

RACHELE CINERARI

## “CE QUI M’INTERESSE C’EST CE QUI FAIT L’ŒUVRE”

*Paul Valéry e l’interpretazione letteraria: forma, storia, diacronia*

**ABSTRACT:** The paper aims to address the dialectic between morphology and diachrony based on the theoretical reflections of Paul Valéry. The paper will start by observing his project of generalized morphology – the premises of which recall the Goethian studies – which remained incomplete but carried forward in different works. Starting with a few examples, the paper will measure how the analysis of form, understood as *Bildung*, runs through all of Valéry’s intellectual work from the *Cahiers* to his public speeches. Reflecting on form and diachrony, it is interesting to bring to light the reflections of an intellectual who has long reasoned on these issues. Valéry’s reflections still offer interesting insights and open up to reflection on very lively issues in the current debate around literature.

**KEYWORDS:** Paul Valéry, Hermeneutics, Morphology, History, Literary Criticism.

### Per una morfologia generale

Negli appunti scritti da Valéry in preparazione al suo Corso di Poetica, tenutosi al Collège de France negli anni 1940 e 1941, la studiosa francese Florence De Lussy ha trovato il progetto di una morfologia generalizzata (De Lussy 1987) in cui si vede un Valéry impegnato nell’annotazione delle forme naturali, con l’obiettivo di creare un nesso tra queste e le forme e le immagini artistiche e letterarie. Una scheda di appunti riporta:

MORPHOLOGIE généralisée

Relation du produit à sa production et de la production au produit. (De Lussy 1987, 8)

Valéry osserva come le forme e le immagini si ripropongano nel corso del tempo e cerca di trarne una schedatura generale, individuando diverse categorie, ma ciò che questo progetto – che ha degli evidenti debiti nei confronti degli studi morfologici di Goethe<sup>1</sup> – rende evidente è che lo sguardo di Valéry nei confronti della natura è volto a indagarne il potere produttivo e

<sup>1</sup> Cfr. *Discours en l’honneur de Goethe*: “Goethe passionnément s’attache à l’idée de métamorphose qu’il entrevoit dans la plante et dans le squelette des vertébrés. Il recherche les forces sous les formes, il décèle des modulations morphologiques ; la continuité des causes lui apparaît sous la discontinuité des effets” (Valéry 1957 [1932], 543). Sull’interesse di Valéry per Goethe si vedano anche Tanzi 2010; Fähnrich 1969.

il modo in cui essa crea le forme, nella convinzione che l’arte debba guardare a questo processo creativo con il fine di trarne stimolo.

Nature, c’est-à-dire la *Produisante* ou la *Productrice*. C’est à elle que nous donnons à produire tout ce que nous ne savons pas *faire* et qui, pourtant, nous semble *fait*. (Valéry 1957, 897)

Sulla scia di Goethe, per Valéry la produttività della natura è in qualche modo all’origine di quella artistica. Come osserva Laurence Dahan-Gaida:

Valéry, qui valorise le *faire*, substitue à la *mimesis* une *poiétique* qu’il hisse au niveau de la genèse en lui demandant d’“imiter la nature dans son opération” (Valéry 1960, 1044). La fonction de l’art dans cette optique est de se réappropriier les “forces formatives” à l’œuvre dans la nature, afin de produire à son tour des *figures* d’une égale perfection et variété. (Dahan Gaida 2016, 13)

Nell’istituire una relazione tra produttività della natura e produttività artistica, tra morfogenesi naturale e morfogenesi artistica, Valéry instaura un nesso tra lo slancio vitale arcaico che osserva in alcune opere antiche e le opere della contemporaneità. Una connessione che si riscontra nel risuonare nelle composizioni moderne di un “brivido” ancestrale da cui trae la propria forza esperienziale l’arte, in quanto maniera di rapportarsi alla natura con un atteggiamento mimetico che smentisce la volontà di dominio incarnata dalla ratio” (Matteucci 2012, 167). L’arte non è dunque semplice imitazione della natura, ma il tentativo di appropriarsi della stessa forza formativa e poter a sua volta produrre quella stessa varietà di forme. Gli appunti mostrano come il suo obiettivo fosse quello di concentrarsi in particolar modo non sulle forme fisse ma sul momento di produzione, sul percorso che le forme fanno per essere create.

