

Atsuo Morimoto

## Il sogno e la po(i)etica in Paul Valéry

### *Introduzione*

Il sogno è una delle nozioni chiave della po(i)etica di Valéry. Per comprendere ciò, è necessario in primo luogo precisare che l'idea valeriana di *poiétique* fu concepita per rinnovare radicalmente quella che era la nozione per così dire tradizionale di poetica, mettendo piuttosto in rilievo il momento della composizione o, in un senso ancora più generale, quello dell'atto che risiederebbe nella creazione della poesia.

Valéry, come è noto, enunciò non senza esitazione quest'idea nel 1937, in occasione della lezione inaugurale del corso di Poetica al Collège de France, fornendo alla sua teoria un argomento etimologico: il verbo greco *poiein* significa infatti *fare*, e nello slittamento da poetica a poietica, dunque, ciò che Valéry intende esprimere «c'est enfin la notion toute simple de *faire*».<sup>1</sup> La poietica sarebbe in tal senso una poetica in certa misura intellettualizzata, o volontaristica, nella quale nessun posto sembrerebbe restare per cose vaghe come lo può essere il sogno.

A ben guardare, però, nel momento in cui, nella medesima lezione, Valéry osserva che «*nous n'avons aucun moyen d'atteindre exactement en nous ce que nous souhaitons en obtenir*»,<sup>2</sup> Valéry si mette di fronte a una specie di sentimento di impotenza che il poeta può provare nel momento in cui compone mettendo mano alla sfera interiore del proprio essere. Il poeta, infatti, non può credere ingenuamen-

te che esista qualcosa come un'onnipotente forza di creazione. Se è necessario che «le poète en fonctions» si configuri come «une attente»<sup>3</sup> per poter impiegare ai propri scopi l'accidente e l'accidentale, senza i quali anche «une idée *remarquable*» sarebbe stata «écrasée dans l'œuf»,<sup>4</sup> questa medesima attesa deve essere creata attraverso un «un jeu de hasard» che dia un'importanza «*inégal*e aux diverses faces d'un dé». L'attesa cattura il caso (*hasard*) che può divenire l'elemento germinale di un componimento poetico, ma è ancora e sempre il caso che stabilisce la possibilità di ricettività di questo medesimo stato di attesa. E allorché Valéry parla, in un frammento dei *Cahiers*, di una «*impuissance du dormeur*», egli la paragona alla «*impuissance permanente que nous connaissons dans la veille à atteindre*», e cita, nel novero delle cose impossibili da “afferrare”, proprio il caso di un «beau vers».<sup>6</sup>

Così, la poetica valeriana sarebbe un tentativo di osservare con la maggiore chiarezza possibile lo stato effettivo del poeta che compone, stato in cui, diviso tra capacità e impotenza, ingegno e sensibilità, o ancora tra conoscenza e realtà, egli deve trovare in proprio la strada che conduca al suo fine: la redazione, cioè, della poesia.

In questa prospettiva si può dunque dire che colui che compone è un essere dormiente che tenta di svegliarsi e che, nel far ciò, egli passa inevitabilmente attraverso quella che potremmo dire una condizione sognante. Tuttavia, per poter giungere a questa conclusione, dobbiamo altresì precisare che lo stato onirico non è sempre percepito da Valéry come negativo. Cerchiamo dunque di osservare, ricapitolando alcuni capisaldi della nozione di sogno introdotta da Valéry nei suoi testi critici, come la creazione poetica contenga come suo fattore necessario anche delle «*choses vagues*» tra le quali il sogno sembra assumere una posizione privilegiata.

