

## Il metodo mitico e i cattivi pensieri

Elio Franzini

1. È nota la bella immagine con cui Walter Benjamin delinea in pochi tratti la personalità di Valéry, considerato come un metereologo che osserva i loro comuni tempi: «uomo sul promontorio del pensiero, teso a guardare fin dove gli è possibile, fino ai limiti delle cose o della sua capacità visiva» (Benjamin [1931]: 46).

Questa immagine illustra il nucleo principale della personalità teorica di Valéry, che è essenzialmente «testimone» (*Teste*), ma che, per approfondire il senso delle cose, deve farsi poeta, artista, architetto, «conservare l'arte – *Ars* – pur distruggendo tutte le illusioni d'artista e d'autore» (Valéry [1927]: 94). Quasi in casuale analogia con Benjamin, la parabola di Valéry si muove tra un metereologo che osserva (*Teste*), e che, al tempo stesso, sa che osservare significa farsi artista, con tutti i tormenti che tale prassi impone (Leonardo), e l'angelo, ultima estrema figura, con cui chiude la vicenda terrena, consapevole che la sostanza spirituale, meravigliosamente pura, in cui tutte le idee vivono ugualmente distanti fra se stesse e da chi le pensa, ha tuttavia limiti insuperabili. E l'Angelo, come estremo Narciso, pur continuando a vivere, per tutta l'eternità, nella sua sublime pienezza, «non cessa di conoscere e di non comprendere» (Valéry [1945]: 103).

Valéry è figura che esce da una precisa fenomenologia dello spirito, erede di un'antica tradizione illuministica ormai attraversata da un simbolismo rarefatto, consapevole che la volontà di fondare il senso delle cose si scontra con la perdita di senso di una «coscienza infelice», che non ha raggiunto il riconoscimento di sé in uno spirito conciliato, che non spera neppure di raggiungerlo, ma continua ugualmente la sua lotta, anche se, come nel *Mon Faust*, ha perso la speranza di una salvezza e di una rinascita: di fronte all'eternità, e alla morte come sua negazione e affermazione, cerca di far esistere la passione dell'intelligenza come punto di avvio per un percorso che non rinuncia ad afferrare il significato nascosto delle trame qualitative del mondo.

Sottolineare la parabola del pensiero di Valéry come analoga a quella di una hegeliana coscienza infelice, aporetico momento di uscita, in una fenomenologia dello spirito, dalle speranze e dalle illusioni illuministiche, potrebbe essere un filo conduttore che, pur debole e forse generico, è tuttavia utile per esplorare quel magma irrisolto, e per lo più aforismatico, che costituisce il labirinto-Valéry: labirinto in cui è facile perdersi, spesso cercando di «sistematizzare», paradossalmente proprio nel momento in cui, in esso penetrando, si riconosce che la stessa struttura estemporanea della sua opera non lo consentirebbe affatto. Di fronte a tale impossibilità si prova a reperire qualche punto fermo che aiuti, cercandolo nei suoi neologismi, come «implesso», o nelle articolazioni di uno stratificato universo poetico e «poietico» che rivela ad ogni ansa un insieme di «sistemi», che sono sempre più allusi, e intuiti, che manifestati con chiarezza dall'autore. Le «parole chiave» attraverso le quali è stato ordinato per la Pleiade il magma dei *Cahiers* è un esempio illustre di questo atteggiamento, forse inevitabile, senz'altro utile per lo studioso, ma che, attraverso grandi temi, cerca di rendere unitario un percorso che non lo è affatto e che sostanzialmente uccide l'ossimorica sistematica a-sistematicità dei suoi pensieri.

Allo stesso modo, si potrebbero cercare un'autonoma «fenomenologia dello spirito» di Valéry, mettendo ordine, anche cronologico, tra le sue «figure chiave», spesso personaggi che riflettono lati e aspetti di quella personalità multipla che Valéry è stata: Mallarmé, Degas, Poe, Goethe sono accanto a Leonardo, Teste, Eupalinos, l'Angelo o Faust, protagonisti tra gli altri di una «mitologia intellettuale» la cui costruzione è uno degli scopi, appunto dei fili, dell'intero suo percorso, di quel «sentimento della differenza delle cose» infinitamente vivo, le cui «avventure» prendono il nome di *analisi* (Valéry [1984]: 28). Un'analisi lucida e spietata, che tuttavia non cancella, ed anzi rende possibile, lo «stupore» di fronte al mondo, residuo concreto dell'universo mitico che è la nostra origine, consapevolezza che recuperare questa iniziale mitica favola significa ricostruire la «genesì» dello spirito, cioè la fatica, il lavoro della mano e della mente che «trasporta dalla riva delle ombre alla riva delle cose i frammenti di sogni che hanno qualche forma per cui li si possa cogliere, qualche rassomiglianza o utilità» (Valéry [1937a]: 379).

Potremmo chiamare questa modalità di riflessione, questo labirinto di parole disperse e di personaggi immaginari, in omaggio al suo contraddittorio cartesianesimo, con il nome di «metodo mitico», avvicinandolo dunque, in modo implicito, alla poesia e alla critica di Eliot e di Pound, creando un asse poetico del Novecento che in sé coniuga razionalità della struttura, omaggio alla tradizione classica e profondo spirito di innovazione culturale ed artistica.

