Goethe e Valéry. O della pretestualità

Roberta Tanzi

Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7107>

DOI: 10.4000/studifrancesi.7107

ISSN: 2421-5856

Editore

Rosenberg & Sellier

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 1 avril 2010

Paginazione: 90-115

ISSN: 0039-2944

Notizia bibliografica digitale

Roberta Tanzi, «Goethe e Valéry. O della pretestualità», *Studi Francesi* [Online], 160 (LIV | I) | 2010, online dal 30 novembre 2015, consultato il 07 janvier 2021. URL: <http://journals.openedition.org/studifrancesi/7107> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.7107>

Studi Francesi è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

Goethe e Valéry. O della pretestualità

«Se vuoi sapere in che modo io conosca tutti questi libri, posso dirtelo! Perché non ne leggo neppure uno».

R. Musil

«È difficile amare Goethe».

T. Todorov

«Or, un certain jour de 1940...»

È l'estate del 1940 quando Paul Valéry, rifugiatosi insieme alla sua famiglia a Dinard, a causa della guerra, comincia a lavorare a *Mon Faust*. In una condizione esistenziale e storica assai precaria e angosciata prende forma l'unico progetto di riscrittura cui egli si sia mai dedicato: scrivere un «troisième et dernier Faust». Il testo, che consta di due parti, intitolate «Lust» e «Le Solitaire», sarà pubblicato incompleto nel 1941¹. A dare informazioni sulla genesi e la storia della redazione è lo stesso Valéry nella prefazione, offrendo peraltro preziosi elementi sul rapporto culturale e il giudizio estetico ch'egli elaborò riguardo a Goethe. Proprio la *Préface* – indirizzata al lettore «de bonne foi et de mauvaise volonté» – ci dice infatti che la scrittura del testo sarebbe nata da un imprevisto e improvviso stimolo, senza esser stata in alcun modo premeditata né predefinita:

Or, un certain jour de 1940, je me suis surpris parlant à deux voix, et me suis laissé aller à écrire ce qui venait. J'ai donc ébauché très vivement, et – je l'avoue – sans plan, sans souci

(1) P. VALÉRY, *Études pour un "Mon Faust"*, Paris, Cent Une, 1941. A tiratura limitata (123 esemplari), e corredata delle illustrazioni di Valéry incise da Pierre Bouchet, la prima edizione comprende: la prefazione *Au lecteur de bonne foi et de mauvaise volonté*, gli atti I (scene I-III) e II (scene I-IV) di *Lust*, l'atto I (scene I-III); il quarto atto resterà sempre mancante) di *Le Solitaire*, *Les Malédiction d'univers*, e l'*Intermède*. Segue una seconda edizione presso Gallimard (Paris 1945) col titolo definitivo di *Mon Faust*, e una terza – sempre con Gallimard e con lo stesso titolo – nell'anno successivo, ormai postuma. *Mon Faust* venne in seguito inserito nell'edizione del 1960 della «Pléiade»: P. VALÉRY, *Œuvres*, t. II, a cura di Jean HYTIER, Paris, Gallimard, 1960, pp. 276-403 (a quest'ultima si riferiscono tutte le citazioni qui presenti). La stessa Gallimard tornerà più volte a proporlo singolarmente: nella collana «Soleil» (1963), in «Collection Idées» (1980), e infine nella «Folio Essais», dove è tuttora reperibile (1988). I manoscritti di *Mon Faust* sono invece conservati presso la Bibliothèque

Nationale de France «François Mitterrand» («Dossier Mon Faust», «Fonds Paul Valéry», Naf 19035-19042). Del dossier (che qui indicheremo con la sigla «DMF», seguita dalla sigla di localizzazione del manoscritto, dall'identificativo del microfilm, dal numero del volume e infine del foglio), che consta di 8 volumi per un totale che supera le 1220 pagine e che resta in gran parte inedito, sono state pubblicate delle sezioni in: J. BALLARD, *Celui que j'ai connu*, in *Paul Valéry vivant*, «Cahiers du Sud», 1946, pp. 239-242, e in N. BASTET (a cura di), *Lust. 4^e acte, Cahiers Paul Valéry 2, Mes Théâtres*, Paris, Gallimard, 1977. Per precisazioni riguardo la consistenza e il contenuto del dossier cfr. F. DE LUSSY, *Le Dossier "Mon Faust" à la Bibliothèque Nationale de Paris*, in A. BLÜHER, J. SCHMIDT-RADEFELDT, *Paul Valéry: le cycle de "Mon Faust" devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*, Colloque international de Kiel, 15-17 octobre 1987, organisé par le Centre de recherches et de documentation Paul Valéry, Institut des Langues Romanes, Université de Kiel, Tübingen, Narr, 1991, pp. 269-278.

d'actions ni de dimensions, les actes que voici de deux pièces très différentes, si ce sont là des pièces².

Per chiunque conosca tanto la poetica valeriana quanto la sua metodologia *poetica*, si tratta di una dichiarazione quanto meno inusuale, della quale istintivamente ci si sente portati a dubitare. L'autore stesso ne è cosciente, se è vero che la fa precedere dall'imbarazzata ammissione dell'inciso: «– je l'avoue», che marca il disagio quasi colpevole provato per l'*ébaucher*, l'abbozzare, lo scrivere senza un piano che ordini il materiale prevedendone gli sviluppi.

E infatti le cose non sono semplici come la prefazione vorrebbe lasciarci intendere. Il progetto di una riscrittura del *Faust*, come del resto l'interesse per Goethe, non sono per Valéry fatti recenti. Di entrambi si trovano tracce nei *Cahiers*, in studi critici ed estetici e in alcune lettere. E di entrambi si possono rintracciare precedenti che risalgono a più di dieci anni prima, a partire dai quali è possibile ricostruire le tappe di un percorso diacronico lungo e variamente articolato. Già dal 1924 i *Cahiers* testimoniano infatti del progetto di un dialogo tra il Diavolo e Dio, rappresentati l'uno come spirito negatore e l'altro come negazione della negazione, ovvero il reale: «Esquisse de Faust. Dieu et le Diable. Rapport du diable à Dieu. [...] Le diable = intelligence _ logique _ _ et Dieu = ce qui est le Réel»³.

Certo non si tratta ancora del *Faust*, ma ne prepara lo sviluppo successivo. L'accento a un più compiuto progetto della *pièce* ricorre invece – sempre nei *Cahiers* – proprio intorno al 1932⁴, anno del *Discours en l'honneur de Goethe*, scritto in occasione della commemorazione del centenario della sua morte, e pronunciato alla Sorbona il 30 aprile 1932⁵. Il *Discours* contiene in germe molti dei motivi che saranno rielaborati nella stesura di *Mon Faust*, i parametri sia ideologici che estetici utili a misurare il rapporto tra Goethe e Valéry, oltre che il valore e l'accezione che il concetto di 'riscrittura' assume nel quadro generale della poetica valeriana. Per stabilire il peso che il *Faust* di Goethe ebbe sul suo rifacimento, quanto e come l'ipertesto abbia funzionato realmente come archetipo, se e in che modo sia stato rifunzionalizzato, è fondamentale infatti definire con precisione che tipo di teoretica e di metodologia Valéry esprimesse in questa pratica.

In tal senso, la *Préface a Mon Faust* è un'utilissima sequela di strategie difensive e dichiarazioni tendenziose che, se analizzate dalla giusta prospettiva, offrono numerose informazioni sulla fenomenologia delle riscritture valeriane:

Le personnage de Faust et de son affreux compère ont droit à toutes les réincarnations. L'acte du génie de les cueillir à l'état fantôme dans la légende ou à la foire, et de les porter,

(2) P. VALÉRY, *Mon Faust*, in *Œuvres*, cit., I, pp. 276-277.

(3) Id., *Cahiers*, X, Paris, éd. CNRS, 1957-61, p. 137.

(4) *Ibid.*, XV, pp. 132, 236, 416 e 633.

(5) Id., *Discours en l'honneur de Goethe*, in *Œuvres*, cit., I, pp. 531-553. Il testo del discorso fu pubblicato quello stesso anno dalla «Nouvelle Revue Française» (n. 225, pp. 945-972), e poi incluso nel tomo E delle *Œuvres*, *Discours* (1955), pp. 85-113, e in *Variété IV* (1938). L'idea di scrivere un *essai* in omaggio a Goethe precede in realtà di qualche mese la conferenza della Sorbona, e nasce da una serie di interventi organizzati dal «Comité Permanent des Lettres et des Arts» della Società delle Nazioni, di cui Valéry fu uno dei membri più attivi

fin dai tempi della sua fondazione. Il primo ciclo di questi *entretiens* – consacrati alla commemorazione del centenario della morte di Goethe – si tenne a Francoforte nel 1932, e Valéry vi partecipò con un discorso che appunto contiene già il nucleo essenziale del *Discours*, intitolato *Comment je vois Goethe*. Alcune modificazioni e integrazioni registra invece la versione della conferenza tenuta, sempre nel 1932, all'Université des Annales (*On dit Goethe comme on dit Orphée*), pubblicata poi su «Conferencia» (novembre 1933). Sostanzialmente fedele alla prima versione resta infine *Fragments sur Goethe*, introduzione che Valéry scrive alle *Poésies de Goethe* pubblicate presso Emile Paul (1946) e Albin Michel (1949).

comme par l'effet de sa température propre, au plus haut point d'existence poétique, semblerait devoir interdire à jamais à tout autre entrepreneur de fictions de les ressaisir par leurs noms et de les contraindre à se mouvoir et à se manifester dans de nouvelles combinaisons de paroles⁶.

Intanto, è subito chiaro come nell'intraprendere un rifacimento del *Faust* Valéry riconosca come unico referente archetipico quello di Goethe, non facendo nessun accenno alle versioni precedenti del mito né alla leggenda originaria, e considerando il testo goethiano quasi come il mitologema per definizione, l'unico abilitato a rappresentare Faust e la sua storia⁷.

Qualche anno prima Valéry scriveva nei *Cahiers*: «Une œuvre de l'esprit est importante quand son existence détermine, appelle, supprime, d'autres œuvres déjà faites ou non»⁸. Ed è proprio quello che avrebbe fatto Goethe col suo *Faust*. Il suo genio eccezionale avrebbe consegnato i personaggi dallo stato fantoccio di miti da leggenda, di marionette da fiera, al più alto punto di esistenza poetica, tanto da scoraggiare, anzi addirittura da interdire a chiunque di reimpadronirsene, utilizzandoli in «nouvelles combinaisons de faits et de paroles»⁹. Il mito, raggiunta la sua acme creatrice, sarebbe così destinato alla certa estinzione, avendo esaurito come per combustione ogni possibile potere rigenerativo. In realtà tale premessa non è altro per Valéry che la giustificazione poetica della sua impresa di riscrittura, la mossa principale di una tattica difensiva attivata per esorcizzare l'angoscia dell'influenza goethiana. E infatti il veto imposto è presto revocato:

Mais rien ne démontre plus sûrement la puissance d'un créateur que l'infidélité ou l'insoumission de sa créature. Plus il l'a faite vivante, plus il l'a faite libre. Même sa rébellion exalte son auteur: Dieu le sait... Le créateur de ces deux-ci, *Faust* et *l'Autre*, les a engendrés tels qu'ils devinssent après lui des instruments de l'esprit universel: ils débordent de ce qu'ils furent dans son œuvre. Il leur a donné des 'emplois', bien mieux que des rôles; il les a voués à jamais à l'expression de certains extrêmes de l'humain et de l'inhumain; et, par là, déliés de toute aventure particulière. J'ai donc osé m'en servir¹⁰.

Dunque, la reincarnazione-riscrittura è sdoganata: i caratteri dei protagonisti, restituiti per sempre alla rappresentazione di quanto di più umano – e disumano – attiene agli uomini, hanno abbandonato ogni tratto particolaristico e contingente, diventando «instruments de l'esprit universel». È in ragione di questo salto di categoria che Valéry ammette di aver «osé m'en servir»¹¹. E 'servire' è il termine più giusto poiché, autonomizzandoli dalla sua stessa opera, Goethe li avrebbe resi simboli collettivi e condivisi, conferendo loro non statuto di personaggio, bensì di «emploi», che sta appunto per 'impiego', o meglio 'funzione': *fonctions de l'esprit*, essi sorpassano la soglia del testo, che rigettano come fine spaziale e temporale, diventando materia metaforica di pubblico dominio e utilità. L'impresa è del resto legittimata anche dallo scarto temporale che divide le due opere: un secolo sembra a Valéry uno spazio sufficiente per riprendere un

(6) *Ib.*, *Mon Faust*, cit., p. 276.

(7) Nei manoscritti di *Mon Faust* si legge: «'Mon Faust'. Ou de ma tentative de faire du personnage de Faust, introduit par Goethe dans la vie intellectuelle universelle, un être représentatif de l'esprit européen» (DMF, Naf 19041, Mf 33904, vol. VII, f. 3394). Si noti come anche in questo caso Valéry trascuri di citare qualsiasi altro modello antecedente della leggenda faustiana attribuendo al solo Goethe

il merito della sua introduzione nella letteratura moderna (valutazione quanto meno parziale, che omette il nome di almeno uno dei primi riscrittori del mito, John Milton).

(8) *Ib.*, *Tel Quel*, in *Cœuvres*, cit., II, p. 482.

(9) *Ib.*, *Mon Faust*, cit., p. 276.

(10) *Ivi*.

(11) *Ivi*.

classico e rimetterlo a nuovo, per vivificarne la tradizione senza farsene vincolare: «Tant de choses ont changé dans ce monde, depuis cent ans, que l'on pouvait se laisser séduire à l'idée de plonger dans notre espace, si différent de celui des premiers lustres du XIX^e siècle, les deux fameux protagonistes du Faust de Goethe»¹².

Il problema del debito-eredità dell'avantesto è tutto in queste righe: Valéry lo affronta e lo risolve nello spazio di una pagina, e non ci tornerà mai più sopra. Il valore artistico del testo, il carattere universale dei personaggi, la possibilità di trasferire il tutto in un contesto attualizzato sono ragioni più che sufficienti a saldare il debito con un modello che non fornirà nulla di più, come vedremo, che uno spunto formale alla nuova creazione. Liquidata la questione, egli riprende a parlare di sé e del 'suo' Faust: «Or, un certain jour de 1940...».

