

“Der Artist Valéry” nella teoria estetica di Adorno

Giovanni Matteucci

Nella sua opera estrema, *Teoria estetica*, Adorno menziona Paul Valéry una ventina di volte. Già questo fatto basterebbe ad attestare l'importanza che Valéry riveste per la riflessione adorniana sull'arte e sull'estetico. Infatti *Teoria estetica*, sebbene costituita nel suo complesso da un *corpus* testuale di mole imponente, è avara di citazioni e sono tutto sommato pochi gli autori (sia artisti sia filosofi) i cui nomi ricorrono numerose volte tra le sue pagine. Oltre a Kant e Hegel, e oltre a Benjamin, più frequenti di Valéry sono solo Baudelaire, Beckett, Beethoven e Schönberg, mentre all'incirca egualmente frequenti sono Brecht, Goethe e Nietzsche.

Vista la parsimonia con la quale Adorno centellina i propri referenti espliciti nel momento in cui compie il massimo sforzo di condensazione teorica di una lunga riflessione sull'estetico, sarebbe avventato relegare il dato della frequenza del nome di Valéry in *Teoria estetica* nel novero degli accidenti meramente estrinseci. L'impressione della rilevanza di tale riferimento risulta poi sicuramente rafforzata se si vanno a leggere i luoghi in cui viene effettuato il rimando a Valéry.

1. *Forma e sedimento: “was der Fall ist”*

Stando alla disposizione del testo che è stata stabilita dai curatori dell'opera postuma adorniana, il nome di Valéry si incontra già nelle prime pagine, ovvero nel paragrafo intitolato *Sul rapporto di arte e società* della sezione *Arte, società, estetica* con cui si apre il volume *Teoria estetica*¹:

i grandi componimenti epici, che hanno sopportato anche il proprio oblio, ai loro tempi erano mescolati con notizie storiche e geografiche; l'artista Valéry [*der Artist Valéry*] ha messo a fuoco quanto nei poemi omerici, come in quelli pagani germanici e in quelli cristiani, ci sia di

¹ D'ora in poi, si rinvia alla trad. it. di Adorno (1970) con la sigla TE.

non fuso nella legalità della forma, senza che ciò abbia reso il loro rango inferiore rispetto alle creazioni prive di scorie. (TE: 11)

Il passo si trova in una pagina in cui viene esaminata la dialettica tra autonomia ed eteronomia che affetta intrinsecamente il concetto di arte, tanto da far sì che ciascuna sua manifestazione storica in quanto opera e creazione (*Gebilde*) riveli una tensione verso qualcosa rispetto a cui resta però inadempiente. Non si tratta, a dire il vero, del mero rilievo di una carenza in accezione peggiorativa; piuttosto, è grazie a tale inadempienza che l'arte acquisisce quella virtuosità dialettica che le consente di conservare una relazione proficua, perché inesausta, con il non-identico che accompagna come un'ombra l'illuminismo, processo al quale l'arte comunque appartiene. Infatti, Adorno qualche riga sopra afferma che «solamente dove l'altro dell'arte viene sentito insieme, come uno dei primi strati dell'esperienza di essa, si può sublimare l'arte, si può dissolvere il vincolo materiale, senza che l'essere-per-sé dell'arte diventi qualcosa di insignificante» (TE: 10). A preservare l'arte dalla banalità irrilevante di un per-sé che, conchiuso nella trasparenza della sua configurazione, nemmeno faccia il gesto di dire è la peculiare capacità delle sue creazioni di mostrare – per così dire – in filigrana l'altro che in esse agisce da materia, e dunque che in esse acquisisce forma.