### *Sogno e coscienza critica*

Lo stato sognante è innanzitutto uno dei fenomeni che permettono al giovane Valéry di criticare, o per meglio dire relativizzare, ciò che il senso comune considera certo o solido. Nella *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, dopo aver definito il «segreto» del ge-

nio (quale può trasparire in Leonardo o in Napoleone) come la capacità di percepire relazioni tra cose «*dont nous échappe la loi de continuité*»,<sup>7</sup> Valéry afferma che «cette clarté finale ne s'éveille qu'après de longs errements, d'indispensables idolâtries». In effetti, «la conscience des opérations de la pensée [...] n'existe que rarement, même dans les plus fortes têtes».<sup>8</sup> Anche se il verbo *s'éveiller* è qui utilizzato in senso evidentemente figurato, i diversi stadi preliminari a una chiara ed evidente coscienza di sé possono considerarsi come un *analogon* del sogno, precisamente perché essi mancano di quella lucidità cosciente da cui dunque si distinguono. *L'esprit* può certo trasformare immaginativamente, e ancora mettere in relazione immagini tra loro affatto eterogenee come lo possono essere «une fleur, une proposition, un bruit», ma un tale atto *naturale* non gli è sufficiente; solo «la connaissance de ce pouvoir» di trasformazione «lui confère toute sa valeur. Seule, elle permet de critiquer ces formations».<sup>9</sup> Valéry cerca di analizzare le diverse «fasi» che la coscienza attraversa, considerandole come altrettante variazioni di un «sistema». Tra queste, figura anche la «follia».<sup>10</sup> L'analogia tra il sogno e lo stato naturale o ordinario della coscienza è allora tanto più fortemente affermato che in «questa osservazione» di sé che non è che una «doppia vita della mente», «la pensée ordinaire» può essere paragonata al «rêve d'un dormeur éveillé».<sup>11</sup>

In questo contesto, la presa di coscienza di tutte le operazioni dello spirito è un vero e proprio risveglio. Valéry ne parla facendo ricorso all'idea di induzione matematica. Se una serie infinita di immagini mentali può essere chiamata sogno, si può dire che il «raisonnement par récurrence»,<sup>12</sup> che riassume tutta la serie in una formula generale, non è altro che «se réveiller hors d'une pensée qui durait trop».<sup>13</sup> Proprio al contrario, «une pensée qui se fixe prend les caractères d'une hypnose et devient, dans le langage logique, une idole; dans le domaine de la construction poétique et de l'art, une infructueuse monotonie».<sup>14</sup> La formula generale così ottenuta attraverso questa specie di «risveglio» permette all'*esprit* di «imaginer l'ensemble de ce qui allait s'imaginer dans le détail»<sup>15</sup> ed è per questo che essa assume un ruolo così importante nella prospettiva della creazione *in fieri*: come Valéry osserva a proposito di Poe in *Situation de Baudelaire*: «le propre de ce qui est vraiment général est d'être fécond». E ancora

«parvenir au point où l'on domine tout le champ d'une activité, c'est apercevoir nécessairement une quantité de possibles».<sup>16</sup>

Questa è una prima notazione sullo stato di sogno contenuta nella *Introduction*. Dopo aver opposto in maniera così netta la coscienza metodica dalle diverse «erranze» preliminari, più o meno oniriche, Valéry passa a parlare della genesi del «Monde».<sup>17</sup> Non si tratta più di una genesi interna all'*esprit*, ma della conoscenza di oggetti esterni e dell'unità del mondo che questi stessi vengono a costituire. Valéry parte dal constatare che «avant d'abstraire et de bâtir, on observe».<sup>18</sup> Non bisogna considerare il mondo, o la natura, sulla base di concetti precostituiti – cosa che condurrebbe a una conoscenza fittizia o falsa, ma aprire la coscienza e il corpo al puro flusso dei fenomeni. Come Leonardo, «L'homme universel commence, lui aussi, par contempler simplement, et il revient toujours à s'imprégner de spectacles»,<sup>19</sup> mentre «la plupart des gens [...] voient par l'intellect bien plus souvent que par les yeux»<sup>20</sup> e «méconnaissent que la mer est *debout* au fond de la vue».<sup>21</sup>