La riscrittura in transfert tra imitazione ed egotismo

Il problema del rapporto intrattenuto tra *Mon Faust* e i due *Faust* di Goethe e la natura specifica dell'intertestualità che lo attraversa sono state le questioni su cui prioritariamente si sono concentrate le interpretazioni dei critici, soprattutto quelle meno recenti. Legittimamente, di fronte a un'opera che dichiarava con una formalità quasi enfatica il proprio statuto di riscrittura (la *Préface au lecteur de bonne foi et de mauvaise volonté* sembra non avere altra ragion d'essere che nel bisogno di spiegare, per liquidarlo una volta per tutte, il debito dell'autore con l'archetipo goethiano), si è cercato di indagare le ragioni e le modalità della presenza di Goethe in *Mon Faust*. Meno legittimamente, si è tentato di stabilire tra i due un rapporto di generazione diretta che fornisse il criterio con cui classificare il *Faust* valeriano in base al suo grado di prossimità o difformità dal testo tedesco. Un'operazione del genere non solo non rende giustizia al testo ma ignora deliberatamente la normativa poetica dell'autore che, come e più di ogni altra scrittura, informa anche la riscrittura, chiamando in causa il ruolo svolto dall'autore-lettore nel processo di creazione. Capire le dinamiche di appropriazione e rielaborazione che agiscono in Valéry, la sua tipologia di lettore d'opere altrui, ricostruire il più precisamente possibile la conoscenza effettiva che egli ebbe del *Faust* e di Goethe in generale: nessun approccio che trascuri questi aspetti potrà giungere a una diagnosi imparziale dell'intertestualità in *Mon Faust*.

È noto come in Valéry le scelte lessicali siano sempre tutt'altro che accidentali e si inseriscano all'interno di un sistema rigorosissimo di ridefinizione del linguaggio epurato da ogni traccia di nominalismo astratto. Per questo, quando egli afferma che, grazie alla sublimazione goethiana, Faust e Mefistofele hanno diritto a ogni «possible réincarnation», è essenziale cercare di capire cosa egli precisamente intenda per *réincarnation*, e soprattutto se esista una rete di rapporti tra questa nozione, la produzione che designa, e altri termini-chiave della riflessione valeriana sulla scrittura e i suoi processi genetici, quali: «influence», «imitation», «originalité», «répétition», «assimilation», «modification». Il primo termine, quello che più si sarebbe tentati di utilizzare, trattandosi questo di un caso di riscrittura – per quanto piuttosto atipico, come vedremo – è in realtà il più insidioso e fuorviante.

In *Inspirations méditerranéennes*, parlando dell'«action profonde» che il mare di Sète esercitava sul suo spirito, Valéry confessa: «Je n'aime guère le mot *influence*, qui ne désigne qu'une ignorance ou une hypothèse, et qui joue un rôle si grand et si commode dans la critique»¹³.

(12) *Ivi*.

(13) P. VALÉRY, *Inspirations Méditerranéennes*, in

Œuvres, cit., I, p. 1091.

Nella *Lettre sur Mallarmé*, pochi anni dopo, corregge in parte il tiro, ma solo perché adotta lo stesso termine in un'accezione differente:

Il n'est pas de mot qui vienne plus aisément ni plus souvent sous la plume de la critique que le mot d'*influence*, et il n'est point de notion plus vague parmi les vagues notions qui composent l'armement illusoire de l'esthétique. Rien toutefois dans l'examen de nos productions qui intéresse plus philosophiquement l'intellect et le doive plus exciter à l'analyse que cette modification progressive d'un esprit par l'œuvre d'un autre. Il arrive que l'œuvre de l'un reçoive dans l'être de l'autre une valeur toute singulière, y engendre des conséquences agissantes qu'il était impossible de prévoir (c'est par quoi l'*influence* se distingue assez de l'*imitation*) et qui se font assez souvent impossibles à déceler¹⁴.

Contrariamente alla pura imitazione, l'influenza, in un'accezione positiva – ovvero nell'accezione creativa – sarebbe piuttosto l'effetto di un'«action de présence» che agisce per modificazione, non imponendola univocamente al proprio oggetto, ma anzi innescando in questo un processo attivo di rielaborazione. Come il polipo di *Eupalinos*, circondato dagli avanzi e dai gusci svuotati dei «mille esprits» di cui si è nutrito, così il vero creatore si alimenta dei linguaggi e delle saggezze altrui, ne succhia i cervelli, e digerendoli li trasforma in «substance choisie», materia riciclabile, diversamente dall'imitatore che invece – più simile alla spugna – assorbe e restituisce «sans effort toutes les opinions fluctuantes» che lo attraversano¹⁵.

Il fenomeno sarebbe comune alla produzione di ogni tipologia di genere: nella scienza come nelle arti «ce qui *se fait* répète ce qui *fut fait* ou le réfute». In ogni caso lo utilizza, anche se invisibilmente: quando si crede che un autore sia originale è solo perché si ignorano le «transformations cachées» che altri spiriti, o altre creazioni, hanno avuto su di lui¹⁶. Per Valéry, come per Borges, il vero creatore non è colui che inventa, ma colui che scopre, e il valore di una creazione non risiede nella sua novità, al contrario: «ce qui est le meilleur dans le *nouveau* est ce qui répond à un désir *ancien*»¹⁷. O in modo ancora più spinto: «Une création nouvelle est, généralement, une case vide et un tableau de formes: d'ici le désir constant d'innover en s'affranchissant de ses propres prédécesseurs, par un reflet de *contre-imitation*»¹⁸.

Un approccio sorprendentemente moderno, se si considera che l'idea secondo la quale l'evoluzione della letteratura non proceda di norma inventando dal nulla nuovi temi, ma scoprendo una nuova formazione per quelli già esistenti è la stessa su cui si basano le attuali applicazioni delle teorie darwiniane alla morfologia letteraria.

(14) Id., *Lettre sur Mallarmé*, in *Œuvres*, cit., I, p. 634. È interessante notare come lo stesso Valéry sottolinei, in tempi non sospetti (1929), il carattere 'mefistofelico' con cui agisce questa influenza modificatrice. L'assimilazione dei prodotti di uno spirito da parte di un altro avviene sul modello della possessione diabolica: l'autore non è il più il creatore ma il ventriloquo del testo, che il lettore comprende per quello che *non* vi è scritto («Sathans assimilés. Nous avons touché – pénétré – infecté un esprit quand l'idée qu'il a de nous est devenue forte en lui, lui parle et lui dit des choses que nous n'avons en vérité jamais dites ni publiées – ni même pensées – mais que nous aurions pu penser (selon cet esprit, comme il nous a 'compris'). On ne sait plus alors si nous lui appartenons ou s'il nous appartient», Id., *Cabiers*, cit., XIII, p. 541).

(15) Id., *Eupalinos ou l'architecte*, in *Œuvres*, cit., II, p. 134.

(16) Il «pouvoir de modification», principio-attività che costituisce secondo Valéry la maggiore facoltà intellettuale dell'uomo, ciò che gli permette un costante potenziale miglioramento delle proprie capacità cognitive e autoscopiche (distinguendolo in questo da altre forme viventi), diventa da manovra dello spirito manovra di scrittura *tout court*, giungendo a governarne anche i processi genetici: «Quand un ouvrage, ou toute une œuvre, agit sur quelqu'un, non par toutes ses qualités, mais par certaine ou certaines d'entre elles, c'est alors que l'influence prend ses valeurs les plus remarquables. Le développement séparé d'une qualité de l'un par toute la puissance de l'autre manque rarement d'engendrer des effets d'extrême originalité», Id., *Lettre sur Mallarmé*, cit., p. 634.

(17) Id., *Tel Quel*, cit., p. 561.

(18) Id., *Variété*, in *Œuvres*, cit., I, p. 1487.

Preconizzando tanto gli esiti formalisti (soprattutto nell'accezione sklovskijana) sul concetto di rifunzionalizzazione, quanto i tentativi più recenti di leggere le tipologie testuali mediante rappresentazioni quantitative e modelli matematici, Valéry si dimostra ancora lucidamente all'avanguardia sulle questioni di pratica e teoria letteraria¹⁹.

L'influenza è del resto, nel sistema valeriano, solo una delle fasi del processo di risemantizzazione di un'opera. La precede la scelta del referente archetipico, atto individuale di per sé già carico di potenziale creativo originale poiché espressione di una personalità esclusiva. Oltre ad esse, un'altra operazione rivela infine la disposizione attiva del soggetto modificato: la «compréhension», l'interiorizzazione del materiale altrui. Si ha modificazione transitiva e non subita solo se sussistono queste condizioni. Per Valéry, che ha da sempre e a ogni proposito ribadito il suo irreversibile rifiuto della ripetizione, l'avversione per il già noto, la ripugnanza per la natura periodica e ciclotica dell'essenza umana (tutto ciò che per lui faceva «l'horreur d'être un homme») – e che per reazione aveva assunto come imperativo più urgente quello di distinguersi dagli altri per non diventare tra loro un inutile «Un de plus» –, il processo di riscrittura non può che passare al filtro di un potente egotismo. Non a caso proprio nella rubrica dei *Cahiers* intitolata *Égotisme* si legge:

J'ai la tendance à juger instinctivement les œuvres de l'homme par l'idée de l'effort d'accomplissement par moi qu'elles me suggèrent. Mon 'esthétique' comprend toujours un jugement 'poétique'. [...] Égotisme. Je tiens à garder pour moi ce qui me donne la sensation d'être moi et d'aimer à l'être²⁰.

Applicando quel rigido sistema che non è mai estetico senza essere anche poietico, egli non può parlare degli altri senza parlare di se stesso: il Valéry lettore è sempre critico e creatore nel contempo; e lo resta anche, e a maggior titolo, quando è riscrittore. Ecco che allora la riscrittura del *Faust*, per essere al pari di ogni altra scrittura *ex novo* e restare lavoro non scisso dall'invenzione, deve diventare processo metabolico, prevedere un'aderenza camaleontica al testo prescelto, che per essere riusato dev'essere compreso anche attraverso una temporanea simbiosi tra creatore e ricreatore, un'appropriazione discriminata di tutto il suo sistema di pensiero. Lo stadio della comprensione per Valéry supera quello dell'interpretazione: vuol dire cambiare pelle e faccia, diventare altro da sé, conoscere il nemico per re-inventarlo meglio. Solo

(19) Ugualmente anticipatrice appare la riflessione attorno alla questione stessa dell'influenza. Recentemente salita alla ribalta del dibattito letterario, soprattutto in ambito anglosassone, la nozione di 'influenza' è stata oggetto del fortunato saggio di Harold Bloom (*The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973; ed. it.: *L'angoscia dell'influenza*, Milano, Feltrinelli, 1988) che si proponeva di indagare i prodotti della letteratura occidentale moderna alla luce dell'«angoscia» che l'influenza della tradizione avrebbe esercitato su di essi, determinando non solo le scelte di stile e di contenuto ma anche l'elezione di un certo canone artistico piuttosto che di un altro. Nel 1924, con sorprendente lungimiranza, Valéry progettava una sorta di 'Storia dell'influenza', una ricostruzione dei criteri di lettura che avevano determinato una certa evoluzione delle forme letterarie mediante i cosiddetti «livres d'influence», ovvero i testi identitari che fornivano i valori di una tradizione: «Histoire de la lecture. Une histoire réelle com-

plète de la Littérature – histoire des livres les plus vraiment lus. Et leur influence. Livres d'enfants. [...] Livres de la puberté, excitants, révélateurs, exaltants. Livres de l'influence. Livres qui créent les fictions et les valeurs fiduciaires» (ID., *Cahiers*, cit., X, p. 442). L'autore precorre di sessant'anni ciò che ormai è una tendenza collaudata della cultura contemporanea: se, soprattutto a seguito delle teorie letterarie nordamericane e delle poetiche postmoderniste – che, in nome dell'ibridazione e del *pastiche*, hanno messo in discussione la rigidità dei canoni e delle loro tradizionali alternative – ci appare oggi familiare un'attenzione critica che si concentri più sul lettore che sull'autore del testo, allora il progetto valeriano risultava assolutamente isolato e profondamente originale.

(20) Proseguendo, Valéry spiega con ulteriore precisione – con precisione 'fisiologica' – la modalità del processo di assimilazione: «Assimiler: au sens biologique: se nourrir de...», ID., *Cahiers*, cit., XXVI, pp. 209 e 339.

dopo aver attraversato ognuno di questi passaggi può compiersi quell'accrescimento progressivo del sé attraverso le opere altrui, fenomeno ontologicamente opposto a quello della mera «imitation». Questa è la premessa che deve fornirci il metodo per procedere alla valutazione del rapporto tra Goethe e Valéry.

Ancora prima di soffermarsi sulle evidenze testuali che restituiscono le affinità e le divergenze di *Mon Faust* rispetto al *Faust*, è importante perciò ricostruire le tappe che hanno permesso e segnato l'interiorizzazione del testo goethiano, la quale procede a livelli multipli e in direzione binaria: la «réincarnation» che Valéry stesso annuncia nella *Préface* è lui stesso ad attivarla (non a subirla), tanto col Goethe-autore quanto col Faust-personaggio. Se la fenomenologia della riscrittura esaurisce la gran parte della sua fase creativa nelle operazioni di comprensione, appropriazione e modificazione di un prodotto altrui dello spirito, va da sé che tale pratica si esemplificherà nell'autore in modo piuttosto originale. Se anche nel rifare un'opera valgono le medesime regole che nel farne una *ex novo*, è naturale che, come nell'invenzione il suo interesse era concentrato sul meccanismo di creazione e non sul suo prodotto, allo stesso modo nell'imitazione esso si sposti dal testo al sistema mentale e spirituale che gli ha dato origine. Michel Jarrety lo spiega bene quando afferma che «une oeuvre n'est guère pour Valéry supportable qui ne dise son tout premier énonciateur et ne laisse inventer derrière son Je l'humain système qui a pu la créer»²¹. Ecco che allora tra le righe del testo si scorge l'ombra di Goethe molto più che quella del *Faust*, e non è un caso che sia un lavoro di appropriazione dell'autore del *Faust* – e non dell'opera-*Faust* – che prepari a *Mon Faust*.

Quando, nel *Discours en l'honneur de Goethe*, Valéry insiste sulla necessità di giudicare l'autore tedesco e le sue opere a partire dalla potenzialità del genio che le ha sviluppate, e non dal prodotto finito dell'opera de-finita – che non contiene già più gli elementi in grado di discernere dal volontario l'involontario, dal necessario il gratuito, dall'intenzionale l'imponderato – egli trasferisce, in sostanza, il suo più classico criterio poetico all'esegesi goethiana:

Je sais, de science certaine, quelles erreurs sont pour nous séduire dans la recherche de la génération des œuvres, et comme l'on s'égare dans la naïve ambition de reconstituer l'être même d'un auteur. Est-ce bien dans ses productions, dans ses papiers, dans les reliques de ses amours, dans les événements éminents de sa vie que nous découvrirons ce qui nous importerait de connaître, et qui le distingue entièrement des autres hommes, – c'est-à-dire: la véritable opération de son esprit; et, en somme, ce qu'il est avec soi-même quand il est profondément et utilement seul? Je vais jusqu'à rêver que ce qu'il y a de remarquable, et de plus sensible dans une existence, compte pour assez peu de chose dans ce qui fait le prix de sa production. La saveur des fruits d'un arbre ne dépend pas de la figure du paysage qui l'environne, mais de la richesse invisible du terrain²².