Ecco perché è carico di significato il riferimento a Valéry, ricercatore della forma fino al limite del formalismo – che forse sfiora, ma che, per Adorno, mai trascende con ingenua unilateralità. L'esigenza, cruciale anche per l'intero progetto di *Teoria estetica*, di considerare l'atto estetico creativo e fruitivo il tentativo di corrispondere alla legalità della forma viene sì posta da Valéry, ma senza che egli si lasci inghiottire dal baratro del compiacimento formalistico. Si spiega in tal modo perché egli sappia riconoscere, da artista, come le "scorie" che si riscontrano nei componenti pre-moderni, anziché inficiare il valore estetico delle opere in cui esse si sono sedimentate, diano sostanza e peso alla logica della forma, in sé fatalmente esposta al rischio dell'evanescenza. La sublimazione della forma che si compie nella creazione artistica assomiglia a un processo chimico che lascia residui, e genera anzi con la sedimentazione di tali residui l'unica traccia plausibile del proprio valore di resistenza nei confronti del reale, fattore eteronomo che catalizza il procedimento della configurazione estetica: l'arte «è per sé e non lo è, perde la propria autonomia in assenza di ciò che le è eterogeneo» (TE: 10-11). Questa mimesi insieme paralinguistica e paraiconica (cfr. TE: XXVIII), che consiste nell'atteggiarsi alla cosa facendo il gesto di dire senza però dire alcunché di funzionalmente significante, è l'unica possibile adiacenza al reale colto nella sua tessitura qualitativa accidentale, ossia preservato in ciò che la *ratio* espunge dal nesso della "realtà vigente". Esso rappresenta il fat-

tore imprescindibile della creazione artistica, come sostiene anche Valéry in un suo genuino contributo alla teoria estetica:

la materia, i mezzi, il momento stesso, e una schiera di accidenti (che caratterizzano il reale, almeno per il non-filosofo) introducono nella fabbricazione dell'opera una quantità di condizioni che non solo immettono l'imprevisto e l'indeterminato nel dramma della creazione, ma concorrono persino a renderlo razionalmente inconcepibile, poiché lo trascinano nell'ambito delle cose, dove si fa *cosa*; e da pensabile, diviene sensibile. (Valéry [1937]: 188)

Non meno rilevante è il nesso che Adorno di conseguenza istituisce, sempre attraverso Valéry, tra contemporaneità e arcaicità. L'elemento di continuità si riscontra nel risuonare anche nelle composizioni "più progredite" di quell'eco barbarica che risale, in fondo, al «brivido» ancestrale da cui trae la propria forza esperienziale l'arte, in quanto maniera di rapportarsi alla natura con un atteggiamento mimetico che smentisce la volontà di dominio incarnata dalla *ratio*. Ne è suggello l'opera musicale aforistica di Webern, ove la purezza del suono composto attraverso un assoluto rigore tecnico irrompe nell'esperienza acustica con la medesima carica inaugurale del suono naturale udito prima di ogni teoria e tecnica della musica:

l'arte vorrebbe realizzare con mezzi umani il parlare del non umano. La pura espressione delle opere d'arte affranca da ciò che è cosalmente fastidioso, anche dalla cosiddetta materia naturale, converge con la natura, così come nelle creazioni più autentiche di Anton Webern il suono puro, a cui esse si riducono in forza della sensibilità soggettiva, si capovolge nel suono naturale; in quello però di una natura eloquente, nel suo linguaggio, non nella copia di un frammento di essa. (TE: 105)

Questo richiamo è giustificato. Secondo Adorno, infatti, Valéry converge con l'opera di Webern, malgrado una certa sua appariscente ma superficiale diffidenza nei confronti della musica. In un saggio del 1960 dedicato alle "deviazioni" valéryane rispetto alle mete che egli intenzionalmente persegue – ossia alle *Abweichungen* di Valéry, come recita il titolo originale del saggio (rielaborato dal traduttore con il forzato *L'ago declinante di Valéry*) –, Adorno insiste su questa convergenza non voluta eppure accertabile. Se, come postula Valéry, la poesia utilizza il linguaggio sospendendo la cogenza della funzionalità semantica ordinaria, è perché essa si ispira al «desiderio che il significato scompaia nel verso»; tuttavia tale desiderio, sottolinea Adorno, «ha la sua patria nella musica, che conosce le intenzioni soltanto in quanto vi periscono» (Adorno [1960]: 161). Di conseguenza, si potrà dire che il pensiero valéryano dell'arte, ovvero l'«estetica di questo poeta antimusicale [*des Antimusikalischen*]», in realtà «a volte suona come estetica musicale», e

lo fa appunto approssimandosi a Webern, poiché è egualmente indirizzato verso la costruzione di quel "suono di natura seconda" che riverbera anche nel linguaggio lirico:

questo inconsapevole accordo di Valéry con la musica a volte torna a vantaggio di opere che egli non ha mai ascoltato. «Quando le opere sono assai brevi l'effetto del particolare più piccolo è dell'ordine di grandezza dell'effetto dell'insieme» – questa è la fisiognomica di Anton von Webern. Per l'ottico-cristallino Valéry alla fine qualunque musica si trasforma nella musica da lui temuta; non semplicemente per lui, come nell'opera giovanile di Benjamin, ogni arte è linguaggio, bensì ci sono «aspetti, forme, momenti del mondo visibile che *cantano*». Lo sguardo risucchiante del poeta scopre il canto nei colori e nelle forme. (Adorno [1960]: 162)

