

Masanori Tsukamoto
Gradi del disegno.
Per una poetica del sogno in Paul Valéry

Valéry rifiuta categoricamente di assimilare il sogno alla poesia. Basta dare uno sguardo alle note che, a proposito del sogno, ha scritto nei *Cabiers* e l'evidenza di questo rifiuto balza subito agli occhi. Per esempio: «La confusion Rêve-Poésie est chose récente — Origine romantique —». ¹ E tuttavia, soprattutto a partire dagli anni Dieci, Valéry prende a sfumare questo punto di vista e a mescolare al suo generale disprezzo per la confusione fra sogno e poesia un'affermazione che a esso si oppone: «Rêve encore —/ Il y a positivement une fonction formative — une fonction dont le résultat est scènes, choses, images, drames...»; ² «J'admettrai — qu'il existe une Vis formative — une attitude formative d'images — d'ailleurs le rêve y contraint». ³ È certo che quando riapre il laboratorio poetico con *La Jeune Parque*, qualcosa è cambiato in questo scrittore intellettualista, e l'ha spinto a rivalutare il sogno in quanto forza formativa, uno degli elementi essenziali della sua poetica. Come si concilia il suo rifiuto ostinato rispetto all'assimilazione di sogno e poesia con questa rivalutazione del fenomeno onirico in quanto chiave che libera le forze formative delle attività di creazione?

Le sue riflessioni e la sua pratica del disegno ci sembrano offrire un terreno particolarmente interessante per riflettere su questi rapporti inestricabili tra il sogno e le attività di creazione. Nella maggior parte dei casi, Valéry considera il disegno come un'attività che esige «l'état le plus éveillé». ⁴ Tuttavia quest'affermazione non è valida che quando si tratta del «dessin d'après un objet». ⁵ In una serie grafica

che si potrebbe definire di «dessins distraits», Valéry pone l'accento sull'importanza delle forze formative dell'immagine, che egli considera paragonabili al fenomeno onirico. Il poeta distingue così differenti «degrés du dessin»: dallo stato di maggior veglia fino allo stato onirico. Da dove viene questo ventaglio i cui due estremi sono incompatibili? Richiamiamo la precisazione di Valéry sul carattere corporeo del disegno proprio a esercitare un'influenza sulla visione: «Il y a une immense différence entre voir une chose sans le crayon dans la main, et la voir *en la dessinant*». ⁶ Il disegno diviene nel poeta il luogo in cui è possibile mostrare un'altra concezione della scrittura rispetto a quella determinata dalla sola preoccupazione della padronanza dell'intelletto. In contrasto con l'ideale di una trasparenza perfetta dell'intelletto, il disegno implica inevitabilmente una profondità opaca del corpo. Questa opacità ci esorta ad affrontare la diversità delle pratiche della scrittura che, irriducibili a un solo principio, causano spesso un cambiamento rapido di registro di scrittura.

Ci proponiamo dunque di esaminare la concezione dei «degrés du dessin», ⁷ facendo valere la presenza, sovente trascurata, della poetica del sogno in Valéry.

In cosa consistono questi *degrés*? Ci concentreremo qui sull'indagare quali relazioni Valéry stabilisca tra il disegno e il sogno, e tenteremo di mostrare quanto la concezione valeriana del disegno sia variegata. Partiremo da una pagina particolarmente eccezionale, prima di analizzare alcuni estratti dei *Cahiers* che vanno dal 1894 al 1945, e nei quali si esprime l'altra poetica di Valéry, che fa valere la potenza del sogno. Strada facendo, faremo ugualmente allusione ad alcuni passaggi delle opere, per mostrare che la poetica del sogno non è esclusivo appannaggio dei *Cahiers*, ma si può rilevare anche altrove.

1. Il sogno e il disegno

Così, se noi cerchiamo dei disegni onirici nelle pagine dei *Cahiers* in cui Valéry tenta di scrivere e disegnare i propri sogni, il risultato è nella maggior parte dei casi deludente. Capita a Valéry di disegnare degli elementi onirici difficili da nominare, o di abbozzare addirittura in forma visiva ciò che ha veduto in sogno. Non citeremo che due

esempi. Il disegno della pagina 724 del volume X dei *Cahiers* rappresenta una persona allungata su un divano, e un «être» oscuro, verosimilmente prossimo a sorgere dall'ombra. Queste figure corrispondono al passaggio seguente del racconto, apposta a fianco: «J'étais sur un divan, je crois, — et quelqu'un devant moi, quand de dessous le meuble un être sortit de la grosseur d'un gros chat, un animal stupide et faible»⁸ (Figura 1). Alla pagina 507 del *Cahier* XVII, Valéry traccia, a fianco di un testo breve («Pin — Rêve aussi»), non soltanto un albero, ma anche una donna in piedi a fianco⁹ (Figura 2). Questa figura femminile dà una certa idea del sogno che non è in alcun modo raccontato nella breve nota. Da questi due esempi possiamo già dedurre che è il linguaggio a essere per Valéry un mezzo privilegiato d'investigazione in materia di sogno; il poeta affida al disegno un ruolo secondario, complementare allo scritto.

Tuttavia c'è una pagina del tutto insolita che può rilanciare questa discussione sui rapporti fra il sogno e il disegno. Si tratta di un disegno colorato e del racconto di un sogno seguito da riflessioni teoriche alla pagina 475 del tomo VIII dei *Cahiers* [1921-1922] (Figura 3).