Non sarebbe, probabilmente, una strada sterile, che tuttavia rischierebbe di non evidenziare che in Valéry tale metodo, che procede con apparente contraddittorietà tra l'occasionalità della parola e il rigore dell'argomentazione, conduce ad alcune osservazioni filosofiche, e non soltanto «poetiche», che hanno una loro paradossale sistematicità pur nella polarità stilistica e concettuale che lo avvolge. È quindi metodo autentico, che indica una strada, che forse può aiutare a trovare un filo conduttore non forzoso, radicato in alcuni temi che corrono dagli scritti di fine Ottocento a quell'Angelo che segna il tormento prima della morte: un Cartesio redivivo che ha colto i limiti del cartesianesimo, ma insiste nella necessità di un metodo, che cerchi chiarezza e distinzione anche là dove essi non esistono affatto, forse per ribadire all'estremo, di fronte al trionfo del caso, la necessità di una ragione, di un progetto razionale che introduca in una cornice formale le forze dirompenti del mito.

Se in tutto ciò non vi è contraddizione alcuna è poiché in questa polarità si nasconde la principale, e coerente, affermazione di quella che si potrebbe chiamare la «filosofia dell'arte» di Valéry (la sua, come la chiamava, *poietica*): il fondo di forze mitiche che genera la creazione artistica è la traccia di un «caso» che deve tuttavia tradursi, nell'arte, in «necessità», mostrando le intime leggi che hanno mutato in opere le forze del mito, in una intelligenza poietica che, superando qualsiasi *idola*, trasforma, come forza di metamorfosi, i processi della natura. L'artista, da Faust a Leonardo, è un «genio tecnico» che insieme comprende e crea, «alleanza del massimo di analisi al massimo di costruttività» (Valéry [1974]: 1412): un creatore che sa essere cosciente delle cose incoscienti, un uomo che «sa mettere a profitto le figure gettate dal caso» e sa ricavarne un risultato «infinito», «vasto come il mondo» (Valéry [1974]: 990). Un genio che è semplicemente la forza di una *Intelligenza* che, come l'analisi cartesiana, ha la capacità di trovare relazioni «tra cose di cui ci sfugge la legge di continuità» (Valéry [1984]: 31).

2. Cercare la legge di continuità, che è continuità tra la parola del mito e la parola del *logos*, è l'essenza del metodo mitico di Valéry, per il quale l'incontro tra caso e necessità che genera l'arte è il simbolo originario dell'intera struttura della vita, del pensiero, dell'intelligenza, che ancora attesta, come scrive in un pensiero del 1944, una sua misura che è «la prontezza delle *risposte* felici, inedite, non riflesse», «risultato evidente di una *comprensione* singolare, personale, delle cose» (Valéry [1974]: 1051). L'intelligenza è l'uso che l'uomo *fa* di ciò che *sa*: è, come l'intero processo della creazione artistica, un sapere che diviene potere, e un potere che diviene *prodotto*, cioè opera d'arte – processo

di una durata temporale che sa fermarsi nell'istante e «bloccarlo» cogliendone la qualità, che conosce quindi l'essenza ritmica del tempo stesso.

In quanto capacità di penetrare nel ritmo qualitativo del tempo, l'intelligenza dimostra di non opporsi affatto alla sensibilità ma, anzi, di scorgere in quest'ultima la sua vera e propria *potenza motrice*, attraverso la quale si giunge alla costruzione. Anche l'uomo universale, cioè quell'uomo che è «all'inizio» e ha in sé le forze spirituali del mito – anche Leonardo – «comincia col contemplare semplicemente, e torna sempre a impregnarsi di spettacoli. Riviene alle ebbrezze dell'istinto particolare e all'emozione che dà la minima cosa reale, quando li si guarda ambedue, così ben chiusi da tutte le loro qualità e concentrando in ogni maniera tanti effetti» (Valéry [1984]: 34).

In questo modo, e seguendo un altro mito intellettuale, quello di Cartesio, sia pure sempre evocato e sempre rovesciato<sup>1</sup>, si comprende che il caso e la necessità trovano una loro concretizzazione corporea: all'intelligenza fa da contraltare e integrazione la *sensibilità*, che sin dai suoi primi scritti è il motore della poetica quale intelligenza della creazione poiché «dallo sguardo puro sulle cose sino a questi stadi dell'intelletto non ha fatto che ingrandire le sue funzioni, creare esseri secondo i problemi che ogni sensazione gli pone e che egli risolve più o meno agevolmente, secondo che gli sia domandata una più o meno forte produzione di esseri» (Valéry [1984]: 37). Da un lato, in modo quasi maniacale, attenzione analitica dell'intelligenza, che esercita l'intelletto pur fra le incoerenze in cui si muove l'io, abituandosi in via *metodica* a «considerare le proprie emozioni come sciocchezze, debilitazioni, inutilità, imbecillità, imperfezioni – come il mal di mare e il mal di montagna, che sono umilianti» (Valéry [1927]: 97). Dall'altro, e con la medesima intensità, consapevolezza che sempre, in noi, qualcosa «si rivolta contro il potere inventivo dell'anima sull'intelletto» (Valéry [1927]: 94).

