

Danilo Manca

La disputa su  
ispirazione e composizione

Valéry fra Poe e Borges

*vai alla scheda del libro su [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)*



Edizioni ETS



[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

© Copyright 2018

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com)

[www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

*Distribuzione*

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*

PDE PROMOZIONE SRL

via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884675051-8

*A mia moglie Stella*



*Una cultura all'altezza della situazione ci sarà soltanto quando la problematica della scienza, quella della filosofia e quella della letteratura si metteranno continuamente in crisi a vicenda.*

*In attesa di quest'epoca, non ci resta che soffermarci sugli esempi disponibili di una letteratura che respira filosofia e scienza ma mantiene le distanze e con un leggero soffio dissolve tanto le astrazioni teoriche quanto l'apparente concretezza della realtà. Parlo di quella straordinaria e indefinibile zona dell'immaginazione umana da cui sono uscite le opere di Lewis Carrol, di Queneau, di Borges. [...]*

*La vera contestazione della filosofia è nell'ironia lucida, nelle sofferenze della ragione [...], nella trasparenza dell'intelligenza (i francesi pensano subito a Monsieur Teste) oppure nell'evocare i fantasmi che continuano a hanter le nostre case illuminate?*

Italo Calvino, *Filosofia e letteratura*



## INTRODUZIONE

Questo studio intende ricostruire una fase specifica di una disputa secolare sul modo in cui opera il poeta. Il termine “poeta” deve essere inteso in senso ampio perché traduce il greco *poiētēs*, che letteralmente significa produttore. Perciò le indagini di questo saggio non considereranno soltanto l'autore di opere in versi, ma qualunque scrittore, anche il filosofo. Anzi, per la precisione, alla base del presente studio vi è l'ipotesi che il filosofo possa trarre degli insegnamenti sul modo in cui comunicare efficacemente le proprie teorie dalle riflessioni dedicate da alcuni poeti al modo in cui si dovrebbe scrivere.

La secolare disputa in questione vede contrapporsi quanti pensano che il poeta sia un uomo ispirato, un invasato guidato dalle Muse, e quanti, invece, vedono nel poeta un abile compositore. I fautori della teoria dell'ispirazione ritengono che a dare valore a un'opera d'arte sia il grado di spontaneità che esibisce e che il genio dell'autore sia quindi la componente decisiva. I fautori della teoria della composizione attribuiscono, invece, maggior valore alla competenza dell'autore, alla sua capacità di utilizzare delle tecniche specifiche.

La presente ricerca sarà limitata a un particolare momento e a uno specifico filone di questa disputa, quello che deve la sua origine alla pubblicazione del breve saggio di Edgar Allan Poe intitolato *The Philosophy of Composition*. Tuttavia, a tratti si coinvolgerà anche Platone, accreditatosi, nel corso dei secoli, come colui che per la prima volta teorizzò compiutamente quella concezione cui Poe sembra contrapporsi<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Nel corso della storia la disputa su ispirazione e composizione viene riaperta diverse volte e in termini diversi. Basti pensare al testo *Peri hypsous* dello Pseudo-Longino in cui viene affidato un ruolo fondamentale alla *synthesis* nel processo di produzione poetica. A riguardo, cfr. G. Lombardo, *Valéry e la poetica del sublime. Appunti per un confronto*, in: A. Trione (a cura di), *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, Centro Internazionale di Studi di Estetica, Palermo 1989, pp. 53-62. Oppure si potrebbe fare riferimento al dibattito sviluppatosi nella *Goethezeit* sul ruolo giocato nell'attività poetica dalla *Schwärmerei* o dalla riflessione. A riguardo mi permetto di rimandare al mio recente contributo

Nell'aprile 1846 Edgar Allan Poe pubblica sul «Graham's American Monthly Magazine of Literature and Art», il saggio *The Philosophy of Composition* con l'obiettivo di ricostruire il suo *modus operandi* nella composizione della poesia *The Raven*, pubblicata per la prima volta un anno prima su diversi giornali americani. Qui Poe osserva:

I più degli scrittori, in modo particolare i poeti, preferiscono far credere che essi compongono con una specie di sottile frenesia, con un'intuizione estatica, e certamente rabbrivirebbero di permettere al pubblico di vedere dietro la scena le elaborate e vacillanti crudesse del pensiero, il vero fine colto solo all'ultimo momento [...], le scale e le trappole del diavolo, le penne di gallo, il belletto rosso e i nei neri che nel novantanove per cento dei casi costituiscono l'attrezzatura dell'*histrion* letterario<sup>2</sup>.

Ostile alla vanità di questi scrittori, Poe si propone di dimostrare col suo saggio che nessun punto della composizione di *The Raven* «è da attribuire al caso o all'intuizione – che il lavoro procedette, passo passo, fino alla conclusione con la precisione e la rigida logica di un problema di matematica»<sup>3</sup>.