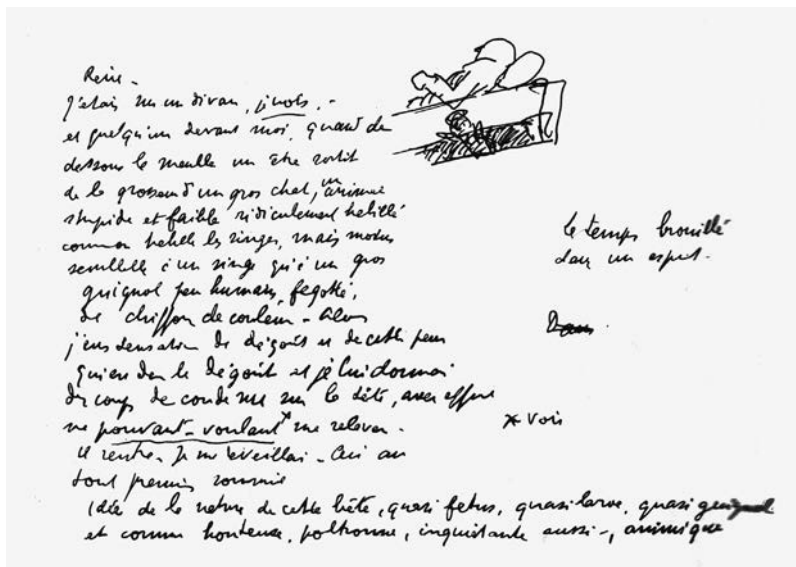


Figura 1

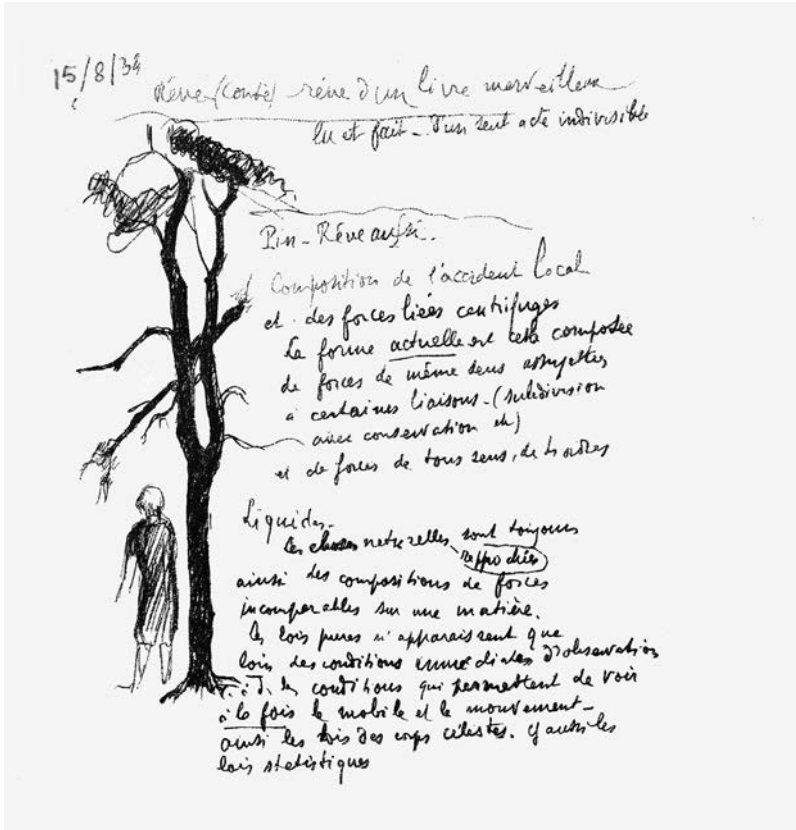


Figura 2

Si tratta di una pagina del tutto eccezionale. Mai, in margine della narrazione di un sogno, Valéry ha fatto disegni come questo. L'eccezionalità della pagina è data anche dal fatto che la relazione del disegno al racconto resta oscura: di certo si può percepire un legame, ma non è possibile stabilire se quelle rappresentate siano veramente le scene viste in sogno. Il testo è troppo laconico perché ci sia dato di conoscere esattamente il dettaglio del vissuto della notte: «Lu en rêve assez nettement une longue lettre de K. Environs 3 pages sur 5 / vers la 4e tout s'est brouillé —». K. o Karin designa Catherine Pozzi, di cui Valéry fu amante negli anni Venti. Da parte

En en reün aony nettement um longuè lettre de K. Lucrini 3 pag. en 5
 sur le 4^e tout ion horrible.

Remarque une fois de plus, remarque capitale - que
 ce reün e'tait comme l'impression qu'aurait un tiers d'une chose
 e' lui communiqué par description.

Soit un objet A que j'connais. Je dé'cris A e' un tiers. Qui imagine
 un objet A' différent de A et qui s'écrit également e' la description

Ainsi le reün est un tiers qui ne sait que par des conditions
 abstraites et hérit de ces données une image.

Ce procédé indirect est très remarquable.
 Le reün connait quelque chose.

Je sais qu'il s'agit de A, mais si j'vois A'. Je vois A' e' j'y reconnais A
 cette reconnaissance est fautive.

Ces problèmes ont été pris donc très important dans une réaction si vague



L'idée verbale a peut-être l'incitation
 et engendre une représentation au lieu
 de s'accompagner de l'objet -

Il n'y a pas retour, mais
 phénomène simple.

La notion existerait et ne
 s'apparaîtrait pas sur l'image
 originale, mais engendrerait une
 image seconde.

Le lien AN serait relié
 $A \rightarrow N \rightarrow A'$ Cet engendrement
 $N \rightarrow A'$ était aussi un renforcement
 non un minimum

Le reün pose des questions nouvelles e' (nouvelles) - hors de la conscience
 Evident parité.

Figura 3

sua, il disegno contiene alcuni elementi riconoscibili: una donna la cui pelle è in parte scura, in parte color carne con della peluria attorno le anche; un nudo allungato in posizione rovesciata; una casa costruita contro una scogliera; una figura con una cavità al centro e delle parti d'un corpo smembrato, incastrato in una scogliera. Il testo non fa allusione agli elementi disegnati. Che rapporti ci sono allora fra il sogno e il disegno? Quest'ultimo corrisponde a ciò che Valéry ha visto in sogno e, di conseguenza, completa così un testo troppo breve? Oppure il disegno è fatto *au fil du trait*, senza la preoccupazione di corrispondere alle avventure oniriche?