Il metodo dell'intelligenza si incarna così nel metodo mitico: c'è nell'arte l'atto di *fisare* ciò che appare arbitrario e fuggevole. L'artista è il mito che attualizza tale metodo: come Faust è un «salvatore di fenomeni» che ha in sé il *desiderio* – un desiderio legato ad *eros* – che completa, supera, integra il generico impulso costruttivo dell'uomo e, eccitato dal mondo che lo circonda, dall'infinità estetica che i suoi sensi afferrano, vuole costruire un «infinito di *secondo grado*» – il quale appunto fa desiderare, sempre di nuovo, «di generarlo e provocarlo *ad libitum*» (Valéry [1974]: 969). Questo slancio desiderativo che il possesso di per sé non soddisfa è il segno mitico che caratterizza uomini universali

<sup>1</sup> Si vedano a questo proposito gli scritti su Cartesio raccolti in italiano in una bella edizione curata da F.C. Papparo: Valéry (2008).

come Leonardo o Goethe, o che, forse, permette di unirne le forze in un solo unitario personaggio che è la figura dell'artista, di colui che progetta.

La potenza dello spirito esaltata nell'artista è dunque organizzata secondo uno scambio continuo di intelletto e sensibilità, di necessario ed arbitrario o, come scriveva E.A. Poe, di «spirito» e «materia». Niente, infatti, «conduce alla perfetta barbarie più sicuramente di una devozione esclusiva al puro spirito» (Valéry [1931]: 70), che fa disprezzare gli oggetti e i corpi, che si sofferma soltanto su ciò che è fuori dalla vista, che rifugge ogni piacere fisico nel rapporto con il mondo: non essere in grado di costruire una relazione di scambio organico fra la *mente*, l'*occhio* e la *mano* è la grave mancanza della filosofia nei confronti dell'arte, ciò che impedisce alla filosofia, rinchiusa nei suoi precostituiti schemi logici e dialettici, una vera comprensione del fatto artistico.

«Gli effetti di un'opera – sostiene Valéry – non sono mai una conseguenza *semplice* delle condizioni della sua nascita» (Valéry [1984]: 29): il lavoro e le circostanze accidentali che generano le opere senza alcun determinismo, pur confondendosi nel risultato, cioè nell'opera stessa, vanno distinti fra loro proprio in virtù delle differenti esigenze di ordine metodologico. Non possono quindi venire ricondotte a schemi teorici astratti. È per tale motivo che le «parole» che costituiscono il pensiero estetico-artistico di Valéry sono una *descrizione* dei processi costruttivi e non possono mai essere scambiate per *spiegazioni*, che sono astrattezze e assurdità di metafisiche inutili e spesso puerili: «il vizio degli *explicateurs* – scrive Valéry – è questo: essi partono dall'opera poetica *fatta* – e suppongono una fabbricazione che partirebbe dall'idea o riassunto che essi si sono *fatti* dell'opera dopo la lettura» (Valéry [1974]: 1054).

Nell'estetica come disciplina particolare dell'ambiguo universo filosofico, si dovrà comprendere che l'idea di Bello è franata non per ineluttabile morte spontanea, ma contro la realtà delle cose che l'*arte* – l'*Altro* – produce: l'idea di Bello si è trovata soppiantata da quelli che Valéry chiama «valori d'urto», quelli che nella sua epoca, per esempio, venivano posti in luce dai movimenti artistici delle cosiddette avanguardie. Negli anarchici e contraddittori messaggi che le avanguardie, in primo luogo surrealismo ed espressionismo, hanno lanciato verso l'estetica, uno almeno, tuttavia, si accompagna a quello di Valéry: la convinzione che il «potere dello spirito» (potere di immaginazione, di creazione fantastica, di trasformazione del mondo) ha la capacità di svelare una dimensione «altra» del reale non riducibile a canone o norma estetica. Ed è infatti, probabilmente, pensando al Surrealismo che Valéry scrive, senza alcun intento polemico, ma sottolineando anzi la forza decostruttiva di tali posizioni, che «l'eccitazione allo stato bruto è la sovrana tirannica delle anime recenti, e le opere hanno per funzione attuale di

strapparci alla condizione contemplativa, alla *beatitudine statica* la cui immagine era un giorno intimamente connessa all'idea generale del Bello, essendo sempre più penetrate dalle mode più instabili e più immediate della vita psichica e sensitiva» (Valéry [1984]: 81). In questo modo, infatti, la bellezza ha perso il suo alone di canonizzato valore universale e si confronta con il caso che è generato dalla passionalità incontrollabile dei nostri sensi.

3. Questa difesa dei processi descrittivi contro i percorsi esplicativi rende Valéry, al di là di ogni ascendenza storica della parola, un autentico «fenomenologo», che entra, in modo non occasionale<sup>2</sup>, in un vero e proprio percorso di definizione non astratta di quel che si deve intendere con «estetica». Lo studioso o il cultore di tale disciplina, proprio perché non vuole «spiegare», invece di perdersi in tentativi di ricostruire filosoficamente le regole che hanno condotto alle opere, dovrà far venire alla luce il lavoro e i suoi effetti, il valore e la sua genesi: fattori soggettivi e particolarità oggettive del materiale, relazioni, connessioni, oscurità, abitudini, luoghi e legami dell'oscuro e della «perfezione» devono essere osservati secondo lo stesso «calcolo giusto» che guida la loro composizione.