Baudelaire traduce in francese molte opere di Poe, dedicandogli anche tre saggi. Il 20 aprile 1859 raccoglie sulla «Revue française» sotto il titolo di *La Genèse d'un poème* la traduzione di *The Philosophy of Composition* (col titolo di *Méthode de Composition*), preceduta da un suo preambolo e dalla traduzione in prosa di *The Raven* (*Le Corbeau*)<sup>4</sup>.

Baudelaire vede Poe come uno degli uomini più ispirati che abbia letto e considera *The Philosophy of Composition* un saggio ironico, in cui Poe aveva voluto simulare il sangue freddo e nascondere il suo genio. Dello stesso avviso è Mallarmé, che traduce, sempre in prosa, *Le Corbeau* nel 1875, e che nelle chiose al poema descrive il saggio di Poe come un semplice gioco intellettuale. Paul Valéry non crede che quello descritto sia stato l'effettivo *modus operandi* di Poe nel comporre *The Raven*, ma pensa che Poe sia comunque il baluardo della lucidità e del pensiero cosciente. Estrapola, quindi, dalle finzioni di Poe una regola da seguire, cui aderisce spontaneamente perché avverte di essere fatto

*Ironia ed entusiasmo in Friedrich Schlegel*, in: L. Filieri, M. Vero (a cura di), *L'estetica tedesca da Kant a Hegel*, Edizioni ETS, Pisa 2017, pp. 89-102.

<sup>2</sup> E.A. Poe, *The Philosophy of composition*, trad. it. di Maria Sepa in: E.A. Poe, *Il Corvo – La filosofia della composizione*, introduzione e traduzione a cura di Mario Praz, con testo inglese a fronte e illustrazioni di Gustave Doré, BUR, Milano 2008<sup>2</sup>, p. 34.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 35.

<sup>4</sup> E.A. Poe, *Le Corbeau [The Raven]*, traduit par C. Baudelaire, «Revue de Paris», XVI (15/03/1869), pp. 208-212.



così: si sente più un poeta compositore dedito al lavoro, al rigore, alla riflessione, che un poeta ispirato che si lascia trasportare da improvvise illuminazioni. Valéry arriva così ad ascrivere alla composizione un primato sull'ispirazione.

Al centro di questa ricerca ci saranno le argomentazioni di cui si serve Valéry per asserire il primato della composizione sull'ispirazione. Nella prima metà se ne indagherà la genesi ricostruendo la formazione di quella che T. S. Eliot considera una vera e propria corrente estetica e che vede in Poe il suo inconsapevole capostipite e in Baudelaire, Mallarmé e Valéry i suoi esponenti. Nella seconda metà del presente saggio si affronterà invece la critica che Jorge Luis Borges muove a questa corrente. Facendo leva su alcune ambiguità insite nel discorso di Valéry, Borges arriva a proporre una soluzione alla disputa che non si limita banalmente a contrapporsi a quella di Valéry, ma ne cerca piuttosto uno sviluppo.

Per comprendere la prospettiva di fondo di questo studio bisogna distinguere tre diversi aspetti della ricerca qui introdotta: in termini generali, l'indagine estetica sul modo in cui opera uno scrittore e sui motivi che lo inducono a comportarsi in una maniera specifica si intreccia con la domanda gnoseologica intorno al modo in cui lo scrittore sperimenta il funzionamento della propria mente mentre compone. Tali questioni presentano loro volta un risvolto meta-filosofico che riguarda il modo in cui il filosofo dovrebbe operare sulla propria mente per riuscire a comunicare per iscritto i risultati della propria teoresi. Ma facciamo un passo indietro e cerchiamo di giustificare la nostra ricerca partendo dalle riflessioni che i due protagonisti principali di questo saggio dedicano all'estetica come disciplina filosofica.

Come molti pensatori del Novecento, anche Valéry e Borges diffidano dell'estetica come disciplina che si occupa dell'oggetto artistico. A insospettirli, però, è il modo in cui la filosofia può occuparsi dell'arte e della letteratura piuttosto che l'utilizzo del termine "estetica".

Nelle sue *Norton Lectures* Borges afferma: «Ogni volta che mi sono immerso nei testi di estetica ho avuto la sgradevole impressione di leggere le opere di astronomi che non avessero mai osservato le stelle. Voglio dire che si tratta di scritti sulla poesia come se la poesia fosse un dovere, e non quello che in realtà è: una passione e una gioia»<sup>5</sup>. L'esempio di Borges è Benedetto Croce. La definizione crociana dell'arte come espressione non gli sembra significhi alcunché.

<sup>5</sup> NL, p. 2, trad. it. p. 6. Per le sigle e le abbreviazioni cfr. la legenda inserita dopo questa introduzione.

In un'intervista, alla domanda su come descriverebbe la sua «attuale estetica o poetica», Borges risponde provocatoriamente: «Mi dispiace ma io non ho alcuna estetica. Io scrivo soltanto poesie e racconti. Non ho una teoria. Non penso che le teorie siano un bene, veramente»<sup>6</sup>.