Riflettiamo su queste questioni innanzitutto dal punto di vista del significato, cercando di decifrare degli elementi riconoscibili. Questo approccio, benché insufficiente, come vedremo, è di fatto suggerito dal disegno stesso, tanto la mescolanza di elementi riconoscibili e non riconoscibili ci affascina in questo poeta intellettualista.

Possiamo dire immediatamente che, anche se il disegno non è la riproduzione della scena sognata, il nome di Karin inscritto nel racconto deve intrattenere un certo rapporto con le figure tracciate, soprattutto con la donna nera. Catherine Pozzi è definita altrove «la poule noire folle».¹⁰ All'epoca in cui questa pagina viene scritta, l'avventura con K. comincia a prendere una brutta piega: «Maudit 23 oct. 21».¹¹ Valéry annota in questo modo la data in cui i suoi rapporti con K. si sono definitivamente degradati senza tuttavia dare alcuna precisazione quanto a ciò che successe.¹² La donna disegnata in nero con dei ciuffi di peluria attorno alle anche può così rappresentare i sentimenti contraddittori provati da Valéry di fronte alla donna amata. Il ciuffo di peli si lega in Valéry tanto al disgusto quanto al fascino. Limitiamoci a citare un frammento-ricordo dei *Cahiers*:

Histoire des poils sous les bras — Mon père m'ayant conduit dans un petit théâtre ou concert où l'on donnait je ne sais quelle opérette, il y eut un chœur de femmes décolletées qui levaient les bras ensemble à tels instants, et je vis qu'elles avaient des touffes de poil noir aux aisselles, ce qui me remplit d'un étonnement et du sentiment nouveau d'une chose dégoûtante, intéressante, devant être cachée, tue — Etc».¹³

La nota che segue, scritta nello stesso periodo in cui è redatto il testo in questione, ci svela un sentimento frammisto di disgusto e fascino rispetto alla donna.

Nous avons l'un de l'autre chacun deux images différentes. L'une toute peinte de délices et de tendresses. L'autre détestable, irritée, muette — et ennemie.¹⁴

Possiamo riconoscere il medesimo movimento contraddittorio nella figura del nudo riverso, al contempo promessa di sensualità e cadavere. Le due figure dipinte di color carne in basso alla casa rinforzano quest'ultima impressione: esse sembrano definire le parti di un corpo frammentato. Del resto, il sesso del nudo resta in qualche misura ambiguo: a essere rappresentato è verosimilmente il corpo di una donna. Tuttavia la donna in nero cela la propria testa e i propri seni. Supponendo che l'organo genitale sia castrato, non è impossibile considerare questa figura come maschile. Eventualmente, non potremmo vedere nella figura del nudo una proiezione narcisistica dell'immagine della morte dello stesso Valéry? E se si ricorda qui che la casa rappresenta per Valéry il sentimento della sicurezza, la totalità degli elementi leggibili risulta meno ambigua di quel che potesse sembrare: da una parte, c'è in Valéry una tentazione che lo fa oscillare tra il piacere e il disgusto, e che gli fa presentire l'imminenza della morte. Dall'altra c'è l'immagine di una casa, luogo di conforto e di sicurezza. Possiamo aggiungervi l'idea di felicità, che non è contemplata nella relazione con K.¹⁵ Nel disegno, Valéry sembra così lacerato tra questi due valori: anche se non rappresenta il vissuto della notte, possiamo dire che esso è tracciato in funzione di una rete d'immagini nel quale lo spirito di Valéry è preso a quell'epoca, rete che tormenta il suo pensiero notte e giorno.

2. La poetica del sogno

«Le rêve sur le papier»

Ma può questa lettura che potremmo dire “significativa” con calco valeriano, e cioè contenutistica, soddisfarci pienamente nel conte-

sto di una ricerca sulla poetica del sogno in Valéry? Abbandoniamo per un istante la lettura della Figura 3 per cercare disegni nei quali Valéry tenti di afferrare i movimenti onirici non nel loro contenuto significativo, ma nella loro forma funzionale. A nostro avviso, sapere se Valéry tenti o meno di descrivere ciò che ha visto nei propri sogni, non è, infatti, produttivo: ricordiamo piuttosto che Valéry in altre ricerche grafiche sottolinea spesso le forze formative del sogno. Su questo punto la pagina 249 del tomo XV dei *Cahiers* (Figura 4) ci offre un esempio chiarificatore.¹⁶ Il disegno rappresenta apparentemente un paesaggio portuale ben riconoscibile. Senza il commento di Valéry, saremmo tentati di pensare che le linee sono state tracciate per rappresentare un luogo che egli conosce bene. Ma il testo, che testimonia il processo stesso della sua produzione, asserisce che la preoccupazione di un risultato ‘riconoscibile’ non è apparsa che in un ultimo momento, come per metter fine a una composizione spontaneamente intrapresa. Valéry accosta al sogno questo tipo di produzione che si realizza «de proche en proche», senza l’intenzione di realizzare un disegno che rappresenti un paesaggio preesistente.

Je viens, absent, de dessiner ceci, commencé par des traits qui ont figuré les arêtes d’un cube; puis un autre — et leurs ombres. Ces cubes sont devenus blocs; ces blocs donnaient (dans le monde tang[ible] et à ma présence) un coin de port — c’est-à-dire des mâts — Et les faces éclairées demandaient le fond de la mer; et les blocs en tant que vérité exigeaient un bout de jetée — Et d’exigences en exigences, significatives ou sensibles, le rêve sur le papier se fabriquait — Mais sans le papier..¹⁷

«Le rêve sur le papier se fabriquait» – Che intende dire Valéry? Sarà necessario prima di tutto segnalare che Valéry ricusa spesso qualsiasi analogia tra sogno e disegno. Perché, nel disegno, «la volonté est indispensable — c’est-à-dire la conservation du but à travers les *temps*, — à cause de l’espèce d’*infini* qui se rencontre dans l’étude successive des objets visibles».¹⁸ In tutte le tappe del lavoro, è necessario mantenere lo scopo di una rappresentazione precisa dell’oggetto, e sforzarsi di accordare a questo scopo gli ‘apparecchi’, quali lo sguardo, la mano, la penna, la carta, etc. Valéry considera in tal modo il disegno come «un acte de l’intelligence».¹⁹ Le qualità ne-

18/8/31. Mardi

V. Site à Anna. Beaucoup de grâce. Il paraît
qu'elle ne m'eût commisait pas assez - ou bien
qu'il s'ait beaucoup changé... en bien. Etc.