Il passaggio concettuale qui brevemente riepilogato aiuta a comprendere la funzione assunta da Valéry quale referente cruciale del pensiero adorniano considerato nella veste di una "teoria estetica" con la minuscola: ossia, intendendo con ciò non la sola opera pubblicata postuma, ma l'intero pensiero dialettico-negativo nella misura in cui è riconducibile a una teoria che possiede un'intrinseca connotazione estetica proprio perché "dialettica" e proprio perché "negativa". Una tale "teoria" è, infatti, "estetica" laddove scorge nell'estetico il nodo in cui il concetto giunge a lambire il qualitativo-sensoriale che protesta nella percezione la propria individualità irriducibile e perciò stesso rimossa dalla *ratio*. È in questa tangenza alla sua radicale alterità, a tale sua eminente negazione determinata, che il concetto finisce per esperire uno scacco proficuo, poiché solo in tal modo esso appare proteso verso un senso eccedente la chiusura tautologica della categorialità che l'informa. In Adorno, l'estetico fa l'atto di mantenere la promessa di quel senso a cui il concetto può ambire esclusivamente dirigendosi verso quanto non è identico ad esso, come si legge in *Dialettica negativa*:

tutti i concetti, anche quelli filosofici, mirano al non concettuale, perché sono a loro volta momenti della realtà che costringe a formarli – in primo luogo per scopi di dominio della natura. [...] fa parte del loro senso non soddisfarsi della propria concettualità, sebbene poi, includendo il non concettuale come loro senso, tendenzialmente lo omologhino e restino quindi prigionieri di sé. (Adorno [1966]: 13)

Grazie a ciò si realizza l'esperienza filosofica più genuina, che comporta appunto la «fatica di andare oltre il concetto per mezzo del concetto» (Adorno [1966]: 16). D'altro canto, una simile curvatura – o vocazione – estetica della teoria viene delineata da Adorno in maniera esplicita sempre nell'*Introduzione a Dialettica negativa*. Sia laddove la tensione dialettica tra polo autonomo e polo eteronomo che, secondo la tesi mutuata da Valéry, informa l'opera d'arte come campo di forze viene imputata egualmente al concetto («quel che nella cosa da comprendere retrocede davanti all'identità del con-

chetto, lo costringe alla messa in scena più spinta [una movenza estetica!], purché non sorgano dubbi sull'inattaccabile linearità, chiusura e acribia del prodotto mentale [in evidente analogia con la "legalità della forma" delle creazioni artistiche]»; Adorno [1966]: 22). Sia laddove l'estuario in cui sfocia questa tensione all'auto-oltrepassamento dialettico del concetto – che si addensa verso un punto di flesso in cui è doppia la tangenza con l'alterità: lungo la linea della sensatezza e lungo la linea della qualità individuale – è posto da Adorno in un fare esperienza che è irriducibile al concettualizzare e possibile, al tempo stesso, solo mediante la concettualizzazione.

Non potrà allora ritenersi un caso che per descrivere ciò Adorno, ancora in *Dialettica negativa*, arrischi addirittura il pericoloso affiancamento della filosofia all'arte (e a un'arte paradigmatica qual è, per lui, la musica):

la filosofia conferma un'esperienza fatta da Schönberg con la teoria tradizionale della musica: da questa s'impura soltanto come una composizione comincia e finisce, ma niente su di essa, sul suo decorso. Analogamente la filosofia non dovrebbe ridursi alle categorie, ma in un certo senso solo comporre. Essa deve nel suo procedere rinnovarsi incessantemente tanto per forza propria, quanto per attrito con ciò a cui si adegua; è decisivo quel che vi accade, non la tesi o la posizione; il tessuto, non il corso a senso unico del pensiero, induttivo o deduttivo. Perciò la filosofia essenzialmente non è riferibile. Altrimenti sarebbe superflua; che si lasci per lo più riferire depone a suo sfavore. (Adorno [1966]: 32-33)