Valéry è meno drastico. Invitato a tenere un discorso al secondo *Congrès Intenational d'Esthétique et de Science de l'Art*, afferma che il termine “Estetica” lo ha sempre «sinceramente meravigliato», suscitando in lui «un effetto di stupore, se non di timore»<sup>7</sup>. Il motivo risiede nel significato ambiguo della parola, che oscilla fra «l'idea singolarmente seduttiva di una “Scienza del Bello”» e l'idea di una «“Scienza delle sensazioni”, non meno seducente, forse anche più seducente della prima»<sup>8</sup>.

Agli occhi di Valéry, una scienza del bello consentirebbe, da un lato, di «distinguere *per certo* cosa amare, cosa odiare, cosa acclamare, cosa distruggere», dall'altro lato, «ci insegnerebbe a produrre *per certo* opere d'arte di un valore incontestabile»<sup>9</sup>.

Pur distinguendo il gusto, come facoltà che sovrintende alla valutazione del bello, dal genio, che invece riguarda la produzione del bello artistico, già Kant nota come il gusto stesso sia un requisito indispensabile anche per il produttore d'opere d'arte. Il gusto è la «disciplina (o educazione) del genio, gli spunta molto le ali e lo rende costumato o limato, ma al contempo gli dà un'indicazione di dove e quanto possa difendersi per mantenere la sua finalità»<sup>10</sup>. In linea con quest'idea, Valéry afferma che affinare la propria capacità di giudicare il bello è condizione per riuscire a produrre opere di valore.

Malgrado ne riconosca l'importanza, all'idea dell'estetica come scienza del bello, Valéry preferisce quella dell'estetica come scienza delle sensazioni. Questo non significa intendere l'estetica innanzitutto come una branca della gnoseologia, mettendo in secondo piano l'idea dell'estetica come scienza dell'arte bella. Per Valéry, studiare il sentire è un modo per affinare e potenziare le proprie capacità artistico-creative: «Se dovessi scegliere fra il destino di essere un uomo che sa come e perché una determinata cosa è ciò che si suol dire “bella”, e quello di sapere cosa sia

<sup>6</sup> J.L. Borges, *Borges at 80. Conversations*, a cura di W. Barnstone, New Directions, New York 1982, cap. 7: “A writer is waiting for his own work”, risposta a Enguídanos (cons. kindle).

<sup>7</sup> VM, p. 1171 (VO I, p. 1295).

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, trad. it. a cura di L. Amoroso: *Critica della capacità di giudizio*, testo orig. a fronte, BUR, Milano 1995, § 50, p. 459.

sentire, penso proprio che sceglierei il secondo, con il pensiero recondito che questa conoscenza, se fosse possibile (e temo proprio che non sia nemmeno concepibile) mi svelerebbe presto tutti i segreti dell'arte»<sup>11</sup>.

Valéry amplia, quindi, il significato classico dell'estetica gnoseologica. Quando adopera il termine "sentire" non si riferisce semplicemente alla sensibilità come facoltà conoscitiva inferiore che si serve degli organi di senso, ma anche al sentimento di piacere (e dispiacere), alla capacità di fruire del bello e alla predisposizione sulla base della quale si lascia trasportare in uno stato di piacere non meramente fisico, ma anche intellettuale<sup>12</sup>.

Valéry critica l'«Estetica dei metafisici», che ha preteso di separare «il Bello dalle cose belle»<sup>13</sup>. Tentando di trovare un principio per il giudizio di gusto, Kant avrebbe ricondotto il bello alla sua capacità di valutarlo e non tanto alla possibilità di goderne.

<sup>11</sup> VM, p. 1171 (VO I, p. 1296).

<sup>12</sup> Benché io ritenga la sua interpretazione di Valéry come artista reazionario alquanto discutibile, Adorno è stato fra i primi a cogliere la dimensione intellettualistica del piacere estetico di cui Valéry parla. Cfr. T.W. Adorno, *Valéry's Abweichungen*, trad. it. di E. De Angelis: *Lago declinante di Valéry*, in: Id., *Note per la letteratura*, Einaudi, Torino, vol. 1: 1979, p. 188: «L'arte è imitazione non di ciò che è creato bensì dell'atto della creazione stessa. [...] Ciò distrugge, come praticamente nessun'altra teoria, l'illusione dell'opera d'arte come un essere. [...] L'estetica di Valéry, tesa all'oggettivo e che non vorrebbe tollerare l'opera né come imitazione di un esterno né come imitazione di un interno, dell'anima dell'autore, nondimeno viene toccata non tanto dal "piacere diretto" che le opere dell'arte gli danno, quanto "dall'idea che mi ispirano dell'azione di colui che le ha fatte". È invece Benjamin ad aver compreso la portata della concezione del sentire approntata da Valéry. Benjamin cita in epigrafe alla seconda stesura del suo saggio su *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, trad. it. a cura di E. Ganni: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in: *Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino 2006, p. 300, un passo de *La conquête de l'ubiquité* in cui Valéry sostiene che lo stupefacente aumento dei mezzi di produzione trasformerà la tecnica artistica sino a modificare la nozione stessa di arte.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 1179 (1301). A mio avviso, Valéry ha qui presente la critica di Schopenhauer alla concezione estetica di Kant. Nell'appendice a *Il mondo come volontà e rappresentazione* intitolata *Critica della filosofia kantiana*, Schopenhauer rileva, infatti, che Kant «non prende le mosse dal bello stesso, dal bello colto nella sua immediatezza, intuitivamente, bensì dal giudizio intorno al bello, da quello che viene, in modo davvero brutto, chiamato giudizio di gusto» (A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, trad. it. in 2 vol. a cura di G. Brianese: *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Einaudi, Torino 2013: vol. 1, p. 675). Su quest'opera Valéry scrive delle dettagliate *Notes de lecture* risalenti al 1891, servendosi dell'apporto del saggio di P.-A. Challemel-Lacour, *Un buddiste contemporain*, «Revue des Deux Mondes», marzo 1870, pp. 296-332. Qui Schopenhauer è descritto come un poeta e la sua opera maggiore come un "poema lirico". A riguardo cfr. C 6, p. 624 e B. Scapolo, *Comprendere il limite. L'indagine delle choses divines in Paul Valéry*, Pellegrini Editore, Cosenza 2007, n. 62 a p. 243.