Ce en quoi je ne suis pas homme de lettres: les idées
n'ont pour moi la nouveauté "historique", des idées
ne m'importe pas, ne leur ajoute aucune valeur.
En fait de nouveauté - c'est la nouveauté de
leur l'appréciation que je me d'aller - qui m'excite. etc.



Je viens, absent, de dessiner ceci,
commencé par des traits qui ont figuré les
arêtes d'un cube; puis un autre et leur ombre
Ces cubes sont des autres blocs; ces blocs dominent (sur le monde long et étendu)
un coin de port - c. à d. des mûrs. gris. Et les
faces éclairées, devant dans le fond de mer;
et les blocs en tant que vérités exigent un bond
de joie. Si s'arrangent en exigences, significatives
ou sensibles, le rêve sur le papier se fabriquerait
mais sans le papier - ..

Figura 4

cessarie al compimento del disegno sono tali da rendere vana qualsiasi affermazione di parentela tra questo atto intellettuale e la produzione onirica.

Cet art montre à chaque instant toute l'insuffisance du *rêve*. Le peintre ne peut rêver qu'un rêve qui supporte une longue, incertaine, minutieuse reconstitution et étude. D'ailleurs c'est un rêve où les nymphes ont des doigts de pied, et cinq doigts à chaque pied avec leurs ongles.²⁰

Valéry insiste così sulla differenza tra il gesto grafico controllato e la formazione onirica incontrollata. Appunta ancora: «le dessin, quand il tend à représenter un objet d'aussi près que possible, demande l'état le plus *éveillé* : rien de plus incompatible avec le rêve, puisque cette attention doit interrompre à chaque instant le cours naturel des actes, se garder des séductions de la courbe qui se prononce...».²¹

I gradi del disegno

Tuttavia urge far presente che questa discussione non è pertinente che nel caso in cui il disegno sia definito come l'atto di rappresentare un oggetto preesistente. È «le dessin d'après un objet» a essere contemplato in queste riflessioni. Da questo punto di vista voler paragonare sogno e disegno è effettivamente privo di fondamento. Agli occhi di Valéry, il sogno non è un atto, ma una produzione spontanea, seguita dal riconoscimento immediato delle cose prodotte. Cito un frammento che mostra in modo significativo le prospettive di Valéry sul sogno: «En rêve, *il semble* qu'on ne lit jamais ni ne compte, ni ne dessine — Mais on *sait* ce qu'il y a dans le *livre*; on a révélation du *nombre*; et le *dessin* est fait — — sans avoir été fait! C'est qu'il n'y a pas de "faire" en rêve. Il y a de l'impuissance à *faire*; et au contraire, des résultats d'action».²²

Tuttavia, nell'insieme delle riflessioni di Valéry sul disegno, l'analisi del «dessin d'après un objet» non occupa che un aspetto. Secondo Valéry, infatti, ci sono dei «degrés du dessin» che vanno dal disegno guidato da una forma di automatismo fino al disegno diretto dalla volontà.

Degrés du dessin —

Dessin — Il y a dans le dessin des degrés qui vont de l'écriture comme *cursive /.../* jusqu'à la recherche locale des détails au modelé fini etc.

Ces états correspondent à des états d'accommodation — action — dont la limite ou but est tantôt *extérieur* — par exemple une ressemblance — ou bien à une chose à représenter et à reconnaître — tantôt une chose à *trouver* ou préciser dont la précision n'est pas offerte par ce qu'on voit, mais attendue de l'acte même qui la cherche en la faisant et tantôt l'action n'est que (comme une danse), que [sic] l'expansion d'une énergie qu'il faut "amuser", qu'un effet d'ennui à dissiper, de "temps vide" à meubler —

Il y a donc du dessin de patience, du dessin de création et du dessin d'*échange*

*Rôle de l'automatisme et ses degrés d'intervention dans le dessin.*²³

Troviamo così nei *Cahiers* una serie di riflessioni sul disegno «d'*échange*» o distratto, volto ad acquietare «l'expansion d'une énergie». «“Pendant que” a son activité, qui *répond* au *vide* par une sorte de création où paraît une sorte de continuité par enchaînement»²⁴ (Figura 5). La conformità di ciò che viene tracciato con l'oggetto rappresentato ormai non è più messa in questione: Valéry non s'interessa a ciò che il disegno rappresenta, ma al processo stesso della sua formazione. È analizzando questi prodotti dell'assenza che Valéry sostiene l'analogia tra disegno e sogno, se non addirittura con la poesia: «Sujet capital — Pendant que je cause par téléphone *ma main* trace des figures — [...] Ce processus de formation est *de proche en proche* — (*génie* est peut-être une *activité locale*). Ceci identifie ces formations avec le rêve et est élément essentiel de toute *Poésie*».²⁵ In cosa precisamente il disegno distratto è paragonabile al sogno?