Lo studio critico di Goethe e della sua personalità segue tutte le *démarches* ermeneutiche più tipicamente valeriane, inaugurando una serie di numerose sovrappo-

(21) Cfr. M. JARRETY, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, Paris, PUF, 1991, pp. 162-163: «C'était déjà la mesure que tentait de prendre l'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* qui renouvelait la question de l'origine. Imaginer un homme, comme le propose l'ouverture du texte, loin des contraintes ou contingences psychologiques d'un personnage, c'est concevoir l'individu comme les termes d'un problème [...]. Il s'agit bien, dès lors, dans la considération de l'éclat de l'œuvre et de ce que Valéry nomme l'*informe* – ce

qui, dans le divers et l'absence de nom, tombe sous le regard – de formuler la question de l'origine: qui a produit cela? – pour construire une forme neuve. [...]. L'*excitation* dont parle Valéry est ainsi partie intégrante de la lecture comprise comme appropriation. De même que le faire, pour l'auteur Valéry, prime toujours l'œuvre faite, ce n'est point le seul résultat que cherche à s'approprier le lecteur Valéry, mais aussi bien ses procédés».

(22) P. VALÉRY, *Variété*, cit., p. 533.

sizioni che egli compirà fra sé e lo scrittore tedesco. La reincarnazione investe, molto più e molto prima del testo, l'autore che lo ha prodotto, assumendo talvolta i caratteri di un vero e proprio *transfert*, appunto per l'effetto dell'irizzazione tra imitazione ed egotismo indispensabile a ogni riscrittura che sia reale rifacimento. Le affinità che Valéry si riconosce con Goethe sono esplicitamente ammesse in una pagina dei *Cahiers*, in cui l'identificazione procede addirittura su un livello fisico:

Je suis frappé lisant *Rob[ert] d'Harcourt – Goethe e l'Art de vivre* – de trouver une quantité de 'phobies' et manies communes mentre Goethe et moi. Avec telles différences essentielles, bien entendu. Mais le nombre et l'énergie des traits communs sont remarquables. Ma main rassemble beaucoup à la sienne (moulage de l'abbé Mugnier) et très différentes toutes deux de celle de Hugo. [...] Add. Je trouve aussi dans cette lecture des aspects de Goethe qui se trouvent dans *Mon Faust* et que j'ignorais avant d'écrire ce Faust. [...] Je ne vois pas du tout comment je pressens ces rassemblements remarquables d'égoesthésies avec Goethe ? [...] Peut-être y-a-t-il des résonances *chrononomiques* – je me sens de plus en plus 17... Je me saoule de Voltaire (lettre) depuis un mois²³.

È noto quanto fondamentale sia stata per l'autore la lettura di Voltaire, soprattutto negli ultimi anni, gli stessi in cui continuava a lavorare sul *Faust* anche dopo la prima pubblicazione incompleta – tra il '44 e il '45²⁴. Eppure in questo pantheon elettivo Goethe arriva addirittura a superarne il magistero: «Il exerce une sorte de suprême fonction, une magistrature de l'Esprit européen, plus vénérée encore, et plus pompeuse que celle de Voltaire, car il a su profiter de bien des destructions que l'autre avait accomplies, sans assumer les haines, sans exciter les colères que celui-ci avait soulevées»²⁵.

(23) *Id.*, *Cahiers*, cit., XXIX, pp. 721-722. Il riferimento al calco della mano di Goethe non ha solo un interesse aneddotico. È risaputa l'importanza che Valéry attribuiva alla mano nella formazione della scrittura e nelle dinamiche dei processi creativi; numerose pagine dei *Cahiers* ospitano schizzi di mani e riflessioni su quella che lui stesso chiama «chirokinémancie» (cfr. *ibid.*, XI, p. 111: «... le rôle étrange et remarquable de la main dans le discours. Rôle explétif – peut-être un souvenir dégénéré de quelque antique langage des signes...»). Strumento del possibile, energia che risiede nel suo atto, la mano è – in un'accezione che anticipa le ricerche dell'ultimo Merleau-Ponty – l'organo vero della mente: «La main parle donc – offre, pince, coupe, repousse, assemble, appelle, frappe, pointe vers...» (*ivi*).

(24) Cfr. M. JARRETY, *Paul Valéry*, Paris, Fayard, 2007, p. 1199. Il 10 dicembre del 1844, inoltre, Valéry pronuncia un discorso su Voltaire in occasione della celebrazione del duecentocinquantesimo anniversario della sua nascita. Il testo, dagli accenti insolitamente militanti, affronta la questione dei crimini e delle colpe umani all'indomani della guerra, appellandosi alla figura di Voltaire come a un simbolo di libertà e giustizia di spirito: «Devons-nous consentir enfin que rien d'atroce, rien de barbare, rien de méchamment et froidement médité, ne puisse jamais être considéré comme aboli et définitivement effacé de la terre? [...] Où est le Voltaire, la voix qui s'élèvera aujourd'hui? Et quel

Voltaire gigantesque, à la mesure du monde en feu, faudrait-il pour accuser, maudire, ravalier le forfait énorme et planétaire aux proportions d'un crime crapuleux?» (*ibid.*, p. 1180).

(25) P. VALÉRY, *Discours en l'honneur de Goethe*, cit., p. 552. Altrove l'eredità goethiana viene esplicitamente recepita come una diretta filiazione dell'insegnamento di Voltaire: «Goethe, roi des *impresarii*. A donné la forme la plus distinguée au charlatanisme découvert par Voltaire qui de l'homme de lettre fit à l'époque favorable une idole universelle, politique, prostituée. Une sorte de César Auguste élevé par l'opinion comme si le meilleur pouvait s'élever par le vulgaire, Lamartine-Hugo suivirent. Puis, dissolution de l'Empire et les mille augustules de la presse et du télégraphe», *Id.*, *Cahiers*, cit., IV, p. 183. È interessante notare che l'assimilazione tra i due profili si basa sull'identificazione di due politiche culturali recepite come affini e inquadrare nel loro comune campo d'azione, l'Europa: «Je me saoule de Voltaire depuis un mois. C'est un personnage capital. Il a le front de se croire à rien ou de croire ne croire à rien, et il pose au public cette attitude. Il y a désormais un 'grand public' pour la liberté de penser. Elle n'est plus chose réservée. Alors tous les grands hommes du siècle L[ouis] XIV paraissent de petits garçons [...]. En somme, Voltaire divise le cours de la pensée européenne. Après lui, tout ce qui est pensée religieuse devient cas particulier, paradoxe, parti pris», *ibid.*, XXIX, pp. 721-722.

Il processo di mitizzazione autoriale – che in Valéry è il riflesso speculare della desacralizzazione testuale, in obbligo a una poetica che celebra il creatore e non la creatura, ciò che potrebbe o sta per crearsi e non ciò che è già stato creato – raggiunge nello stesso testo il suo estremo compimento:

GOETHE [...], un monstre de compréhension et de force créatrice, – monstre de vitalité, monstre de mobilité, monstre de sérénité, – qui, ayant saisi, ayant dévoré, ayant transformé en ouvrages immortels tout ce qu'une expérience humaine a pu, dans sa carrière, accueillir ou éteindre, et métamorphoser, – est lui-même à la fin métamorphosé en *Mythe*, car il contraint la postérité de créer, d'exalter à jamais cet incomparable GOETHE dont nous observons le retour, au bout d'un siècle, au plus haut du Ciel de l'Esprit. En vérité, sur le tapis du monde, ce grand homme est un des corps les plus heureux que le destin du genre humain ait amenés²⁶.

La «réincarnation», dopo che cromosomica e crononomica, è tanto spirituale da diventare spiritica. La rievocazione di Goethe diventa letterale nella terza versione del *Discours* (rivisto e ampliato per una conferenza del 1933, con un titolo – *On dit Goethe comme on dit Orphée* – che già dice molto sullo slittamento subito dal piano autoriale a quello mitico), dove Valéry immagina un'intervista postuma, un reporter che ne interroga il fantasma:

Parle-nous, grand Esprit, regarde où nous en sommes... Tu as prédit l'avènement d'un monde tout nouveau. Tu as écrit dans le second Faust des pages où l'on peut bien trouver quelque préfigure de notre politique égarée, de notre économie bouleversée, de notre état paradémoniaque. Que dis-tu de nos arts, de nos lettres, de nos mœurs, et que dis-tu de nos sciences, admirables mais inquiètes, toutes-puissantes mais qui semblent déconcertées et qui trouvent finalement l'inconcevable et l'indéterminé pour avoir poussé trop avant la rigueur et la finesse de l'investigation? Vas-tu nous prédire le crépuscule de l'Homme, la fin des civilisations et pourrais-tu, dans ce temps de désordre et de troubles, demeurer si olympien que tu fus? Opposerais-tu le marbre et la majesté du temple qui enferme et surélève l'esprit libre à la tumultueuse vie, à la hâte écœurante des hommes, à l'angoisse générale, comme tu sus le faire devant les catastrophes bien moindres de la Révolution?²⁷

Dunque Valéry non solo immagina un dialogo postumo con Goethe, ma ne prepara l'incursione metatestuale nel suo *Faust*. È un'idea che non realizzò, ma che alcune annotazioni nei manoscritti confermano («monologue de Goethe»), e che in un'altra bozza prende invece la forma di un intervento mediato dallo stesso Faust: «Faust parle de son auteur»²⁸. I sintomi di un'identificazione spirituale (proprio nell'accezione che il termine *esprit* riveste nel sistema estetico e poetico valeriano) proseguono a un livello personale e caratteriale. Egli rintraccia in Goethe e nella sua natura i segni di una disposizione nei confronti della vita che gli è molto familiare.

L'esaurimento e l'esperimento di tutte le possibilità umane che gli attribuisce come cifra caratterizzante è il medesimo che si riconosce in molti passi dei *Cahiers*: «Volonté d'épuiser mon principe de vie»²⁹. La proiezione sull'autore del *Faust* è tal-

(26) Id., *Discours en l'honneur de Goethe*, cit., p. 534.

(27) Id., *On dit Goethe comme on dit Orphée*, «Conferencia», novembre 1933. Ora in Id., *Vues*, Paris, La Table Ronde, 1948, pp. 139-158.

(28) «Les 3 anges s'envolent après dialogue de Raphael avec l'ange déchu. Un tel dialogue pourrait être prologue. Le rideau s'ouvre. Ténèbres pendant lesquelles on entend le Diable monologuer, crier. Un corps lumineux paraît, éclaire la caverne et fait

voir le Sathan couché et méditant. Raphael – Il dit que Mikhael etc. Le Seigneur a permis cette visite. Parlent de Goethe, Milton. Faust parle de son auteur», DMF, Naf 19041, Mf 3394, vol. VII, ff. 92; «Entre Faust et son auteur. *Monologue de Goethe*. Faust soupèse les sciences, la gloire, c'est aussi la race humaine. La civilisation, le *Capital*», *ibid.*, f. 93.

(29) Id., *Cahiers*, cit., XXII, p. 423. L'«épuisement» di cui parla Valéry, e che costituisce forse il tratto più caratterizzante del suo Faust (il motivo in

mente comprensiva che spesso si ha l'impressione che usi, nel descriverne la personalità, le medesime definizioni che altrove riserva a se stesso: posseduto anch'egli dal «sentiment tout-puissant d'être une fois pour toutes»³⁰, Goethe si manifesta prodigo delle proprie apparenze e dei propri prodotti, ma avaro dell'avvenire, geloso custode di «ce qu'il pourrait être» (e Valéry, di rimando specularmente: «Terriblement jaloux de ce qui est digne de moi: jamais de la chose, mais du pouvoir de la faire – et surtout de ne pas la faire»³¹). L'egoestesia valeriana non tocca però la sola figura di Goethe; investe anche Faust, creatura profondamente goethiana eppure ormai dotata di autonomo statuto extraletterario. Ma perché questo possa compiersi, perché anche Faust possa reincarnarsi in Valéry (diventando finalmente il *Suo* Faust, e facendosi riscrittura non-imitativa), è propedeutico un passaggio intermedio: la sovrapposizione tra Faust e lo stesso Goethe. Già abbiamo visto come spesso Valéry tratti quest'ultimo, ancor prima che il suo personaggio, alla stregua di mito. Nei manoscritti di *Mon Faust* si legge:

FAVST. Prodiges unique - Ce poète devient lui même Poème; Goethe devient légende et épopée spirituelle. Il écrit d'ailleurs l'œuvre immense, le Poème qui est un poète: FAVST. Faust, dont il habite les innombrables personnages. Faust où il place tous ses desirs, toutes ses expériences, toute son érudition, toute sa critique de la connaissance et du monde³².

Lo stesso concetto ricorre più volte nel *Discours en l'honneur de Goethe*: lo slittamento fisionomico tra l'autore e personaggio sembra compiersi addirittura nella dimensione biografica. E non è tanto il primo a riversare sulla sua creatura i propri tratti caratterizzanti, quanto questa a informarne i connotati e orientarne i movimenti³³. Il Faust come mito, come funzione mitica, con un patrimonio segnico già formato e

ragione del quale egli rinuncerà alla salvezza) ricorda – *mutatis mutandis*, s'intende – l'«épuisé» usato da Gilles Deleuze per i personaggi beckettiani. Di essi il filosofo francese rilevava la tendenza all'esaurimento, all'usura verbale, all'«épuisement du possible», la tensione ad attingere dall'altro per meglio esaurirlo, per poi liberarsene come dalle scorie di un'incrostazione che si è involontariamente subita. In fondo, qualcosa di simile succede in Valéry: la volontà di Faust di liberarsi da un passato che ha ripetutamente vissuto e che non gli restituisce un'immagine fedele di sé, riflette l'urgenza dell'autore di «liberarsi» dal «peso» dell'archetipo, dichiarandolo per poi esaurirne ogni potenzialità comunicativa e profetica («Je veux écrire un III^{ème} Faust, un dernier Faust»); cfr. G. DELEUZE, *L'épuisé*, in S. BECKETT et G. DELEUZE, *Quad et autres pièces pour la télévision suivies de L'épuisé*, Paris, Minuit, 1992.

(30) ID., *Discours en l'honneur de Goethe*, cit., p. 339.

(31) ID., *Cabiers*, cit., IV, p. 394. Questo dimostrare nell'essere-in-potenza per non esaurirsi in uno stato-già-dato è ciò che Goethe definiva *Urleben* (la protovita), che è per l'uomo il corrispondente dell'*Urpflanze* per la pianta: potenzialità illimitata, che rifugge dall'inquadrarsi in un certo destino che escluda tutte le possibilità eccetto una per restare invece potenza disponibile: «La vera vita è l'*Urleben* che rinuncia a darsi una determinata forma» (W. GOETHE, *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, a cura di S. ZECCHI, Parma, Guanda, 1983, p. 77).