È infatti «un errore e un'assurdità» l'idea che «allontanandosi dall'intelletto, addentrandosi nell'emozione, nell'apparentemente incondizionato – nella libertà nervosa – ci si avvicini alle cose sempre più preziose» (Valéry [1974]: 1006): gli elementi casuali della creazione artistica, anche se non possono venire controllati, devono essere almeno «controllabili», cioè identificabili descrittivamente in quanto «caso», dal momento che l'opera è pur sempre una «modificazione» dell'autore, oggetto delle sue mani, oggetto «fisico» – cosa – che può andare contro le leggi della fisica, quasi a testimonianza della specificità della tecnica artistica nei confronti delle molteplici tecniche specialistiche. Descrivere significa ricondurre le teorie a operazioni. Si potrà quindi identificare una *Estetica*, intendendo con questo termine «tutto ciò che ha relazione con lo studio delle sensazioni» (Valéry [1937b]: 1311), o, meglio, volendo approfondire il senso della nozione di piacere e facendola uscire da quella condizione «edonista» cui altri autori dell'inizio dell'Ottocento, come per esempio Konrad Fiedler, volevano costringerla. Il piacere viene così definito come l'ambito di quelle eccitazioni e reazioni *sensibili* che «non hanno un ruolo fisiologico uniforme e ben definito» (Valéry [1937b]: 1311): appartengono cioè a un insieme di connessioni estetico-sensibili che non si riferisce agli slanci libidici dell'uo-

<sup>2</sup> Il *Discorso sull'estetica*, contenuto nel secondo volume delle *Œuvres*, introduce nel 1936 i lavori del congresso mondiale della disciplina che si tiene a Parigi.

mo verso l'altro, ma a un suo rapporto «erotico» con il mondo, il cui piacere, il cui desiderio, il cui bisogno e la cui risultanza stessa non appartengono in modo ben delimitabile alla sfera della fisiologia e, comunque, non si esauriscono nell'intensità di un attimo, perduto il quale è perduta anche l'attività estetico-sensibile che l'uomo ha posto nella costruzione dell'atto stesso. L'«idea fissa» di Valéry è quindi, come sottolinea in un breve dialogo che ha questo titolo, l'eros, un eros che è il simbolo di una stratificata sfera della sensibilità, del sentire dell'uomo, irriducibile sia a un atteggiamento conoscitivo sia a un atteggiamento pratico-utilitario sia alla soddisfazione libidica.

L'estetica infatti, nel suo essere «estesica», afferra dal campo generale della sensibilità quelle modificazioni sensoriali di cui l'essere vivente può fare a meno ma che, unite insieme, costituiscono la specificità dell'uomo all'interno del genere animale, sono il suo «tesoro», ciò che rende «intelligente» il suo stesso «sentire», che lo fa divenire, con un termine che Sartre riprenderà nella *Critica della ragion dialettica*, una «rarità»: «rarità» in cui il soggetto è in contatto con il mondo cercando in esso quel «piacere» che sfugge a qualsiasi ordine quantitativo, che non può essere misurato, che è differente da persona a persona e che comporta reazioni eccentriche rispetto alla norma fisiologica e che, eppure, a differenza del piacere istantaneo, della soddisfazione libidica, ha la caratteristica di durare, di possedere ritmi articolati e complessi, di vivere sempre di nuovo nelle opere d'arte, in chi le fa e in chi le recepisce.

Al di là di questo ambito in cui l'estetica si rivela collegata alla sfera della sensibilità – il «guardare» da cui sempre iniziava Leonardo, e che è l'avvio del metodo mitico – appare anche l'altro lato del sapere-potere leonardesco: la sfera della *azione umana completa*, «dalle sue radici psichiche sino alle sue imprese sulla materia o sugli individui» (Valéry [1937b]: 1311). Questa sfera prende il nome di Poetica o, meglio, di *Poietica*, ed è il vero punto di incrocio dei saperi delle scienze e delle pratiche, dal momento che comprende da un lato «lo studio dell'invenzione e della composizione, il ruolo del caso, quello della riflessione, quello dell'imitazione; quello della cultura e dell'ambiente; dall'altro, l'esame e l'analisi di tecniche, procedimenti, strumenti materiali, mezzi e fattori di azione» (Valéry [1937b]: 1311).

L'arte diventa allora, come scrive Dino Formaggio, «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» e quindi diviene «la necessità conquistata attraverso gli oscuri sentieri dell'arbitrario, diventa la legge, l'ordine, la figura che sorge come risposta all'indeterminazione del possibile» (Formaggio [1978]: 176). *Estesica e Poietica* qui si

«aggrovigliano» e divengono il vero motore della creazione artistica e del metodo che la guida poiché l'Arte stessa è fatta dalla combinazione di tali elementi e sente sempre il *bisogno* e il *piacere di rispondere* al mondo, «di riempire un tempo vuoto o uno spazio nudo» costruendo, attraverso una potenza «moltiplicata dalle trasformazioni che sa operare l'intelletto», quelle grandi opere che «raggiungono qua e là il più alto grado di *necessità* che la natura umana possa ottenere dal possesso del suo *arbitrario*, come in risposta alla varietà stessa e all'indeterminazione di tutto il possibile che è in noi» (Valéry [1937b]: 1314).

4. L'equilibrio simbolico tra questi due aspetti, che ricordano la definizione della poesia come indecifrabile alleanza tra suono e senso, conduce a un'altra centrale figura mitica, che ancora una volta avvicina Valéry a Benjamin: quella dell'angelo, di un angelo «umanizzato» che sembra scisso tra le sue due nature, l'una irriducibile all'altra.