Ma come si spiega dunque la genesi del mondo fenomenale? Valéry ipotizza «une sphère qui ne se brise pas» che chiude il soggetto nel suo campo percettivo. In un primo stadio colui che osserva si identifica completamente a questo «spazio finito», e l'insieme dei fenomeni che compaiono nell'ambito di questa sfera si confonde con la coscienza che li osserva. Un aspetto dell'esperienza che sembra ricordare il sogno: «Nul souvenir, aucun pouvoir ne le trouble tant qu'il s'égalé à ce qu'il regarde. Et pour peu que je puisse le concevoir durant ainsi, je concevrai que ses impressions différent le moins du monde de celles qu'il recevrait dans un rêve».<sup>22</sup> Ora però, tra queste immagini che in un primo stadio logico appaiono tutte sullo stesso piano, alcune «commencent de se faire oublier» mentre «d'autres parviennent à se faire apercevoir». Sfumature e contrasti così introdotti permettono già una percezione più netta, e siccome le immagini più chiaramente percepite possono essere trattenute, allorché altre decadono e vengono dimenticate, compare a questo punto una capacità di memoria. È allora possibile combinare i ricordi dei fenomeni puri dando in tal modo consistenza a un mondo solido. E, soprattutto, è possibile così combinare liberamente i fenomeni nell'immaginazione o figurarsene degli insiemi invisibili, come lo è «la courbe sur

laquelle glisse une pierre lancée». <sup>23</sup> In questo caso, ciò cui il risveglio corrisponde altro non è che la genesi del mondo ordinario e, insieme a esso, dell'intelligenza che lo concepisce e plasma. <sup>24</sup>

L'interesse di tutte queste riflessioni sulla genesi della coscienza metodica da una parte, della consistenza del mondo dall'altra, consiste, come si è visto, nella possibilità che queste aprono una critica dell'apparente chiarezza con cui ci si manifestano le cose. Ma in questo tentativo così tipicamente valeriano di attingere direttamente ai poteri dell'intelletto, il sogno sembra non poter svolgere che un ruolo negativo. Nel momento in cui Valéry, dopo essere stato un esordiente e brillantissimo poeta, metteva in dubbio il valore stesso della poesia, Valéry non poteva impedirsi di ridurre la letteratura a uno dei problemi generali dell'attività dell'*esprit* cercando instancabilmente un punto di vista che trascendesse quest'ultimo in modo da afferrarlo ed esaurire la questione d'un sol tratto.

Ma per quanto la ponderazione di temi legati al fenomeno della creazione e all'ordine del pensiero generale sia condizione necessaria alla comprensione del funzionamento dell'attività poetica, essa non risulta sufficiente a rendere conto di questa esperienza. Quando, a partire dal 1912, Valéry riprende in mano e corregge i suoi «*vers anciens*», innescando un processo che sarebbe poi sfociato nella composizione de *La Jeune Parque* (pubblicata nel 1917), egli sperimenta effettivamente lo stato creativo e sembra allora trovarsi nella posizione adatta a rivalutare l'importanza del sogno nell'atto della creazione poetica.

### *Il sogno come materiale*

In effetti, che la poesia fosse necessaria a Valéry è circostanza testimoniata, sebbene indirettamente, anche da quanto egli dice in *Situation de Baudelaire*: «La poésie didactique, la poésie historique ou l'éthique, quoique illustrées et consacrées par les plus grands poètes, combinent étrangement les données de la connaissance discursive ou empirique, avec les créations de l'être intime et les puissances de l'émotion». <sup>25</sup> In una prima redazione del testo, Valéry aveva impiegato la formula «*créatures du rêve*» <sup>26</sup> piuttosto che «*créa-*

tions de l'être intime», espressione attestata per la prima volta nel 1930, allorché il testo viene ripreso in *Variété II*. Una tale variante appare certo insignificante rispetto all'insieme del testo, ma piuttosto rilevante ai fini del nostro problema. Essa mostra infatti come Valéry prendesse costantemente in considerazione lo strato per così dire pre-intellettuale dell'*esprit*, ritenendolo una sorta di facoltà onirica capace di creare incessantemente immagini e rivendicando quest'ultima come elemento essenziale alla composizione poetica.

Tant'è che nei frammenti dei *Cahiers* redatti successivamente alla stagione de *La Jeune Parque*, si riscontrano alcune riflessioni riguardanti uno stato pre-linguistico o pre-logico che conterrebbe in nuce dei materiali poetici. Constatando che «ce qu'il faut mettre en vers, ce n'est pas le texte, les idées; mais [qu']il faut remonter à l'état générateur», Valéry afferma che l'arte per certi versi paradossale del poeta consiste nel procurare attraverso la sua opera *scritta* un'impressione *che sarebbe inesprimibile a parole*. Si tratta, infatti, di «un langage *intraduisible*». <sup>27</sup> Leggiamo inoltre a proposito:

La poésie n'a pas à exposer des idées –

Les idées [...] sont des expressions, ou formules. La poésie n'est pas à ce *moment*. Elle est au point antérieur — où les choses mêmes sont comme grosses d'idées.