Nell’enorme insieme di frammenti e brevi saggi che compone l’opera intellettuale di Valéry, l’osservazione per le forme nel loro crearsi ha un ruolo cruciale e percorre numerosi testi. È noto come per tutta la sua vita, in particolar modo nella scrittura dei *Cahiers* e dei suoi testi più teorici, il lavoro intellettuale di Valéry sia stato teso all’osservazione dello sviluppo delle forme artistiche, del modo in cui esse si generano nella coscienza dell’artista per poi acquisire forma di necessità. Per lui la formazione di un’opera nasce da origini profondamente celate nella coscienza dell’uomo e in questo senso trascende il tempo e lo spazio, le opere si formano spontaneamente nell’intelletto dell’artista e si possono riproporre e ritrasmettere a distanza di secoli.

Interrogarsi sulle forme, siano esse naturali o artistiche, significa per lui prima di tutto chiedersi come esse vengano create, significa negare l’idea di una opposizione irriducibile di forma e contenuto. La forma è portatrice di senso, è espressione del suo contenuto ed è intrisa della sua origine e del suo

percorso, che rende evidente e che ne permette la sopravvivenza nel corso del tempo.

Il progetto di morfologia generalizzata, contenuto negli appunti citati, non verrà mai concluso da Valéry, che creerà un puzzle di appunti, definizioni e schemi che non verranno mai conclusi. Non è il caso in questa sede di concentrarsi sul modo in cui l’autore cerca di organizzare le forme che osserva, ma ci si concentrerà piuttosto su ciò che questi appunti significano all’interno di una ricerca più ampia che pervade l’intera produzione valéryana. Questi appunti non si perdono nel vuoto e, se osservati nel loro contesto e nelle trame di altre opere, contribuiscono a una riflessione più generale che Valéry fa sullo studio delle opere letterarie.

### Forma

L’indagine sulle forme viene affrontata da Valéry in numerosi testi, tra i quali per esempio i suoi studi su Leonardo ed *Eupalinos ou l’Architecte*. Un testo estremamente rappresentativo di questi interessi, da alcuni definito il suo testo più “morfologico”, è il saggio *L’homme et la coquille*, in cui egli insiste sull’osservazione di una conchiglia, interrogandosi sulla sua origine e osservando come la sua forma visibile, comunichi in maniera evidente il percorso del suo farsi:

‘Expliquer’, ce n’est jamais que décrire une manière de Faire : ce n’est que refaire par la pensée. Le Pourquoi et le Comment, qui ne sont que des expressions de ce qu’exige cette idée, s’insèrent à tout propos, commandent qu’on les satisfasse à tout prix. (Valéry 1957 [1937], 891)

Spiegare significa descrivere una maniera di fare, significa osservare la formazione e descriverla osservandone tutti i passaggi. *L’homme et la coquille* evidenzia come l’attenzione di Valéry per la forma si concentri sul momento della sua produzione, piuttosto che sulla forma finita, osservandola in una transizione costante tra caos (intuizione, immagine, contemplazione) e ordine (rigore, elaborazione, forma fissata). L’arte è per lui incontro tra caso e necessità, fissa attraverso la forma quelle immagini che si formano nella mente. La conchiglia è un tema ricorrente nella produzione valéryana, una creazione naturale che evidenzia la differenza tra la produzione della natura e quella dell’uomo, che tiene insieme due momenti, quello della conoscenza e quello della creazione.