Tessere concetti in senso dialettico-negativo, così come comporre opere in senso teorico-estetico, vuol dire schiudersi a qualcosa che va oltre la trama della configurazione, ossia *far accadere* qualcosa che resta altrimenti inattuabile proprio nella sua qualitatività, nella sua negatività estetica. Ecco perché, come si legge nel precedente passo di *Dialettica negativa* e come – con una formulazione che non può non richiamare alla mente la prima proposizione del *Tractatus* di Wittgenstein («il mondo è tutto ciò che accade [Die Welt ist alles, was der Fall ist]») – viene detto non di rado in *Teoria estetica*², decisivo è ciò che "accade" e/o che "non accade" nell'esperienza mediata dal pensiero, dalla contemplazione e dalla configurazione, e non ciò che si pensa, non ciò che si contempla, non ciò che si configura o è configurato.

Nella teoria estetica di Adorno, Valéry è chiamato a sorvegliare e a custodire tale flesso dialettico. Perciò è figura essenziale. È esattamente l'individuazione dei punti di flesso in cui la convessità si capovolge in concavità (il diritto nel rovescio, il positivo nel negativo, il dato nel suo calco) ciò con cui si deve impegnare la lettura della teoria este-

² I luoghi di maggior interesse in cui ricorre la locuzione che in tedesco suona "was der Fall ist" sono TE: 61, 139, 172-173, 415, 458, 475.

tica adorniana. In quale misura Valéry sia luogotenente in questi varchi, e anzi incarni il flesso dialettico su cui s'impenna la teoria estetica, lo si è visto nel primo passo citato: è a lui che ci si può rivolgere per catturare la mossa cruciale che rende proficua la forma, poiché egli insegna a riconoscere che le scorie sedimentate nelle compagini formali sono echi del brivido che intesse l'esperienza estetica, ossia ciò che piega la costituzione formale al sedimento dell'alterità tendendo l'arco dell'estetico. Il legame tra i due autori si rinsalda con la seguente precisa formulazione da parte di Valéry del compito antropologicamente integrale assegnato all'artista, parallela alla definizione del compito attribuito al filosofo:

come il pensatore cerca di difendersi dalle *parole* e dalle espressioni bell'e fatte, che dispensano le menti dallo stupirsi di tutto e rendono possibile la vita pratica, nello stesso modo l'artista può con lo studio delle cose informi, ossia di forma *singolare*, tentar di ritrovare la propria singolarità e lo stato primitivo, originario, della coordinazione del suo occhio, della sua mano, degli oggetti e della sua volontà. (Valéry [1938]: 64)

2. "Der Artist" Valéry

Si potrebbe peraltro osservare che nei suoi scritti eminentemente teorici, in maniera trasparente nei *Cahiers*, Valéry auspica analogamente ad Adorno una riconcezione della filosofia che in qualche modo ne contempra la dialettica con il suo inaggrabile eppure inattingibile calco, l'impurità concettuale. Sopra s'è visto Adorno sostenere che «la filosofia non dovrebbe ridursi alle categorie, ma in un certo senso solo comporre» per sobbarcarsi la «fatica di andare oltre il concetto per mezzo del concetto». Parallelamente, in Valéry si legge che la filosofia è «la ricerca da parte di un uomo di una *forma* che sia comprensiva di tutto quello che egli sa», e dunque di un sistema di «notazione» che risulti all'altezza di un'intrinseca e fondamentale antinomia, dovuta al fatto che se, da un lato, «l'attività della nostra mente ci nasconde le cose», dall'altro, al tempo stesso «le cose non sono conoscibili altrimenti che mediante questa stessa attività» (Valéry [1986]: 204). Come per Adorno, si tratta allora di tracciare con estremo rigore compositivo costellazioni che facciano brillare una tessitura concettuale *in sé* evanescente o, all'estremo opposto, *per noi* feticizzata. Prosegue infatti Valéry:

Traetene le conseguenze. Il cielo scintillante dovuto alla moltitudine dei punti dell'aria illuminata ci nasconde il cielo informe e nero, disseminato di punti-eventi. (Valéry [1986]: 204)