Valéry descrive la fondazione dell'estetica come una caccia, in cui la preda era «un certo tipo di piacere», che è «sempre un elemento di disturbo in una costruzione intellettuale»<sup>14</sup>. Vi sono diversi tipi di piacere: non gli interessa quello «di tipo comune», che assolve un ruolo di grande importanza nell'auto-conservazione della specie<sup>15</sup>; gli interessano, piuttosto, tutti quei piaceri che «non servono a niente nell'economia della nostra vita, e che non possono, d'altra parte essere visti come semplici aberrazioni di una sensibilità essenziale all'essere vivente»<sup>16</sup>. Valéry considera questo secondo tipo di piacere «inseparabile da sviluppi che superano l'ambito della sensibilità, e la collegano sempre alla produzione di modificazioni affettive, di quelle che si prolungano e si arricchiscono nelle vie dell'intelletto, e che portano talvolta a intraprendere azioni esterne sulla materia, sui sensi e sulla mente altrui, esigendo l'esercizio combinato di tutte le facoltà umane»<sup>17</sup>.

Un piacere di questo tipo non poteva non catturare l'attenzione della filosofia, «non poteva sottrarsi al desiderio e alla morsa dell'idra metafisica»<sup>18</sup>. Per questo motivo gli è stata data la caccia: «La Dialettica, inseguendo con passione questa preda meravigliosa, la incalzò, la braccò, la ridusse alle strette nel boschetto delle Nozioni Pure. E là essa colse l'*Idea del Bello*»<sup>19</sup>. Agli occhi di Valéry, lo spasmodico desiderio di cogliere l'oggetto di questo piacere non meramente fisico, ma capace di stimolare e sfidare l'intelligenza, ha distolto il filosofo dall'origine della

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 1175 (1298).

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ibidem*. Distinguendo nettamente il piacere del corpo da quello intellettuale, Valéry sembra rimanere in una concezione classica, che non risente degli studi sulla letteratura di Freud. Tuttavia, il discorso di Valéry non esclude un discorso di questo tipo. Un ampliamento della posizione di Valéry potrebbe essere quella sostenuta da R. Barthes in *Le plaisir du texte*, trad. it. di L. Lonzi: *Il piacere del testo*, Einaudi, Torino 1975. Cfr. per esempio p. 17, dove Barthes allude alla possibilità che il piacere generato da un testo segua le idee del proprio corpo, non quelle della propria mente: «Il piacere del testo è quando il mio corpo va dietro alle proprie idee – il mio corpo infatti non ha le mie stesse idee». In questa direzione si muove F.C. Papparo, che nel suo *L'arte dell'esitazione. Quattro esercizi su Paul Valéry*, Sossella, Roma 2001, attribuisce a Valéry una «erotica dell'intelligenza», cfr. in particolare pp. 81 e sgg.

<sup>17</sup> VM, pp. 1175-1176 (VO I, pp. 1298-1299). Su questo tipo di piacere, che non si esaurisce nell'emozione ma coinvolge anche l'intelletto cfr. F. Desideri, *Asymétrie du plaisir et naissance de l'esthétique. À partir d'un motif valéryen*, in: B. Zaccarello, J. Rey, F. Desideri (a cura di), *Paul Valéry: strategie del sensibile*, in «Aisthesis», vol. 5, no. 1 (2012), Firenze University Press: <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/11052> (u.c. 23.09.15).

<sup>18</sup> VM, p. 1176 (VO I, p. 1299).