Non è un caso che, come abbiamo detto, gli appunti di morfologia generalizzata siano stati ritrovati all’interno degli studi preparatori al Corso di Poetica che Valéry tenne al Collège de France tra il 1940 e il 1941. Questo corso raccoglie e tiene insieme numerose riflessioni e snodi cruciali del pensiero di Valéry – che egli ha portato avanti nei suoi studi personali, e

soprattutto nella scrittura dei *Cahiers* – che in questo ambito prendono forma pubblica. Nella lezione inaugurale Valéry chiarisce che lo scopo del suo corso è quello di concentrarsi sulle opere letterarie per come queste si producono, sulla loro formazione.

L’Histoire de la Littérature s’est grandement développée de nos jours, et dispose de nombreuses chaires. Il est remarquable, par contraste, que la forme d’activité intellectuelle, qui engendre les œuvres mêmes, soit fort peu étudiée, ou ne le soit qu’accidentellement et avec une précision insuffisante. (Valéry 1957 [1940], 1438)

Egli decide di utilizzare per il suo corso il termine *Poétique*, intendendolo nel suo significato etimologico, ponendo dunque l’accento sull’idea del fare, del costruire.

On voit par ces quelques indications la quantité des problèmes et l’immensité de la matière que propose à la pensée le dessein d’une théorie de Littérature telle que nous la concevons. Le nom de Poétique nous paraît lui convenir, en entendant ce mot selon son étymologie, c’est-à-dire comme nom de tout ce qui a trait à la création ou à la composition d’ouvrage dont le langage est à la fois la substance et le moyen. (Valéry 1957 [1940], 1441)

L’attenzione è rivolta – sia nell’atto della creazione che in quello della fruizione – al momento produttivo dell’arte, alle condizioni che ne permettono l’esistenza, intendendo l’opera come forma dinamica osservata in diacronia, facendo in questo risuonare la convinzione di un’artigianalità<sup>2</sup> della produzione letteraria.

Mais une Histoire de ce type suppose ou exige, à titre de préambule ou de préparation, une étude qui eût pour objet de former une idée aussi exacte que possible des conditions d’existence et de développement de la Littérature, une analyse des modes d’action de cet art, de ses moyens et de la diversité de ses formes. (Valéry 1957 [1940], 1439)

Egli considera la letteratura, e in generale ogni produzione artistica, come un fenomeno fortemente costantemente in fieri. Nelle forme dell’arte, proprio come nelle forme naturali, il suo sguardo è rivolto alla forma in quanto *Bildung* piuttosto che *Gestalt*.

### Storia, diacronia

Se è interessante notare la stretta correlazione tra produttività conoscitiva e produttività creativa, queste riflessioni sono strettamente legate anche a

---

<sup>2</sup> Non è un caso che Walter Benjamin, nel celebre scritto *Der Erzähler*, dedicato al lavoro di Leskov, chiami in causa proprio Valéry nel momento in cui si trova ad affrontare l’idea di artigianalità dell’opera, per descrivere “das geistige Bild jener handwerklichen Sphäre, der der Erzähler entstammt” (Benjamin 1977 [1934], 257).

un'altra un'idea che torna in tutto il lavoro intellettuale di Valéry: la necessaria negazione dei criteri di organizzazione esteriore delle forme letterarie. Egli insiste più volte per esempio sulla necessità di riscrivere una storia della letteratura eliminando tutti quei fatti accessori che sono gli elementi biografici e storiografici. E, nuovamente nella lezione inaugurale del Corso di Poetica, afferma:

Une Histoire approfondie de la Littérature devrait donc être comprise, non tant comme une histoire des auteurs et des accidents de leur carrière ou de celle de leurs ouvrages, que comme une Histoire de l'esprit en tant qu'il produit ou consomme de la "littérature", et cette histoire pourrait même se faire sans que le nom d'un écrivain y fût prononcé. (Valéry 1957 [1940], 1439)

Rifiutare il canone storiografico come unico possibile strumento di classificazione delle opere letterarie significa per lui prima di tutto opporsi alla tendenza – dominante tra i suoi contemporanei ma ancora oggi non del tutto superata – che vede l'opera come il prodotto di un'unità fittizia che è l'opera omnia dell'autore o di un determinato periodo storico; tendenza che porta a incasellare opere ed esperienze artistiche attraverso le sole categorie storiografiche.<sup>3</sup>