Elle doit donc former ou communiquer l'état sub-intellectuel ou pré-idéal et le reconstituer comme fonction spontanée, avec tous les artifices nécessaires. <sup>28</sup>

Un tale tuffo nella profondità del proprio essere conduce il nostro poeta fino a uno strato primordiale dove, come era in caso nella *Introduction*, l'*esprit* si confonde con i fenomeni puri, e nel corso della sua logica ordinaria, fa fronte alla *propria* follia:

Il faut d'ailleurs convenir que le génie se meut dans la folie en ce sens qu'il flotte là où le dément se noie. Les aspects exceptionnels, les incohérences, les erreurs lui sont familières et c'est de ces à-peu-près, de ces étrangetés qu'il tire ses ressources, sa matière. Il est le gouvernement d'une folie, de cette folie latente, permanente qui est chez tous les hommes, *qui perce dans les rêves*, que la majorité se borne à réprimer, à cacher, à rendre inoffensive et secrète ou ignore

dans son sein; – que la minorité inférieure, les vrais fous, subit sans pouvoir s’y opposer; et que la minorité supérieure, seule, utilise, conçoit, cultive –<sup>29</sup>

Per poter disporre di un massimo di materiali, il poeta s’immerge dunque nella sua follia e ne trae immagini e relazioni cui non potrebbe attingere mantenendosi nella sfera familiare dell’esperienza ordinaria. Ora, il fenomeno che permette di comprendere, anche se vagamente, questo segreto dei poeti, è appunto il sogno.

### *La musica e la danza*

Secondo gli ideali dell’estetica Simbolista, un tale stato poetico viene a realizzarsi nell’opera il cui materiale verbale si apparenti alla musica. In questa prospettiva, è necessario precisare che la profondità dell’essere si definisce in Valéry come *sensibilité* e che qualora quest’ultima sia sollecitata da uno stimolo, essa crea degli effetti di *risonanza*. Lo stato onirico o lo stato di sonno sono dunque concepiti come una sorta di risonanza che ha luogo allorché le sollecitazioni esterne siano sufficientemente deboli e che non si stabilisca correlativamente «une suspension des appareils amortisseurs qui pendant la veille, limitent les retentissements des impressions sensibles».<sup>30</sup> La corrispettiva mancanza di meccanismi di *ammortissement* permette a una debole sensazione di penetrare «senza resistenza» nel mondo del sogno e di produrvi «un plein et entier effet non amorti».<sup>31</sup>

L’idea di risonanza collega il sogno alla musica, sebbene quest’ultima preveda la (buona) risonanza come suo effetto calcolato e non come suo effetto spontaneo. Il saggio *Poésie et pensée abstraite* avanza in maniera esplicita questa analogia, inserendo in tale comparazione anche la poesia. Per colui che si trova a vivere uno stato di emozione poetica, gli oggetti ordinari della conoscenza

changent en quelque sorte de valeurs. Ils s’appellent les uns les autres, ils s’associent tout autrement que selon les modes ordinaires; ils se trouvent [...] *musicalisés*, devenus résonnants l’un par l’autre, et comme harmoniquement correspondants. L’univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec ce que nous pouvons supposer de l’univers du rêve.<sup>32</sup>

Considerando in questa prospettiva l'universo del sogno e intendendolo come un sistema che risuona armonicamente, Valéry sembra poter estendere quest'analogia alla danza. In particolare, *Philosophie de la danse* sottolinea il carattere per così dire chiuso di un tale fenomeno e la conseguente mancanza di percezione del mondo esterno che l'atto della danza instaura. In quanto organizzazione di atti successivi privi di un *fine* da realizzare essa appare dunque come un sistema chiuso, apparentandosi così al sogno, in quanto risonanza che si verifica all'interno di uno spazio psicologico in cui la presenza sensibile del mondo esterno è pressoché abolita. Valéry può in tal senso affermare che «la danse [...] apparaît comme un somnambulisme artificiel».<sup>33</sup>