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 1178 (1300).

sua attività dialettica: «la caccia dialettica è una caccia magica»<sup>20</sup>. Mentre «nella foresta incantata del Linguaggio, i poeti vanno espressamente a perdersi, a inebriarsi di smarrimento, cercando gli incroci di significato, gli echi imprevisi, gli strani incontri; non temono né le deviazioni, né le sorprese, né le tenebre»<sup>21</sup>, il filosofo dialettico, che nella stessa foresta «si entusiasma a inseguirvi la “verità”, a seguire un cammino unico e continuo [...], rischia di catturare, alla fine, soltanto la propria ombra»<sup>22</sup>.

Il valore intersoggettivamente universale e necessario che quindi un filosofo come Kant attribuisce al bello, quando lo descrive come predicato del giudizio di gusto, sarebbe solo la proiezione della troppo umana, e mai estinguibile, aspirazione all'ideale. Ma, riducendo le cose belle al giudizio che se ne dà, Kant trascurerebbe il carattere precipuo dell'esperienza che in quanto uomo conduce quando si rapporta a questo piacere intellettuale:

Il piacere, insomma, esiste solo nell'istante, e non vi è nulla di più individuale, di più incerto, di più comunicabile. I giudizi che se ne danno non permettono alcun ragionamento, perché, lungi dall'analizzare il loro oggetto, al contrario vi aggiungono in realtà un *attributo di indeterminatezza*: dire che un oggetto è *bello*, significa dargli valore di enigma<sup>23</sup>.

Il proposito dell'estetica classica di trovare un principio che funga da condizione di possibilità della fruizione del bello crollerebbe così «davanti alla varietà delle bellezze prodotte o ammesse nel mondo e nel tempo»<sup>24</sup>.

Valéry ostenta tutto il suo scetticismo. Anch'egli, alla stregua di Borges, fa, produce, compone, piuttosto che teorizzare. E, come Borges, ritiene che l'arte sia essenzialmente un'esperienza, una fonte di emozioni fisiche e intellettuali, il cui prodotto, il Bello, rimanda a un piacere mai pienamente comprensibile.

Valéry, però, ha anche una spiegazione per la caccia condotta dalla filosofia. Suo obiettivo non è sminuirlo, ma dimostrare che è anch'essa espressione di un piacere, il piacere per il rigore e l'esattezza di una re-

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 1178 (1301). Sulla natura magica della caccia filosofica e sulla sottile polemica anti-filosofica che sottende cfr. M.T. Giaveri, *Introduzione a P. Valéry, La caccia magica*, Guida, Napoli 1985, pp. 5-22.

<sup>23</sup> VM, p. 1179 (VO I, p. 1301).

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 1180 (1302).

gola. Infatti, si chiede retoricamente: «Cosa vi è di più giusto, per esempio, e di più gratificante per la mente, della celebre regola delle unità, così conforme alle esigenze dell'attenzione e così favorevole alla solidità, alla compattezza dell'azione drammatica? Ma uno Shakespeare, fra gli altri, la ignora e trionfa»<sup>25</sup>. In altre parole, a valorizzare il teatro di Shakespeare non è la capacità di conformarsi a un'idea cui alla sua epoca si attribuiva valore universale e necessario, ma la sua capacità di rompere con la tradizione: «Shakespeare, tanto libero nel teatro, ha composto anche illustri sonetti, fatti secondo tutte le regole, ed evidentemente molto curati; chissà se quell'uomo tanto grande non attribuisse maggior valore a quelle liriche studiate, che alle tragedie e alle commedie che improvvisava, modificava perfino in scena, e per un pubblico occasionale?»<sup>26</sup>.

Con l'esempio di Shakespeare Valéry intende dire che a valorizzare un'opera non è né la capacità di impressionare, né la capacità di conformarsi a dei canoni prestabiliti<sup>27</sup>. L'unico elemento in base al quale si può valutare un'opera d'arte è per Valéry l'originalità del piacere che si prova, non il fatto che debba valere per tutti di necessità. È sulla base di questo elemento che Valéry valuta quella disciplina che sorse nel Settecento e prese il nome di “estetica”.

Gli eventi storico-artistici dell'Ottocento hanno probabilmente distrutto la pretesa dell'estetica classica. «Ma soltanto questa sua pretesa fu distrutta. Valeva più del suo sogno. Il suo errore, a mio modo di vedere, stava esclusivamente in se stessa e nella sua vera natura [...]. Si credeva universale, ma al contrario era meravigliosamente originale»<sup>28</sup>. In altre parole, Baumgarten, Kant, Schiller, Hegel, e tutti coloro che hanno

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*. La questione teorica è in realtà più complessa. Cfr. H.R. Jauss *Die Theorie der Rezeption. Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte*, trad. it. a cura di A. Giugliano, introduzione di A. Mattei: *Estetica della ricezione*, Guida, Napoli 1988, in particolare pp. 24 e sgg.: riportando un passo del saggio su Leonardo, Jauss spiega che per Valéry non si tratta tanto di rompere con la tradizione per produrre qualcosa di nuovo, quanto piuttosto di saper penetrare ciò che rimane attuale. Quando i canoni della tradizione non sono più in grado di far ciò, allora devono essere superati: il nuovo viene prodotto mediante la loro negazione; di conseguenza, la tradizione ha sempre un ruolo di mediazione nella produzione di nuovi canoni. Cfr. a riguardo anche come Valéry spiega il rapporto di Baudelaire con il romanticismo in *Situation de Baudelaire*; a riguardo rimando al cap. 4 del presente lavoro.