Se l'arte fissa ciò che è per sua natura fuggevole, se l'artista è un salvatore di fenomeni, i testi non sono da costringere in categorizzazioni legate solo al contesto storico e quindi sincronico. Interpretazione significa per Valéry capacità di vedere affinità che non sono quelle della sola analisi storica, ma autentiche connessioni che legano opere distanti nel tempo e nello spazio, istituendo relazioni tra elementi di cui ci sfugge la continuità, strettamente legate alla capacità delle forme di riprodursi e trasmettersi nel corso del tempo. Il valore dell'opera pare affermarsi per il suo rifiuto di rispondere direttamente al suo tempo, per *anacronismo*.

Il suo obiettivo è quello di proporre una visione del fenomeno artistico e letterario scollata dalla categoria storiografica, senza che questa venga però inteso in una dimensione storica, ma piuttosto diacronica. Il tempo, purché da lui considerato un'astrazione e negato in quanto fluire organico<sup>4</sup>, entra in gioco attraverso l'osservazione di come le forme si sviluppano all'interno della coscienza e vengono poi esplicitate nella forma artistica. Una sintesi sempre nuova tra diacronia e morfologia, che non si lascia chiudere in approcci sistematici.

<sup>3</sup> “Si on essaye de remonter de mes poèmes à un poète on se trompe. En général – on considère un poème comme expression de la sensib[ilité] ou des valeurs d'un individu. Erreur des critiques de remonter à l'auteur au lieu de remonter à la machine qui a fait la chose même” (Valéry 1987-2014 [1894-1914], 253).

<sup>4</sup> Per informazioni più approfondite sulle riflessioni di Valéry sulla storia si vedano Löwith 1971; Jarréty 1991.

## Un metodo suggerito dall’oggetto

Questa attenzione per la morfologia, intesa come analisi di una *Bildung* e dunque in senso fortemente diacronico, supera la prospettiva sincronica e sistemica nell’osservazione dei fenomeni artistici e letterari. È importante osservare come queste riflessioni non si leghino a un’ortodossia formalista ma alla volontà di considerare l’opera in sé, nel processo della sua creazione, in tutte le sue caratteristiche, come un “microcosmo” (Szondi 2011 [1967], 275). L’opera è considerata non solo in quanto emanazione di una soggettività, ma in quanto artefatto che, nel momento del congedo dall’artista, acquisisce una sua autonomia. Si nega la possibilità di una lettura univoca e si afferma l’esistenza di una legalità interna dell’opera, una logica immanente alla quale è possibile accedere attraverso l’interpretazione, strumento in grado di rivelare profonde affinità tra opere lontane nel tempo e nello spazio.

L’invito di Valéry è quello di procedere osservando le opere nel loro farsi, operando non in modo dogmatico e aprioristico, ma approcciandosi allo studio delle opere cercando sempre di considerare i diversi aspetti che la compongono, senza favorire un solo punto di vista ma mantenendo un atteggiamento ermeneutico dialettico. Esempio è un passo del noto *Discorso sull’Estetica* nel quale, riassumendo la polarità tra Poetica ed Estetica, afferma la necessità di osservare:

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. (Valéry 1957 [1937], 1311)

Si legge in queste parole la volontà di affermazione di un metodo che viene di volta in volta suggerito dall’oggetto, la convinzione che le opere vadano osservate in quanto realtà dinamiche, un’indagine che è comprensione e produzione allo stesso tempo. Questa attenzione per la morfologia – la si può definire morfogenesi, prendendo in prestito un termine comune in biologia – si traduce in un rifiuto di ogni categoria prestabilita nell’invito costante a rifare il percorso dall’inizio per comprendere a fondo ciò che di cui facciamo esperienza, un atto ermeneutico che si configura come *nachkonstruieren*.