In una poesia della raccolta che ospita il *Cimitero marino*, dal titolo *Palme*, Valéry presenta forse per la prima volta la figura di un angelo: figura con cui si identifica e che, come già si è accennato, l'accompagna dalla giovinezza sino alla morte. L'angelo indica infatti il senso di estraneità da se stessi che ogni uomo prova, la consapevolezza che essere un uomo, con tutte le varie specificazioni naturali e sociali, suscita il sentimento di una sorta di deviazione, deformazione, diminuzione e angoscia come se gli elementi di identificazione non corrispondessero mai perfettamente a quelli del riconoscimento della propria individualità e fossero invece imposti con la forza del caso. È di fronte a questo scarto tra il proprio essere e la propria identità – la coscienza che la propria immagine allo specchio, una fotografia, una descrizione, non coincidono affatto con l'io – che viene alla luce il lato angelico della natura umana, quello che lo induce a cercare di comprendere, di formare e organizzare le scoperte relative alla propria umanità e al suo infinito orizzonte di esperienze. Ma, accanto all'angelo, come costante simbolica del suo metodo mitico, qui Valéry sottolinea la presenza del demone, ed è il demone che suggerisce i poteri, e i pericoli, del pensiero, poteri che vogliono appunto, come è proprio del diavolo, «separare», disgiungere gli elementi simbolici che conducono al progetto dell'arte.

Spesse volte, con quella stessa banalità che è sintomatica dei tempi da Valéry denunciati, si è creduto di accostare i pensieri di Valéry a quelli di Nietzsche e di Wittgenstein. Nel primo, tuttavia, che pur conosceva e apprezzava, vi è un'istanza critica, un'aspra polemica aggressiva, qui assente. Nel secondo, invece, si scorge tutto il vezzo del filosofo, o del logico, che finge di essere altro, adeguandosi al pensiero del senso comune e a una



sterile metafisica della presenza. Altro, invece, è per Valéry il «pensare» ed altro il rapporto con le «forme di vita», in particolare quando incrociano le pratiche progettuali della costruzione artistica. Questo non è un piano di giochi linguistici, bensì un orizzonte «costruttivo», la costruzione di un «approdo», di un porto, all'interno del quale si possa comprendere, e fondare, il senso di una antropologia che sia condizione di possibilità di una ricerca in se stessi che non sia autoreferenziale e narcisistica, bensì abbia il suo esito in un orizzonte di chiarificazione concettuale capace di far comprendere la potenza costruttiva della sensazione (quasi, appunto, come accade nel Kant dell'*Antropologia pragmatica*: quel Kant che ricorda – vero e proprio baluardo di una filosofia critica che non voglia presentarsi come metafisica – che delle categorie dobbiamo avere un uso empirico, e non trascendentale).

L'angelo-demone della poesia *Palme* è il primo simbolo di questa ricerca in se stessi, di quell'io che è il mito dell'uomo e che nella palma vede riflesso il peso della propria esistenza, il suo equilibrio tra terra e «firmamento» (Valéry [1922]: 156). In questa ricerca, anche ciò che appare vuoto e perduto, ogni «atomo di silenzio» (Valéry [1922]: 155), ogni istante, può essere l'occasione per la nascita di un frutto: il tempo non è perduto, ma ad ogni istante, nella ricerca dell'uomo che costruisce, nella sua volontà *poetica* e *poietica*, è ritrovato, è possibilità di *riconoscimento*.

È questa esigenza antropologica, che Valéry più volte esprime ricordando che l'uomo è «la misura di tutte le cose», a indicare il senso che in lui deve assumere il linguaggio poetico che, sulla scia del maestro Mallarmé, è lo *strumento spirituale* che esprime costruttivamente sia le dimensioni dell'intelletto sia il potere dell'immaginazione astratta sia, infine, i dissidi interiori che accompagnano i processi creativi. A Valéry-angelo, accanto alla pienezza della forma e alla perfezione del progetto, appare ancora una volta la *mananza*: la purezza di un'intelligenza che sperava di poter consumare senza sforzo ogni cosa creata vede, nella luce della poesia, l'ineffabile del dolore. E nel momento stesso in cui vede, Valéry è consapevole che esiste qualcos'altro oltre la luce: ed è questo qualcos'altro che spinge alla *poiesis*, alla scoperta, all'azione, alla ricerca, attraverso l'arte, di una forma che sia *charme*, «incantesimo».

Mallarmé gli aveva insegnato la capacità di costruire in poesia «sistemi cristallini», «puri e quasi perfetti in ogni parte», fondati su un equilibrio di forze che si presenti ogni volta come «idea-limite». Ma questi *charmés*, questi «incanti» non sono soltanto forme astratte, bensì radici della dimensione stessa del poetico come originario atto costruttivo, segno di una condizione umana antecedente alla scrittura e alla critica. Nella poesia dunque, sin dallo stesso Mallarmé, l'anima non si dà senza il corpo e la cosiddetta «poe-

sia pura» ha spessore soltanto se considerata all'interno di ciò che Valéry chiama *grande arte*, che esige dall'autore e dal lettore «l'uso di tutte le facoltà della mente»: spontaneità, calcolo, ragionamento. Solo in tal modo quell'angelo «umano» che è il poeta potrà offrire *charme*, incanto, grazia.