Ma, come si è suggerito, l'immagine del sogno non è in tutto e per tutto pertinente ai fini di una comprensione del funzionamento di musica e danza. Il fenomeno di risonanza che ha luogo nel sogno può infatti realizzarsi in maniera dolorosa o disordinata, dal momento in cui la sensibilità non è sempre armonica o armoniosa (ricordiamo, ad esempio, il sentimento di strazio che provocarono in Valéry le relazioni con Madame de Rovira, Catherine Pozzi o ancora Jean Voilier [Jeanne Loviton]). Inoltre, laddove musica e danza incarnano uno stato felice e privilegiato in cui un ideale di organicità raggiunge la perfetta unità con una capacità di creazione (del compositore, del musicista, del danzatore...), manca al sogno la sfera della creazione. Tuttavia, una tale analogia è comunque da considerarsi suggestiva in virtù del fatto che, come si può osservare, Valéry ricollega la poesia a una dimensione di profondità dell'essere, di cui la prima è considerata un'espressione *intraducibile* nei termini di una discorsività chiara. Infatti, ciò che viene percepito in profondità non arriva ad avere nome. È proprio questa sensazione anomala a collegare, ancora una volta, musica e sogno, questa volta su un piano diverso rispetto a quello esplorato fin qui. Ne testimonia un frammento dei *Cahiers*:

Rêve – Musique.

La Musique peint les changements de la connaissance, et non la connaissance même; et elle les peint mêlés aux changements de *l'être* et sans distinguer les uns des autres.



Une nouvelle arrive, et apporte des bouleversements; mais nous ne savons pas quelle est cette nouvelle. Une lumière se fait mais est-ce l'aurore, est-ce une vérité qui se propose ? Je ne sais pas.

Il en est comme dans le rêve – les causes ordinaires de nos mouvements deviennent les effets, tandis que les effets directement produits, deviennent causes.<sup>34</sup>

Questo tipo di osservazione si accorda abbastanza con la teoria pre-freudiana del sogno, secondo cui l'onirismo altro non sarebbe che una sorta di interpretazione degli stimoli ricevuti durante il sonno. Alfred Maury, il cui nome ricorre a più riprese nei *Cahiers*,<sup>35</sup> parla in questi termini di un suo sogno. Maury, che vi si trovava a essere ghigliottinato durante la Rivoluzione, ritiene che l'episodio onirico sia né più né meno che la traduzione della sensazione provocata da un elemento del letto che gli era caduto sul collo<sup>36</sup> durante la notte. Non conoscendo l'origine precisa di una sensazione, ma percependone soltanto l'effetto, la "causa" della sensazione stessa è rappresentata a partire dalla natura dell'effetto. Applicando quest'idea alla musica, Valéry sembra voler affermare l'impossibilità di conoscere la causa precisa di un'emozione musicale, emozione in cui ci si trova di colpo a essere proiettati, senza capire come vi si sia stati condotti.

### *La profondità dell'essere*

Certo, un tale effetto risulta da un'eccitazione nervosa e sensoriale, ma da un punto di vista psicologico esso è un derivato di quel sottosuolo dell'esistenza che non si può né nominare, né tradurre in un discorso chiaro. Nonostante la sua tendenza intellettualista, Valéry ne era ben cosciente. Il famoso *incipit* de *La Jeune Parque* lo mostra chiaramente:

Qui pleure là, sinon le vent simple, à cette heure  
Seule, avec diamants extrêmes ?... Mais qui pleure,  
Si proche de moi-même au moment de pleurer?<sup>37</sup>

A piangere è, certo, la Parca stessa. Rendendosi improvvisamente cosciente (come in sogno...), ella non riconosce però la causa del suo pianto (dove la forma interrogativa), e nemmeno il lettore ne sarà edotto della lettura del testo poetico. Sebbene un'affermazione del genere rischi di semplificare una questione che rimane aperta, si può almeno dire che numerosi argomenti inducono a credere che *La Jeune Parque* sia espressione in forma *poétique* – nel senso fin qui evidenziato di non traducibile in un discorso lineare e chiaro – di quella profondità dell'essere che Valéry ha presente ma che non può illuminare del tutto.