(32) DMF, Naf 19041, Mf 3394, vol. VII, f.

56. Del resto, la coincidenza tra vita e opera nella produzione goethiana, o quanto meno la forte invasività dell'una nell'altra fu ben sottolineata da André Gide, lettore (oltre che traduttore) di Goethe ben più assiduo di Valéry: «Sa biographie [de Goethe] [...] je la lus avec un intérêt si vif que je ne puis précisément dire si, depuis, lorsque je songe à Goethe, c'est de l'œuvre ou de l'homme même qu'il s'agit. Il n'est point d'exemple, dans toute la littérature, d'une confusion plus parfaite et c'est aussi par là que son enseignement est si pressant. Si dévouée que soit la vie de certains artistes, elle reste distincte de leur production. Chez Goethe il y a pénétration constante. Chacun de ses poèmes est un acte, et, réciproquement, sa vie entière nous paraît comme une œuvre d'art, une de ses Œuvres les plus belles», A. GIDE, *Goethe*, in *Hommage à Goethe*, «Nouvelle Revue Française», n. 222 (1^{re} mars 1932), p. 52.

(33) Quando Valéry scrive di Goethe in realtà sta già scrivendo il *Suo* Faust. Ciò che diventerà la marca più originale del suo rifacimento, la traccia personale più profonda impressa alle fattezze faustiane, ovvero l'*ennui* della ripetizione – dovuto all'aver fatto «le tour complet de toutes les opinions possibles sur chaque point», «de connaître successivement tous les goûts et tous les dégoûts, et de faire et de refaire tous ces nœuds que sont les événements d'une vie» –, è già abbozzata nel ritratto goethiano del *Discours*: «ce qui me frappe dans Goethe, avant toute chose, c'est cette vie fort longue. L'homme du développement, le théoricien des actions lentes et des accroissements successifs

precedente al suo autore, sembra aver penetrato non solo la produzione goethiana e la sua attività creatrice, ma la sua stessa natura. «Génie», «fuite», «métamorphose» e «variété» sono i connotati reversibili di due volti, ascritti da Valéry alla categoria del mito con eguale autorità, a riprova del fatto che egli non distingue più autore da personaggio, avendoli resi entrambi, da figure, funzioni.

Scelto Goethe e identificatosi in lui più che nel suo testo, confuse le sue fattezze con quelle faustiane, il passo successivo e definitivo che egli compie per rigenerare la sua scrittura e impadronirsi di un testo da rifare senza ripetere, è quello di accogliere in sé la reincarnazione di Faust. Questa si compie progressivamente, manifestandosi in ambiti diversi: un dato che già restituisce la dimensione del fenomeno è, ad esempio, che nei *Cahiers* il nome di «Faust-III» compaia quasi sempre nella rubrica «Ego»³⁴. Ma il segnale mediante cui il transfert raggiunge il suo massimo livello di definizione, il più fortemente simbolico, riguarda la ragione per cui il protagonista valeriano invoca il soccorso di Mefistofele. In *Mon Faust*, infatti, il patto col diavolo ha un oggetto piuttosto inedito: un libro, o meglio il suo progetto di scrittura. Qui Faust non chiede in cambio della sua anima né giovinezza (categoria del resto piuttosto ignorata da Valéry, quando non bersaglio di snobistica e ironica saggezza senile: «Quant à la jeunesse, toutes les chances de se tromper sont nécessairement avec elle»³⁵) né conoscenza (poiché avendo vissuto tutte le vite possibili, reali e libresche, ha già conosciuto ed esperito tutto ben più d'una volta). Chiede invece che Mefisto lo aiuti a scrivere un libro, «une grande œuvre», che fondi e confonda insieme il genere del «Traité» con quello dei «Mémoires»: un libro che si potrà «prendre en tout point, le laisser en tout autre»³⁶. È appunto il testo che ha cominciato a dettare alla sua segretaria, Lust, che qui assume le veci della Margherita goethiana. Queste Memorie, a metà tra la storia e l'autobiografia, e che non si risolvono in realtà in nessuna delle due categorie, sembrano calcare nelle intenzioni e nel metodo il progetto valeriano dei *Mémoires du Moi*. Faust parla di un «livre totale», un «mélange intime de mes vrais et de mes faux souvenirs, de mes idées, de mes prévisions, d'hypothèses et de déductions bien conduites, d'expériences imaginaires...»³⁷. Nei *Cahiers*, in più passi, Valéry manifesta il medesimo proposito:

Mes souvenirs? Faut-il écrire, dicter ces lambeaux, ces mélanges de faux et de vrai? Et qui est plus vrai, dans ce genre, le vraie ou le faux? Je veux dire qui est plus moi? [...] Mémoires du Moi. Je pouvais faire un livre qui serait de mes idées, telles qu'elles me viennent, non comme les vérités ou les volontés [...] mais comme les faits et événements de ma vie la plus ordinaire, et presque comme on écrit un journal des jours...³⁸

Tanto nel libro faustiano che nei *Mémoires du Moi* ciò che è stato non può rivendicare nessuna autorità superiore rispetto a ciò che non fu, o, che è come dire la

(qui se combine curieusement en lui avec la créateur de Faust, qui est l'impatience même) a vécu tout le temps qu'il fallut pour éprouver maintes fois chacun des ressorts de son être; pour qu'il se fit de soi-même plusieurs différentes idées, et qu'il s'en dégageât et se connût toujours plus vaste. Il obtint de se trouver, de se perdre, de se reprendre et de se reconstruire, d'être diversement le Même et l'Autre; et d'observer en soi-même son rythme de changement et de croissance», P. VALÉRY, *Discours en l'honneur de Goethe*, cit., p. 535.

(34) Id., *Cahiers*, cit., XXIV, pp. 374-75; XXV, p. 182; XXVIII, p. 586; XXVIII, p. 912; XXIX, pp. 721-22. Il termine 'rubrica' fu coniato dall'autore

quando, almeno in due precisi momenti della sua vita (nel 1908 e nel 1921), intraprese con una certa sistematicità il progetto di una classificazione dei *Cahiers*. Alla prima di queste fasi risale appunto la divisione del materiale trascritto in 'rubriche', sezioni tematiche che presumibilmente corrispondevano nella mente di Valéry ai titoli di possibili capitoli, ma che non sappiamo quanto considerasse provvisori o definitivi.

(35) Id., *Mon Faust*, cit., p. 310.

(36) *Ibid.*, p. 297.

(37) *Ivi*.

(38) Id., *Cahiers*, cit., XXII, p. 780 e XXIV, p. 837.

stessa cosa, a ciò che potrebbe essere³⁹. In questo senso *Mon Faust* è da leggersi anche come il riflesso della polemica di Valéry contro lo storicismo, polemica che occupò tutta la sua vita: «Faits. Les seuls faits qui comptent sont ceux qui ne doivent rien à l'histoire, donc, ceux que l'on peut produire, reproduire ou observer indépendamment de toute expression. Le langage ne fait pas leur existence, mais seulement un moyen provisoire»⁴⁰.

L'ansia definitoria della memoria-nozione e delle memorie-genere rispecchia chiaramente la posizione che egli ebbe rispetto al passato in generale, inteso sia come passato storico che come vissuto biografico. Così autore e personaggio condivideranno di questo «livre total» non solo il progetto, ma pure l'essenza e la struttura: scriveranno Anti-memorie, Memorie di una mente senza memoria. L'intenzione non rispecchia semplicemente una teoresi antistorica, né risponde alla sola necessità di discredito delle pratiche romanzesche o autobiografiche, ma funziona anche come arma di difesa dalla critica. Entrambi vicini al tramonto, entrambi personaggi pubblici che mal sopportano la fama che li precede, Faust e Valéry pensano a un'opera testamentaria che li liberi dall'interpretazione che altri hanno dato di loro, pretendendo di restituirne l'identità sulla base del solo materiale biografico e artistico, e legittimando un criterio come logico solo perché cronologico. Faust, lamentandosi con Lust, afferma:

On a tant écrit sur moi que je ne sais plus qui je suis. Certes, je n'ai pas tout lu de ces nombreux ouvrages, et il n'est plus d'un, sans doute, dont l'existence même ne m'a pas été signalée. Mais ceux dont j'ai eu la connaissance suffisent à me donner à moi-même, de ma propre destinée, une idée singulièrement riche et multiple. [...] J'ai donc ce grand ouvrage en tête, qui doit finalement me débarrasser tout à fait de moi-même, duquel je suis déjà si détaché... Je veux finir léger, délié à jamais de tout ce qui ressemble à quelque chose...⁴¹

È difficile non scorgere in queste parole l'eco dell'ostilità che Valéry dimostrò per tutta la sua vita nei confronti della critica contemporanea: «Encore une étude, et fort étudié, sur moi! On ne me connaît pas. Je mesure quelque fois la distance de l'oeuvre à l'auteur. Mais nous ne valons que pour ces nécrophiles. Pour ceux qui se nourrissent des cadavres de nos heures et du nôtre mêmes»⁴².

André Suarès scrisse che «une œuvre comme le Faust est la seule façon qu'un grand poète puisse admettre d'écrire ses Mémoires»⁴³; Valéry non vuole scrivere un nuovo Faust, ma, come lui stesso precisa, un «dernier Faust», ed è per questo che gli dà le sembianze di un vecchio in procinto di scrivere le proprie Memorie, attività appunto ultima e testamentaria per eccellenza, ogni *Streben* e curiosità di ricerca ormai superati. L'urgenza della definizione del genere, la riflessione sulla scrittura e lo stile, la ricerca di uno statuto del «Moi» che sia storico senza essere autobiografico: questo è il terreno su cui si gioca, principalmente, lo scambio di connotati tra autore e personaggio. Questo il modo in cui questo Faust diventa davvero valeriano. Scrittore come il proprio riscrittore, ne condivide l'atipicità: il giudizio sul passato, la concezione del tempo in generale, persino il sistema teoretico.

(39) Così Faust a Lust: «Ce que j'ai fait, ce que j'ai voulu faire, ce que j'aurais pu faire sont à l'état d'idées également vivantes devant moi; et je me trouve également capable de toutes les aventures que ma mémoire me représente ou que mes biographies me prêtent si généreusement», *Id.*, *Mon Faust*,

cit., p. 284.

(40) *Id.*, *Cabiers*, cit., XXIX, p. 410.

(41) *Id.*, *Mon Faust*, cit., pp. 283 e 298.

(42) *Id.*, *Cabiers*, cit., XVI, p. 533.

(43) A. SUARÈS, *Goethe: l'Universel*, in *Hommage à Goethe*, cit., p. 65.

Valéry lettore degli altri. Ovvero come riscrivere un'opera senza averla letta

Quando e quanto Valéry avesse realmente conosciuto il *Faust* che dice di voler riscrivere e attualizzare è questione ampiamente dibattuta. Le testimonianze dirette – essendo Valéry, com'è noto, piuttosto parco nelle informazioni sulle proprie letture e nei riferimenti alla sua biblioteca personale – non sono particolarmente risolutive a questo proposito; quelle indirette decisamente insufficienti. Tuttavia, una ricostruzione a posteriori è comunque possibile: incrociando i pochi dati forniti dall'autore nel corso degli anni tra i *Cahiers* e la corrispondenza con quelli reperibili nelle bibliografie goethiane allora in circolazione (non dimenticando di leggerle alla luce del comportamento di Valéry come lettore) si può giungere ad accertare con una discreta affidabilità lo stato della cognizione ch'egli ebbe del primo e secondo *Faust* di Goethe al momento della scrittura di *Mon Faust*.

Quando, nel 1932, l'«Institut de Coopération Intellectuelle» dedica il primo ciclo dei suoi «Entretiens» a Goethe e gli commissiona un discorso, Valéry, impreparato, chiede informazioni e suggerimenti a Charles du Bos e André Gide⁴⁴, come confesserà in seguito:

Goethe. Je dois tout ce qu'il y a de bon, d'*exact*, dans ce *factum*, – qui m'a tué, – à Du Bos et à Gide ou toi. [...] Les derniers huit jours – de cinq heures à vingt heures – sans désemparer!! J'ai relu ce Goethe à Zurich, à l'Université! En somme, je n'avais lu que Faust et la traduction de Martens (1837, excellente) des choses biologiques. Crane et plantes. M'a beaucoup plu, ce bouquin⁴⁵.

Il «*factum*» è appunto il testo preparato per il discorso alla Sorbona il 30 aprile del 1932, per il quale alla fine Valéry proporrà una versione lievemente rimaneggiata della conferenza tenuta qualche mese prima al «Comité Permanent des Lettres et des Arts», integrandola con altri due *essais*⁴⁶. In quello stesso anno, la «Nouvelle Revue Française» celebra anch'essa il centenario della morte consacrando all'autore tedesco il numero di marzo: vi scrivono Gide, Curtius, Mann, Prévost, Schwab; Valéry promette a Paulhan un contributo che però non arriverà mai a realizzare⁴⁷. A quel momento, egli non ha di Goethe che una conoscenza superficiale e poco recente: oltre

(44) Accreditato conoscitore di Goethe, Gide scriverà nel 1942, l'introduzione alle sue opere teatrali (J.W. GOETHE, *Théâtre complet*, introduction d'André GIDE, traduction de G. DE NERVAL et de M. BETZ, B. BRIOD, J. DECOUR, S. PAQUELIN, J. PORCHAT, Paris, Gallimard, 1942). Stando alla testimonianza di Walter Benjamin, inoltre, egli considerava da qualche tempo anche la possibilità di tradurlo: «In Francia è corsa voce per un certo periodo che Gide volesse tradurre le *Affinità elettive*. E poiché ancora recentemente il suo diario di viaggio nel Congo parla di una nuova lettura del libro, gli chiedo informazioni in proposito. – “Certo, Goethe mi attirerebbe ancor sempre.[...] E sicuramente tutto Goethe è nelle *Affinità elettive*. Se mai però dovessi tradurre qualcosa, penserei piuttosto al *Prometeo*, a qualche passo della *Pandora*, oppure a pagine in prosa meno frequentate, come lo stesso scritto su Winckelmann”», W. BENJAMIN, *André Gide e la Germania. Colloquio col poeta*, in *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di G. AGAMBEN, Torino, Einaudi, 1993, p. 29 (il saggio su Gide è del 1928).

Il progetto non resterà irrealizzato, e qualche anno dopo Gide tradurrà la tragedia *Prometeo* per le edizioni Jonquières (J.W. GOETHE, *Prométhée. Pièce en 3 actes*. Traduction par A. GIDE, lithographies de H. Moore, Paris, H. Jonquières, 1951).