Le modalità di produzione del disegno distratto

Ritorniamo al disegno del paesaggio di porto, prodotto, secondo Valéry, in uno stato 'd'assenza'. A differenza del «dessin d'après un

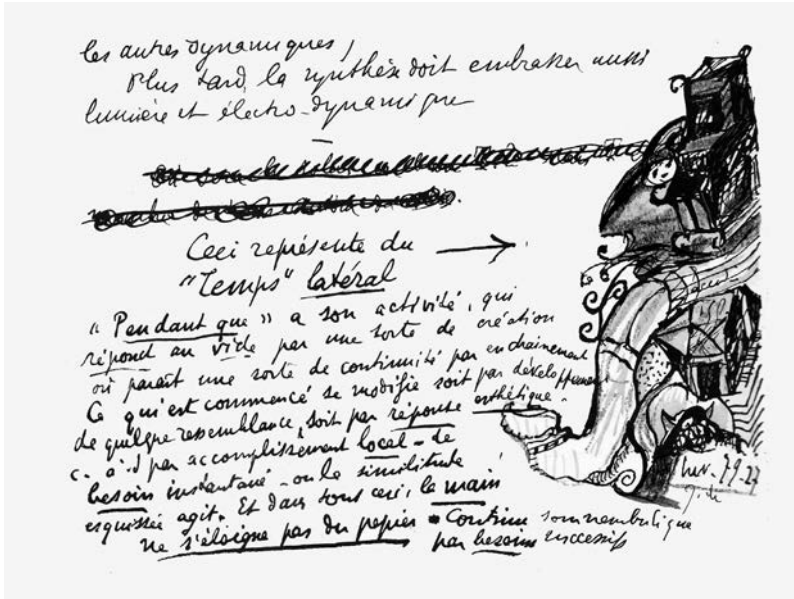


Figura 5

objet», non c'è qui, nel disegno distratto, alcuna intenzionalità a sancire il lavoro in tutte le sue tappe. Esso si compie «de proche en proche», «d'exigences en exigences», senza che il disegnatore tenga conto del punto verso il quale l'insieme degli elementi si sta dirigendo. Questa proprietà è la stessa della produzione onirica. Valéry nota: «Des formations de sensibilité et de leurs développements propres / Qu'il sont de proche en proche — (rêve, dessins distraits) d'instant en instant».²⁶ A essere fotografato, qui non è un fine, ma è il funzionamento stesso nel suo farsi.

In altri termini il disegno distratto si fa in assenza di un soggetto capace di padroneggiare la situazione, e di prendere le decisioni necessarie per perseguire un dato fine. Ecco dunque il punto comune tra la produzione 'distratta' e la produzione onirica. Una figura tracciata esige che si produca un'altra figura, senza che la coscienza vigilante possa intervenire. «Ces cubes sont devenus blocs; ces blocs donnaient [...] un coin de port — c'est-à-dire des mâts — Et les faces éclairées demandaient le fond de la mer [...]» – in questa succes-

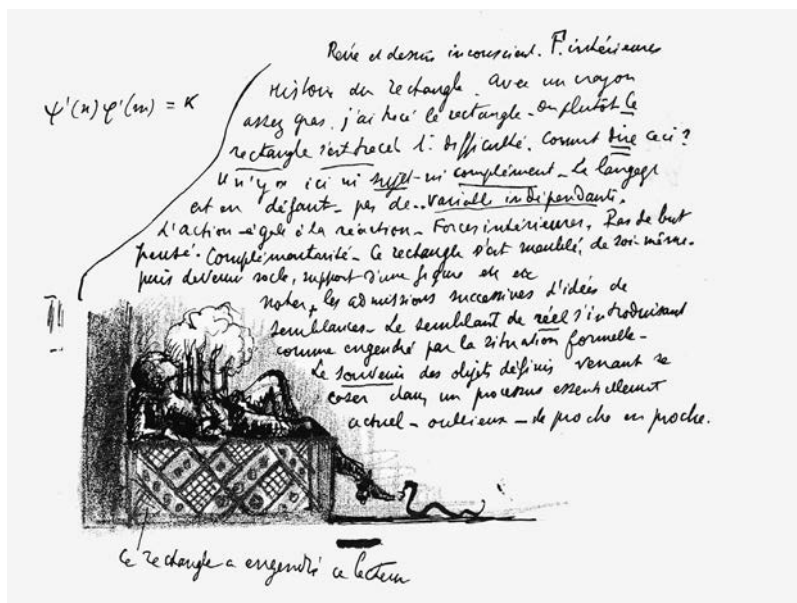


Figura 6

sione a catena del tracciato, l'atto non si organizza intorno a un fine ben definito, con la coordinazione cosciente propria a un soggetto. Quest'ultimo si è posto, come in sogno, in un stato di dipendenza particolare con il «système des choses», composto all'occorrenza dalla mano, dalla penna, dalla carta e dalle figure tracciate. Valéry arriva ad affermare che, in questo stato di creatività perpetua, non si danno né soggetto né oggetto.

Rêve et dessin inconscient. F[orces] intérieures

Histoire du rectangle. Avec un crayon assez gras, j'ai tracé le rectangle — ou plutôt le rectangle s'est tracé. 1e difficulté. Comment DIRE ceci? Il n'y a ici ni sujet — ni complément — Le langage est en défaut — pas de... variable indépendante. L'action — égale à la réaction — Forces intérieures. Pas de but pensé. Complémentarité — Ce rectangle s'est meublé, de soi-même — puis devenu socle, support d'une figure etc etc. (Figura 6)²⁷

Senza il commento di Valéry, noi leggeremmo in questo disegno l'immagine di un uomo che si abbandona al sogno in una casa di campagna o in una villetta immersa nella vegetazione; il serpente ai suoi piedi rappresenta verosimilmente la saggezza o il pensiero che risiede nel suo spirito. Il disegno offre così una specie di compattezza che permette di vedervi l'«intention» di un «dessinateur». Ma, secondo il testo in margine al disegno, questa stessa compattezza finisce con l'apparire solamente a disegno concluso: al momento della sua formazione, infatti, non c'è dietro a quest'immagine né intenzione né 'disegnatore'. Si può dunque dire che questa compattezza apparente nasconde la dinamica del processo che Valéry delinea nel testo.