Per entrambi gli autori, le cose nascoste, represses e taciute, le *choses tues*, ovvero la dimensione qualitativo-sensoriale (e immaginativa) rimossa, è quanto trova vicaria re-

denzione solo attraverso un gesto mimetico che il filosofo deve incorporare tacitamente, e che l'artista deve invece perseguire magistralmente. È ancora Valéry a darne conto riflettendo sul linguaggio «non significante»³ della poesia, che genera

quel discorso così diverso dai discorsi comuni che è il discorso in versi, discorso stranamente ordinato e che non corrisponde a nessun bisogno *all'infuori di quello che esso stesso deve creare*; che non parla se non di cose assenti o di cose profondamente e segretamente sentite; strano discorso, che sembra tenuto da un personaggio *diverso* da colui che lo proferisce, e che sembra rivolgersi a una persona *diversa* da quella che ascolta. Insomma, è un *linguaggio dentro un linguaggio*. (Valéry [1939]: 286-287)

Ecco perché la filosofia, «tentativo di agire con mezzi insufficienti» (Valéry [1986]: 137), conta soltanto quando il rigore della propria notazione, della propria configurazione formale, riesce a disporre all'esperienza di quanto accade (o non accade) per suo tramite:

una filosofia incomincia a valere qualcosa soltanto se, eliminato il linguaggio, ha introdotto nel resto del pensiero qualche modificazione reale (possibilità o meno di immaginare). (Valéry [1986]: 138)

È di conseguenza che Valéry lamenta la chiusura autoreferenziale della concettualità metafisica indossando le vesti dell'anti-filosofo⁴: la filosofia «sparisce non appena l'uomo vuole perseguirla» (Valéry [1986]: 114).

Tuttavia di questo profilo (anti-)filosofico dell'opera valéryana Adorno non si cura. Per lui il garante dei flessi dialettici della teoria estetica, resta invece propriamente «l'artista Valéry», come si è letto appunto nel primo passo citato (TE: 11).

Der Artist Valéry: pur con un'apposizione apparentemente innocente, Adorno conferisce una connotazione del tutto peculiare a Valéry. Egli qui non usa, infatti, il consueto termine sassone *Künstler*, ma quello assai singolare di origine latina *Artist*, che in tedesco svolge una doppia funzione. La prima è quella di designare chi si esibisce in spettacoli circensi o di varietà. La seconda, presumibilmente derivata, è quella di sottolineare il padroneggiamento di abilità tecniche che caratterizza qualcuno rispetto ai molti che pra-

³ Come scrive Adorno, «il vero linguaggio dell'arte è muto, il suo momento muto ha il primato su quello significante della poesia, che anche alla musica non manca interamente» (TE: 151); in altri termini, nel «linguaggio non significante delle opere d'arte», «l'espressione è lo sguardo delle opere d'arte. Il loro linguaggio è, rispetto a quello significante, qualcosa di più antico benché inadempito: come se le opere d'arte, modellandosi sul soggetto con il loro esser compagate, ripetessero come esso sorge, prorompe» (TE: 152).

⁴ Al riguardo si rinvia a Bouveresse (1995) anche per i suoi precisi richiami a Wittgenstein, per nulla inopportuni anche nel presente contesto.

ticano una certa *ars*. È "Artist" colui che spicca come maestro, *magister*, "mago", in una pratica creativa, in un'attività poetica. Adorno ne specifica il senso in una delle rarissime occasioni in cui – almeno in *Teoria estetica*⁵ – utilizza il medesimo termine senza citare Valéry: «il nome di artista [Artist] è comune a chi si esibisce nel circo e a chi è quanto mai distolto dall'effetto propugnando l'idea temeraria secondo cui l'arte deve soddisfare puramente il proprio concetto» (TE: 377). Entrambe le connotazioni Adorno ritiene siano incarnate esemplarmente in Valéry. E non si tratta di qualifiche peggiorative; egli vuole recuperarle e ripristinarle come essenziali – benché dialetticamente – per ogni artista che sia, in quanto tale, in lotta con il concetto di arte.