(45) La traduzione delle *Metamorfosi* di cui parla Valéry è in realtà di Martins: J.W. GOETHE, *Œuvres d'histoire naturelle de Goethe*, traduit et annoté par Ch.-Fr. MARTINS, A. CHERBULIEZ, Paris 1837. Qualche anno dopo essa fu seguita da quella di Rudolf Steiner: J.W. GOETHE, *La Métamorphose des plantes*. Introduction, commentaires et notes par Rudolf Steiner, Paris 1884. Steiner, promotore e ideatore delle dottrine teosofiche e antroposofiche, tenne negli anni Venti e Trenta del Novecento varie lezioni sul *Faust* di Goethe in numerose capitali europee, fra cui Parigi. Non ci sono tuttavia testimonianze che provino che Valéry vi abbia partecipato né che abbia letto la *Metamorfosi* nella traduzione di Steiner.

(46) Cfr. § 5.

(47) Cfr. M. JARRETY, *Paul Valéry*, cit., p. 813.

alla *Metamorfosi delle piante*, è probabile che da giovane avesse avuto per le mani il *Faust* nella fortunata traduzione di Nerval, ma, come si vedrà, è assai plausibile che non ne avesse mai fatto una lettura approfondita né completa.

Già si è detto di come i primi riferimenti dei *Cahiers* al *Faust* non vengano accostati al nome di Goethe, cominciando a essere accompagnati dalla sigla «III^{ème}» solo due anni dopo la loro prima occorrenza⁴⁸. Indizi, questi, del fatto che l'idea di riscrivere il *Faust* di Goethe non è precedente né sincronica a quella di scrivere un *Faust*: piuttosto, arriva dopo, quando il grosso del canovaccio è già stato messo a punto da Valéry. La prova è una dichiarazione che non lascia spazio ad ambiguità, soprattutto per la data cui risale:

Aujourd'hui, – 1940 – ayant commencé ce III^{ème} Faust (qui n'aboutira pas) – à Dinard, sous le poids de la défaite honteuse – et au milieu de la troupe ennemie – et lisant (maintenant à Paris) la traduction du Goethe – ce Faust I et II que je connaissais à peine, – je remarque surtout la quantité de 'poésie' expresse qui se trouve dans ce drame – mêlée à l'action...⁴⁹

Qui egli non solo confessa di conoscere «à peine» il testo di Goethe, ma di averlo cominciato a (ri)leggere solo nel 1940. Dunque, *dopo* essere tornato da Dinard a Parigi: come sappiamo, a questo punto almeno tre quarti di *Mon Faust* sono già stati redatti. Il rovesciamento – che verrà tra poco illustrato – dei temi e dei personaggi della *pièce* rispetto al suo pseudo-modello comincia quindi molto prima, ne devia perfino il movimento genetico, facendo scaturire la lettura dell'ipertesto dalla riscrittura (anziché il contrario): «Faust III. Ceci *me fait lire* le Faust traduit par Lichtenberger»⁵⁰. Lettura peraltro poco stimolante, e che lascia in Valéry tutta una serie di perplessità dovute non solo al «voile de la traduction», ma alle stesse scelte goethiane: «Il y a en Goethe quelque chose qui me gêne. J'ai l'impression qu'il y ait un *truc pour faire profonds*»⁵¹. Una simile insoddisfazione gli aveva lasciato, più di quarant'anni prima, lo spettacolo visto al Lyceum Theatre di Londra, nel quale il celebre attore Henry Irving recitava la parte di Mefistofele: «Machinerie extraordinaire. Détails, diableries où vraiment les projections sont parfaites – mais ni drame, ni art. Irving, que j'ai suivi à loisir, ne le comprenant pas, n'invente rien»⁵².

Che Valéry conoscesse in modo così parziale l'opera di Goethe non è, probabilmente, solo l'effetto di una preferenza personale, un fatto di gusto. La produzione del drammaturgo e poeta tedesco aveva conosciuto in Francia una fortuna alterna, e una circolazione ampia solo in tempi recenti. Se da una parte le traduzioni di Nerval o le

(48) L'espressione compare appunto nel 1926, prima in tedesco («Der dritte Faust. Fantaisie. Méphisto et Faust à l'Opéra de Vienne. Crépuscule des Dieux. Je le rajeunirai encore une fois. F: mais si bien que rien n'aura eu lieu», P. VALÉRY, *Cahiers*, cit., XI, p. 814), poi in francese (*ibid.*, p. 817), e infine anche in inglese (XIII, p. 848). Da allora accompagnerà, a guisa di titolo, quasi tutti i riferimenti e gli schizzi del Faust valeriano.

(49) P. VALÉRY, *Cahiers*, cit., XXXIII, pp. 736-737. La traduzione cui si riferisce Valéry (come dimostrato dalla citazione successiva) è quella di Lichtenberger (J.W. GOETHE, *Faust I et II*, traduit par H. LICHTENBERGER, Paris, Aubier, 1921).

(50) *Ibid.*, XXIII, p. 894. Corsivi miei.

(51) R. BERTHELOT, *Lettres échangées avec Paul Valéry*, «Revue de Métaphysique et de Morale», gennaio 1946, p. 2. Altrettanto dubbioso il giudi-

zio sulla traduzione di Lichtenberger: «Le second Faust. Trad. de Lichtenberg ne me séduit pas énormément. L'arbitraire de toutes ces féeries. Et rien ne vas très à fond. Mais fait visiblement semblant d'en revenir. Fabrication trop sensible – et gaspillage de matériaux, dont beaucoup de carton. L'Eternel Féminin! Les Mères! Cependant, comme je ne puis juger des vers, mon jugement ne porte que sur ce que j'ai lu. Et la forme doit, sans doute, la révoquer, il y a aussi le vieillissement des imaginations. Ts ces paysages sont vus comme, en 1810, la «nature». Cette vision est refroidie», P. VALÉRY, *Cahiers*, cit., XXIV, p. 265. Per altri giudizi espressi su Goethe e il suo *Faust* cfr.: P. VALÉRY-ANDRÉ GIDE, *Correspondance 1890-1942*, prefazione e note a cura di R. MALLET, Paris, Gallimard, 1955, pp. 512-513.

(52) Lettera inedita a Jules Valéry (Bibliothèque Nationale Française, non catalogata), citata in M. JARRETY, *Paul Valéry*, cit., p. 144).

edizioni Hachette e Hatier ne avevano indubbiamente permesso una certa diffusione, dall'altra è anche vero che, come denuncia Ernst Robert Curtius, «la France du XIX^e siècle n'a pas produit un seul ouvrage central sur Goethe»⁵³, e che lo stesso Gide, per «entrer en contact plus intime avec la vie de Goethe», dovette ricorrere alla traduzione della biografia fatta dall'inglese Lewes⁵⁴.

Certo, le cose cambiano già intorno agli anni Trenta, e le commemorazioni del 1932 per il centenario della morte sono l'occasione per un rilancio definitivo dell'opera e del pensiero goethiani. Fioriscono a Parigi e in tutta la Francia eventi e manifestazioni in suo ricordo: il numero speciale della «Nouvelle Revue Française», quello di «Europe», l'omaggio della Sorbona, ma anche nuovi importanti studi critici, come quelli di Pierre Moreau e di Geneviève Bianquis. A questo affacciarsi di celebrazioni Valéry partecipa – ma più in ragione dell'ufficialità del suo ruolo che per dedizione personale: la commessa della Sorbona, come quella dell'«Institut de Coopération Intellectuelle» non lo appassiona né convincono del tutto.

Ora: come si è ampiamente dimostrato, l'interesse che egli rivolge alla figura faustiana è un fatto antico, reiterato e innegabile, ma questo non è contraddetto dalla scarsa cognizione della tragedia di Goethe: semplicemente, ne è indipendente. Quando comincia a pensare al *Faust*, egli lo fa sulla scorta non di reminiscenze goethiane – che sarebbero state per altro deboli e vaghe – ma di uno slancio tutto personale, attribuendogli una fisionomia estremamente valeriana che sembra non essere in nessun modo debitrice di alcun modello classico. Ecco perché il nome di Goethe ricorre negli abbozzi di *Mon Faust* solo dieci anni dopo quello di Faust, dove tra l'altro si definisce come archetipo in negativo: «3^{ème} Faust. Tout ce que Goethe a ignoré»⁵⁵. La medesima intenzione è svelata chiaramente anni dopo, quando, a stesura ormai quasi completata, Valéry confessa:

Faust III. [...] Si je faisais ce Faust III – réellement – et non réduit à ces amusements Lust – et le Solitaire – esquisses. Il faudrait dessiner le F[aust]. et le Méph[istophélès]. Je ferais un F[aust] victime du Retour éternel, châtié d'avoir voulu recommencer (1). Mais l'idée – déjà vieille – Reprendre le thème Faust pour le placer dans le monde actuel (2)⁵⁶.

E ancora più chiaramente:

'Mon Faust' est fort différent du *Faust* de Goethe. Il est celui qui a voulu vivre 'une fois pour toutes'. Il ne veut à aucun prix ni survivre ni revivre sous aucune forme et dans aucune condition. [...] Il connaît la vie par cœur, et il lui faut la subir. Il ressent des événements et de tout, les mêmes dégoûts qu'un homme trouve dans son métier au bout de vingt ans qu'il le pratique⁵⁷.

(53) E.R. CURTIUS, *Goethe ou le classique allemand*, in *Hommage à Goethe*, cit., p. 7. Il giudizio di Curtius circa lo stato contemporaneo degli studi francesi su Goethe non è di molto più indulgente; passando al vaglio i più validi lavori di germanistica francese egli conclude: «Je n'en veux pour témoins que les noms de Fernand Baldensperger et Henri Lichtenberger», *ibid.*, p. 11. Per ulteriori dettagli sulla diffusione dell'opera di Goethe in Francia si veda: F. BALDENSPERGER, *Goethe en France. Étude de littérature comparée*, Genève, Slatkine, 2000 e *Id.*, *Goethe en France. Bibliographie complète*, Paris, Hachette, 1907. Quanto alla fortuna, invece, che ebbe in particolare il *Faust* nella letteratura

francese, alle traduzioni, ai riadattamenti e rifacimenti che ne seguirono si vedano: G. BIANQUIS, *Faust à travers quatre siècles*, Paris, Droz, 1935; A. DABEZIES, *Visage de Faust au XX^e siècle. Littérature, idéologie et mythe*, Paris, Puf, 1967, *Id.*, *Le mythe de Faust*, Paris, Armand Colin, 1972, e C. DÉDEYAN, *Le thème de Faust dans la littérature européenne*, Paris, Lettres Modernes, 1954-67.

(54) Cfr. A. GIDE, *Goethe*, in *Hommage à Goethe*, cit., p. 52.

(55) P. VALÉRY, *Cahiers*, cit., XII, p. 894.

(56) *Ibid.*, XXIII, p. 894.

(57) *Ivi*.

Il tema dell'eterno ritorno, la questione della ciclomania, la riflessione sul tempo storico e biografico dell'individuo: questi i motivi che lo spingono a occuparsi di Faust, questi i temi che, infatti, restano centrali nella trama del *Suo Faust*. Che infatti è una creatura tutta valeriana, non meno di un Teste, che pure è stato generato senza il filtro, neanche inconscio, di un modello ipertestuale. Certo, nel caso del *Faust* l'esistenza di un patrimonio pregresso di informazioni e suggestioni è indiscusso, ma agisce appunto come serbatoio narrativo e iconografico e non come referente vincolante. Per questo sembrano insufficienti o almeno poco probanti gli elementi che indussero Maurice Bemol (e che più recentemente sono stati in parte ripresi da Karl-Alfred Blüher) a considerare «approfondie» e «passionnée»⁵⁸ la conoscenza di Valéry del *Faust* goethiano e preponderante la sua influenza sul suo rifacimento. Il fatto che, ancora diciannovenne, egli avesse scritto in una lettera a un compagno di liceo: «À force de vivre cloîtré entre ses désirs et ses rêves, loin du libre soleil de l'action, on devient moisi n'est-ce-pas? On a beau s'illusionner, l'ennui est toujours là qui guette derrière le pilier de l'Église comme dans Faust»⁵⁹, o che, nello stesso anno, commentando il des Esseintes di *À Rebours* lo avesse paragonato al Faust («Quel Faust plus exaspéré, plus malade, plus tordu et sans rémission et sans anges de la fin!»), non prova in nessun modo questa tesi. Si tratta di considerazioni vaghe e di caratterizzazioni generiche, rimandabili a una conoscenza mediata del testo piuttosto che diretta.

Il mito di Faust, tra i maggiori e più noti dell'Occidente moderno, era un patrimonio normalmente condiviso dalla generazione di Valéry e dalla sua classe culturale. Ma, come per altre figure o testi 'classici', citarlo non significava necessariamente conoscerlo: Faust si cita come si cita l'Iliade, come si parla di Dante o come si chiosa Chisciotte. Per aver presente i suoi tratti, l'essenza del personaggio e l'essenziale della sua storia, una cognizione analitica del testo è accessoria: a Valéry potrebbero essere stati più che sufficienti il ricordo di uno spettacolo teatrale, la memoria di giochi domestici, una veloce lettura giovanile⁶⁰. Lui stesso ha ammesso di conoscere poco Goethe, e a stento il *Faust*. E non sono le sue sole dichiarazioni a spingerci a questa conclusione: esse trovano una perfetta spiegazione alla luce del sistema epistemologico che le ha originate. L'approccio valeriano ai testi, ai testi degli altri, la sua condotta di lettore – «de bonne foi et de mauvaise volonté», proprio come il suo Faust pensa debba essere il lettore ideale – fornisce la ragione precisa di questo stato di cose solo apparentemente paradossale: «Le peu qu'on sait, parfois est plus actif et fécond que le beaucoup. Car il excite ou oblige à inventer le manque. [...] L'excessivement peu que je savais de Platon et qui eût tenu en dix ou quinze lignes m'a produit Eupaliнос – cf. Léonard aussi, et Goethe⁶¹».

La costruzione procede per sottrazione, non per accumulo né giustapposizione; per scrivere su un autore (Leonardo), ricalcare il suo impianto formale (Platone) o riscrivere una sua opera (Goethe), leggerne o saperne troppo non aiuta l'impresa creativa, semmai la depotenzia. Lo stadio della «compréhension» che prelude all'assimilazione di uno spirito altrui intrattiene, nel caso di Valéry, un rapporto piuttosto originale con la tecnica – tradizionalmente intesa – della lettura. Il suo approccio artistico detronizza i due cardini principali di ogni metodologia classica: il testo e l'autore. Il primo, in quanto prodotto non indicativo del processo genetico di una creazione; il

(58) Cfr. K.A. BLÜHER e J. SCHMIDT-RADEFELDT, *Le cycle de «Mon Faust» devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1991, pp. 37-38.