<sup>27</sup> Con questa argomentazione Valéry dimostra di scambiare la concezione trascendentale con una di stampo pragmatista. Riconoscere l'esistenza di canoni in uso, convenzionalmente condivisi, è diverso dall'assumere che vi sia una regola a priori che conferisce un senso a un determinato contenuto.

<sup>28</sup> VM, p. 1182 (VO I, p. 1304).

contribuito alla nascita e allo sviluppo dell'estetica come scienza del bello<sup>29</sup> avrebbero compiuto un'operazione simile a quella di Shakespeare: si sarebbero opposti a dei canoni, indicando nuove vie da solcare:

Cosa c'è di più originale che opporsi alla maggior parte delle tendenze, dei gusti e delle produzioni esistenti o possibili, condannare l'India e la Cina, il "gotico" e il moresco, e ripudiare quasi tutta la ricchezza del mondo per volere e per produrre *altro*: un oggetto sensibile di piacere che fosse in accordo perfetto con i ripensamenti e i giudizi della ragione, e un'armonia dell'istante immediata con ciò che la durata scopre con più calma?<sup>30</sup>

L'estetica classica è stata originale perché ha cercato di mettere in dialogo il piacere dei sensi con le tendenze dell'anima, gli istinti del corpo con i giudizi della ragione. Assodato ciò, Valéry prova a volgersi alla parte costruttiva del suo discorso consapevole di non poter fornire una sua definizione dell'estetica. Se non vuole compiere l'errore che imputa ai filosofi, deve saper cercare una descrizione originale dell'estetica con la consapevolezza di farlo.

Valéry afferma convintamente: «L'Estetica esiste: e vi sono anche gli estetologi»<sup>31</sup>. Si chiede se non vi è un modo per classificare quel «cumulo di libri, di trattati o di memorie»<sup>32</sup> che parlano dell'arte e del sentire ch'essa presuppone. Arriva così a individuare tre ambiti di ricerca che considerati insieme vanno a sviluppare una riflessione sull'arte.

Nell'ottica di Valéry la filosofia dell'arte dovrebbe essere suddivisa in estetica, estesica e poetica (o *poietica*)<sup>33</sup>. Quest'ultima può essere a sua volta suddivisa in due tipi di indagini: da una parte, lo «studio

<sup>29</sup> La questione è in realtà più articolata perché almeno sino a Hegel, in Baumgarten e Kant in particolare, le due concezioni dell'estetica, come disciplina della sensibilità e come teoria del bello, si intersecano scaturendo dal dibattito gnoseologico della scuola leibniziano-wolffiana. Cfr. a riguardo gli scritti raccolti da L. Amoroso ne *Il battesimo dell'estetica. A.G. Baumgarten, I. Kant*, Edizioni ETS, Pisa 1996<sup>2</sup>, e i suoi studi come *Ratio & aesthetica. La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, Edizioni ETS, Pisa 2008.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 1189 (1310).

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Sulla distinzione tra estesica, poetica ed estetica cfr. E. Franzini, *Estetica e filosofia in Paul Valéry*: [http://www.lettere.unimi.it/dodeca/franzini/f3\\_3.htm](http://www.lettere.unimi.it/dodeca/franzini/f3_3.htm) (u.c. 23.09.15); F. Desideri, *Sulla polarità tra "estesica" e "poietica": intorno al Discorso sull'estetica di Paul Valéry*, in «ATQUE», vol. 8/9, pp. 121-144; A. Trione, *Valéry: metodo e critica del fare poetico*, Guida, Napoli 1983, in particolare cap. 1. Sulla filosofia dell'arte in generale nell'ottica di Valéry cfr. M. Bémol, *Paul Valéry*, De Bussac, Clermont-Ferrand 1949, pp. 318-335.

dell'invenzione e della composizione», si occuperebbe del «ruolo del caso, della riflessione, dell'imitazione», nonché del ruolo «della cultura e dell'ambiente»<sup>34</sup>. Dall'altra parte, vi sarebbe «l'esame e l'analisi di tecniche, procedimenti, strumenti materiali, mezzi e ausili»<sup>35</sup>. Questi due tipi d'indagine vanno a formare insieme l'ambito della poetica, o poietica, perché si occupano entrambi di ciò che «concerne la produzione delle opere»<sup>36</sup>, quindi dell'atto stesso del *poiein*.

Un altro ambito sarebbe quello che riguarda lo studio delle sensazioni, all'interno del quale dovrebbero, però, essere distinte «le eccitazioni e le reazioni sensibili *che non hanno ruolo fisiologico uniforme e ben definito*»<sup>37</sup>. Di queste si occuperebbe l'estetica propriamente detta, mentre delle sensazioni fisiologiche si occuperebbe l'estesica.