Ma l'incanto dell'arte, di qualcosa cioè che non deve «fare ciò che vede, ma ciò che sarà visto» (Valéry [1942]: 896), è attraversato da «cattivi pensieri», da un pensiero che non è purezza trasparente, bensì, in quanto «bizzarria della natura», è fatto di sensazioni, di contraddizioni, di aporie. Il nostro spirito, osserva Valéry, ed è forse la chiave dell'intera sua opera, «è fatto di disordine, *più* un bisogno di mettere ordine». «Il falso» – aggiunge – «non è sempre risolvibile nel vero. Il vero non annulla sempre il falso. Essi si oppongono soltanto come rappresentazioni; non si oppongono come potenze di azioni. Entrambi agiscono e uccidono, l'uno quanto l'altro altrettanto bene e altrettanto di frequente» (Valéry [1942]: 863). Valéry sa – ed è questo che lo distingue da altri grandi costruttori di aforismi come coloro che si sono in precedenza citati, ma che ne manifesta l'esigenza fondativa – che «i cattivi ragionamenti, le nozioni impure, le idee vaghe, le ignoranze attive, le ingenuità giocano nel meccanismo spirituale il medesimo ruolo delle conoscenze, dei metodi, delle combinazioni più distinte. L'errore e l'impotenza funzionano» (Valéry [1942]: 870).

La creazione artistica è, come già si è osservato, e si deve ribadire per sottolineare la differenza *progettuale* e *fondativa* di Valéry di fronte a deboli metodologie aforismatiche, il simbolo stesso di questo percorso, dal momento che essa, a parere di Valéry, è un paradossale incontro tra l'*arbitrario* (il caso, l'entusiasmo, la passione, il regno confuso delle piccole percezioni corporee, più o meno consce) e la necessità, cioè la progettualità che conduce alla costruzione della forma. L'arte ha sempre avvio da un «progetto» poiché il costruire esiste solo tra esso e i materiali che si sono scelti per realizzarlo, dando vita a una nuova possibilità della natura, a una sua interpretazione fabbrile e concreta. Il progetto ha in sé una forza metamorfica, il desiderio di impegnarsi in una «azione completa» che richiede lavoro, abilità descrittiva e capacità tecnica: la realtà dell'opera è sempre legata all'operatività dell'artista, l'una accresce l'altra svelando quell'universo di possibilità che nutre l'aspetto formativo della *poiesis*.

5. Il pensiero «cattivo» è una forza progettuale che ha in sé l'errore, la dimensione arbitraria e casuale che vive all'interno dell'antropologico, quasi sua stessa condizione di possibilità, e che tuttavia non conduce al nichilismo, bensì alla determinazione di un senso metodico che porta alla costruzione di forme: il mito e il logos sono tra loro sem-

pre legati, ed è impossibile separarli. Per cui, invece di cercare paragoni culturalmente lontani, tesi a ridurre lo spirito analitico di Valéry o alla distruzione della ragione o alla sua riduzione a linguisticità, si dovrebbe forse, anche considerando la sua ammirazione incondizionata per Poincaré, cercare vicino, scorgendo analogie con studiosi che, su altri fronti, ma iniziando nei medesimi anni, vedevano, senza ridurla a sterile dialetticità idealista, tutta la potenza storica e progettuale del negativo, in lotta infinita con le forze dell'immaginazione, come accade, per esempio, ma esempio significativo, nell'opera di Gaston Bachelard.

Bachelard che accusa i filosofi, come in Valéry, di non avere colto la potenza del «non», del negativo, del «cattivo» nell'evolversi epistemologico del pensiero, nell'essere mascherato con i nomi astratti di logos o scienza i parti autoreferenziali del proprio pensiero.

Bisogna dunque respingere sia un empirismo rozzo, che vuole ricondurre ogni cosa all'esperienza, sia un metodo astratto che intende usare solo i criteri di chiarezza e distinzione della ragione senza ricorrere all'esperienza. Per entrambi gli autori, segno di un progetto epistemologico che attraversa la cultura francese della prima metà del Novecento, l'errore, il cattivo pensiero, non sorge necessariamente da un vuoto di conoscenze pregresse che possano essere intese come il buio e l'oscurità della ragione: l'errore, se scoperto e portato alla luce, se reso consapevole dalla razionalità, ha una sua valenza positiva perché ha permesso un lavoro di crescita razionale. La costruzione di uno spirito progettuale richiede una sorta di trascendenza sperimentale, in cui si deve chiedere al filosofo di rompere con l'ambizione di trovare un solo punto di vista, fisso, statico, sempre «positivo», per giudicare l'insieme del sapere, accedendo a una sorta di *filosofia distribuita*, che abbia alla sua base, per utilizzare ancora un'espressione di Bachelard, una *intuizione lavorata* (cfr. Bachelard [1940]).