Nel 1922 Valéry rivela in una lettera che uno dei «modelli segreti» del componimento poetico è Gluck.<sup>38</sup> Nel 1901, allorché aveva assistito a una rappresentazione dell'*Orphée et Euridice* del compositore austriaco, la voce di contralto di Marie Delna<sup>39</sup> nel ruolo di Orfeo, lo aveva toccato profondamente. Valéry scrive a sua moglie: «*Orphée m'a empoigné*», e continua: «*Cela a eu le don de toucher en moi une très ancienne roche abandonnée*».<sup>40</sup> Il effetti il contralto (o *alto*) è una voce particolarmente cara a Valéry, e di questa predilezione restano delle tracce anche nei *Cahiers*.<sup>41</sup>

À un certain âge tendre, j'ai peut-être entendu une voix, un contr'alto profondément émouvant...

Ce chant me dut mettre dans un état dont nul objet ne m'avait donnée l'idée. Il a imprimé en moi la tension, l'attitude suprême qu'il demandait, sans donner un objet, une idée, une cause (comme fait la musique). Et je l'ai pris sans le savoir pour mesure des états et j'ai tendu, toute ma vie, à faire, chercher, penser ce qui eût pu directement restituer en moi, nécessiter de moi — l'état correspondant à ce *chant de hasard*; – la chose réelle, introduite, absolue dont le creux était, depuis l'enfance, préparée par ce chant – *oublié*.

Par accident, je suis peut-être gradué. J'ai l'idée d'un maximum d'origine cachée, qui attend toujours en moi –<sup>42</sup>

La causa oscura o «origine nascosta» è qui considerata non solo da un punto di vista neurologico, ma in modo più o meno psicanalitico. E questo frammento, insieme ad altri che a questo sono riconducibili, ci invita a pensare che *La Jeune Parque* sia una traduzione poetica di quell'orizzonte precosciente.

Il componimento poetico in questione, inoltre, sarebbe un'espressione camuffata dei sentimenti contraddittori provati da Valéry nei confronti di Mallarmé. In un frammento redatto probabilmente poco dopo la morte di quest'ultimo, nel 1898, e che contiene alcune espressioni particolarmente significative («mystérieusement / Stéphane Mallarmé mélodieusement»), si trovano anche dei versi che, modificati poi in parte, sarebbero entrati a far parte de *La Jeune Parque*: «Terre mêlée à l'herbe et rose, porte-moi / Porte doucement moi, ô trouble et bienheureuse [...]».<sup>43</sup> Non è possibile sviluppare in questa sede il problema con l'ampiezza che gli converrebbe, ma un semplice sguardo gettato su termini affatto caratteristici come «sanglot», «étoile», «reptile», «sœur», o sui temi portanti del poema (come lo sono l'opposizione tra carne e assoluto o la rimozione di alcuni elementi collegati all'infanzia e alla tenerezza), temi che figureranno sia in *Hérodiade – Scène* che ne *La Jeune Parque*, basta a permetterci di intuire il legame sotterraneo con ciò che Valéry provò coscientemente o incoscientemente per il proprio maestro.

Sia come sia, comporre un'opera che possa esprimere l'innominabile, darsi un compito così paradossale come redigere un testo che corrisponda a quella sfera di intraducibile profondità dell'essere (che, a titolo di esempio, può evocare l'espressione «chant oublié»), è ciò in cui sembra consistere l'atto poetico per Valéry.

### *L'infini esthétique e il poeta come essere doppio*

Abbiamo visto che il poeta utilizza immagini trovate nel “sottosuolo” dell'essere, e che queste sono le medesime che vengono a costituire il sogno durante il sonno; ma anche che esse, laddove non governabili, conducono a una vera e propria follia. Secondo il frammento citato sopra, è possibile affermare che le immagini informi rinvenute introspektivamente possono essere quelle che, investite di un forte impatto emotivo, possono condurre a uno stato comparabile al sogno come all'emozione musicale, la cui causa o origine resta per altro nascosta.