(59) ID., Lettera ad Albert Dugrip, *Lettres à quelques-uns*, Paris, Gallimard, 1952, p. 23.

(60) Valéry aveva l'abitudine di allestire in casa un teatrino di marionette per divertire i figli: uno degli spettacoli più frequentemente inscenati era proprio il *Faust*: cfr. P. VALÉRY, *Cahiers Paul Valéry* 2, *Mes Théâtres*, cit., p. 10.

(61) ID., *Cahiers*, cit., XVIII, p. 82.

secondo, perché non rivelatore delle tecniche mentali di una personalità creatrice. Per trattenere un testo è necessario allontanarsene, e usare una distanza che permetta tanto di usarne il materiale in modo non copiativo ma innovativo, quanto di coglierne il lato 'funzionale', immuni dalle ricostruzioni dei dati storici, biografici, filologici. La metabolizzazione di un'influenza esterna per farsi occasione di un'ispirazione deve concedere al soggetto leggente uno spazio di inviolabile dominanza rispetto al soggetto scrivente: la dualità del rapporto tra i due è davvero poco più che formale, e non c'è dubbio su chi detenga il primato della forza e della libertà di manovra: «Un homme de valeur (quant à l'esprit) – est à mon avis un homme qui a tué sous lui un millier de livres, qui lisant en deux heures, a bu seulement le peu de force qui erre dans tant de pages»⁶².

La trasformazione ingenerata da quell'«action de présence» di cui si parla nella *Lettre à Mallarmé*, quando avviene, non è certo dovuta alla lettura, poiché, in ogni caso, lo scopo principale e finale di Valéry è di «échapper à l'influence non maîtrisée, et aussi souvent que possible, par un renversement très valéryen, d'utiliser les autres pour renforcer sa propre identité»⁶³.

Ora: la produzione valeriana è copiosa, densa e soprattutto assai variegata. Nell'affrontare temi e uditori che non erano familiari o affini alla sua formazione egli non ha mai celato l'estraneità del suo contributo, sottolineandola, al contrario, in modo assai ostentato. Che si trattasse di discutere questioni filosofiche, tecniche o di settore, i suoi numerosi discorsi si aprono tutti con incipit che si somigliano, nei quali un'umile ammissione di incompetenza serve nei fatti a permettersi una maggiore libertà espressiva e interpretativa⁶⁴.

In un suo recente saggio, Pierre Bayard distingue tra quattro possibili categorie di non-lettori: quelli che parlano dei libri che non conoscono, dei libri che hanno solo sfogliato, dei libri di cui hanno sentito parlare, e infine dei libri che hanno dimenticato. Secondo il professore e psicanalista francese, Valéry apparterebbe indubbiamente alla seconda, rappresentandone addirittura il paradigma: «On voit, avec Valéry, qu'il suffit d'avoir parcouru un livre pour lui consacrer tout un article et qu'il serait même inconvenant, pour certaines livres, de faire autrement. Parcourir les livres sans véritablement les lire n'interdit en rien de les commenter. Il est même possible qu'il s'agisse là de la manière la plus efficace de les approprier, en respectant la nature profonde de leur capacité d'enrichissement»⁶⁵. Se la cultura, come suggerisce Bayard, è in fondo

(62) Id., *Cahiers*, cit., II, p. 700.

(63) M. JARRETY, *Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, cit., p. 210.

(64) Il caso più emblematico è probabilmente l'elogio funebre scritto per Marcel Proust e commissionatogli nel 1922 dalla «Nouvelle Revue Française», nel quale ammette di conoscere «à peine un seul tome de la grande œuvre de Marcel Proust» e che pertanto non potrà che limitarsi a «proposer une opinion sans force, et presque indigne d'être écrite», P. VALÉRY, *Œuvres*, cit., I, pp. 769-770. Ma la medesima formula si ripete in *essais* di diversa natura e occasione: nel *Discours aux chirurgiens*, dove assicura subito l'uditorio della sua «parfaite incompétence en matière de chirurgie» (*ibid.*, p. 907), in *Une vue de Descartes*, in cui si giustifica di non essere un filosofo, e di non poter scrivere pertanto su Descartes che «des impressions toutes premières» (*ibid.*, p. 816); nel *Discours au Pen Club*, di cui ammette di avere ignorato, «il y a quelques jours», l'esistenza stessa (*ibid.*, p. 1459); o infine nel *Discours sur l'esthétique*, nel quale paragona la sua

presenza a quella di «une ouverture de musique fantaisiste au commencement d'un grand opéra» (*ibid.*, p. 1294).

(65) «Telle est en tout cas l'opinion – et la pratique avérée – de ce maître de non-lecture que fut Paul Valéry. Dans la galerie des écrivains ayant mis en garde contre les risques de la lecture, Valéry occupe une place majeure, puisqu'une partie de son œuvre est une dénonciation virulente des dangers de cette activité», P. BAYARD, *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus?*, Paris, Minuit, 2007, p. 30. Prima di lui, Michel Jarrety aveva posto l'accento sulla stessa questione: «Lisant peu, lisant vite, et lisant peu [...] Valéry, de son propre aveu, lit tantôt mal, avec un intérêt que le livre ne requiert pas et rend coupable (c'est la fatigue), ou à l'inverse sans l'intérêt qu'il requerrait pour d'autres (c'est le dédain), – et, tantôt bien, avec une attention exactement proportionnée aux mérites de l'œuvre», M. JARRETY, *Paul Valéry devant la littérature. Mesure de la limite*, cit., p. 206.

un fatto di orientamento, Valéry ha la destrezza di pochi nel muoversi nel mondo dei libri semi (s) conosciuti o nel sapere cosa ricordare dei testi mislatti. La (non-)lettura diventa, praticata da lui, un altro atto di creazione che al confronto con un'alterità testuale o autoriale non sacrifica nulla del suo potenziale inventivo⁶⁶.

Nessun controsenso, quindi, nessuna aporia nel constatare che tra la decisione, il progetto e lo sviluppo di un «troisième Faust» e la lettura dei primi due non esiste consequenzialità né sincronismo: in Valéry, il fenomeno è voluto e diffuso. Per questo si ritiene siano da ridimensionare quegli interventi critici che di *Mon Faust* hanno troppo risolutamente decretato la diretta ascendenza goethiana⁶⁷. Prendere le distanze da quelle conclusioni non vuol dire, lo si ribadisce, negare il ruolo del *Faust* come referente ipertestuale, ma contestare il ruolo di referente ipertestuale in sé, o almeno pensare di doverne restituire tutte le sfumature previste dalla scrittura (e lettura) valeriane.

I luoghi delle differenze. Per una revisione della categoria di intertestualità

La rassegna delle identificazioni tra Valéry e Goethe e Valéry e Faust, delle tracce che esse hanno disseminato nel testo, lo studio delle sue abitudini di lettura, servono a dare un'idea più chiara di cosa l'autore intendesse con «réincarnation», e soprattutto delle modalità in cui questo processo si è articolato. Studiare la fenomenologia di quelle identificazioni permette di misurare il peso specifico dell'intervento valeriano sul testo di Goethe. Intervento la cui attività modificatrice è talmente manifesta da stare impressa nel titolo. '*Mon*' *Faust*: premessa che già relativizza la portata del modello in favore di un massimo di soggettività; promessa mantenuta nell'opera, la quale per tutta una serie di evidenze testuali segna con nettezza l'affrancamento dall'archetipo, costringendo a valutare da un'altra ottica il concetto e l'effetto dell'intertestualità in Valéry.

(66) Curioso notare come Goethe, nel descrivere l'approccio francese allo studio della letteratura tedesca, tratteggi un comportamento che – benché estremizzato – quasi sembra ricalcare quello che Valéry ebbe nella rilettura e riscrittura del suo *Faust*: «[I francesi] si trovano proprio nella situazione dell'astuta volpe, che non può prender nulla dallo stretto collo del vaso; nonostante tutta la buona volontà non sanno che farsene delle nostre cose. Trattano i nostri prodotti artistici come materia grezza che devono lavorare» (la citazione è riportata in K. WELA, *Goethe und Frankreich*, in *An den Grenzen der Nationalliteraturen*, Berlin 1958, p. 40).

(67) È il caso degli studi più pionieristici su *Mon Faust* (cfr. M. BEMOL, *Goethe et Valéry*, «Revue de Littérature Comparée», juillet-septembre 1947; *Goethe, Rousseau et Faust*, «Études Germaniques», janvier-mars 1938; *Goethe, Valéry et la «comparaison»*, «Revue de Littérature Comparée», avril-juin 1948; *Le jeune Valéry et Goethe*, «Revue de Littérature Comparée», 1960, pp. 5-36), ma non solo. André Dabezies, in un intervento a un importante convegno su *Mon Faust*, affermava che per Valéry «le texte [...] qui compte c'est celui de Goethe» (A. DABEZIES, *Mon Faust et la tradition du Faust allemand*, in K.-A. BLÜHER, J. SCHMIDT-RADEFELDT (éds.), *Le cycle de Mon Faust devant la sémiotique*

que théâtrale et l'analyse textuelle, cit., p. 38). La valutazione ci pare eccessiva nella misura in cui per Valéry non c'è, in assoluto, testo che conti. In questo e in tutti gli altri casi, lo studio del testo è trascurato a favore del sistema formale che lo ha originato e la conoscenza dell'autore a vantaggio di quella dell'*esprit* mentale che egli rappresenta. Cfr. a questo proposito NED BASTET, *Mon Faust de Valéry comme "work in progress"*, «Littératures», n. 20, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1989, p. 89: «[...] il ne se réfère à Goethe que pour la forme, la vérité est qu'il ne connaît quasiment pas: une lecture adolescente dont le souvenir reste flou [...]». Si le nom de Goethe apparaît de loin en loin dans les cahiers, c'est associé à quelque autre comme Stendhal, comme l'exemple stéréotypé du «comédien» littéraire qui construit artificiellement son image et même la profondeur». Dello stesso avviso anche Jarrety, secondo il quale «à trop visiblement rapporter Valéry à Goethe – dont il n'a vraiment lu que très tardivement les deux pièces, vers la fin de 1940, après avoir composé l'essentiel des pages que nous lisons – on se condamne à manquer un texte qui procède, pour l'essentiel, d'un soubassement singulier où s'affirme une différence fondatrice» (M. JARRETY, *Valéry: Faust écrit*, «Europe», janvier-février 1997, année 75, n. 813-814, pp. 117-118).

Abbiamo già sottolineato come il protagonista ricorra a Satana non per esaudire i propri desideri di gloria o di giovinezza, ma per scrivere un libro che restituisca la verità sulla propria vita. A Mefistofele che pensa di essere stato invocato per sedurre Lust, egli replica con laconico sarcasmo che «il ne s'agit pas d'une nouvelle affaire Marguerite»⁶⁸. Ma non è solo l'oggetto del patto a essere rivisitato, è il rituale stesso che si inverte e si profana: Mefistofele non vuole sedurre Faust; al contrario, è quest'ultimo a invocarlo, e a proporgli un accordo che prevede, in cambio del suo aiuto, il ringiovanimento del Diavolo, ormai fuori moda e incapace di esercitare vere tentazioni sull'uomo moderno: «Tu ne fais guère peur. L'Enfer n'apparaît plus qu'au dernier acte. Tu ne hantes plus les esprits des hommes de ce temps. Il y a bien de petits groupes d'amateurs et des populations arriérées... mais tes méthodes sont surannées, ta physique ridicule...»⁶⁹.

Del resto, degli stessi monologhi del Dottor Faust nel suo gabinetto di lavoro che aprivano il testo di Goethe, non c'è traccia in *Mon Faust*, che invece comincia subito con i dialoghi, e col dettato dei «Mémoires» che Faust fa non a un Wagner, ma a una segretaria solerte dall'innocenza seduttiva. Allo stesso modo non c'è traccia di scene fondamentali, come quella della Taverna di Auerbach, della Cucina delle streghe, o della Notte di Valpurga⁷⁰. Certo, altre ambientazioni sono rispettate, come l'episodio del giardino (atto II), o della biblioteca (atto III), ma anche in questi casi il contenuto e i temi sono talmente rielaborati da non lasciare dubbi sul fatto che l'ipertesto sia coscientemente deviato e piegato alla manovra valeriana, al suo tono e al suo registro.

La scena del giardino (atto II), dove in Goethe si consuma l'opera di seduzione corruttiva ai danni di Margherita, diventa invece per Valéry lo spazio della riflessione sull'*amour-tendresse* e la sua fenomenologia percettiva, mentre in quella della biblioteca (atto II) la presenza di Faust non è nemmeno contemplata, cedendo il campo alle strategie tentatrici di Mefisto nel dialogo con Lust (scena III) e col discepolo (scena V)⁷¹. Quest'ultimo, che in Goethe era un personaggio marginale, episodico, tutto sommato estraneo al dramma⁷², in *Mon Faust* ha uno spazio decisamente più importante, comparando in buona parte del secondo atto e in tutto il terzo. Questo non solo perché – come è noto – il tema della dialettica allievo/maestro era particolarmente caro e familiare a Valéry, ma anche perché questa figura finisce per diventare il contraltare anagrafico e biografico del suo Faust: giovane, fiducioso nelle possibilità del sapere, ambizioso, avido di potere, titanico. È fortemente simbolico, infatti, che sia proprio lui a pronunciare al posto del Maestro nella biblioteca la celebre formula: «J'ai donc, hélas, Philosophie | Médecine, Jurisprudence | Et, par malheur, Théologie | Approfondies, avec ardent effort?...»⁷³, così come pure per i voti più tipicamente faustiani («savoir, pouvoir, vouloir... voilà la triple clé»)⁷⁴. Infine, l'incendio del laboratorio che Mefisto provoca per dimostrare a Faust di avere ancora qualche potere (atto II, scena III), non è che l'inversione parodistica della tragica scena goethiana in cui era Faust a chiedere al diavolo di dare fuoco al terreno di Filemone e Bauci⁷⁵.

(68) P. VALÉRY, *Mon Faust*, cit., p. 292.

(69) *Ibid.*, p. 295. E poco oltre: «Je ne puis te cacher que tu parais assez démodé. Tu ne sembles pas concevoir l'effrayante nouveauté de cet âge de l'homme», *ibid.*, p. 299.

(70) In realtà, i manoscritti parlano di una «scène de la taverne» – come anche di una scena con l'«homunculus»: nessuna delle due fu però mai scritta (DMF, Naf 19041, Mf. 3394, vol. VII, f. 177).

(71) *Id.*, *Mon Faust*, cit., rispettivamente alle pp. 65-102 e 106-175.

(72) Compare infatti solo una volta, nel *Faust I*, nella veste di un ingenuo allievo («matricolino») avido della saggezza faustiana, e che Mefistofele istruisce con le sue indicazioni sulla Logica e la Metafisica: cfr. J.W. GOETHE, *Faust*, a cura di C. CASES, Torino, Einaudi, 1965, pp. 51-56.