Ogni scienza presuppone per Valéry la sua estesica. Per esempio, il colore così com'è visto dall'occhio umano è l'oggetto originario a partire da cui poi il fisico sviluppa la sua teoria del colore come frequenza<sup>38</sup>. Studiare il colore come fenomeno percettivo, e non ancora fisico, sarebbe compito dell'estesica. Ma anche la filosofia dell'arte avrebbe la sua estesica:

Si potrebbero trovare, similmente, innumerevoli produzioni spontanee, che ci si offrono in qualità di complementi di un sistema d'impressioni avvertito come insufficiente. Non possiamo vedere una costellazione in cielo, che subito vi aggiungiamo le linee che uniscono gli astri, e non possiamo sentire dei suoni ravvicinati senza farne una successione e trovar loro un'azione [...]. L'Arte, forse, è costituita solamente dalla combinazione di tali elementi<sup>39</sup>.

Si pensi alla *Notte Stellata* di Van Gogh o alla *Notte* di Friedrich. L'estesica studierebbe il ruolo giocato da sensibilità e immaginazione nel passaggio dalla notte che un uomo vede e quella che dipinge; si occuperebbe delle linee che vi aggiunge, di quelle che vi toglie e del loro modo di inserire nella rappresentazione di un fenomeno visto un riferimento al soggetto che le coglie, oppure di trasporre ciò che si è visto in ciò che si è sentito, con piacere e/o dispiacere.

<sup>34</sup> VM, p. 1190 (VO I, p. 1311).

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*. Se ci limitassimo a considerare l'arte del linguaggio, lo studio dell'invenzione e della composizione e del ruolo che in esso hanno l'ambiente e il caso corrisponderebbe alla poetica propriamente detta, mentre l'analisi delle tecniche compositive corrisponderebbe alla retorica.

<sup>37</sup> VM, p. 1191 (VO I, p. 1312).

<sup>38</sup> Cfr. VM, p. 1192 (VO I, p. 1313).

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 1193 (1314).



L'estetica si occupa, invece, del piacere generato dalla fruizione di un'opera d'arte, o – questa è l'aggiunta fondamentale, che rende originale Valéry – del piacere generato dall'atto attraverso cui si produce un'opera d'arte:

Esiste una forma di piacere che non si spiega, che non si lascia circoscrivere, che non resta confinata nell'organo di senso da cui nasce, e nemmeno nel campo della sensibilità, che differisce per natura o per occasione, intensità, importanza e rilievo secondo le persone, le circostanze, le epoche, la cultura, l'età e l'ambiente, che spinge individui distribuiti come per caso nell'insieme di un popolo ad azioni prive di una causa universalmente valida, e in vista di fini incerti<sup>40</sup>.

In questo studio mi occuperò del piacere del *poiētés*, ossia del piacere di colui che produce l'opera d'arte, il cui strumento è il linguaggio. Se si considera che opere d'arte per Valéry sono anche i sistemi filosofici, allora si comprende che il saggio riguarda anche i piaceri della mente che influenzano l'attività produttiva del filosofo. Questo non sarà quindi solo un saggio estetologico ma anche una riflessione teoretica sulla dimensione poetica dell'attività filosofica.

I piaceri in questione si riferiscono al modo in cui il poeta-filosofo produce, al modo in cui egli sente mentre produce e anche al modo in cui il poeta immagina la propria attività compositiva. C'è un piacere spontaneo generato dall'atto poetico: l'atto di composizione d'un'opera d'arte può provocare in me sofferenza e/o eccitazione, frustrazione e/o euforia; di tutto ciò io posso provare piacere. C'è anche un piacere istintivo, che precede e genera l'atto poetico: il poeta-filosofo sente, avverte, subisce uno stato d'animo, vive un'esperienza, e reagisce dedicandosi a un'attività che lo porta a produrre qualcosa in cui esprimere e riversare quanto vissuto. C'è un piacere intellettuale e riflessivo che arriva lentamente dopo l'atto di composizione, quando il poeta rilegge quanto scritto. Genera un piacere anche il pensiero di quello che il lettore potrebbe subire quando fruisce dell'opera composta.

In questa ricerca mi occuperò di questa gamma di piaceri non facilmente circoscrivibili all'attività degli organi di senso; i piaceri estetici coinvolgono diverse facoltà umane, ragione compresa. Li osserverò sia dal punto di vista del poeta-filosofo, sia da quello del suo lettore. Indagherò quindi sia il piacere che è il poeta ad attribuirsi, sia il piacere che è il lettore ad attribuire al poeta; mi soffermerò anche sul piacere che il

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 1190 (1311-12).

poeta attribuisce al lettore e su quello che pensa che il lettore gli attribuisca (o debba attribuirgli).

Il genitivo del titolo è soggettivo e oggettivo al contempo: rimanda allo studio del gusto estetico che il poeta-filosofo sviluppa per quello che compie, così come allo studio del gusto estetico che è il lettore ad attribuire al poeta-filosofo in base all'immagine ch'egli ha del poeta, o all'immagine che un poeta può dare di sé tramite la propria opera.

