d'endroit, de position (*to pou, situs*), de distance ou de vide (*chaos, spatium*)»¹⁴. Delineato questo quadro è chiaro come sia possibile ritenere l'architettura una manifestazione del *Système* e delle stesse istanze ed esigenze che lo hanno generato; facendo quindi riferimento all'*implexe* è visibile come questo possa determinare sia la visione della realtà sia l'azione in essa e, mediato dall'*esprit*, sia una capacità prettamente estetica, che si manifesta paradigmaticamente nell'architettura. Essa infatti per Valéry funge da cartina di tornasole dell'azione creatrice dell'uomo, delle sue capacità di farsi e di posizionarsi da un determinato punto di vista (è infatti possibile considerare i sistemi filosofici come dei sistemi architettonici, che non avrebbero altro valore che per la loro coerenza interna e per l'armonia della loro organizzazione).

Il legame tra il corpo e l'architettura evidenziato da Eupalinos che elogia il proprio corpo – del resto presente già nell'uomo vitruviano e che sarà alla base del *modular* di Le Corbusier – ritorna adesso utile per rafforzare il ruolo centrale che assegno all'architettura. L'obiettivo comune di questo nesso è quello di creare un rapporto tra l'edificio e l'uomo che lo deve abitare: detto in altri termini «c'est l'homme tout entier, corps et âme, qui définit l'édifice»¹⁵. Può dunque Eupalinos su questa base distinguere edifici «*muets*», edifici che «*parlent*» e altri infine che «*chantent*»¹⁶: quelli muti sono privi di interesse, quelli che parlano manifestano solamente la funzione per la quale sono stati edificati, ma quelli capaci di cantare mostrano l'intimo rapporto che hanno con il loro creatore, la capacità di questi di rappresentarsi in essi.

2. *Un possibile compimento del Système*

L'interesse di Valéry per l'architettura manifesto nel dialogo *Eupalinos* è più volte evidenziato nelle pagine dei *Cahiers* che esplicitano il fascino che questa disciplina suscitò già nel giovane poeta e i modi di dispiegamento di questa all'interno dell'intera opera:

Ma première amour fut l'architecture, et celle des vaisseaux comme celle des édifices terrestres. La formation de l'espace selon les solides, l'imagination des structures, des altitudes soutenues, des efforts immobilisés l'un pour l'autre, l'art de jeter un passage ou une nappe de pierres, celui de passer d'un face à l'autre d'une bâtisse, l'ivresse de la tectonique, des rapports sensibles... cela m'a possédé. – Le pittoresque, d'abord – puis je m'en suis défait pour aimer l'organique.

Je ne sais pas encore exprimer au juste ce que j'aimais dans les constructions. Il me semble que j'y trouvais confusément l'idée de nobles actes, – de machine – de mouvements surhumains et entrés dans le réel. Les matériaux ont été en mouvement jusqu'à une certaine position où il se sont gênés. Rien ne me touche plus que la maîtrise et l'arbitraire et jusqu'à l'abus de pouvoir, quand cette liberté s'impose à ce qui n'est pas libre, le pénètre et se mesure avec les lois.

L'édifice m'était cher et excitant à penser. Je me trouvais bien à l'imaginer. C'est à partir de cette satisfaction que j'ai imaginé l'homme, l'arbre et le cheval à une époque où l'on imaginait tout le contraire¹⁷.

Il passo riportato risale al 1918 ed è un compendio delle qualità dell'architettura che interessavano Valéry; a ciò va aggiunto tutto quanto già detto a proposito del *Système* e dell'*implexe* per aver ben chiaro che questa arte è per Valéry pratica fondamentale e possibilità di riscontro della propria realizzazione, esercizio pregnante per l'*esprit* e l'*implexe*, poiché coinvolge le capacità dell'uomo di pensare, immaginare e produrre ogni cosa, di acquisire un nuovo, verifico e più proficuo sguardo sulla realtà, fungendo da cartina di tornasole della sua azione creatrice. È di conseguenza possibile attribuire allo stesso Valéry le parole che questi mette in bocca a Socrate nel dialogo *Eupalinos* e il suo stesso desiderio di essere architetto, di fare con le pietre ciò che faceva con le parole e la riflessione, di possedere quelle capacità specifiche di questa arte ma necessarie anche al ragionamento¹⁸. Infatti l'architetto nella sua attività deve convivere con la libertà che deriva dalla autonoma applicazione della propria maestria e del proprio genio che si scontra con la durezza del materiale con cui si costruisce, con le regole della propria arte da cui non può prescindere. Risulta evidente quindi che la prassi dell'architetto ben poco si discosta da qualunque altra prassi e dalla stessa attività di speculazione necessaria alla costruzione del proprio io, incontra piuttosto le stesse difficoltà e ha gli stessi limiti di quest'ultima e a essa è intimamente connessa.

L'architettura, l'arte di Eupalinos, arte di ordine e numeri, riesce a creare opere che con la loro semplicità e compostezza diffondono bellezza, «la véritable beauté est précisément aussi rare que l'est, entre

les hommes, l'homme capable de faire effort contre soi-même, c'est-à-dire de choisir un certain soi-même, et de se l'imposer»¹⁹. Identiche dunque sono le esigenze alla base dell'attività dell'architetto e di quella necessaria all'autoanalisi dell'uomo; entrambe mirano a creare una sintesi, a costruire, a modificare la realtà, lo spazio dell'uomo e l'uomo stesso; entrambe richiedono addestramento, organizzazione di elementi differenti alla ricerca di una nuova armonia e proporzione, acquisizione di una nuova forma in sintonia con il reale, dunque non solo un fare volto alla creazione dell'opera d'arte ma che si espliciti nel quotidiano, nel farsi di ogni giorno, un quotidiano assentire alla vita. L'arte è riconquista della propria realtà, rinascita al mondo con nuovi occhi capaci di scorgere il flusso dialettico che l'attraversa.

A conferma di quanto sinora detto è possibile a esempio rimandare in prima istanza al *Dictionnaire* di Viollet-le-Duc, testo caro a Valéry che definisce l'architettura in maniera tanto semplice quanto pregnante al fine della mia analisi:

Art de bâtir. L'architecture se compose de deux éléments, la théorie et la pratique; la théorie comprend: l'art proprement dite, les règles inspirées par le goût, issues des traditions, et la science qui peut se démontrer par des formules invariables, absolues. La pratique est l'application de la théorie aux besoins; c'est la pratique qui fait plier l'art et la science à la nature des matériaux, au climat, aux mœurs d'une époque, aux nécessités du moment²⁰.

Dunque una definizione che nella sua semplicità e immediatezza Valéry può far propria e inserire nel proprio edificio concettuale poiché tiene conto sia delle regole del gusto e della tradizione – un aspetto quindi personale e soggettivo, arbitrario – sia regole assolute e matematiche, rigide. E inoltre rimanda sin dalla sua prima determinazione alla pratica, all'applicazione di tali regole nella prassi, alla mediazioni di queste nel confronto quotidiano con i materiali, con le esigenze che nella costruzione di giorno in giorno possono sorgere e possono ostacolare il procedere del lavoro; l'architettura è nell'ottica di Valéry innanzi tutto costruzione, costruzione, dopo aver osservato e studiato, di se stessi e quindi di oggetti arte, capacità che comprende il fare e il vedere²¹.