Molto più avanti, nel testo di *Teoria estetica*, si legge un lungo passo rivelatore al riguardo, in cui di nuovo il nome di Valéry viene associato al termine "Artist":

secondo il concetto di artefatto l'arte si riproduce in creazioni essenti, il contrario del processo che queste al contempo sono: paradigma del momento illusionistico dell'arte. Da Beethoven si potrebbe evincere che tutte le creazioni autentiche, in base alla loro prassi tecnica, sono *tour de force*: diversi artisti [Künstler] dell'era tardoborghese, Ravel, Valéry, hanno riconosciuto in ciò il proprio compito. Così il concetto dell'artista [Artist] arriva a casa. Il pezzo di bravura non è una forma preliminare di arte né un'aberrazione o una degenerazione, ma il suo segreto che essa mantiene per rivelarlo alla fine. La frase provocatoria di Thomas Mann sull'arte come celia superiore alludeva a ciò. Analisi sia tecnologiche che estetiche diventano feconde ove si rendano conto del *tour de force* nelle opere. Al supremo livello formale si ripresenta il disprezzato atto da circo: vincere la forza di gravità; e la manifesta assurdità del circo: a che fine tutto quello sforzo, è propriamente già il carattere d'enigma estetico. Tutto questo prende corpo in questioni di interpretazione artistica. Eseguire correttamente un dramma o un brano musicale significa formularlo correttamente come problema in modo tale che vengano riconosciute le esigenze incompatibili che esso pone agli interpreti. Il compito di una resa oggettivamente giusta è per principio infinito. (TE: 248-249)

È dunque il *tour de force* – ulteriore punto di flesso dialettico incarnato, per Adorno, da Valéry – a coniugare i due elementi che definiscono l'Artist, l'"artista". Il *tour de force* è pezzo di bravura circense e, insieme, manifestazione di un'abilità tecnica che toglie il fiato per la propria improbabilità quasi smentita dalla facilità dell'esecuzione, e dunque per una sua eclatante gratuità, ridestando con clamore l'enigmaticità che contrassegna il concetto dell'arte come tale. Per suo tramite l'opera d'arte appare sul punto di tradursi in merce, come attesta storicamente la parabola che ha portato dall'industria culturale

⁵ In *Teoria estetica* il termine "Artist" ricorre solo cinque volte: due in riferimento esplicito e diretto a Valéry (TE: 11 e 248); una nel passo che si sta ricordando (TE: 377); una per caratterizzare Baudelaire e Poe (TE: 179); un'ultima in un passo in cui il termine appare nel composto "fede d'artista [Artistenglaube]" (TE: 135).

denunciata dalla teoria critica all'industria dello spettacolo oggi pervasivamente imperante. E tuttavia è questo il luogo in cui l'arte affiora prepotentemente al di fuori di ogni strumentalità concettuale, *quasi* fine a se stessa, ossia come irruzione dell'alterità estetica.

Per questo in Adorno opera d'arte, *tour de force* ed evanescenza dell'apparenza sono sempre correlati. Se l'opera d'arte consistesse in qualcosa di sussistente ricadrebbe nel non-vero della realtà vigente, assestata e identificabile, rispetto a cui invece l'opera d'arte rappresenta l'infrazione microscopica ma rivoluzionaria che inceppa il meccanismo mutilante dell'universalità del valore di scambio. Nel momento in cui osa azzardare maggiormente, quasi inciampando sul ciglio del baratro dello scadimento a spettacolo fantasmagorico per un consumo mercificato, lì l'arte può schiudere l'esperienza del brivido dell'enigmatica alterità che sa condensare in sé come qualità estetica.

Di ciò è emblema pregnante un'altra suggestione valéryana, quella che porta Adorno a equiparare le opere d'arte («cose in cui l'importante è manifestarsi»; TE: 109) ai fuochi d'artificio:

prototipico per le opere d'arte è il fenomeno dei fuochi d'artificio, che per la sua fugacità e come vuoto intrattenimento non è diventato degno di sguardo teoretico; solo Valéry ha seguito ragionamenti che almeno conducono nelle sue vicinanze. (TE: 109)

Il Valéry a cui qui si allude è verosimilmente quello del saggio *Dell'eminente dignità delle arti del fuoco* (Valéry [1984]: 70-72). Tale scritto, a dire il vero, non si sofferma sui fuochi d'artificio. Conduce tuttavia nelle loro vicinanze poiché ruota attorno al fascino del fiammeggiare del fuoco, della sua capacità di *fondere* desiderio, idea, azione e materia, e – in prospettiva – della sua forza espressiva nei confronti del movimento della danza che Valéry riprende nel celebre dialogo *L'âme et la danse*, quando confronta la maestria coreutica di Athikte appunto alla sinuosità ardente della fiamma, «in una tenuissima essenza di musica e di moto» (Valéry [1923]: 30). D'altro canto, il fuoco è quell'elemento che, malgrado sia in sé privo di consistenza, dà luogo a esperienze certo non inconsistenti. Lascia ceneri e aromi al suo svanire, come nell'ardere della danza «l'istante genera la forma e la forma rende visibile l'istante» (Valéry, [1923]: 33). Niente di più efficace potrebbe giustificare quell'*attardarsi nel sentire* che in diversi luoghi Valéry ([1984]: 156, ad esempio) ritiene il nocciolo dell'esperienza estetica: qualcosa che si desidera far durare ma che nel durare si consuma, in virtù della propria costituzione estetica, facendo pertanto sì che, di conseguenza, qualcosa davvero accada – al contrario dell'idealità dell'oggetto teoretico, nella cui pura visione prolungata nulla è atteso che accada.