Il punto di partenza di Valéry – che dovrà essere discusso con l'aiuto della critica che gli muove Borges –, è che al poeta-filosofo piaccia pensarsi un abile compositore e che, al contempo, gli piaccia pensare che il suo lettore lo immagini come un uomo ispirato e geniale al punto tale da trarre piacere dal fatto di sentirsi egli stesso ispirato dall'opera fruita.

Mi si conceda di impiegare le ultime righe di questa introduzione per alcuni sentiti ringraziamenti.

Innanzitutto, vorrei ringraziare il professor Leonardo Amoroso che si è comportato nei confronti di questa ricerca esattamente come gli autori che ne saranno protagonisti avrebbero voluto che qualsiasi loro lettore si comportasse con i loro scritti: ha accettato la sfida ermeneutica che gli lanciava l'autore diventando lettore attivo e critico di questo testo.

Vorrei ringraziare mio padre Lino Manca, che mi ha fatto scoprire Jorge Luis Borges quando avevo appena tredici anni, e Stella Ammaturo che mi ha iniziato all'appassionante mente di Paul Valéry. Se mia madre Maria mi ha insegnato la passione per la lucidità, mia sorella Paola mi ricorda ogni giorno di alimentare il nostro bisogno di follia.

Ringrazio il professor Elio Franzini per aver letto una prima versione di questo testo e la professoressa Antonietta Sanna che con passione contagiosa non si è mai sottratta al confronto sul pensiero di Paul Valéry.

Questo lavoro risente anche dei dialoghi che nel corso degli anni ho avuto con Luca Crescenzi, Alfredo Ferrarin, Alessandra Fussi e Nicolas de Warren su diverse questioni teoriche poi confluite in questa ricerca.

Questo libro deve molto al confronto costante e intenso che fra il 2012 e il 2014 ho avuto con Lorenzo Serini, un amico fraterno ma anche uno studioso brillante con il quale si riesce a parlare senza dover affrontare quell'atteggiamento competitivo che spesso contraddistingue l'ambiente accademico, ma assaporando il gusto genuino del dialogo filosofico. Non meno decisivo è stato il confronto sul rapporto tra filosofia e letteratura che ho intavolato negli anni con due amiche e studiose acute come Alessandra Aloisi e Marta Vero.

## INDICE

Introduzione	9
Sigle e abbreviazioni	21
1. T. S. Eliot sulla corrente estetica di Poe	23
2. Il lascito di Poe	31
3. Il sognatore raffinato	51
4. Il demone critico	61
5. Il primato della composizione sull'ispirazione	69
6. Borges lettore di Valéry	83
7. Menard variazione di Valéry	91
8. Il lettore attivo	103
9. Il sogno guidato	117
10. La filosofia del poeta	133
11. Il poeta-filosofo: demiurgo e proteo	147
Conclusioni	159
Bibliografia	163

L'elenco completo delle pubblicazioni è consultabile sul sito

**www.edizioniets.com**

alla pagina

<http://www.edizioniets.com/view-Collana.asp?Col=philosophica>



---

### Pubblicazioni recenti

201. Danilo Manca, *La disputa su ispirazione e composizione. Valéry fra Poe e Borges*, 2018, pp. 176.
200. Russo Maria Teresa, *Esperienza ed esemplarità morale. Rileggere Le due fonti della morale e della religione di Henri Bergson*, 2017, pp. 100.
199. Filieri Luigi, Vero Marta [a cura di], *L'estetica tedesca da Kant a Hegel*, Prefazione di Leonardo Amoroso, 2017, pp. 176.
198. Flamigni Gabriele, *Presi per incantamento. Teoria della persuasione socratica*, Prefazione di Maria Michela Sassi, 2017, pp. 144.
197. Garfagnini Gian Carlo, *Cosmologie medievali*, 2017, pp. 218.
196. Jaquet Chantal, *Filosofia dell'odorato*, traduzione di Raffaele Carbone. In preparazione.
195. Heidegger Martin, Löwith Karl, *Carteggio 1919-1973*, a cura di Giovanni Tidona, 2017, pp. 264.
194. Amoroso Leonardo, *Da Kant a Heidegger. Saggi di estetica*, 2017, pp. 166.
193. Paoletti Giovanni, *Pensare la Rivoluzione. Benjamin Constant e il Gruppo di Coppet*, 2017, pp. 340.
192. Messori Rita, *La descrizione animata. Arte, poetica e materialismo sensibile in Diderot*, 2017, pp. 188.
191. Crisciani Chiara, Grassi Onorato [a cura di], *Nutrire il corpo, nutrire l'anima nel Medioevo*, 2017, pp. 260.
190. Caponigro Gabriella [a cura di], *Figli di Abramo. Il dialogo fra religioni cinquant'anni dopo* Nostra Aetate, 2017, pp. 218.

Edizioni ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com - www.edizioniets.com

Finito di stampare nel mese di dicembre 2017