È evidente che le caratteristiche dell'architetto sono innanzi tutto quelle di Leonardo da Vinci, colui che liberatosi da inutili idoli, dal pensiero statico che «dans le domaine de la construction poétique et de l'art» conduce solamente a «une infructueuse monotonie», ha assunto un modo di espressione e di relazione con il mondo, capace di decostruirlo e ricostruirlo, «il se joue, il s'enhardit, il traduit dans cet universel langage tous ses sentiments avec clarté. L'abondance de ses ressources métaphoriques le permet»²² e gli consentono di esprimersi tanto nell'arte che nella scienza con rigore e originalità creatrice. In questa capacità di fare si evidenzia la distanza tra Leonardo da Vinci

e Monsieur Teste: ho già ricordato che tra i due vi è uno scarto nel modo di intendere il potere, in quanto Teste non riesce ad agire, non conclude positivamente in una prassi concreta l'autoanalisi. Egli tace, si incupisce in meditazioni solitarie, lascia appena trasparire il proprio lavoro interiore; l'altro piuttosto agisce, pone in atto una proficua relazione con il reale, manifesta se stesso nelle proprie azioni e nelle proprie creazioni.

È fruttuoso anche in questo momento così come già fatto a proposito dell'*implexe* fare riferimento all'analogia: questa può infatti essere strumento capace di rendere in maniera visibile e concreta una propria idea, di attuare quel passaggio dal mentale al tangibile che ho già evidenziato essere problematico in poesia. Il problema è di proiettare il proprio *Système*, la propria soggettività in un edificio, traducendo il mentale per mezzo delle capacità dell'architetto. In alcune pagine che ripercorrono il ruolo dell'analogia in architettura Faux riprendendo Kant per il quale l'analogia rende possibile connettere due cose eterogenee, ritiene che questa consenta il passaggio dal figurato al concettuale, reintroduca l'immaginario nel pensiero razionale, sia strumento di unificazione di differenti domini. Delineato questo quadro e sfruttando lo specifico dell'estetica, l'architettura «reconstitue analogiquement l'univers, un univers qui capte et reflète le cosmique en l'intégrant dans l'effort humain. Nous sentons dans ces épiphanies de l'art toute la puissance de l'analogie: par les voies de l'imaginaire elle ramène le divers phénoménal en une unité d'être. Instrument de passage et d'unification, elle s'annonce davantage encore comme fondement de toute *herméneutique*»²³. L'analogia quindi affiancando i classici mezzi delle arti – quali a esempio la *μίμησις* – «*met en communication les instances disjointes de la pensée logique [...]*, elle permet l'organisation des éléments en figure, de palier en palier, de groupe à groupe, elle assure la mise en hiérarchie des percepts et des savoirs, permet la structuration»²⁴.

L'architettura dunque, esperita innanzi tutto secondo il modello dell'agire di Leonardo, deve essere qualcosa di più della semplice azione di costruire, deve essere l'arte capace di mostrare le abilità dell'uomo e il suo rapporto con il mondo: essa deve, riempiendo uno spazio, edificando secondo le ineluttabili leggi della natura costruire con equilibrio, creare un armonico rapporto delle parti con il tutto e con l'insieme in cui si inserisce l'edificio. Deve inoltre essere rappresentativa del soggetto che l'agisce, deve tener conto della fruizione dell'edificio:

Rien n'est plus dynamique au contraire qu'un édifice, rien n'est plus changeant que sa figure, plus mouvementé même que son aspect. Le véritable génie est celui qui est capable de prévoir les émotions et les sensations futures de tout observateur, de quelque point qu'il envisage son œuvre. C'est en partant de là qu'il opère: il veut être vivant, c'est-à-dire qu'il veut que son édifice le soit; il présente en lui-même

l'harmonie des lignes, la fuite des profondeurs, le déplacement des perspectives, l'exhaussement des façades, la circulation des colonnes. Tout doit répondre à une sorte de mathématique du plaisir et manifester en même temps l'acte d'une volonté parfaitement claire et maîtresse de soi²⁵.

L'architetto deve dunque disporre del proprio materiale secondo un ordine razionale, secondo un calcolato progetto che lo rispecchi, deve trovare la giusta sintesi di arbitrario e necessario a partire dal proprio stesso *savoir*, che non rimane teorico ma si manifesta nell'azione stessa dell'architetto. Per meglio comprendere il lavoro dell'architetto basti inoltre ricordare la distinzione tra la *construction* e la *formation* che Valéry evidenzia osservando la conchiglia: a questo proposito Pietra ha parlato di un «pragmatisme valéryen» come del risultato finale di tutta la riflessione di Valéry incentrata sul presupposto che «le faire humain se caractérise par un voir et un pouvoir, c'est-à-dire un prévoir qui est intention, modèle, but, d'une part, et tenue d'une idée directrice, d'autre part»²⁶. Allora tutta la conoscenza si fonda sulla prospettiva del fare, sulla possibilità di rendere concreto e manifesto il sapere acquisito, di manifestarlo attraverso un'azione che da questo sia modificata e guidata.

¹ Cfr. George Steiner, 2003, p. 276 ss.

² CE II, p. 1277.

³ La presenza simultanea in architettura in modo problematico dei due aspetti differenti, quello teorico e relativo alla fase di progettazione e quello pratico e relativo alla concreta esecuzione dell'opera, ha caratterizzato da sempre ogni teorizzazione sulla disciplina: basti pensare a Vitruvio secondo cui «il sapere dell'architetto [...] risulta da una componente teorica e da una pratica» e considerava qualità necessarie per un architetto sia l'*ingenium* – il talento individuale proprio del soggetto – sia l'*opus* – la concreta e quotidiana pratica del mestiere – sia la *ratiocinatio* – un insieme di conoscenze teoriche, fisiche e meccaniche necessarie nella costruzione dell'opera – sia infine la *disciplina* – l'applicazione corretta delle conoscenze (cfr. Vitruvio, 1997, p. 13 ss.). Dello stesso tenore la posizione di Ugo che preferisce parlare per Valéry in luogo di *architecture* di «*architecturalité*» al fine di sottolineare al meglio tre aspetti fondamentali della pratica: «celui de l'esthétique, lié à la forme perceptible et reconnaissable; celui de la structure, lié à la logique du système et à la syntaxe de la composition; celui de la construction, lié à la dimension productrice et "poétique", aux processus du *poiesis*» (Vittorio Ugo, 1989, p. 219).

⁴ CE II, p. 143.

⁵ Dino Formaggio, 1978, pp. 240-41.

⁶ CE I, pp. 1190-91. Commenta Ugo: «L'architecture devient ainsi la forme paradigmatique que l'espace assume physiquement dès lors qu'aux concepts philosophiques et aux propositions théoriques sont intégrées les données géométriques et culturelles et celles qui dérivent du désir d'habiter et du fait de la construction» (Vittorio Ugo, 1989, p. 219).

⁷ Elio Franzini, 1991, p. 72.

⁸ CE I, p. 1188.

⁹ Vittorio Ugo, 1987, pp. 102-03. Su questo punto cfr. Philippe Boudon, 2001, p. 79 ss. che sottolinea, riprendendo alcune riflessioni di Bachelard e Merleau-Ponty sulla natura dello spazio in relazione alla geometria, il variare di questo concetto fondamentale per l'architettura con modalità simili a quelle evidenziate da Ugo. Sul rapporto che a partire dalle riflessioni

di Socrate in *Eupalinos* è possibile evidenziare tra architettura ed epistemologia cfr. anche Philippe Boudon (éd.), 1991 e Id., 2002.

¹⁰ C VII, p. 268.

¹¹ C XIV, p. 664.

¹² Benoît Goetz, 2001, p. 17.

¹³ CE II, p. 174.

¹⁴ Benoît Goetz, 2001, pp. 28-29. Il passo di Valéry sullo spazio cui fa riferimento Goetz è C XIV, p. 328.

¹⁵ Nicole Celeyrette-Pietri, 1987, p. 65.

¹⁶ CE II, p. 93.

¹⁷ C VI, p. 917. Di certo dal *Dictionnaire* di Viollet-le-Duc Valéry apprese nel corso degli anni le prime e basilari nozioni di architettura, cui rimando (cfr. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1854-69, in particolare vv. *Architecture*, t. I, p. 116 ss.; *Construction*, t. IV, p. 1 ss.; *Style*, t. VIII, p. 474 ss.): «Je m'éprends de l'Architecture, au point de me mettre à lire Viollet-le-Duc. Je conçois le dessin de me faire un résumé du grand dictionnaire – que j'entreprends, avec copie des gravures – et que j'abandonne avant d'en avoir fini avec la lettre A» (Paul Valéry, 1983, p. 11).