(73) P. VALÉRY, *Mon Faust*, cit., p. 370: si tratta per altro dell'unica citazione letterale da Goethe presente nel testo.

(74) *Ibid.*, p. 364.

(75) J.W. GOETHE, *Faust*, cit., pp. 316-318.

Mefistofele è poi l'altro oggetto investito dal rovesciamento ideologico di Valéry. Nonostante nel *Faust* tedesco quella della salvezza sia una partita tutta interiore al protagonista, e Mefisto abbia potere solo in quanto la sua essenza è lo sviluppo storico dell'anima di Faust, la peculiarità di Goethe è proprio di aver saputo conferirgli lineamenti indipendenti, rendendolo una «figura poetica viva, non più soltanto l'incarnazione del principio del Male»⁷⁶. La sua azione è del resto necessaria all'impianto dialettico che sostiene tutta l'opera, rappresentando il «momento polare rispetto al bene che, senza di esso, bene non potrebbe essere a pieno titolo, o, per meglio dire, come bene non riuscirebbe a realizzarsi»⁷⁷. In *Mon Faust*, dove è invece assente qualsiasi preoccupazione o ispirazione teodicea, l'autorità mefistofelica, non dovendo reggere alcuna tensione polare, può essere schernita e demistificata senza troppi scrupoli: «Mon Faust n'est plus celui de Goethe. Ce mien fantoche a mis le diable dans la poche»⁷⁸.

La stessa ciclosi che il Faust valeriano aborrisce, quel rifiuto integrale di ogni ripetizione (che perpetua quello del suo autore) in nome del quale rifiuterà nel finale la salvezza offertagli dalle fate (corrispettivo dell'eterno femminino), è al contrario il motore narrativo del *Faust* di Goethe il quale, soprattutto nella redazione definitiva, vive di innumerevoli palingenesi che si compiono dentro e fuori dal suo corpo. Spinto dallo *Streben* che lo anima, egli rinasce ripetutamente e nei modi più diversi: con l'aiuto del filtro della strega; invocando il viaggio rasserrenatore nel rosso dell'aurora; rinascendo cristianamente quando il suono delle campane che annunciano la resurrezione di Cristo lo distoglie dal suicidio, e distruggendo quello stesso cosmo cristiano con la triplice abiura di fede, speranza e pazienza per edificarne uno nuovo «nel suo petto»⁷⁹. Ed è proprio nello *Streben* – qualità che ontologicamente definisce il personaggio goethiano, orientandone le azioni e i movimenti narrativi –, che il Faust di Valéry si allontana irreversibilmente dal modello. Egli manca dello slancio a vivere e a provare, dell'ingordigia e dell'entusiasmo del titano. Per il suo predecessore «In principio era l'azione...»; quanto a lui, un'inerme contemplazione lo restituisce a una categoria antierica e antiromantica. In sostanza ciò per cui il primo si guadagna la salvezza è ciò per cui il secondo la rifiuta: l'anelito a superare l'esito delle proprie azioni, la vocazione di espandere la propria personalità al mondo esterno⁸⁰.

I due poli tra cui oscillava l'azione in Goethe (lo *Streben*, appunto, come tensione ascensionale a una meta superiore e il *Genuss*, come sosta in uno stato di benessere che interrompe quell'ascendenza) sono entrambi disertati dal nostro Faust, che il titanismo lo ha già esaurito – come ogni altra possibilità nel reale – e niente nell'universo, niente di umano, nessun desiderio di infinito spinge a muoversi dal punto in cui persiste, disilluso e fiaccato dalle continue ripetizioni. È un eroe senile, dalle priorità esclusivamente testamentarie, il cui profilo si è completamente scollato da quello del

(76) G. LUKÁCS, *Studi sul Faust*, Milano, SE, 2006, p. 162.

(77) L. ZAGARI, *Sistemi dell'immaginario nell'età di Goethe*, Pisa, Edizioni ETS, 2004, p. 164.

(78) DMF, Naf 19035, I, f. 24. Va ricordato tuttavia che fino al 1940 la focalizzazione di Valéry sulla figura di Mefisto era comunque maggiormente delineata, come dimostrano soprattutto alcune annotazioni dei *Cahiers* (si veda fra tutte quella del progetto di trasposizione del «Prologue dans le ciel»: Id., *Cahiers*, cit., XXVIII, p. 660). Il suo ruolo verrà poi progressivamente ridotto a quello di una controfigura funzionale alle manovre di Faust,

e l'attenzione dell'autore si concentrerà sempre più sulla vicenda di quest'ultimo e Lust.

(79) J.W. GOETHE, *Faust*, cit., pp. 26-27, 44-51 e 138-140.

(80) Lo esemplifica benissimo Erich Heller in una sola battuta: «Qual è il peccato di Faust? Inquietudine dello spirito? Quale la sua salvezza? Inquietudine dello spirito», E. HELLER, *Lo spirito diseredato*, Milano, Adelphi, 1965, p. 61. Del resto, uno dei numerosi epiteti che Goethe usa per il suo personaggio è proprio *Ungenugsamer*: «l'insoddisfatto».

giovane professore trentenne protagonista dell'*Urfaust*, la cui ambizione motrice era la gioventù, e tutto ciò che possederla in eterno comportava⁸¹.

Un eguale scarto tra archetipo e riscrittura si registra del resto a un livello ideologico: se in Goethe il problema centrale è quello della salvezza, per Valéry il bene e il male – riflessi della coscienza – in quanto *valori* sono nominalismi astratti, nozioni vaghe e insperimentabili. Fedele anche in questo al suo creatore, Faust è – come Te-ste – un «mystique sans Dieu», un riduzionista della ragione intollerante verso qualsiasi istanza metafisica. E non è un caso che il grande assente della *pièce* sia proprio Dio, nulla più che una comparsa evocata *in absentia* dalle pungenti e sarcastiche battute di Mefistofele⁸².

La fenomenologia dell'eroe, poi, è sintomatica (com'è fisiologico che sia) di due opposte concezioni della Storia e dell'Uomo nel mondo. Pur condividendo i due testi una geografia comune, una topologia dello spirito che corre lungo i confini dello stesso continente e che sui tratti di quella storia collettiva riscrive quelli del proprio personaggio, dal *Faust* di Goethe a quello di Valéry corre tuttavia lo spazio di una trasformazione che non è più solo generazionale, ma genetica. Da monade entelechiaca che si mantiene in un'infaticabile attività lanciandosi perpetuamente verso un futuro, Faust arriva nei cento anni seguenti a guadagnare la fisionomia del pensatore di quella che Nietzsche chiamò *Menschenprüfer*: la pertinenza dell'uomo nel mondo moderno. Se il personaggio del *Fragment* del 1808 è la voce dell'Europa del XIX secolo e della sua ideologia modernista alimentata dall'idea che l'uomo debba realizzarsi prima di tutto attraverso l'azione, l'impegno e il progresso, il suo epigono francese smette ogni residuo metafisico e panteista, dimostrando una formazione scientifica nel senso moderno del termine che cerca di abbordare i problemi col rigore oggettivo delle scienze esatte. Certo, è ovvio che alcuni rimandi al modello siano presenti: ma appunto lo sono in una declinazione che ne rileva la pura formalità⁸³.

Perfino superfluo appare infine parlare della difformità tra i testi a un livello strutturale: l'impianto classico della tragedia (con redenzione e grazia finale) e la costruzione hegeliana degli avvenimenti guidano lo sviluppo narrativo in Goethe, laddove Valéry celebra proprio la decostruzione di quella finalità evenemenziale, inaugurando

(81) Se nel descrivere la fisionomia dell'eroe valeriano uso termini quali «inoperosità», «contemplazione», «inazione», è necessario precisare che lo faccio da una prospettiva eminentemente romantica. Ciò che Valéry contesta del Faust non è l'eccessivo movimento di ricerca, al contrario, egli lo giudica fin troppo statico: «Faust. Dans le Faust de Goethe, Faust est passif. Il est au fond une sorte de spectateur», P. VALÉRY, *Cahiers*, cit., XXVII, p. 635). Ciò che gli contesta *davvero* è che quel movimento sia diretto all'esplorazione di un mondo fuori da sé (quello del progresso e dello sviluppo, per quanto fortemente allegorizzati) invece che a quella dello spirito interiore, del *Moi* – oggetto unico della ricerca valeriana. La posizione del Nostro è tanto più originale se si considera che, negli anni '30 e '40, gli studi critici su Goethe che circolavano erano ancora fortemente debitori all'approccio romantico tradizionale.

(82) In una nota dei *Cahiers* relativa a *Mon Faust* risuona significativa la domanda: «Mais where is God?», P. VALÉRY, *Cahiers*, cit., XXVII, p. 474. Va detto in ogni caso che i primissimi piani di scrittura di *Mon Faust* testimoniavano dell'intenzione di

scrivere un «dialogue entre Dieu et Sathan»: cfr. *ibid.*, X, p. 137. Essa non rientrerà tuttavia in alcun modo nella versione pubblicata, dove di Dio non c'è traccia (sia in «Lust» che nel «Solitaire») e Mefistofele non avrà che Faust come unico contrappunto alla sua volontà e termine di confronto per le sue argomentazioni.

(83) Les «fées» dell'*Intermède del Solitaire*, ad esempio, sono direttamente ispirate al «girotondo di spiriti» del finale del Faust II; o ancora, una scena inedita che avrebbe dovuto chiudere il *Solitaire* rappresenta una lotta tra il Solitario, l'Arcangelo e Mefistofele (o in alternativa tra l'angelo e il diavolo) che si contendono il corpo senza vita di Faust, la quale rinvia in qualche modo alla battaglia tra la corte di angeli celeste e la corte di diavoli che tentano di elevare il corpo del Faust goethiano (DMF, Naf 19042, vol. VIII, f. 159); infine, nell'episodio «Salon» del *Drame politico-social* il tema della «Fiducia» è messo in relazione con quello del «papier-monnaie», citazione dal primo atto di Goethe (cfr la stessa annotazione in: *Id.*, *Cahiers*, cit., XII, p. 14).

una drammaturgia aperta, postmoderna, in cui «un dénouement final tragique n'est plus discernables dans l'accumulation des actions 'parallèles' d'un nombre 'indéterminé' de pièces 'indépendantes', présentant chacune plusieurs fins irréconciliables»⁸⁴. Quanto detto è sufficiente a dimostrare la profonda 'valerianità' di questo testo: caratteri, ruoli, tempi e funzioni del (presunto) ipertesto vi sono davvero rimaneggiati, fino a perderne tanto in termini di *auctoritas* testuale che di repertorio tematico.

Faust e l'Europa

Assumere nelle intenzioni un archetipo per disconoscerlo nel testo. Annunciare nella premessa una riscrittura per poi smentirla nei fatti. Il percorso formativo di *Mon Faust* appare ben singolare, ma affatto incoerente nel quadro delle convinzioni e delle teorie valeriane circa le pratiche di lettura e di creazione artistica. Tra i maggiori contribuenti di quella che William Marx ha definito la «nascita della critica moderna», egli fa parte (insieme a Mallarmé, Poe, Eliot) di quella generazione di scrittori che, rompendo con la tradizione romantica, rivoluziona le norme sulla genesi delle opere e sull'approccio interpretativo alle stesse, spostando l'accento dal prodotto finito al suo processo di produzione, dalla personalità autoriale alla sua metodologia di lavoro, da una poetica di ispirazione a una di fabbricazione⁸⁵. Il che determina che anche l'elaborazione di una riscrittura parta solo superficialmente e pretestuosamente da un legame col testo come ipertesto. Interessandosi molto di più alle personalità creatrici e ai loro mezzi intellettuali che ai risultati finiti che quelli generano, l'assimilazione di un archetipo non si consuma che parzialmente nell'opera ricreata.

Capire che tipo di lettore sia stato Valéry fa tutt'uno col capire che tipo di riscrittore sia stato: la prima attività è propedeutica all'altra, poiché lui stesso ci ricorda che nel suo Sistema il giudizio estetico ne comprende sempre uno poetico. Se la marca antitestuale dell'intertestualità valeriana appare ora non come un effetto casuale ma come il prodotto ragionato della sua poetica di scrittore e di lettore, resta ancora da capire se e come questa abbia provocato e condizionato il dialogo col modello e il suo autore. La comunicazione che egli avvia con Goethe è esattamente della stessa natura di quella già intrattenuta, ad esempio, con Leonardo.

Scegliere una personalità, e indagarla su criteri che non sono né biografici, né storici, né estetici, ma studiarla come si studia una formula in matematica, un fenomeno nelle scienze naturali: per capirne l'ingranaggio di funzionamento e poterlo reiterare in forma autonoma. Quando una poetica del genere viene applicata a un processo di riscrittura quello che succede è che la referenza sta altrove che nel testo scritto – nel senso in cui Valéry lo ha sempre rifiutato come chiave di comprensione di un autore e della sua estetica – configurandosi sostanzialmente come culturale. Egli sceglie il *Faust* non per l'influenza che la sua storia o forma hanno avuto su di lui,

(84) K.-A. BLÜHER, *Le statut intertextuel du Faust de Valéry*, in *Le cycle de Mon Faust devant la sémiotique théâtrale et l'analyse textuelle*, cit., p. 69. Quanto alla prospettiva storica di marca hegeliana, è già evidente, da quanto detto finora, che *Mon Faust* violi uno per uno tutti i crismi che nell'*Estetica* Hegel definiva come caratterizzanti della tragedia, mostrando forse maggiore affinità con le forme epiche, in linea con quanto affermato circa l'«epicità» del *Faust* goethiano da FRANCO MORETTI nel suo *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a*

Cent'anni di Solitudine, Torino, Einaudi, 1994.

(85) «Tanto la critica universitaria cercava di accumulare il più grande numero possibile di documenti ed accordava alle fonti extra-letterarie (epistolari, scritti personali, etc.) un'importanza preminente nel suo lavoro, tanto la critica valeriana vuole limitare al massimo il suo oggetto fino a conservare nel suo campo d'osservazione solo l'opera stessa, anzi meno dell'opera: la semplice idea dell'opera», W. MARX, *Naissance de la critique moderne*, Artois Presses Université, 2002, p. 25.

ma perché cerca una metafora che renda leggibile un destino collettivo urgente da rappresentare.