Perde in tal modo buona parte del carattere di accidentalità la scelta di Adorno di insistere su determinati testi valéryani a scapito di altri in cui avrebbero forse trovato riscontro ancor più esplicito i punti nodali dell'articolazione della sua teoria estetica. Potrebbe infatti stupire che il confronto di Adorno con Valéry si basi tutto sommato su un numero ben circoscritto di testi: alcune sezioni di *Tel quel* e, soprattutto, le *Pièces sur l'art*. È esclusivamente a questi che egli fa riferimento, e non solo in *Teoria estetica*, ma anche nei tre saggi che dedica tematicamente a Valéry, due risalenti al 1953 e l'ultimo al 1960⁶. Restano invece del tutto estranei al suo orizzonte gli interventi maggiormente speculativi di Valéry. I testi considerati da Adorno sono quelli in cui il pensiero teorico sorge in stretta adiacenza con la prassi poetica, o per autoriflessione (come prevalentemente accade in *Tel quel*) o, più in particolare, attraverso un attento confronto con vie di sperimentazione battute da altri. Sembra allora plausibile che sia una volontà di cogliere in flagrante questa riflessione intra-artistica e intra-estetica a guidare la lettura adorniana, attenta di conseguenza a scansare i gesti e gli spunti più direttamente filosofici offerti da Valéry.

Ora, è di particolare rilievo il fatto che il più importante dei due saggi che Adorno dedica nel 1953 a Valéry – *Der Artist als Statthalter* – porti già nel proprio titolo il termine chiave e l'indirizzo generale di questa lettura: ossia l'"artista" come luogotenente. Ciò rivela come *Artist*, e non *Künstler*, Valéry lo sia sempre stato per Adorno. In quanto tale egli sembra meritare, fin dall'avvio della teoria estetica adorniana (siamo nel 1953!), il grado di luogotenente: l'acrobata riflessivo (*Artist*) Valéry è colui che sorveglia e custodisce i varchi più strategici, i punti di flesso dialettici, dell'intero fronte su cui si attesta il progetto adorniano.

Non a caso, mentre il successivo saggio del 1960 si muove entro i margini di una certa equivocità volendo enfatizzare alcuni elementi di giudizio critico-politico nei confronti di Valéry, il saggio del 1953 *Der Artist als Statthalter* mostra una sintonia assai più pronunciata. Al suo interno Valéry funge in qualche modo da reagente per enucleare elementi cardine della teoria estetica adorniana nel suo complesso. Un'adiacenza che forse Adorno ha ritenuto di dover esorcizzare con l'analisi maggiormente critico-ideologica del 1960⁷, che però in tal modo risulta teoreticamente quasi meno interessante. D'altro canto, tale esigenza sembra scarsamente avvertita anche solo pochi mesi prima. Nel corso

⁶ Si tratta, nell'ordine, di *Valéry Proust Museum* (Adorno [1972]: 173-188), *Der Artist als Statthalter* (Adorno [1953]) e del già citato *Valéry's Abweichungen* (Adorno [1960]).

⁷ Su questo saggio si sofferma Zaccarello (2007), che peraltro ricorda importanti documenti relativi all'origine benjaminiana dell'interesse di Adorno per Valéry.

di estetica tenuto nel 1958-59 che dà inizio al percorso che porterà a *Teoria estetica*, Adorno fa riferimento a Valéry sempre e solo in termini positivi. Egli è portato come esempio eminente dell'intreccio tra poiesis e riflessività (Adorno [2009]: 32) e quindi della necessità di uno svolgimento filosofico, benché asincrono, del contenuto di verità dell'arte (Adorno [2009]: 221). Inoltre Valéry viene indicato come referente per la tesi secondo la quale l'arte possiede il proprio «elemento vitale» nel «momento del fuggevole, di ciò che non è afferrabile per intero, di ciò che non è arrestabile [*des nicht dingfest zu Machenden*]» – ovvero, svolgendo l'ultima locuzione tedesca, di ciò che non sopporta un fare che lo renda cosalmente saldo (Adorno [2009]: 43, e 409 nota 90).