¹⁸ CE II, p. 132. «Mais, au Socrate de Valéry, la question se pose plus gravement: le construire et le connaître s'abîment l'un dans l'autre, sont d'abord indissociables: il ne s'agit pas de réconcilier des unités diverses, mais, à l'inverse, de trancher une confusion, pour qu'en naissent deux régions spécifiques. Si Socrate a tant hésité, c'est précisément parce que, entre le savoir e l'architecture, il ne parvenait pas à établir une frontière assurée, renvoyé sans cesse à leur indistinction, à la mêmeté troublante qui pareillement pouvait se dire dans l'une et l'autre entreprises» (Daniel Payot, 1982, p. 9).

¹⁹ CE II, p. 95.

²⁰ Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1854-69, t. I, p. 116.

²¹ Del resto lo stesso Viollet-le-Duc evidenzia che la costruzione è al contempo arte e scienza: «La construction est une science; c'est aussi un art, c'est-à-dire qu'il faut au constructeur le savoir, l'expérience et un sentiment naturel. On naît constructeur; la science que l'on acquiert ne peut que développer les germes déposés dans le cerveau des hommes destinés à donner un emploi utile, une forme durable à la matière brute. [...] L'architecture et la construction doivent être enseignées ou pratiquées simultanément: la construction est le moyen; l'architecture, le résultat; et cependant, il est des œuvres d'architecture qui ne peuvent être considérées comme des constructions, et il est certaines constructions qu'on ne saurait mettre au nombre des œuvres d'architecture. Quelques animaux construisent, ceux-ci des cellules, ceux-là des nids, des mottes, de galeries, des sortes de huttes, des réseaux de fils: ce sont bien là des constructions, ce n'est pas de l'architecture.

Construire, pour l'architecte, c'est employer les matériaux en raison de leurs qualités et de leur nature propre, avec l'idée préconçue de satisfaire à un besoin par les moyens les plus simples et les plus solides; de donner à la chose construite l'apparence de la durée, des proportions convenables soumises à certaines règles imposées par le sens, le raisonnement et l'instinct humains. Les méthodes du constructeur doivent donc varier en raison de la nature des matériaux, des moyens dont il dispose, des besoins auxquels il doit satisfaire et de la civilisation au milieu de laquelle il naît», Ivi, t. IV, pp. 1-2.

²² CE I, pp. 1162, 1178.

²³ Gilbert Faux, 1980, p. 131.

²⁴ Ivi, pp. 129-30. Riprendendo inoltre il paragone con la poesia «qui désarticule le langage et le déconceptualise pour retrouver derrière le schéma qu'est le mot [...], la chair même de la chose. Dans la poésie il y a en effet un passage du schème à la métaphore – du schème à la sonorité pure – du schème au rythme – c'est-à-dire retour vers les images et les synesthésies qui sont au fondement des structures perceptives supérieures sur lesquelles se fonde notre conscience; et c'est pourquoi la poésie leste les mots d'un poids de réalité que le concept leur avait fait perdre» (*ibidem*). Allo stesso modo Valéry si è esercitato con le parole, ha lavorato su di esse per far loro assumere il loro “reale” significato, cioè un significato fedele al pensiero; l'architetto ha per mezzo del potere di analogia dell'architettura la possibilità di compiere lo stesso percorso, di creare edifici che lo rappresentino e che possano accoglierlo facendolo sentire in un luogo a propria misura.

²⁵ Pierre Beausire, 1983, p. 60.

²⁶ Régine Pietra, 1991, pp. 83-84.

Bibliografia

1. Opere di Paul Valéry

- 1927 *Quatre lettres au sujet de Nietzsche*, l'Artisan du livre, Paris.
- 1935 *Réflexion sur l'art*, conferenza pronunciata il 2 marzo 1935 alla *Société française de philosophie*, in "Bulletin de la Société française de philosophie", XXXV, pp. 60-91.
- 1948 *Vues*, La Table Ronde, Paris.
- 1952 *Lettres à quelques-uns*, Gallimard, Paris.
- 1955 *Correspondance Gide-Valéry (1890-1942)*, Gallimard, Paris.
- 1957-1960 *Œuvres*, introduction biographique de M^{me} Agathe Rouart-Valéry, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, Paris, 2 voll.
- Vol. I: *Poésies: Album de vers anciens, La Jeune Parque, Charmes, Pièces diverses de toute époque, Amphion, Sémiramis, Paraboles, Louanges de l'eau, L'ange, Traduction en vers des Bucoliques de Virgile.*
- Mélange: Mélange, Petites études, Poésie brute, Colloques, Instants, Cantate du Narcisse.*
- Variété: Études littéraires, Études philosophiques, Essais quasi politiques, Théorie poétique et esthétique, Enseignement, Mémoires du poète.*
- Vol. II: *Monsieur Teste, Dialogues, Histoires brisées, Tel quel, Mauvaises pensées et autres, Regards sur le monde actuel et autres essais, Pièces sur l'art.*
- 1957-1961 *Cahiers*, fac-similé intégral, C.N.R.S., Paris, 29 voll.
- 1959 *Lettre à l'auteur*, in Matila C. Ghyka, *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans les développements de la civilisation occidentale*, Gallimard, Paris (1^a éd. 1931).
- 1973-1974 *Cahiers*, édition d'extraits établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Gallimard, Paris, 2 voll.
- 1974 *Agathe*, in *La Jeune Parque et poèmes en prose*, Gallimard, Paris, pp. 43-53.
- 1981 *Une chambre conjecturale. Poèmes ou proses de jeunesse*, Bibliothèque artistique et littéraire, Fata Morgana, Montpellier.
- 1983 *Autobiographie*, a cura di Anna Lo Giudice, Bulzoni, Roma.

- 1986 *Cartesius redivivus*, texte établi, présenté et annoté par Michael Jarrety, Gallimard, Paris.
- 1987-2003 *Cahiers 1894-1914*, édition intégrale établie, présentée et annotée sous la co-responsabilité de Nicole Celeyrette-Pietri, Judith Robinson-Valéry et Robert Pickering, Gallimard, Paris, 9 voll.
- 1999a *Mallarmé et Moi. Choses Hautes*, a cura di Erica Durante, ETS, Pisa.
- 1999b *Alphabet*, éd. Le Livre de Poche, Paris.

2. Letteratura critica

Aa. Vv.

- 1926 *Paul Valéry*, Éditions de la revue Le Capitole, Paris.
- 1946 *Paul Valéry vivant*, Cahiers du Sud, Marseille.
- 1949 *À la gloire de la main*, Album Collectif des artistes du groupe 'Graphies', Aux dépens d'un amateur, Paris.
- 1974 *Paul Valéry contemporain*, Klincksieck, Paris.
- 1983 *Paul Valéry: convergenze al testo*, "Micromégas", X, n. 2-3.
- 1987 *Mesure pour mesure. Architecture et Philosophie*, "Cahiers du CCI", numéro spécial, Paris.
- 1989a *Mélange c'est l'esprit: pour Huguette Laurenti*, Minard, Paris.
- 1989b *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, "Aesthetica Preprint", 23.
- 1995 *Paul Valéry et les Arts*, Actes Sud, Arles.

Adorno Theodor W.

- 1979a *Der Artist als Statthalter*, in Id., *Noten zur Literatur, Gesamtenlte Schriften*, Band 11, Frankfurt am Main, 1990, pp. 114-26; trad. it. di E. De Angelis, *L'artista come vicario*, in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino, pp. 109-20.
- 1979b *Valéry Abweichungen*, in Id., 1979a, pp. 151-90.