Cos'è allora che dirige questa produzione? O, secondo la formula valeriana de *L'homme et la coquille*, «*qui donc a fait ceci*»?²⁸ Per rispondere a questa domanda è necessario capovolgere l'ottica dell'analisi: è l'esistenza di un supporto che permette all'attività onirica di avere una propria durata e non la presenza di qualcuno in grado di padroneggiare la situazione. Valéry sottolinea a più riprese l'importanza della carta nel disegno 'distratto': «[...] le rêve sur le papier se fabriquait — Mais sans le papier...»;²⁹ «[...] dans tout ceci, *la main ne s'éloigne pas du papier*».³⁰ Il supporto è importante, in tutti i sensi possibili, in quanto è la sola cosa che possa assicurare una continuità alla produzione: «*Dessin inconscient / Chaque élément du dessin est "simple". Mais les éléments se juxtaposent ou se superposent grâce à leur conservation sur le subjectile / Ce qui est capital*».³¹

La questione che si pone ora naturalmente è sapere quale sia, in sogno, questo supporto sul quale possono svilupparsi i fenomeni onirici. Va detto che Valéry considera il sogno come «*substitutions sans conservation*».³² Alcune note mostrano tuttavia che egli vede nella memoria un equivalente della carta con la sola differenza di qualche condizione. In primo luogo, il sognatore non può concepire la memoria in quanto tale come vero e proprio supporto pittorico [*subjectile*, soggettile, *n.d.t.*]; infatti, è solo al risveglio che la memoria appare come materiale di base: «*la "mémoire" est le subjectile impressionnable qui est "révélé" au réveil*».³³ Inoltre, il ricordo del sogno mostra spesso che questo supporto è difettoso, affetto da lacune. A differenza del disegno 'distratto' il cui supporto permette di conservare l'insieme degli elementi tracciati, per quel che riguarda il sogno la me-

moria non può conservare la totalità di ciò che si è prodotto. È una tela che cambia a ogni istante, che permette di visualizzare immediatamente un'idea, ma senza poter tenere sotto controllo tutte le produzioni realizzate: «Cette affaire du rêve — a l'intérêt d'une composition perpétuelle de dérivations indépendantes — A chaque instant la *peinture* est modifiée par la *toile*». ³⁴ In sogno la memoria fornisce un supporto istantaneo che permette di dispiegare le immagini, ma che si modifica o scompare un istante dopo. Malgrado questa differenza, è certo che il sogno necessita egualmente di un *subjectile*, di un luogo dove sviluppare le sue variazioni mobili.

Il disegno onirico e la natura 'naturante'

Il sogno e il disegno 'distratto' hanno quindi in comune il fatto di farsi sempre «de proche en proche», in assenza di un soggetto in grado di padroneggiare la produzione stessa e tutto ciò ha luogo su un supporto che permette di proseguire questa «suite sans somme». ³⁵ Questo punto di vista è applicabile, osserva Valéry, a ogni produzione dello spirito nella sua fase iniziale.

[...] dans la génération naturelle immédiate de ses germes, *l'esprit est comme UNE AVEUGLE NATURE*. Je songe soit à la production par grand nombre des spermes et des graines, soit à la fluctuation des atomes et à leurs chocs. Une partie seulement arrive à heurter les flancs du vase. Une partie — à *vivre*. Différence de la vie d'une cellule fécondée et d'une non fécondée. La fécondation — faveur statistique.

Une idée est quelque chose de fécondé par une sensibilité et qui féconde à son tour un être d'actes. ³⁶

Nel caso del sogno e dell'arte, Valéry precisa che l'analogia con la natura s'impone soprattutto al livello dei procedimenti di produzione. «Le rêve est peut-être ce par quoi nous pouvons le mieux imiter en esprit le procédé étrange de la nature naturante». ³⁷ Nel campo dell'arte, ritroviamo la stessa precisazione: «Un art s'approche de la nature non par l'imitation des formes qu'elle produit mais par l'imitation des

procédés de sa production».³⁸ Nelle opere e nei *Cabiers*, Valéry rileva due tipi di procedimenti che approssimano alla natura le attività oniriche e artistiche, e sono la crescita dell'albero e la cristallizzazione. Prestiamo un momento attenzione alle sue riflessioni sulle trasformazioni che corrispondono all'esempio dell'albero, che ci sembrano dare una chiave per decifrare i rapporti tra il sogno e il disegno.

Valéry paragona spesso la produzione senza ritorno del sogno allo sviluppo dell'albero: «[...] cette arborescence progressive et successive, s'étend d'elle-même, se rencontre elle-même, s'oppose des rameaux, perd son fil, se méconnaît régulièrement comme suivant une loi».³⁹ La stessa dinamica costituisce secondo Valéry uno dei processi fondamentali della produzione dell'*esprit*. In un passaggio del *Dialogue de l'Arbre*, Lucrezio, ispirato da un sogno che mostra l'esistenza di cose che si formano spontaneamente, parla della sensazione d'essere lui stesso una Pianta:

Je voudrais te parler du sentiment que j'ai, parfois, d'être moi-même Plante, une Plante, qui pense, mais ne distingue pas ses puissances diverses, sa forme de ses forces, et son port de son lieu. Forces, formes, grandeurs, et volume, et durée ne sont qu'un même fleuve d'existence /.../. Et je me sens vivant l'entreprise inouïe du Type de la Plante, envahissant l'espace, improvisant un rêve de ramure, plongeant en pleine fange et s'enivrant des sels de la terre, tandis que l'air libre, elle ouvre par degrés aux largesses du ciel des milliers verts de lèvres... Autant elle s'enfonce, autant s'élève-t-elle : elle enchaîne l'informe, elle attaque le vide; elle lutte pour tout changer en elle-même, et c'est là son Idée!...⁴⁰

La coscienza riprende la potenza del sogno identificandosi con la crescita dell'albero. Numerosi testi e disegni manifestano del resto che capita a Valéry di praticare allo stesso modo l'atto della scrittura.⁴¹ Le forze di formazione della natura 'naturante' si estendono così al contenuto delle diverse opere dello spirito tra cui il sogno, il disegno distratto, il mito, etc. In queste produzioni spontanee Valéry trova una possibilità singolare di creazione dello spirito: una «œuvre sans auteur». Una volta affermato che «l'auteur n'est qu'un détail à peu près inutile»,⁴² Lucrezio trova un'illustrazione della sua idea nell'esperienza onirica.