Al momento in cui sviluppa la propria poetica, Valéry ricorre ampiamente alla riflessologia.<sup>44</sup> Il saggio *L'infini esthétique*<sup>45</sup> ci permette

di indicare i punti essenziali ripresi da Valéry. Nel momento in cui riceviamo uno stimolo di eccitazione, tendiamo ad «annullare» una tale eccitazione attraverso un atto finito e a ritornare così a una sorta di «zero». Mentre l'ordine pratico è caratterizzato essenzialmente da questo genere di tendenza – per esempio, «si un homme a faim, cette faim lui fera faire ce qu'il faut pour être au plus tôt annulée», l'ordine estetico – quello ciò che, sia etimologicamente che effettivamente, è riconducibile alla sensibilità – ci incita ad attardarci sulla sensazione e a desiderare di conservarla o rinnovarla, ad esempio a gustare senza mai stancarsene la nostra opera d'arte preferita. Così, tra l'eccitazione e il suo annullamento, o tra l'*azione* del mondo esterno e la *reazione* da parte del soggetto, si apre uno spazio interno, o intermedio, relativamente chiuso, «ce domaine issu de nos perceptions et entièrement constitué par les relations internes et les variations propres de notre sensibilité»: o, ancora in altri termini, *l'infini esthétique*.

Questa considerazione di Valéry ci conduce ancora una volta alla questione del sogno, in ragione dell'analogia che si stabilisce tra il *rêve* e l'«infinito estetico», quest'ultimo potendosi considerare come un accadimento dello spazio interiore della soggettività «issu de nos perceptions» e relativamente indipendente dal mondo esterno.

L'infinito estetico può realizzarsi, infatti, in uno spazio chiuso, funzionando come una sorta di *réseau* organizzato e capace di risuonare. L'emozione musicale ne è un esempio privilegiato, e Valéry, attraverso questa nozione chiave del suo pensiero estetico, sembra voler aprire qualcosa come una possibilità di realizzazione dell'opera impossibile: se qualcosa può infatti riuscire a esprimere quel «chant oublié», questa è la *risonanza* creata artificialmente.

E proprio l'orizzonte *poetico* così inteso è a sua volta assimilabile all'universo del sogno, tenendo bene in considerazione il fatto che, come lasciava intendere *Poésie et pensée abstraite*, la parte *attiva* del poeta-soggetto non deve essere dimenticata: in effetti, «il ne suffit pas de voir un trésor en rêve pour le retrouver, au réveil, étincelant au pied de son lit». <sup>46</sup> Ed è proprio in questa prospettiva che possiamo evocare le nozioni di «double vie mentale» e di «dormeur éveillé», che assumono così un senso diverso da quello impiegato nella *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*: <sup>47</sup> questa volta in questione è piuttosto il concetto valeriano di «véritable poète». Pur co-

sciente dell'esistenza di un proprio orizzonte inconscio e degli effetti indiretti che questo induce nel componimento, il poeta cerca con tutta la sua arte di realizzare un'opera che lo esprima. O ancora in altri termini, «l'artiste est un être *double*, car il compose les lois et les moyens du monde de l'action en vue d'un effet à produire dans<sup>48</sup> l'univers de la résonance sensible». <sup>49</sup> In tal senso, l'artista è per così dire un dormiente che veglia, o più precisamente un sognatore ben sveglio, capace al tempo stesso di restare nell'orizzonte del proprio sogno come in quello delle risonanze che esso induce nella profondità dell'essere, e di farne, attraverso mezzi coscienti, un'opera finita. Ecco perché il sogno appare innegabilmente un fattore *sine qua non* della po(i)etica di Valéry.

[Traduzione di Benedetta Zaccarello]

### *Note*

- <sup>1</sup> *Œ*, I, 1342, e precisamente: Paul Valéry, *Œuvres*, edizione stabilita e annotata da Jean Hytier, 2 voll., Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1987-1988 (d'ora in poi *Œ*).
- <sup>2</sup> *Œ*, I, 1353.
- <sup>3</sup> *C*, VI, 686, e precisamente: Paul Valéry, *Cahiers*, edizione integrale in facsimile, 29 voll., C.N.R.S., 1957-1961 (d'ora in poi *C*).
- <sup>4</sup> *C*, VII, 613.
- <sup>5</sup> *C*, VI, 685.
- <sup>6</sup> *C*, VII, 7.
- <sup>7</sup> *Œ*, I, 1160.
- <sup>8</sup> *Œ*, I, 1161.
- <sup>9</sup> *Ibid.*
- <sup>10</sup> *Ibid.*
- <sup>11</sup> *Œ*, I, 1162.
- <sup>12</sup> *Œ*, I, 1163.
- <sup>13</sup> *Œ*, I, 1162.
- <sup>14</sup> *Ibid.*
- <sup>15</sup> *Œ*, I, 1163.