Agamben Giorgio

- 1988 *L'io, l'occhio, la voce*, postfazione a Paul Valéry, *Monsieur Teste*, trad. it. di L. Solaroli, SE, Milano, pp. 101-14.

Agosti Stefano

- 1994 *Pensiero e linguaggio in Paul Valéry*, in Id., *Critica alla testualità*, il Mulino, Bologna, pp. 179-200.
- 1996 *Aporie di Valéry. Considerazioni su Leonardo*, postfazione a Paul Valéry, *Introduzione al metodi di Leonardo da Vinci* seguito da *Nota e digressione*, SE, Milano, pp. 109-25.

Anceschi Luciano

- 1973 *Della poetica, e del metodo*, "Studi di estetica", I, n. 1, pp. 1-55.

Antoine Géraud

- 1974 *Quelques linéaments du «Traité de la main ou de l'esprit et de la main» que Valéry rêva d'écrire*, in Aa. Vv., 1974, pp. 177-91.

- Balatti Marina
 1984 *À demi marbre à demi fumée*, Bulzoni, Roma.
- Banakou Karagouni Nika-Chara
 2001 *Conscience et corporéité chez P. Valéry*, in Serge Bourjea (éd.), 2001, pp. 61-72.
- Bastet Ned
 1967 *Œuvre ouverte et œuvre fermée chez Valéry*, “Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines de Nice”, I, n. 2, pp. 103-19.
 1991 *La contemplation «esthétique»*, in André Guyaux, James Lawer (éds.), 1991, pp. 17-28.
- Baumgarten Alexander Gottlieb
 2000 *Æsthetica*, Frankfurt am Oder 1750-58, rist. an. Hildesheim 1986; trad. it. di F. Craparotta, A. Li Vigni, S. Tedesco, *L'Estetica*, Aesthetica, Palermo.
- Beausire Pierre
 1983 *Paul Valéry et Léonard de Vinci*, in Id., *Mesures de l'homme. Essais*, Éditions de l'Aire, Lausanne, pp. 57-70.
- Bémol Maurice
 1949 *Paul Valéry*, Les Belles lettres, Paris.
 1950 *La méthode critique de Paul Valéry*, Les Belles lettres, Paris.
 1952 *Paul Valéry et l'esthétique*, in Id., *Variations sur Valéry*, Publications de l'Université de la Sarre, Sarrebruck, pp. 65-79.
 1954 *Paul Valéry et la critique littéraire*, in “Revue d'esthétique”, VII, n. 4, pp. 366-77.
- Blumenberg Hans
 1987 *Sprachsituation und immanente Poetik*, in Wolfgang Iser (a cura di), *Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion*, W. Fink, München 1966, pp. 145-55; trad. it. di M. Cometa, *Situazione linguistica e poetica immanente*, in Hans Blumenberg, *Le realtà in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano, pp. 113-29.
- Borel Émile
 1926 *Paul Valéry et la méthode scientifique*, in Aa. Vv., 1926, pp. 47-55.
- Boudon Philippe
 2001 *Sur l'espace architectural. Essai d'épistémologie de l'architecture*, Editions Parenthèses, Marseille.
 2002 *Échelle(s). L'architecturologie comme travail d'épistémologie*, Anthropos, Paris.
- Boudon Philippe (éd.)
 1991 *De l'architecture à l'épistémologie. La question de l'échelle*, Puf, Paris.
- Bouret Claude
 1970 *Paul Valéry et l'architecture: un amateur compétent*, in “Gazette des beaux-arts”, CXII, n. 1220, pp. 185-208.

- Bourjea Serge
 1997 *Paul Valéry: le Sujet de l'écriture*, L'Harmattan, Paris.
- Bourjea Serge (éd.)
 2001 *Valéry, 'en somme': actes du colloque tenu à Sète, médiathèque François Mitterand les 9, 10 et 11 mai 2000*, (numéro de "Bulletin des Études Valéryennes", XXIX, n. 88-89), L'Harmattan, Paris.
- Bouveresse Jacques
 1983 *Valéry, le langage et la logique*, in Judith Robinson-Valéry, 1983a.
 1993 *La Philosophie d'un anti-philosophe: Paul Valéry*, Clarendon Press, Oxford.
- Cain Lucienne Julien
 1958 *Trois essais sur Paul Valéry. Valéry et l'utilisation du monde sensible. Edgar Allan Poe et Valéry. L'être vivant selon Valéry*, Gallimard, Paris.
- Caldarini Ernesta
 1978 *Poe e Valéry: l'impossibile perfezione*, in Ruggero Bianchi (a cura di), *E. A. Poe dal gotico alla fantascienza. Saggi di letteratura comparata*, Mursia, Milano, pp. 29-42.
- Calvino Italo
 2002 *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano (1^a ed. 1993).
- Carboni Massimo
 2002 *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Jaca Book, Milano.
- Cazeault Louise
 1979 *La notion de fonction dans le système de 1900*, in Huguette Laurenti (éd.), 1979, pp. 83-100.
- Celeyrette Nicole
 1975 *Les avatars du cogito*, in "Revue des Sciences Humaines", XL, n. 160, pp. 621-32.
- Celeyrette-Pietri Nicole
 1974 *Le jeu du Je*, in Aa. Vv., 1974, pp. 11-25.
 1979a *Valéry et le moi. Des Cahiers à l'œuvre*, Klincksieck, Paris.
 1979b *Une méthode à la Descartes: le "langage absolu"*, in Huguette Laurenti (éd.), 1979, pp. 157-76.
 1981 *«Agathe» ou «Le Manuscrit trouvé dans une cervelle» de Valéry*, Minard, Paris.
 1983 *L'esprit et l'idée fixe*, in Huguette Laurenti (éd.), 1983, pp. 25-50.
 1987 *Rythme et symétrie*, in Huguette Laurenti (éd.), 1987, pp. 45-75.
 1988 *La quête de l'œuvre en prose*, in Nicole Celeyrette-Pietri, Antonia Soulez (éds.), 1988, pp. 157-74.
- Celeyrette-Pietri Nicole, Soulez Antonia (éds.)
 1988 *Valéry, la logique, le langage: la logique du langage dans la*

- théorie littéraire et la philosophie de la connaissance: journée d'étude tenue à Créteil, Université Paris XII-Val de Marne, le 29 novembre 1986, "Sud", XVIII.*
- Celeyrette-Pietri Nicole, Stimpson Brian (éds.)
 1995 *Un Nouveau regard sur Valéry*, Minard, Paris.
- Chopin Jean-Pierre
 1987 *La grande leçon de Valéry ou l'intelligence artificielle comme «comédie de l'esprit»*, "Milieux", VII, n. 30, pp. 20-27.
 1992 *Valéry: l'espoir dans la crise*, Presses universitaires de Nancy, Nancy.
- Cloutier Cécile
 2001 *La «faisance» du poème selon Poïétique de Valéry*, comunicazione al XV Congresso internazionale di Estetica, Tokio.
- D'Alfonso Ernesto, Franzini Elio (a cura di)
 1991 *Metafora mimesi morfogenesi progetto*, Guerini, Milano.
- De Lussy Florence
 1987 *L'Univers formel de la poésie chez Valéry ou la Recherche d'une morphologie généralisée*, Lettres modernes, Paris.
 1996 *Paul Valéry sans qualité*, in "Critique", XLI, n. 594, pp. 956-69.
- Derrida Jacques
 1997 *Marges – de la philosophie*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972; trad. it. di M. Iofrida, *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino.
- Di Rienzo Eugenio
 1982 *Il sogno della ragione. Saggi su Paul Valéry*, Bulzoni, Roma.
- Dragonetti Roger
 1961 *Aux frontières du langage poétique (Études sur Dante, Mallarmé, Valéry)*, in "Romanica Gandensia", IX.
- Ducol Jacques
 2004 *La philosophie matérialiste de Paul Valéry*, L'Harmattan, Paris.
- Dufrenne Mikel
 1973 *La poétique*, Puf, Paris.
 1975a *L'Esthétique de Paul Valéry*, in Aa. Vv., *Sens et existence: en hommage à Paul Ricœur*, Seuil, Paris 1975, pp. 31-45.
 1975b *Estetica*, in *Enciclopedia del Novecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, vol. II, pp. 811-23.
 2004 *L'œil et l'oreille*, L'Hexagone, Montreal 1987; trad. it. di C. Fontana, *L'occhio e l'orecchio*, Il Castoro, Milano.
- Eigeldinger Marc
 1945 *Paul Valéry: essais et témoignages inédits*, Éd. de la Baconnière, Neuchâtel.
- Equipe Paul Valéry de critique génétique (Paris)
 1996 *Paul Valéry, se faire ou se refaire: critique génétique d'une cahier, 1943*, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaine, Clermont-Ferrand.