La Poetica di Valéry è stata oggetto di studio da parte di numerosi intellettuali e studiosi nel corso degli anni. In un saggio del 1963, intitolato *Valéry’s Abweichungen*, Theodor Adorno parla proprio della grande attenzione di Valéry per una comprensione dell’opera che contenga la necessità di “rifare” il percorso di produzione delle opere<sup>5</sup> per giungere alla “logica secondo cui esse sono prodotte” e afferma:

<sup>5</sup> “Critiques. Vous critiquez ce que j’ai dit. Mais il n’est pas une seule phrase dans vos critiques qui réponde à aucune de mes propositions. Vous ne redites pas mes raisonnements. Vous qualifiez. Vous me qualifiez. Vous qualifiez mon travail. Ce que vous

Die Fähigkeit, Kunstwerke von innen, in der Logik ihres Produziertseins zu sehen – eine Einheit von Vollzug und Reflexion, die sich weder hinter Naivetät verschanzt, noch ihre konkreten Bestimmungen eilfertig in den allgemeinen Begriff verflüchtigt, ist wohl die allein mögliche Gestalt von Ästhetik heute. (Adorno 1958-1974, 43)

Pochi anni dopo Luigi Pareyson, che di Valéry fu grande estimatore, dedicava una lunga sezione de *I problemi dell'estetica* proprio alla poetica Valéry, che fu influsso fondamentale per l'elaborazione della sua teoria della formatività. Pareyson, in perfetta affinità con quanto abbiamo riassunto in questo saggio, è convinto della necessità di analizzare il “carattere compositivo e costruttivo, calcolato e avventuroso insieme, dell'attività artistica” (Pareyson 1988, 8).

Il grande interesse per la Poetica valéryana continua a sopravvivere e continua a essere una riflessione di grande stimolo per chi, facendo critica oggi, si ponga il problema di come affrontare i grandi problemi della forma e della storia.<sup>6</sup> Continuando a mantenere una tensione tra due poli, Valéry non propone un metodo preciso da seguire; la costante tensione dialettica che percorre la sua intera produzione, dai *Cahiers* ai suoi discorsi pubblici, si ritrova anche in queste riflessioni relative all'interpretazione delle forme letterarie. Pretendendo di interpretare le opere per come esse vengono alla luce egli ci invita a non interpretare attraverso filtri dogmatici o metodi rigorosi stabiliti in precedenza, ma a lasciare invece che sia l'opera a parlare e suggerirci di volta in volta il metodo adatto alla sua analisi, in quanto capace di rivelare quelle connessioni profonde con il mondo e con le altre opere. La forma non è slegata dal mondo, ma anzi – liberata dalle catene della contingenza, del biografismo e della storiografia – essa del mondo riesce a dirci qualcosa in più affermando la possibilità di una letteratura che parli attraverso i confini storici e nazionali, per durare nel tempo e nello spazio.

---

faites est moralement analogue au geste de jeter, souiller, brûler un objet. Il ne faut pas attaquer des conclusions – Marque d’insuffisance. C’est aux prémisses et aux combinaisons qu’il faut s’en prendre” (Valéry 1987-2014 [1894-1914], 262).

<sup>6</sup> Altri studi interessanti sull'argomento sono quelli di William Marx (2012; 2013). Molto interessante è lo studio di Marchal sull'interesse di Valéry per la fisiologia (Marchal 2011). Peter Szondi fu un altro grande lettore di Valéry, che tradusse e che fu uno dei punti di riferimento per la sua teoria ermeneutica (Szondi 2011 [1967], 286). Non è un caso che Valéry sia stato letto con attenzione da pensatori che fondavano la propria teoria interpretativa su un procedimento che permettesse di vedere le opere dall'interno, basandosi sul procedimento che ne permette la creazione, non ricorrendo a regole astratte né a metodi stabiliti a priori. Si tratta di procedimenti critici attratti dall'artificiale, dalla logica secondo cui le opere sono prodotte. L'interesse è del tutto basato sul procedimento creativo, sul cammino del pensiero nella creazione. Creazione artistica e interpretazione sono due momenti che arrivano a essere speculari, e tengono presente la soggettività dell'ermeneuta.