Il n'y a donc point d'auteur [dans le rêve]. Tu le vois bien, Tityre; une œuvre sans auteur n'est donc point impossible. Nul poète pour toi n'ordonna ces phantasmes, et toi-même jamais n'aurais tiré de toi ni ces délices, ni ces abîmes de tes songes... Point d'auteur... Il est donc des choses qui se forment d'elles-mêmes, sans cause, et se font leur destin... C'est pourquoi je rejette aux besoins enfantins de l'esprit des mortels la logique ingénue qui veut trouver en tout un artiste et son but, bien distincts de l'ouvrage.⁴³

Il sogno e il disegno distratto, che si sviluppano come un albero, designano quella regione dello spirito ove ciascuno perde il proprio nome. Valéry annota nei *Cahiers*: «Plus on observe intérieurement, plus s'exténue l'orgueil personnel. / Car il y a, ou il n'y a pas de *Moi* en *Moi*.. *Et quid admire qui?* / Ainsi au réveil s'étonne-t-on du rêve. / Qui est l'Auteur? / Mais, après tout, *est-il bien nécessaire qu'une Œuvre ait un Auteur?* Est-il même bien sûr que cela ait un *sens*, sinon conventionnel, social et pratique, chose facile et fausse — faite pour la vie extérieure!».⁴⁴ Da questo punto di vista, il sogno e il disegno distratto non sono che due casi particolari della produzione dello spirito, che presta ora più ora meno le proprie forze alla natura vivente.

3. Il formale e il significativo

Ritornando ora al disegno 'onirico' del vol. VIII dei *Cahiers*, possiamo constatare che esso presenta, dal punto di vista 'formale', una certa affinità con quei «dessins tracés en téléphonant — *Produits d'absence*» che nascono da una «sorte de prolongement».⁴⁵ Anche se non si tratta della riproduzione di una scena sognata, questo disegno segue, ci sembra, la stessa modalità di produzione del sogno. La sproporzione inusuale tra i differenti elementi non prova forse che Valéry ha eseguito questo disegno, di elemento in elemento, senza tentare di organizzare la composizione d'insieme? Non è che un'ipotesi. Ma la forza espressiva del disegno ci sembra venire da questo procedimento in cui Valéry trova una forma di produzione prossima al sogno.

Questo disegno ha tuttavia una portata significativa innegabile. Vi possiamo riconoscere degli elementi che, senza apparire nel sogno, possono coinvolgere lo spirito di Valéry in qualunque momen-

to. Quali sono dunque i rapporti tra l'aspetto formale del disegno e il suo aspetto significativo? Dove il formale e il significativo s'incontrano? Da questo punto di vista, l'idea valeriana dei «champs de forces» ci pare interessante.

Imminence.

Souvent c'est une préoccupation plus ou moins profonde, une idée-sentiment, — un point-sensible de l'âme —, (et quand cela *parle* cela ressemble à un besoin) — qui se prononce par quelque scène, présence ou dispositif symbolique, puissamment impressionnant, tout-puissant dans le vide, étrangement significatif et muet. Et parfois — comme une catastrophe, comme un déchirement, comme un éclaircissement soudain — se produit une découverte — généralement affreuse. Ou bien un sentiment singulièrement poignant — que des circonstances simples recouvrent, signifient des choses atroces — les contiennent.

Les choses qui ont laissé une forte trace dans la vie forment dans les rêves comme une montagne d'aimant, ou un gouffre vers lesquels le moindre incident précipite le rêveur. Il y a des *champs de forces*.⁴⁶

In maniera laconica, Valéry affermò che il sogno è «l'état où je me considère sous des formes symboliques». ⁴⁷ Se il sogno sembra al risveglio caricato di significati 'simbolici', è perché esso sviluppa il rapporto del sé col mondo, dando alle apprensioni e alle speranze un'espressione strana ma pertinente. Quale che sia la stranezza delle immagini oniriche, queste inducono la certezza che «une liaison secrète, certaine existe entre ces apparitions et ce qu'il advient ou adviendra du monde *réel*». ⁴⁸ Valéry osserva che questi motivi, che risuonano, non sono necessariamente afferrati dalla coscienza in stato di veglia. Il sogno si forma intorno a «une sorte de retentissement très long à s'amortir, mais insensible pendant la veille; et devenant sensible et actif dans le sommeil — par évanouissement du reste et le vide». ⁴⁹ L'incidente che ha provocato il «retentissement» nella vita psichica semina il germe dei prodotti mentali, che il sogno sfrutta al massimo. In altri termini, Valéry riconosce che un «point-sensible de l'âme» contribuisce allo sviluppo smisurato della formazione di im-

magini. Descrivendo un disegno di tipo ‘distratto’, qualcosa che esiste nei «champs de forces» può confluire nelle forme trattate. Detto diversamente, degli elementi particolarmente risonanti entrano inevitabilmente nel «rêve sur le papier». Ma il disegno che ha qui particolarmente attratto la nostra attenzione è un caso pressoché isolato e non fa parte di alcuna serie. Il «point-sensible de l’âme» è ben protetto nelle attività grafiche di Valéry.