- Faux Gilbert
 1980 *L'analogie en architecture*, in André Licherowicz, François Perroux, Gilbert Gadoffre (éds.), *Analogie et connaissance*, Maloine, Paris, tome 2, pp. 113-35.
- Fedrigo Gabriele
 2000 *Valéry et le cerveau dans les Cahiers*, L'Harmattan, Paris.
- Fimiani Filippo
 2000 *Poetiche e genealogie. Claudel, Valéry e Nietzsche*, Liguori, Napoli.
- Formaggio Dino
 1978 *Fenomenologia della tecnica artistica*, Pratiche, Parma-Lucca.
 1990 *Estetica tempo progetto*, Clup, Milano.
- Foucart Bruno
 1995 *Paul Valéry devant l'architecture de son temps, d'Eupalinos à Auguste Perret*, in Aa. Vv., 1995, pp. 37-50.
- Franzini Elio
 1984 *L'estetica francese del '900. Analisi delle teorie*, Unicopli, Milano.
 1985a *Valéry: l'entusiasmo dell'intelligenza*, in Aa. Vv., *Dino Formaggio e l'estetica*, Unicopli, Milano, pp. 129-47.
 1985b *Valéry e l'estetica*, in "Fenomenologia e scienze dell'uomo", VI, n. 2, pp. 131-7.
 1987 *Il mito in Paul Valéry fra illuminismo e romanticismo*, in Stefano Zecchi (a cura di), *Romanticismo. Mito, simbolo, interpretazione*, Unicopli, Milano, pp. 147-65.
 1988 *Il mito e l'infinito estetico*, in Paul Valéry, *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, trad. it. di R. Gargani, Guerini, Milano, pp. 9-29.
 1990 *Le leggi del cielo. Arte, estetica, passioni*, Guerini, Milano.
 1991 *Metafora della natura e natura della metafora*, in Ernesto D'Alfonso, Elio Franzini (a cura di), 1991, pp. 69-78.
 2000 *Genesi e ritmo del Cimitero marino*, in Paul Valéry, *Il Cimitero marino*, trad. it. di P. Valduga, Mondadori, Milano, pp. 55-84.
- Gaède Edouard
 1962 *Valéry et Nietzsche. Essai sur la comédie de l'esprit*, Gallimard, Paris.
- Gambazzi Paolo
 1999 *L'occhio e il suo inconscio*, Raffaello Cortina, Milano.
- Gambetta Gianfranco
 1985 *La costruzione dell'"Immemoriale" in Valéry*, in Maria Teresa Giaveri (a cura di), 1985b, pp. 485-510.
- Garrigue François
 1955 *Goethe et Valéry*, Lettres modernes, Paris.
- Garroni Emilio
 1995 *Estetica. Uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano (2ª ed.).

- Gasparini Ludovico
 1996 *Azione e comprensione nei «Cahiers» di Paul Valéry*, Angeli, Milano.
- Genette Gérard
 1976 *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Éditions du Seuil, Paris.
- Giaveri Maria Teresa
 1984 *Note*, in Paul Valéry, *Il Cimitero marino*, Il Saggiatore, Milano.
 1985a *Introduzione*, in Paul Valéry, *La caccia magica*, Guida, Napoli.
 1985b “*Cahiers*” di Valéry, (a cura di), “Nuova Corrente”, XXXII, n. 96.
 1985c *La camera di Casanova*, in Ead. (a cura di), 1985b, pp. 307-25.
 1992 *Scienza e poesia in Paul Valéry*, Diabasis, Reggio Emilia.
- Gide André
 1947 *Paul Valéry*, Domat, Paris.
- Gifford Paul
 1989 *Paul Valéry. Le dialogue des choses divines*, Librairie José Corti, Paris.
- Gifford Paul, Pickering Robert, Schmidt-Radefeldt Jürgen (éds.)
 2003 *Paul Valéry à tous les points de vue. Hommage à Judith Robinson-Valéry*, L'Harmattan, Paris.
- Gifford Paul, Stimpson Brian (éds.)
 1993 *Paul Valéry. Musique, mystique, mathématique*, Presses universitaires de Lille, Lille.
- Goetz Benoît
 2001 *La Dislocation. Architecture et philosophie*, Les Éditions de la Passion, Paris.
- Grillo Nicoletta
 1998 *La “carne” e l'espressione. Merleau-Ponty lettore di Valéry*, in Aa. Vv., *Chiasmi 1*, pubblicazione della Società di studi su Maurice Merleau-Ponty, Mimesis, Milano, pp. 103-14.
- Guaraldo Enrico
 1994 *Il gran distratto. Paul Valéry e la scrittura laterale*, Angeli, Milano.
- Guyaux André, Lawer James (éds.)
 1991 *Paul Valéry*, Slatkine-Champion, Paris-Genève.
- Hainaut Jean (éd.)
 1998 *Valéry, le partage de midi. «Midi le juste». Actes du colloque international tenu au Collège de France le 18 novembre 1995*, Honoré Champion, Paris.
- Heetfeld Ulrike
 1993 *La conception mathématique de «Moi pur» dans les Cahiers*, in Paul Gifford, Brian Stimpson (éds.), 1993, pp. 183-200.
- Hontebeyrie Micheline
 1999 *Paul Valéry, deux projets de prose poétique: Alphabet et Le Manuscrit trouvé dans une cervelle*, Lettres modernes, Paris.

- Houpert Jean-Marc
 1986 *Paul Valéry. Lumière, écriture et tragique*, Klincksieck, Paris.
- Hoy Peter C.
 1983 *Paul Valéry (œuvres et critique, 1977-1981)*, Lettres modernes, Paris.
- Huyghe René
 1978 *Valéry et Vinci*, Pierre Aelberts-éditeur, Liège.
- Hytier Jean
 1970 *La poétique de Valéry*, Armand Colin, Paris (1^a éd 1953).
 1979 *Valéry et le refus de la pensée scientifique*, in Huguette Laurenti (éd.), 1979, pp. 57-68.
- Jallat Jeannine
 1982 *Introduction aux figures valéryennes*, Pacini, Pisa.
- Jarrety Michel
 1984 *La voix de Descartes et la main de Pascale: note sur Valéry et l'écriture philosophique*, in "La Nouvelle revue française", LXXV, n. 375, pp. 62-71.
 1987 *Valéry pourquoi?*, Les Impressions nouvelles, Paris.
 1991 *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Puf, Paris.
 1992 *Paul Valéry*, Hachette, Paris.
 1997 *Une philosophie du Sujet?*, in "Bulletin des Études Valéryennes", XXIV, n. 74, pp. 9-19.
 1999 *Questions de formes*, in "Bulletin des Études Valéryennes", XXVI, n. 81/82, pp. 11-29.
- Jasper Karl
 2001 *Lionardo als Philosoph*, Francke Verlag, Bern 1953; trad. it. F. Masini, *Leonardo filosofo*, Abscondita, Milano.
- Jones Owen
 2001 *The Grammar of Ornament*, Bernard Quaritch, London 1856; trad. fr. di J.-P. Midant, *La Grammaire de l'Ornement*, L'Aventurine, Paris.
- Kant Immanuel
 1999 *Critik der Urtheilskraft in Werke in zehn Bänden*, a cura di Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1975, vol. VIII; trad. it. di E. Garroni e H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino.
- Kao Shuhsi
 1985 *Lire Valéry*, Librairie José Corti, Paris.
- Karaïskakis Geroges, Chapon François
 1976 *Bibliographie des œuvres de Paul Valéry, publiées de 1889 à 1965*, Librairie Auguste Blaziot, Paris.
- Kato Kunio
 1998 *Implexe valéryen et Khôra platonicienne. À propos de l'acte de l'architecte*, in Kunio Tsunekawa (éd.), 1998, pp. 427-33.