È qui, allora, che si evidenzia un altro tipo di errore, un errore distruttivo, errore che rifiuta quel lavoro dell'intuizione che il metodo mitico comporta, l'errore del filosofo: quello cioè di ricostruire in modo «teorico» questo processo, creando norme, sistemi, regole. Anche se l'opera è il risultato di un percorso «freddo», capace di ripercorrere i propri passi progettuali, non si può, sul piano filosofico, ricostruire la genesi di tale «perfezione» perché alla sua base, a fondamento del processo creativo e del suo prodotto, vi è una «instabilità», la forza del caso e dell'arbitrario. Nei suoi pensieri «cattivi», che sono un elogio dell'utilità del cattivo, cioè del potere produttivo dell'impuro, Valéry vuole mostrare il «valore transitivo» del pensiero e delle idee, che si traduce nell'invito a non fare sistemi, dal momento che ogni sistema è un momento di blocco che genera un

menzognero falso equilibrio. Invece, i veri problemi dei veri filosofi sono quelli che «tormentano e generano la vita» (Valéry [1942]: 788). Non è ceto presente, in tali affermazioni, alcun residuo o «anticipazione» esistenzialista o genericamente «vitalista»: «vita» è, semplicemente, il potere transitivo e poetico delle sensazioni e della loro verità. La figura dell'architetto su cui tante volte Valéry insiste, incarna tale duplicità poiché nel suo lavoro, oltre ad antichi valori tradizionali e culturali, trovano posto elementi «eccedenti», legati alla sensibilità e al piacere: perché l'architetto sa dare «poesia», cioè poeticità, alla materia, interpretando lo spazio in una direzione progettuale, ma a partire da elementi sensibili, dall'interpretazione dei ritmi temporali.

Il filosofo, lo studioso di estetica, di fronte al mondo delle forme e del progetto, dovrà dunque prendere come modello paradigmatico proprio questa «sistematicità architettonica», rinunciando alla volontà perversa di ridurre a linguaggio sistematico le complesse operazioni che si svolgono nel mondo dell'arte e della sensibilità. Rinunciando, in estrema sintesi, alle idee generali e, in primo luogo, a quelle idee assolute che sembrano averne guidato per secoli le teorizzazioni, idee che se possiedono una grande importanza storica, devono ormai prendere atto che Faust ha mutato i suoi profili e le sue forze, come le sue forme, si sono frantumate nell'incontro con i «valori d'urto» che caratterizzano la contemporaneità.

La conclusione che deriva dall'esercizio della «cattiveria» del pensiero, della sua «negatività», è dunque che soltanto un metodo mitico, in cui la poetica è considerata un'intima scienza degli scambi continui tra arbitrario e necessario, potrà avvicinare il filosofo alla metodologia «architettonica». Filosofo che avrà di fronte a sé due strade: o si trasformerà in artista, facendo, come Leonardo, della pittura la sua filosofia o si limiterà a un lavoro *descrittivo*, rinunciando a «sviluppi astratti». Se si sceglie questa seconda strada dovrà essere in grado di affrontare quel nodo descrittivo che Husserl riassume con l'espressione di «variazione eidetica». Una cosa mondana, una «mera cosa», posta di fronte a noi nella sua passiva esistenza che si offre ai nostri sensi, non si presenta infatti mai allo stesso modo (dipende infatti dalla sua posizione in relazione ai nostri variabili punti di vista, oltre che dalle circostanze soggettive dell'apprensione) e tuttavia mantiene una sua «identità», indipendente dalle variazioni percettive. Percezione che certo, a sua volta, subisce mutamenti nei vari soggetti, ma che possiede una sua «normale correttezza», una «ortoesteticità», come la chiama Husserl, che costituisce il riferimento comune al variare psicofisiologico dei suoi singoli atti. Vi è dunque una natura «ontologica» dell'apprensione estetica del mondo dove ontologia non è l'affermazione di una profonda e segreta verità metafisica dell'essere, né il porsi di un'autonomia astratta del-

le cose, bensì il manifestarsi dell'essere stesso nel quadro di una serie di atti esperienziali dotati di senso, di un senso intrinseco delle cose che si dispiega negli atti apprensivi dei soggetti. Il mondo c'è, questo esserci è estetico-sensibile: l'essere è una realtà percettiva che non si offre in un'immutabile trascendenza, bensì in atti immanenti alle sue specificità qualitative, che vanno descritte nella loro esemplarità. Da un lato, quindi, si rifiuta un'idea di scienza estetica come contemplazione di essenze, anche empiriche, immutabili e indifferenti alla percezione; dall'altro non si scioglie l'esteticità in un'ambigua frammentazione, che ne disperde il senso o che l'ignora vantando la superiore verità dell'essere, del metodo, dell'interpretazione, della storia o di qualsivoglia altro feticcio. La variazione è invece all'interno di un dispiegamento descrittivo delle qualità delle opere, ciascuna con la propria rete di specificità essenziali: fenomenologia delle poetiche è allora la capacità, nell'uniformità metodica di una apprensione, di variare lo sguardo, mettendo tra parentesi, al tempo stesso, i particolarismi della psicologia e delle interpretazioni storiche. Per cui, ad esempio, saranno le caratteristiche, l'insieme di qualità che la descrizione può afferrare in un oggetto sottoposto a uno sguardo descrittivo a «stimolarne» i differenti «gradi»: un oggetto culturale complesso, quale l'opera d'arte, richiederà così sempre un atteggiamento «architettonico» in cui, senza sistematizzare, ma avendo ben salda l'idea di «opera», si comprendono le funzioni relazionali, le motivazioni, le variazioni, dello spirito, della cultura, della storia.