Disegnare il sogno? Si dovrebbe piuttosto dire disegnare nel sogno o, in termini valeriani, disegnare nel «“Temps” *latéral*». ⁵⁰ In Valéry, i disegni ritenuti in grado di rappresentare direttamente le avventure oniriche non giocano che un ruolo secondario. Ciò che ci mostra l’eccezionale disegno analizzato è che, se c’è un tentativo di disegno onirico in Valéry, esso va cercato nel gioco di tratti ‘distratti’ dove si dispiegano pienamente le forze all’opera nella formazione del sogno. Si tratta dunque di tradurre nell’imbrigliare delle linee non gli oggetti visti in sogno, ma le forze esemplificate dall’albero che si sostituiscono «de proche en proche». I fattori significativi si compromettono tra loro inevitabilmente nel processo di questa produzione. Nel caso del disegno di *Cahiers* vol. VIII, le istanze affettive impressionanti attirano irresistibilmente la nostra attenzione verso la tensione tra il vissuto e ciò che è tracciato. È certamente un caso eccezionale, ma esso prova che esiste in Valéry una concezione altra rispetto a quella del disegno *d’après un objet*, che determina differenti gradi del disegno nelle sue riflessioni sul visivo. E proprio questo caso eccezionale, attraverso la produzione spirituale del tipo ‘albero’, ci rivela la presenza di una tale poetica in Valéry.

[Traduzione di Tommaso Melilli e Benedetta Zaccarello]

Note

- ¹ C, XI, 552 [1923], e precisamente: Paul Valéry, *Cahiers*, edizione integrale in fac-simile, 29 voll., C.N.R.S., 1957-1961 (d’ora in poi C).
- ² C, V, 538 [1915].
- ³ C, VIII, 157 [1921].

- 4 *Degas, Danse, Dessin* [1938], *Œ*, II, 1188, 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*).
- 5 *Ibid.*
- 6 *Ibid.*, *Œ*, II, 1187.
- 7 *C*, XXV, 865.
- 8 *C*, X, 724 [1925].
- 9 *C*, XVII, 507 [1934].
- 10 *C*, XIII, 149. Sul «corpo nero» si veda l'analisi di Hironori Matsuda (*L'aventure des lignes et des figures*, «Bulletin des Études Valéryennes», n° 56-57, giugno 1991, pp. 105-106).
- 11 *C*, VIII, 348.
- 12 A proposito di ciò che successe il 23 ottobre 1921 si veda Michel Jarrety, *Paul Valéry*, Fayard, 2008, p. 502.
- 13 *C*, XVIII, 218.
- 14 *C*, VIII, 386 [1921-1922].
- 15 «ad K/ .. Les vues de cette maison étaient admirables, ses pierres purement liées; — demeure exacte et parfaitement belle./ Là, *devait* habiter pour s'accorder avec ce chef-d'œuvre sinon le bonheur, du moins le Verbe et l'esprit du bonheur. Du moins la possibilité vivante du bonheur». *C*, VIII, 713.
- 16 Su questa pagina nel suo insieme si veda l'analisi dettagliata svolta da Serge Bourjea, *Paul Valéry : Le sujet de l'écriture*, L'Hamattan, pp. 220-235.
- 17 *C*, XV, 249. [1931].
- 18 *C*, IX, 828. [1924].
- 19 *C*, XII, 15.[1926-27].
- 20 *C*, IX, 828.
- 21 *Degas, Danse, Dessin*, *Œ*, II, 1188.
- 22 *C*, XXII, 625. Cfr. «La chose impossible au rêveur est de réaliser la dépendance de choses indépendantes. Aussi dessiner A d'après B» (*C*, VII, 715).
- 23 *C*, XXV, 865 [1942].
- 24 *C*, XVIII, 692.
- 25 *C*, XXII, 446 [1939].
- 26 *C*, XX, 734.
- 27 *C*, XVIII, 741[1936].
- 28 *Variété*, *Œ*, I, 891.
- 29 *C*, XV, 249.

- ³⁰ C, XVIII, 692.
- ³¹ C, XXI, 739 [1938].
- ³² C, XIII, 48.
- ³³ C, XXI, 739-740 [1938].
- ³⁴ C, XIX, 608 [1936].
- ³⁵ C, XVIII, 633 [1935-1936].
- ³⁶ C, VIII, 803 [1922].
- ³⁷ C, XIV, 341.
- ³⁸ C, XXVIII, 590. Sui rapporti tra il sogno e la natura 'naturante' si veda Pierre Laurette, *Le thème de l'arbre chez Paul Valéry*, Klincksieck, 1967, pp. 152-153.
- ³⁹ C, IV, 573.
- ⁴⁰ *Dialogue de l'Arbre* [1943], *Œ*, II, 192.
- ⁴¹ Si veda per esempio il passaggio seguente della *Petite Lettre sur le mythe* : «Quand je rêve et invente sans retour, ne suis-je pas... la nature? — Pourvu que la plume touche le papier, qu'elle porte de l'encre, que je m'ennuie, que je m'oublie, — je crée! Un mot venu au hasard se fait un sort infini, pousse des organes de phrase, et la phrase en exige une autre, qui eût été avant elle; elle veut un passé qu'elle enfante pour naître... après qu'elle a déjà paru!» (*Œ*, I, 963)
- ⁴² *Œ*, II, 185.
- ⁴³ *Œ*, II, 1857. Si vedano anche queste note: «formation des rêves — *Pas d'auteur*» (C, XXVI, 643); «Mais *qui* est producteur? / *Personne*» (C, XX, 618); «Nous n'avons pas rêvé — Mais *Il* a été rêvé. *Il* est arrivé. — Si je n'ai pas, *moi*, inventé, formé ceci, *qui* l'a fait? — et *qui* l'a perçu? / Cela fut. Cela est aussi *réel* que tout souvenir — mais souvenir sans place» (C, XX, 623).
- ⁴⁴ C, XXVII, 559 [1943].
- ⁴⁵ C, XVIII, 633.
- ⁴⁶ C, V, 456 [1914].
- ⁴⁷ C, V, 270 [1914].
- ⁴⁸ C, VI, 73 [1916].
- ⁴⁹ C, IV, 572.
- ⁵⁰ C, XVIII, 692