Köhler Hartmut

1979 *Valéry et Husserl: le moi et son œuvre*, in *Paul Valéry. Poétique et communication*, "Cahiers du 20e siècle", XI, n. 11, pp. 191-206.

1985 *Paul Valéry. Dichtung und Erkenntnis*, Bouvier, Bonn 1976; trad. fr. di C. Kowalski, *Paul Valéry. Poésie et Connaissance*, Paris, Klincksieck.

Lanfranchi Geneviève,

1993 *Paul Valéry et l'expérience du moi pur*, la Bibliothèque des arts, Paris.

Lantieri Simon

1979 *Paul Valéry néo-positiviste?*, in Huguette Laurenti (éd.), 1979, pp. 135-36.

1984 *Paul Valéry et la philosophie*, in "Œuvres et critiques", *Paul Valéry: perspectives de la réception*, IX (1984), n. 1, pp. 47-80.

1989a *Paul Valéry devant les paradoxes de la philosophie*, in Régine Pietra (éd.), 1989, pp. 15-31.

1989b *Paul Valéry et la construction de l'objet esthétique*, in Aa. Vv., 1989, pp. 125-39.

Laporte Roger

1980 *Gladiator*, Fata Morgana, Montpellier.

Larnaudie Suzanne

1992 *Paul Valéry et la Grèce*, Droz, Genève.

Larnaudie Suzanne (éd.)

1997 *Conscience et Création dans l'œuvre de Paul Valéry*, Actes du colloque de l'Université de Pau, 22-24 mai 1995, "op. cit.", V, n. 8.

Laurenti Huguette

1973 *Valéry et le théâtre*, Gallimard, Paris.

1988 *Les Jeux de l'«implete» dans Mon Faust de Paul Valéry*, "Bulletin des Études Valéryennes", XV, n. 48/49, pp. 67-85.

Laurenti Huguette (éd.)

1979 *Approche du «Système»*, Lettres modernes, Paris.

1983 *Le pouvoir de l'esprit*, Lettres modernes, Paris.

1987 *Musique et architecture*, Lettres modernes, Paris.

1999 *Autour des Cahiers*, (éd.), Lettres modernes, Paris.

Lawler James

1989 *Edgar Poe et les poètes français suivi d'une conférence inédite de Paul Valéry*, Julliard, Paris.

Levaillant Jean (éd.)

1982 *Écriture et génétique textuelle. Valéry à l'œuvre*, Presse Universitaires de Lille, Lille.

Levaillant Jean, Rouart-Valéry Agathe (éds.),

1973 *Poétique et poésie*, Cahiers Paul Valéry, n. 1, Gallimard, Paris 1975.

- Lhermitte François
 1983a *Cerveau et pensée*, in J. Robinson-Valéry (éd.), 1983a, pp. 113-158.
 1983b *Langage et pensée*, in J. Robinson-Valéry (éd.), 1983a, pp. 55-69.
 1983c *Regards de la biologie actuelle sur Paul Valéry*, in “Revue de Sciences morales et politiques”, CXXXVIII, n. 2, pp. 259-78.
- Löwith Karl
 1986 *Paul Valéry. Grundzüge seines philosophischen Denkens*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1971; trad. it. di G. Carchia, *Paul Valéry*, Celuc, Milano.
- Luporini Cesare
 1997 *La mente di Leonardo*, Le Lettere, Firenze 1997 (1^a ed. 1953).
- Magrelli Valerio
 1985 *Introduzione*, in Paul Valéry, *L'idea fissa*, trad. it. di V. Magrelli, Theoria, Roma-Napoli, pp 7-20.
 2002 *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino.
- Mairesse Anne
 2000 *Figures de Valéry*, L'Harmattan, Paris.
- Mairesse-Landes Anne, Bourjea Serge (éds.)
 1996 *Valéry aujourd'hui*, Actes du colloque de San Francisco, “Bulletin des Études Valéryennes”, XXIII, n. 72-73.
- Mallarmé Stéphane
 1973 *Correspondance*, Paris, Gallimard, vol. IV.
- Melchiorre Virgilio
 1956 *Monsieur Teste o dell'umanesimo cartesiano*, in “aut aut”, V, n. 34, pp. 327-39.
- Merleau-Ponty Maurice
 1945 *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.
 1960 *L'homme et l'adversité*, in *Signes*, Gallimard, Paris.
 1964 *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Paris.
 1969 *La prose du monde*, Gallimard, Paris.
 1995 *Recherches sur l'usage littéraire du langage*, in *Résumés de cours, Collège de France 1952-1960*, Gallimard, Paris 1968; trad. it. di M. Carbone, *Ricerche sull'uso letterario del linguaggio*, in *Linguaggio, storia, natura*, Bompiani, Milano.
 2002 *Conversazioni*, SE, Milano.
- Michelucci Pascal
 1996 *Du dialogue entre poésie et philosophie: les essais de Variété*, in Anne Mairesse-Landes, Serge Bourjea (éds.), 1996, pp. 101-13.
- Morpurgo-Tagliabue Guido
 1960 *L'esthétique contemporaine. Une enquête*, Marzorati, Milano.
- Moutote Daniel
 1983 «Dire» et «faire» chez Paul Valéry, in Huguette Laurenti (éd.), 1983, pp. 79-97.

- Nakamura Toshinao
 1998 *Les fonctions de l'image dans l'esthétique de Valéry*, in Kunio Tsunekawa (éd.), 1998, pp. 397-404.
- Oster Daniel
 1981 *Monsieur Valéry*, Seuil, Paris.
- Paci Enzo
 1953 *Valéry precursore della semantica*, in "aut aut", II, n. 16, pp. 323-25.
 1976 *Valéry o della costruzione*, in Id., *Relazioni e significati*, Lampugnani-Nigri, Milano, vol. III, pp. 63-79.
- Papi Fulvio
 2000 *Filosofia e architettura. Kant, Hegel, Valéry, Heidegger, Derrida*, Ibis, Como-Pavia.
- Papparo Felice Ciro
 1990 *L'inquieto senso del possibile. Saggio su Paul Valéry*, Liguori, Napoli.
 2001 *L'arte dell'esitazione. Quattro esercizi su Paul Valéry*, Sossella, Milano.
- Pareyson Luigi
 1974a *Le regole secondo Valéry*, in Id., *L'esperienza artistica*, Marzorati, Milano, pp. 175-207.
 1974b *Suono e senso per Valéry*, in Id., 1974a, pp. 209-57.
- Pasquino Andrea
 1979 *I «Cahiers» di Paul Valéry (Una scienza in forma di metafora)*, Bulzoni, Roma.
- Passouant Pierre
 1983 *Le sommeil et le rêve* in J. Robinson-Valéry (éd.), 1983a, pp. 81-101.
- Payot Daniel
 1982 *Le philosophe et l'architecte. Sur quelques déterminations philosophiques de l'idée d'architecture*, Aubier Montaigne, Paris.
- Pelmont Raoul-André
 1949 *Paul Valéry et les Beaux-arts*, Harvard Univ. Press, Cambridge.
- Philippon Michel
 1993 *Paul Valéry: une poétique en poèmes*, Presses universitaires de Bordeaux, Talence.
- Pickering Robert
 1983 *Paul Valéry, poète en prose: la prose lyrique abstraite des Cahiers*, Lettres modernes, Paris.
 1990 *Genèse du concept valéryen «pouvoir» et «conquête méthodique» de l'écriture*, Minard, Paris.
 1996 *Paul Valéry, la page, l'écriture*, Association des publications de la Faculté des lettres et sciences humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand.