Anche quando Valéry cade in luoghi comuni o banalità («i buoni ricordi sono gioielli perduti» o «l'anima è la donna del corpo»), ineliminabili all'interno di percorsi aforismatici, mostra la necessità dei «cattivi pensieri», il ruolo che essi hanno nella costituzione di un'identità personale e intersoggettiva, la natura duplice, e faustiana, di un pensiero che si muove tra gabbie di parole. Ma che, al tempo stesso, da questi limiti e da questa gabbia trae una condizione di possibilità per un'intenzionalità che non si esaurisce in «fatti» ed è sempre apertura a sé e al mondo: «il nutrimento dello spirito è ciò che non ha mai pensato. Esso lo cerca senza saperlo» (Valéry [1942]: 867).

Il pensiero, in conclusione, è costitutivo dell'*ego*, e dell'*ego scriptor*: e, perché ciò sia, deve essere sempre «operativo», senza affrontare i rischi della sua natura. Non si tratta certo di fatti autobiografici, bensì di quegli spessori che caratterizzano il senso del suo essere poeta nell'epoca della crisi dello spirito europeo, su cui drammaticamente scrive in questi stessi anni. Si tratta in ogni caso di un «tentativo di vivere», perché è qui che si rivela potere di costruire, di compiere, come nell'esergo pindarico del *Cimitero marino*, «opere fattibili».

Valéry dimostra, qui come in tutta la sua opera, di non credere alle palingenesi attraverso la poesia né alle utopie sociali dell'arte o del pensiero: si limita soltanto, anche con la poesia, a proporre all'Europa un messaggio che crede radicato nelle radici della sua stessa cultura, in quell'uomo «misura di tutte le cose» che è la vera e propria «ispirazione mediterranea», fulcro del metodo mitico. È in questa ispirazione che nasce la Grande Arte, che fa rinascere, al di là di ogni vuoto estetismo, il ritmo classico dell'infinito estetico. Ritmo che non rivive come assoluta certezza o come sogno, né come univoca visione del mondo, bensì come tentativo che, proprio perché umano, è sempre sospeso sul baratro del fallimento, è un ordine che non si chiude, che non si pacifica, che sempre di nuovo spinge verso una comprensione del mondo che, paradossalmente, è simboleggiata proprio dal cimitero. Vi è nell'uomo quel senso del limite, e del dolore causato dalla tensione per il suo superamento, che Valéry simboleggia attraverso l'Angelo o che incarna nel moderno suo Faust, incapace di piacere e passione, incapace di vivere, travolto dall'*hybris* del sapere («troppo ne so per amare, troppo ne so per odiare. E non ne posso più di essere una creatura») (Valéry 1946: 402).

È poco importante comprendere se si tratti o meno di un pensatore «attuale» o «innattuale» nel senso di Nietzsche, proprio perché non ha «messaggi» da lanciare e verità da rivelare. E non crede neppure che quel che resta lo fondino i poeti. I «cattivi pensieri» di Valéry insegnano, in primo luogo al filosofo, a non essere «amatore d'anime», bensì «amatore di spiriti». La differenza, osserva Valéry, è sottile: ma, aggiungiamo estremamente profonda. Il primo, infatti, vuole sedurre, mentre il secondo soltanto «comprendere e convincere». Il filosofo non è un profeta, né un inventore di nuove teorie, ma solo un mediatore che, usando il potere transitivo della ragione, si limita ad «aiutare a vedere».

#### Bibliografia

Bachelard, G., 1940: *La philosophie du non*, PUF, Paris.

Benjamin, W., 1931: *Paul Valéry. Zu seinem 60 Geburtstag*, "Die literarische Welt", 30 ottobre 1931. Trad. it. *Paul Valéry. Per il suo sessantesimo compleanno*, in W. Benjamin, *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, nota introduttiva di C. Cases, Einaudi, Torino, 1973, pp. 42-46.

Formaggio, D., 1978 : *Fenomenologia della tecnica artistica*, Pratiche, Parma.

Valéry, P., 1922: *Palme*, in Valéry (1957), pp. 153-156.

Valéry, P., 1927: *Monsieur Teste*, Gallimard, Paris. Trad. it. *Monsieur Teste*, Il Saggiatore, Milano, 1980.

- Valéry, P., 1931: *Pièces sur l'art*, Darantière, Paris. Trad. it. *Scritti sull'arte*, postfaz. di E. Pontiggia, Guanda, Milano, 1984.
- Valéry, P., 1937a: *Mythologie*, in Valéry (1957), p. 379.
- Valéry, P., 1937b: *Discours sur l'esthétique*, in Valéry (1957), pp. 1294-1314.
- Valéry, P., 1942: *Mauvaises pensées et autres*, in Valéry (1960), pp. 783-909.
- Valéry, P., 1945: *L'ange*, in Valéry (1957), pp. 205-206. Trad. it. *L'angelo*, in P. Valéry, *All'inizio era la favola. Scritti sul mito*, a cura di E. Franzini, Guerini, Milano, 1988, pp. 101-103.
- Valéry, P., 1946: *Mon Faust*, in Valéry (1960), pp. 276-403.
- Valéry, P., 1957: *Œuvres*, vol. 1, a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris.
- Valéry, P., 1960: *Œuvres*, vol. 2, a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris.
- Valéry, P., 1974: *Cahiers*, vol. 2, a cura di J. Robinson-Valéry, Gallimard, Paris.
- Valéry, P., 1984: *Scritti su Leonardo*, Electa, Milano.
- Valéry, P., 2008: *Il suono della voce umana. Variazioni su Cartesio*, a cura di F.C. Papparo, Filema, Napoli.