- <sup>16</sup> *Œ*, I, 606.
- <sup>17</sup> *Œ*, I, 1163.
- <sup>18</sup> *Œ*, I, 1164.
- <sup>19</sup> *Ibid.*
- <sup>20</sup> *Œ*, I, 1165.
- <sup>21</sup> *Œ*, I, 1166.
- <sup>22</sup> *Œ*, I, 1167.
- <sup>23</sup> *Œ*, I, 1169.
- <sup>24</sup> A partire dal 1898, Valéry ha riflettuto su queste tematiche anche attraverso la redazione di *Agathe* (*Œ*, II, 1388-93) di cui la Bibliothèque Nationale de France conserva i manoscritti preparatori. Su questo testo, si veda l'analisi fornita al capitolo II del nostro *Paul Valéry. L'Imaginaire et la genèse du sujet. De la psychologie à la poétique*, Lettres Modernes Minard, Paris 2009.
- <sup>25</sup> *Œ*, I, 609.
- <sup>26</sup> Si veda ad esempio il testo che riproduce la «Revue de France» del 15 settembre 1924 (p. 229).
- <sup>27</sup> *C*, VII, 124.
- <sup>28</sup> *C*, VII, 97.
- <sup>29</sup> *C*, VI, 513. Corsivo mio.
- <sup>30</sup> *C*, V, 560.
- <sup>31</sup> *C*, VI, 264.
- <sup>32</sup> *Œ*, I, 1320-21.
- <sup>33</sup> *Œ*, I, 1398.
- <sup>34</sup> *C*, VI, 884. Corsivo mio.
- <sup>35</sup> Si veda l'indice che figura in P. Valéry, *Cahiers*, edizione stabilita, presentata e annotata da Judith Robinson-Valéry, 2 voll., Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris 1973-1974.
- <sup>36</sup> A. Maury, *Le sommeil et les rêves*, Didier, Paris 1861, pp. 133-134.
- <sup>37</sup> *Œ*, I, 96.
- <sup>38</sup> *Œ*, I, 1636.
- <sup>39</sup> M. Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, Paris 2008, p. 283.
- <sup>40</sup> *Œ*, I, 28.
- <sup>41</sup> Si veda ad esempio, oltre al frammento citato, P. Valéry, *Cahiers 1894-1914*, edizione integrale a cura di Nicole Celeyrette-Pietri, Gallimard, Paris, vol. IV, 1992, p. 279.
- <sup>42</sup> *C*, IV, 587.

- <sup>43</sup> *Cahiers 1894-1914*, cit., vol. II, 1988, p. 292. I versi de *La Jeune Parque* sono: «Terre trouble... et mêlée à l'algue, porte-moi / Porte doucement moi... Ma faiblesse de neige [...]» (*Œ*, I, 105).
- <sup>44</sup> Per una trattazione dettagliata del problema si veda Marcel Gauchet, *L'inconscient cérébral*, Seuil, «La librairie du XX<sup>e</sup> siècle», Paris 1992; Jean Starobinski, *Action et réaction. Vie et aventures d'un couple*, Seuil, «La librairie du XX<sup>e</sup> siècle», Paris 1999; ma anche il capitolo V del nostro saggio, già citato.
- <sup>45</sup> *Œ*, II, 1342-44.
- <sup>46</sup> *Œ*, I, 1321.
- <sup>47</sup> *Œ*, I, 1162.
- <sup>48</sup> La parola «dans» manca nel testo fornito dalle *Œuvres* de la Bibliothèque de la Pléiade, circostanza che lo rende incomprensibile. Lo integriamo a partire dalla versione pubblicata su *Art et médecine* (février 1934, p. 15).
- <sup>49</sup> *Œ*, II, 1344.