- Pietra Régine
 1972 “*Si l’esthétique pouvait être...*”, in “Revue d’esthétique”, XXV, n. 3, pp. 315-33.
 1981 *Valéry. Directions spatiales et parcours verbal*, Lettres modernes, Paris 1981.
 1982 *Narcissus Poeticus*, in Jean Levaillant (éd.), 1982, pp. 217-37.
 1983 *La sensibilité intellectuelle*, in Aa. Vv., 1983, pp. 153-163.
 1984 *Génétiq ue et modèles culturels du Robinson valérien*, in “Littérature”, XIV, n. 56, pp. 75-91.
 1988 *Valéry et la réflexion épistémologique dan les dix dernières années du XIX^e siècle. Valéry et Poincaré*, in Nicole Celeyrette-Pietri, Antonia Soulez (éds.), 1988, pp. 47-68.
 1991 *L’architecte assassiné ou la coquille du philosophe*, in André Guyaux, James Lawer (éds.), 1991, pp. 79-89.
 1997 *Hétéronymie valéryenne*, in Suzanne Larnaudie (éd.), 1997, pp. 87-95.
 2000 *Art et esthétique*, in Patricia Signorile (éd.), 2000, pp. 219-29.
 2003 *Non percevoir, mais voir*, in Paul Gifford, Robert Pickering, Jürgen Schmidt-Radefeldt (éds.), 2003, pp. 175-80.
- Pietra Régine (éd.)
 1989 *Valéry: la philosophie, les arts, le langage*, “Cahiers du groupe de recherche sur la philosophie et le langage”, n. 11, Université de Grenoble, Grenoble.
- Pinto Eveline
 1988 *L’imagination scientifique chez Poe et Valéry. Poe*, in Nicole Celeyrette-Pietri, Antonia Soulez (éds.), 1988, pp. 105-18.
- Pire François
 1964 *La tentation du sensible chez Paul Valéry*, La Renaissance du livre, Bruxelles.
- Pizzorusso Arnaldo
 1986 *Valéry e l’idea di soggetto*, in Id., *Figure del soggetto*, Pacini, Pisa, pp. 93-121.
- Poe Edgar Allan
 1980 *Fragments des Marginalia traduits et commenté par Paul Valéry*, Fata morgana, Montpellier.
 1995 *Il principio poetico*, in Id., *La filosofia della composizione*, Guerini, Milano.
 2001 *Eurêka: a prose poem*, Stone & Kimball, Chicago 1895; ediz. it. a cura di P. Guglielmoni, *Eurêka*, Milano, Bompiani.
- Poulet Georges
 1977 *Entre moi et moi*, Librairie José Corti, Paris.
- Prete Antonio
 1986 *Il demone dell’analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*, Feltrinelli, Milano.

- Rey Jean-Michel
 1992 *Paul Valéry. L'Aventure d'une œuvre*, Éditions du Seuil, Paris 1992; trad. it. di F. P. Adorno, *Paul Valéry. L'avventura di un'opera*, Filema, Napoli, 1992.
 1996 *L'œuvre comme généalogie de l'esthétique*, in Aa. Vv., *Esthétique plurielle*, Presses Universitaires de Vincennes, Vincennes, pp. 141-56.
- Robinson Judith
 1963 *L'analyse de l'esprit dans les Cahiers de Valéry*, Librairie José Corti, Paris.
 1979 *Comment aborder le «Système» de Valéry? Problèmes de base*, in Huguette Laurenti (éd.), 1979, pp. 7-26.
 1988 *Valéry et le Cercle de Vienne: lectures, affinités et différences*, in Nicole Celeyrette-Pietri, Antonia Soulez (éds.), 1988, pp. 31-46.
- Robinson-Valéry Judith
 1983a *Dynamisme de la prose valéryenne*, in Aa. Vv., 1983, pp. 5-14.
 1983b *L'impact de la civilisation moderne sur les pouvoirs de l'esprit*, in Huguette Laurenti (éd.), 1983, pp. 129-53.
 1985 *L'apport de Valéry à la philosophie*, in Maria Teresa Giaveri, 1985b, pp. 451-84.
 1998 *L'homme et la coquille. La forme en devenir*, in Jean Hainaut (éd.), 1998, pp. 197-211.
- Robinson-Valéry Judith (éd.)
 1983 *Fonctions de l'esprit. Treize savants redécouvrent Paul Valéry*, Hermann, Paris.
- Rognon Lucien Max (éd.)
 1997 *Index des noms propres concernant les Œuvres de Paul Valéry*, "Bulletin des Études Valéryennes", XXIV, n. 75.
 1999 *Œuvres de Paul Valéry: Index Analytique des Notions*, "Bulletin des Études Valéryennes", XXVII, n. 83.
- Rouart-Valéry Agathe
 1974 *L'apologie de la main chez Paul Valéry*, in Aa. Vv., 1974, pp. 277-87.
 1999 *Crayons*, Actes Sud, Arles.
- Schmidt-Radefelt Jürgen
 1970 *Paul Valéry linguiste dans les Cahiers*, Klincksieck, Paris.
 1974 *La théorie du point-de-vu chez Paul Valéry*, in Aa. Vv., 1974, pp. 237-49.
- Scotti Massimo
 1996 *Ces vipères de lueurs. Il mito ofidico nell'immaginario valérianò*, Bulzoni, Roma.
- Sebestik Jan
 1988 *Confluences valéryennes*, in Nicole Celeyrette-Pietri, Antonia Soulez (éds.), 1988, pp. 17-30.

Signorile Patricia

1993 *Paul Valéry philosophe de l'art. L'architectonique de sa pensée à la lumière des Cahiers*, Vrin, Paris.

1999 *L'ornement: un processus de l'inférence. Ornementation et refus de l'ornementalisme ou "l'expression d'une critique" dans les Cahiers*, in Huguette Laurenti (éd.), 1999, pp. 71-92.

Signorile Patricia (éd.)

2000 *La pensée, la trace. En hommage à Simon Lantieri*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence.

Solmi Sergio

1942 *Valéry teorico e critico*, in Id., *La salute di Montaigne e altri saggi*, Le Monnier, Firenze, pp. 64-84.

Starobinski Jean

1945 *Je suis rapide ou rien*, in Marc Eigeldinger, 1945, pp. 143-50.

1999 *Action et Réaction*, Seuil, Paris 1999; trad. it. di C. Colangelo, *Azione e reazione*, Einaudi, Torino.

Steiner George

2003 *Grammars of Creation*, Yale University Press, New Haven 2001; trad. it. di F. Restine, *Grammatiche della creazione*, Garzanti, Milano.

Stimpson Brian

1998 *Regards sur l'art ou l'art de regarder*, in Kunio Tsunekawa (éd.), 1998, pp. 367-83.

Sutcliffe Frank Edmund

1955 *La pensée de Paul Valéry*, Nizet, Paris.

Thérien Claude

2002 *Valéry et le statut "poïétique" des sollicitations formelles de la sensibilité*, "Les études philosophiques", LXXVI, n. 3, pp. 353-69.

Theron Michel

1985 *Le visible et le verbal. Sur quelques rapports de la création littéraire et des arts visuelles chez Paul Valéry*, "Bulletin des Études Valéryennes", XII, n. 40, pp. 33-62.

Thibaud Pierre (éd.)