**BIBLIOGRAFIA**

- ADORNO, T.W. 1974 [1960]. “Valéry's Abweichungen.” In *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- BENJAMIN, W. 1977. [1934] “Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows.” In *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 438-465.
- . 1977 [1940]. “Über den Begriff der Geschichte.” In *Gesammelte Schriften*, hrsg. H. Schweppenhäuser, R. Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 690-708.
- CLOUTIER, C. 2000. “La ‘faisance’ du poème selon ‘poïétique’ de Valéry.” *Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique* 5.
- CRESCIMANNO, E. 2006. *L'estetica nei Cahiers di Valéry*. Palermo: Centro internazionale studi di Estetica, <http://www1.unipa.it/~estetica/download/Crescimanno.pdf>.
- DAHAN-GAIDA, L. 2016. “La forme en acte : morphogenèse et savoirs du vivant chez Paul Valéry.” *Arbol*, Publication de l'Université de Salamanca.
- . 2016. “L'art, la littérature et le vivant.” *Arts et Savoirs* 7: <http://journals.openedition.org/aes/>.
- DE LUSSY, F. 1987. *L'univers formel de la poésie chez Valéry*. Paris: Lettres modernes Minard.
- FÄHNRIK, H. 1969. “Paul Valéry und Goethe.” In *Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft* 31. Band/Weimar: Hermann Bohlaus, 192-212.
- FELTEN, H. 1990. “Mir fehlt ein Deutscher, der meine Gedanken zu Ende denkt. Paul Valéry als critique littéraire in den *Cahiers*.” In *Literatur in der Gesellschaft*, 287-295. Tübingen: Narr.
- JARRETY, M. 1991. *Valéry devant la littérature : mesure de la limite*. Paris: Gallimard.
- LÖWITH, K. 1971. *Paul Valéry, Grundzüge seines philosophischen Denkens*. Göttingen: Vandenoek & Ruprecht.
- MARCHAL, H. 2011. “Physiologie et théorie littéraire.” In *Paul Valéry et l'idée de littérature (Fabula / Les colloques)*, <http://www.fabula.org/colloques/document1416.php> [consultato il 18 settembre 2020].
- MARX, W. 2012. “Quelle poétique de Valéry pour la revue Poétique?” *Fabula-LHT* 10, *L'Aventure poétique*, <http://www.fabula.org/lht/10/marx.html> [Consultato il 2/9/2020].
- . 2013. “Brève histoire de la forme en littérature” *Les Temps Modernes* 676: 35.
- MATTEUCCI, G. 2012. “Der Artist Valéry nella Teoria Estetica di Adorno.” *Aisthesis* V/1: 165-182.
- PAPPARO, F.C. (cura). 2007. *Di là dalla storia. Paul Valéry, tempo, mondo, opera, individuo*. Macerata: Quodlibet.
- PAREYSON, L. 1966. “L'estetica di Paul Valéry.” In *Problemi dell'estetica. II. Storia*. Milano: Marzorati.
- . 1988. *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani.
- SZONDI P. 2011 [1967]. “Über philologische Erkenntnis.” In *Schriften* 1, 263-286. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- VALÉRY P. 1957. *Œuvres*, éd. J. Hytier. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol.
- . 1957-1961. *Cahiers* [fac-simile]. Paris: CNRS, 29 vol.
- . 1973-1974. *Cahiers*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2 vol.
- . 1987-2014. [1894-1914]. *Cahiers* [éd. intégrale]. Paris: Gallimard, 13 vol.
- . 2014. *Opere scelte*. Milano: Mondadori.
- . 2016. *Œuvres*, éd., présentation et notes de M. Jarréty. Paris: Le Livre de Poche, 3 vol.
- TANZI B. 2010. “Goethe e Valéry. O della pretestualità.” *Studi Francesi* 160 LIV/1: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7107>.
- ZACCARELLO B. 2012. “Paul Valéry, per un'estetica della composizione.” *Aisthesis* V/1: 81-94.