Quando, in occasione di una conferenza all'«Université des Annales», scrive l'ultima versione del discorso su Goethe, inserisce in apertura del testo un fondamentale passaggio su quella che lui definisce una «politique de l'esprit»:

J'ai parlé d'une certaine politique de l'esprit. Je me suis fait cette expression aussi vague et mystérieuse qui me signifie l'ensemble des rapports de chacun, de chaque quelqu'un, avec l'univers de désirs, de souvenirs, de prévisions, de mythes et d'évaluations que nous portons en nous [...]. Ces sont ces puissances [...] qui nous fournissent toutes les croyances essentiels à la pensée et à l'action. Elles assignent des valeurs aux images, instituent le crédit des idées, constituent la substance de nos desseins. Tout cela m'a paru pouvoir être assemblé sous le nom de Politique de l'esprit, car, au centre instantané de toutes ces activités mentales, existe une sorte de gouvernement⁸⁶.

Appare qui sviluppata in forma definitiva l'associazione che già nelle prime versioni delle conferenze era chiaramente delineata: quella tra il magistero goethiano e un'ideale società degli spiriti di tradizione e formazione europea. Se torniamo ancora al *Discours*, troviamo che Valéry identifica nello scrittore tedesco l'esemplificazione del destino – potenziale ma inasaudito – dell'Europa, di quell'Europa che nel XVIII secolo ancora credeva di poter conciliare bellezza e conoscenza:

Quelques hommes donnent l'idée, – ou l'illusion – de ce que le Monde, et particulièrement l'Europe, eût pus devenir, si la puissance politique et la puissance de l'esprit eussent pu se pénétrer l'une l'autre, ou, du moins, entretenir des rapports moins incertains. Le réel eût assagi les idées; le spirituel eût, peut-être, ennobli les actes, et l'on ne trouvera pas, entre la culture des hommes et la conduite de leurs affaires, l'étrange et le détestable contraste qui confond tous ceux qui le voient. [...]. Goethe est l'un d'eux⁸⁷.

Esattamente dieci anni dopo, in un'Europa ormai bestializzata dalla guerra, Valéry scriverà: «Mon Faust'. Ou de ma tentative de faire du personnage de Faust, introduit par Goethe dans la vie intellectuelle universelle, un être représentatif de l'esprit européen. Troisième Faust ou: l'histoire de l'Europe figurée dans un personnage»⁸⁸.

Se Faust incarna – ed è questa l'incarnazione che interessa davvero Valéry –, l'«esprit européen», Goethe ne rappresenta il paradigma più alto e insuperato, nel quale distingue i tratti della sua stessa idea di «politique de l'esprit». Non a caso, a condurlo a interessarsi al concetto di una superiore e ideale «société de l'intellect» – e, simultaneamente, a identificarsi coi suoi soggetti – è il suo stesso modo di intendere la storia: affascinato dalle grandi biografie (Leonardo, Napoleone, de Gaulle), egli è convinto che la storia non esista in quanto catena di eventi dalla riproduzione causale, e che la sola possibilità di leggibilità del passato risieda nelle vite e negli spiriti delle 'personalità eccezionali'. Intendiamo ovviamente un biografismo di accezione tutta valeriana, paradossale perché a-storico, e invece tutto mentale e spirituale⁸⁹. Tant'è

(86) P. VALÉRY, *On dit Goethe comme on dit Orphée*, cit., p. 139.

(87) ID., *Discours en l'honneur de Goethe*, cit., p. 531.

(88) DMF, Naf 19041, Mf 3394, vol. VII, f. 128 bis 4-5.

(89) Ricordo per inciso che Goethe aveva assunto, a un dato momento della sua vita, posizioni mol-

to simili a questa. Da osservatori geografici profondamente diversi e prospettive storiche quasi inconciliabili, i due autori condividono tuttavia il rifiuto dello Stato come fattore storico (Valéry anche come entità linguistica), riconoscendo solo nell'attività di alcuni uomini superiori alle masse il riflesso di una progressione collettiva: «Per Goethe la storia rappresentava una sequela ininterrotta di forme di

che nel suo omaggio all'autore tedesco, Valéry lo immagina a colloquio proprio con Napoleone, ascrivendo entrambe le figure al pantheon ideale della cultura europea e rivelandone le affinità spirituali (come pure i motivi di divergenza) quali «esprits d'une force et d'une liberté extraordinaires ...»⁹⁰. Ricorre in questa rassegna di spiriti eletti un certo tipico immaginario valeriano della rappresentazione di un modello ideale di 'stato', o per lo meno di sua rappresentanza culturale, fondato sui principi di una «politique intérieure» che coltiva l'accrescimento e il perfezionamento dello spirito e che troverà ulteriore definizione in alcune sue attività pubbliche⁹¹. Questo tipo di riflessioni non risparmiano di informare anche *Mon Faust*, e in una nota del '39 si può leggere: «Comédie de l'intellect. (III^{ème} Faust)? En litt. française des types très marqués à dessiner. Voltaire, Pascal [...] – Rousseau. Un Molière de ce théâtre ferait des beaux personnages avec ses messieurs»⁹².

Nella lista avrebbe potuto comparire di certo anche Napoleone, o probabilmente lo stesso Goethe. Nelle innumerevoli e multiformi tipologie in cui Valéry si immaginava la sua *pièce* c'era anche quella della commedia dell'intelletto, che avrebbe rappresentato la scena dei grandi uomini di spirito della storia francese ed europea, una specie di teatro storico *sui generis*... In quella costellazione avrebbero trovato posto tutti «ceux qui accroissent la vie de l'esprit, en créant des idées, en inventant des formes et des combinaisons de pensées, en découvrant et en interprétant des faits»⁹³. Sono gli uomini dell'«état d'esprit», di cui Goethe è un esempio particolare. L'autorità accreditatagli da Valéry in quanto padre di quella cultura europea nata dal Rinascimento si giustifica in un passo del *Discours* in cui si chiede all'autore tedesco di esprimersi sulla civiltà contemporanea:

Parle-nous, grand Esprit, regarde où nous en sommes [...] Que dis-tu de nos arts, de nos lettres, de nos mœurs, et que dis-tu de nos sciences? [...]. Je ne sais ce que répondrait la grande Ombre, mais je l'imagine qui considère ce que nous avons fait de sa renommée et de sa pensée. [...] Postérité du Jour! Goethe est ressuscité par tous les ouvrages écrits cette année sur lui-même; il assiste aux réunions, il visite les expositions ayant de souvenirs, tant de documents sont offerts au public; il est présent aux célébrations, aux cérémonies, aux conférences... Il m'écoute peut-être...⁹⁴

Goethe è consultato come si consulta un oracolo; Valéry ne ignora il responso ma tutto sommato dimostra maggiore ottimismo di Nietzsche, che negli stessi anni

dominio e di culture, nella quale l'unico appiglio è offerto dalle grandi individualità, Cesare o Napoleone, Shakespeare o Voltaire. Egli non ha mai saputo prendere partito in favore dei movimenti sociali e nazionali. Certo, Goethe non si è mai pronunciato su queste cose in forma organica, ma è questa la dottrina che si ricava dal *Faust*, W. BENJAMIN, *Goethe*, in *Ombre corte. Saggi 1928-1929*, cit., p. 183. In Valéry, tuttavia, la tendenza va inquadrata non tanto in una visione politica d'insieme (ch'egli non ebbe mai e di cui appunto contestava la credibilità) quanto nell'interesse costantemente mostrato all'esame delle facoltà tecniche mentali individuali.

(90) P. VALÉRY, *On dit Goethe comme on dit Orphée*, cit., pp. 139-157.

(91) Mi riferisco soprattutto agli interventi presso l'«Institut International de Coopération Intellectuelle», creato nel 1925 dalla «Société des Nations», ai quali Valéry partecipava con una discreta frequenza e, almeno fino alla metà degli anni '30, con sincera e fiduciosa convinzione. I testi scritti

per quegli incontri restano una testimonianza assai interessante di come Valéry concepisse la sua idea di potere intellettuale e i suoi metodi d'azione, e della progressione che essa subì nel corso degli anni: cfr. soprattutto *La célébration du centenaire de Goethe*, in «Bulletin de la Coopération Intellectuelle», Institut International de la Coopération Intellectuelle (Paris, Société des Nations 1931); *L'Avenir de la culture. Entretiens* (Paris 1932); *L'Avenir de l'esprit européen. Entretiens* (Paris 1932); *L'année 1932 de la Coopération Intellectuelle* (Paris 1933); *Pour une société des esprits. Correspondance* (Paris 1933); *L'année 1933 de la Coopération Intellectuelle* (Paris 1934).

(92) P. VALÉRY, *Cahiers*, cit., XVII, p. 29.

(93) «Bulletin de la Coopération Intellectuelle», Paris, Société des Nations, 1931, p. 7 (*Proposition Valéry-Focillon*).

(94) P. VALÉRY, *On dit Goethe comme on dit Orphée*, cit., p. 156.

denunciava che in Europa di Goethe fossero rimaste solo le statue nelle piazze della Germania ma nessuna traccia della sua idea di cultura. Nel 1932, l'anno del *Discours*, l'autore vive una fase di attività politica e diplomatica (sull'accezione dei due termini ci si è già espressi) molto intensa: sono gli anni della «Coopération Intellectuelle», del «Centre Universitaire Méditerranéen» di Nizza, dei viaggi in Germania, Italia, Olanda, degli incontri coi maggiori politici internazionali. La maggior parte dei suoi scritti – non solo quelli redatti appositamente per quelle occasioni ufficiali – in quel momento tratta, con un approccio frontale o laterale, in forma esplicita o latente, il tema della cultura europea, della sua eredità storica e delle sue sorti prossime. In questo quadro Goethe come altri gioca la parte del padre spirituale di una tradizione in pericolo, di cui alcuni registrano già la morte, altri azzardano diagnosi, altri ancora propongono terapie. In questo quadro lui più di altri personifica un passato rifiutato e smentito da un Occidente che ha scelto la scissione radicale dei saperi, lo scollamento di scienza ed etica, la divaricazione dall'idea di progresso a quella di benessere.

Se si considerano comunicanti questi due momenti della produzione valeriana – quello genetico di *Mon Faust* e quello pubblico della saggistica – è evidente che li lega un doppio filo di intertestualità, ed è anche evidente di che filo si tratti: è l'Europa, la questione-Europa che appare ora come l'oggetto tematico declinato tanto nella versione mitopoietica che in quella estetica. L'oggetto-Europa spiega la scelta di Goethe come quella di Faust: il primo la rappresenta fino alla porta della modernità, il secondo ne prefigura le sorti al di là di quella soglia. Di lui Valéry vuole fare un nuovo *regard sur le mond actuel*, un «troisième», e quindi un altro, diverso, Faust.

Tuttavia, che egli abbia realizzato nei fatti un rifacimento atipico, scollato dal modello anche quando si limita a fargli il verso parodico, non vuol dire che tra le due opere non intercorra una certa dialogicità. Solo, essa pure è profondamente atipica, ed emerge dove meno la si attenderebbe: dietro le maglie del testo, al di sotto della superficie narrativa dei fatti e dei tipi, prima dell'imitazione o innovazione dell'originale. L'unica connessione che esiste tra il *Faust* e *Mon Faust* è quella che esiste tra Goethe e Valéry: l'unica condizione alla quale egli si concede a un reale confronto con l'archetipo è che questo si giochi sul terreno delle affinità creatrici e non di quelle create. Ecco perché ciò che hanno da dirsi Goethe e Valéry, e soprattutto ciò che Valéry vuole dire col suo Faust attiene molto di più alle regioni dell'*esprit* che a quelle del *texte*.

La scarsa attenzione dedicata a questo aspetto ha ingenerato delle interpretazioni del testo talvolta pregiudiziali, che troppo hanno forzato sulla questione dell'ipertestualità goethiana, finendo per sopravvalutarne decisamente il peso e gli effetti. Categorie come quelle di «tessera», evocata da Jauss⁹⁵, o di «supplemento», coniata da Genette⁹⁶, non riescono a rendere conto, per tutte le ragioni finora esposte, della

(95) Mutuandola da Harold Bloom, Jauss applica la definizione di «tessera» a *Mon Faust*, vedendovi dunque un tentativo di integrazione, completamente ed inversione del modello goethiano, generato dalla volontà di rimproverare a quest'ultimo di: «n'être pas allé trop loin. [...] Comme s'il voulait démontrer à quel point tout ce qui avait retenu sérieusement son prédécesseur était périmé, Valéry semble d'abord renverser simplement les positions traditionnelles, avec une ironie provocatrice qui affirme qu'entre-temps le renversement est devenu vérité», R. JAUSS, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, pp. 186-218.

(96) Nella rassegna genettiana di tutte le possibili relazioni inter- e trans-testuali, la tipologia del

«supplément» comprende quelle «extrapolations déguisées en interpolations, les transpositions en forme de continuations». Presentandosi nelle intenzioni e nei progetti di Valéry come il «troisième Faust», l'eroe valeriano sarebbe – l'accezione di Genette è letterale – la reincarnazione mediatizzata di un Faust resuscitato, sopravvissuto alla sua stessa tradizione e di cui riporta memoria indiretta, un metapersonaggio «proleptique» (in quanto séguito, continuazione di un personaggio-avo che lo precede), e «métaeptique», poiché: «... ici un héros de récits, de drames et d'opéras sort de son univers de papier et de fiction [...] pour entrer dans une vie 'réelle', c'est-à-dire tout aussi fictive, mais un cran au-dessous: le Faust de Valéry se souvient donc

particolare tipologia di intertestualità che lega il *Faust* a *Mon Faust*. Concentrati fino all'autismo sulla superficie testuale o sulla confezione formale, l'approccio strutturalista e quello formalista finiscono per spostare l'obiettivo dell'indagine perdendo il punto di vista fondamentale: quello di Valéry, che è drasticamente *anti-textocentrique*. Solo non perdendo di vista questo dato si può arrivare a una valutazione obiettiva della questione e a una sua precisa definizione nominale, che rivelerà l'improprietà della nozione di ipotesto, – poiché Valéry riconosce solo formalmente, per poi smentirla nei fatti, l'*auctoritas* di Goethe –, e la parzialità di quella di intertestualità – poiché tra le due versioni non si intrattiene alcuna relazione dialogica in senso tradizionale. Meglio sarebbe parlare di 'pre-testualità', nell'accezione letterale di materiale genetico e 'umano' precedente al testo, a ogni testo.

«Les autres font des livres. Je cherche à faire l'Homme»: fedele alla teoresi di tutta una vita, Valéry rispetta in *Mon Faust* le regole che si è sempre imposto: cercare la mente che sta al di sopra di ogni prodotto umano, studiarne i mezzi per ricostruirne il metodo. «Je n'aime que ma création – et pas même ma créature»⁹⁷: ecco come, anche nel caso di Faust, la creazione del mito è secondaria e influente al cospetto dell'unico vero mito valeriano: quello della Creazione.

ROBERTA TANZI

d'avoir été jadis le héros du *Faust* de Goethe, ou de Gounod», G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature*

au second degré, Paris, Seuil, 1982, p. 527.
(97) P. VALÉRY, *Cahiers*, cit., III, p. 795.