2001 *La pensée, la trace. Valéry-Varia. Mélanges à la mémoire de Simon Lantieri*, L'Harmattan, Paris 2001.

Trione Aldo

1983 *Valéry metodo e critica del fare poetico*, Guida, Napoli.

1991 *L'ostinata armonia. Filosofie ed estetica tra '800 e '900*, Laterza, Roma-Bari.

Tsukamoto Masanori

1996 *La notion de l'"implexe" dans le Cahier n° 240*, in Equipe Paul Valéry de critique génétique (Paris), 1996, pp. 97-107.

1998 *Valéry et les choses vagues*, in Kunio Tsunekawa (éd.), 1998, pp. 307-19.

- Tsunekawa Kunio
 1977 *Introduction au thème du corps chez Paul Valéry*, “Études de langue et littérature françaises”, XV, n. 30, pp. 93-115.
- Tsunekawa Kunio (éd.)
 1998 *Paul Valéry: dialogues Orient & Occident*, Lettres modernes, Paris.
- Tymieniecka Anna-Teresa
 1972 *Eros et logos: esquisse de phénoménologie de l'intériorité créatrice, illustrée par les textes poétiques de Paul Valéry*, B. Nauwelaerts, Louvain-Paris.
- Ugo Vittorio
 1987 *Une hutte, une clairière*, in Aa. Vv., *L'objet architecture*, “Critique”, XL, nn. 476-77, pp. 100-20.
 1989 *Construire, connaître, douter*, in Régine Pietra (éd.), 1989, pp. 219-31.
- Villani Sergio
 1983 *Gladiator et le Césarisme de Valéry*, in Huguette Laurenti (éd.), 1983, pp. 69-77.
- Vines Lois Davis
 1992 *Valéry et Poe: a literary legacy*, New York University Press, New York.
- Viollet-le Duc Eugène-Emmanuel
 1854-69 *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Paris.
- Virtanen Reino
 1975 *L'imagerie scientifique de Paul Valéry*, Vrin, Paris.
- Vitale Sergio
 2003 *Il ritardo come luogo della reversibilità. In margine ad alcuni scritti di Paul Valéry*, “Parénklisis”, I, pp. 47-66.
- Vitruvio
 1997 *De architectura*, a cura di Pierre Gros, traduzione e commento di A. Corso ed E. Romano, Torino, Einaudi, 2 voll.
- Vogel Christina
 1974 *Monsieur Teste et quelques-uns de ses précurseurs*, in Aa. Vv., 1974, pp. 251-76.
 1997 *Les «Cahiers» de Paul Valéry. «To go to the last point Celui au-delà duquel tout sera changé»*, L'Harmattan, Paris.
- Weinberg Kurt
 1976 *The figure of Faust in Valéry and Goethe: an exegesis on Mon Faust*, Princeton University Press, New York.
- Wills Ludmilla M.
 1974 *Le regard contemplatif chez Valéry et Mallarmé*, Rodopi, Amsterdam.
- Yeschua Silvio
 1971 *Autour de “L'idée fixe”*, in *Centenaire de Paul Valéry*, “Europe”, XVII, n. 507, pp. 69-81.

Yeschua Silvio

1976 *Valéry, le roman et l'œuvre à faire*, Lettres modernes, Paris.

Zevi Bruno

1981 *Architettura*, in Mikel Dufrenne, Dino Formaggio (a cura di),
Trattato di estetica, Milano, Mondadori, vol. II, pp. 231-52.

Zilberberg Claude

1988 *Architecture, musique et langage dans "Eupalinos" de P. Valéry*,
"Documents de Travail et pré-publications del Centro Interna-
zionale di Semiotica e Linguistica dell'Università di Urbino", n.
176-77.

Zima Pierre V.

2002 *La négation esthétique. Le sujet, le beau et le sublime de Mal-
larmé et Valéry à Adorno et Lyotard*, L'Harmattan, Paris.

Supplementa

- 1 *Breitinger e l'estetica dell'Illuminismo tedesco*, di Salvatore Tedesco
- 2 *Il corpo dello stile: Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, di Andrea Pinotti
- 3 *Georges Bataille e l'estetica del male*, di Maria Barbara Ponti
- 4 *L'altro sapere: Bello, Arte, Immagine in Leon Battista Alberti*, di Elisabetta Di Stefano
- 5 *Tre saggi di estetica*, di Ermanno Migliorini
- 6 *L'estetica di Baumgarten*, di Salvatore Tedesco
- 7 *Le forme dell'apparire: Estetica, ermeneutica ed umanesimo nel pensiero di Ernesto Grassi*, di Rita Messori
- 8 *Gian Vincenzo Gravina e l'estetica del delirio*, di Rosalba Lo Bianco
- 9 *La nuova estetica italiana*, a cura di Luigi Russo
- 10 *Husserl e l'immagine*, di Carmelo Cali
- 11 *Il Gusto nell'estetica del Settecento*, di Guido Morpurgo-Tagliabue
- 12 *Arte e Idea: Francisco de Hollanda e l'estetica del Cinquecento*, di Elisabetta Di Stefano
- 13 *Pœta quasi creator: Estetica e poesia in Mathias Casimir Sarbiewski*, di Anna Li Vigni
- 14 *Rudolf Arnheim: Arte e percezione visiva*, a cura di Lucia Pizzo Russo
- 15 *Jean-Bapiste Du Bos e l'estetica dello spettatore*, a cura di Luigi Russo
- 16 *Il metodo e la storia*, di Salvatore Tedesco
- 17 *Implexe, fare, vedere: L'estetica nei Cahiers di Paul Valéry*, di Emanuele Crescimanno

Aesthetica Preprint[®]

Supplementa

Collana del Centro Internazionale Studi di Estetica

Presso il Dipartimento FIERI dell'Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze, Edificio 12, I-90128 Palermo

Fono +39 91 6560274 – Fax +39 91 6560287

E-Mail <estetica@unipa.it> – Web Address <<http://unipa.it/~estetica>>

Progetto Grafico di Ino Chisesi & Associati, Milano

Stampato in Palermo dalla Publicicula s.r.l.

Registrato presso il Tribunale di Palermo il 27 gennaio 1984, n. 3

Iscritto al Registro degli Operatori di Comunicazione il 29 agosto 2001, n. 6868

Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

ISSN 0393-8522

Direttore responsabile Luigi Russo

Implexe, Doing, and Seeing *Aesthetics and Paul Valéry's Cahiers*

Paul Valéry's *Cahiers* represent a heterogeneous universe that nevertheless possesses an intrinsic unity: in them and through them, the author strove over fifty years for achieving a thorough self-knowledge, to activate all his capacities, to discover a new way of acting and knowing reality. The variety of subjects addressed (from philosophy to psychology, from science to politics) compels the interpreter to choose an appropriate analytical key and adequate theoretical tools. The notion of implexe and the aesthetic approach inform the present study, which focuses on the central notions of "doing" and "seeing".

The implexe, the capacity to activate the potentialities of human esprit makes it possible to approach Valéry's *Cahiers*, to compare them with other works of his own, and to follow the author's process of identification, self-realization, and full expression of his capacities. This process emerges from the articulation of a constellation of heteronym that effectively exemplify the polydimensionality of Valéry's personality: this *Système* encompasses it, connecting all the elements of the triad corps, esprit, monde, and showing their richness without eliding their differences.

Analyzing the notions of "doing" and "seeing" reveals their inextricable interconnection, as well as the human need to engage in rigorous self-examination and apply its results to action. Human beings, then, must develop a way of seeing reality that enables them to change it, to make it familiar, and to give sense to it. The principal tools are, first and foremost, the hands and the eyes, which perform such activities together, showing the process of re-acquisition of the self. From this perspective, art emerges as a specific kind of action that can be more effectively performative than other actions: architecture is the paradigmatic art of this specific process, since it constructs the space of human beings, manifesting their theoretic and technical abilities and making visible the subject's self-possession.