Quest'ultima annotazione ci riporta all'"artista" Valéry che aiuta a intravedere l'analogia tra l'opera d'arte e i fuochi d'artificio, meritando così di assumere la funzione di luogotenente della teoria estetica. La configurazione precaria e suggestiva dell'attimo estetico è l'enigma che sorregge la forma dell'opera d'arte che appare, è *apparition*, pur rimanendo priva di una consistenza cosale staticamente salda. Facendo il gesto di dire senza propriamente significare, questo materiale di natura ignea si atteggia a un volto interrogativo che svanisce non appena si tenta di tradurlo in mimica affermativa. È quanto accade ai fuochi d'artificio; è quanto accade nella musica per Adorno, e nella danza per Valéry. L'intero saggio del 1953, il più positivo corpo a corpo di Adorno con Valéry, concerne esclusivamente il saggio valéryano *Degas Danse Dessin* che apre il volume *Pièces sur l'art*.

Si incontrano in queste pagine i motivi salienti di cui si intesserà *Teoria estetica*, mettendo a giorno il fulcro taciuto dell'opera estrema: quello dell'integralità antropologica, presupposta e al tempo stesso umiliata nella realtà culturale contemporanea. Esso racchiude la matrice stessa della flessione dialettica attorno a cui ruota la meditazione *materialistica* adorniana, comparando secondo varie declinazioni come antinomia tra forza e debolezza del soggetto, tra forma e formato, tra autonomia ed eteronomia... – insomma tra i poli entro i quali si distende il campo energetico sotteso all'unità monadologica di cui ciascuna opera d'arte è composta:

il paradosso intorno al quale si ordina l'intera opera di Valéry e che si mostra sempre di nuovo anche nel libro su Degas non è altro se non che ogni espressione artistica e ogni conoscenza scientifica intende tutto quanto l'uomo e la totalità dell'umanità, ma che questa intenzione si può realizzare soltanto attraverso una divisione del lavoro autobliantesi, spietatamente spinta fino al sacrificio dell'individualità, fino all'autoabbandono di ogni singolo uomo. (Adorno [1953]: 112)

Su questa base, Adorno attribuisce a Valéry addirittura un esplicito merito politico, tanto più notevole perché ottenuto grazie al suo mestiere di "artista" e non di speculatore ("esteta", non estetologo):

il famigerato artista ed esteta [*Artist und Ästhet*] Valéry riesce a penetrare nella natura sociale dell'arte più profondamente di quanto non riesca alla dottrina che ne vuole l'immediata applicazione pratico-politica. (Adorno [1953]: 114)

Da "artista" Valéry sa cogliere senza mistificazioni la logica della produzione poetica in quanto "logica seconda" rispetto alla categorialità del puro concetto, conseguendo quell'incremento di ragione che la *ratio* non raggiungerà mai a causa del suo disseccamento unilaterale della propria antitesi dialettica. Ciò lo pone agli antipodi rispetto a ogni teoria dell'arte strumentale rispetto a qualsiasi ideologia, foss'anche emancipatoria, che nella sua affermatività replica senza scampo il vizio di fondo della realtà vigente:

[quest'ultima] teoria pretende che l'arte parli immediatamente agli uomini, come se in un mondo di mediazione universale l'immediato sia immediatamente realizzabile. Ma proprio in ciò essa degrada parola e configurazione a semplice mezzo, a elemento del nesso di efficacia, a manipolazione psicologica, e svuota la coscienza e la logica delle opere d'arte, che non dovrebbe più svilupparsi secondo le leggi della propria verità bensì perseguire la linea della minima resistenza dei consumatori. (Adorno [1953]: 115)

Contro questo asservimento affermativo dell'arte, prende rilievo la teoria valéryana dell'"uso secondo" che l'arte fa delle proprie componenti significative, che essa emancipa dalla loro strumentalità. Ciò succede nel caso della poesia addirittura alle parole che, diventando un non-mezzo, costituiscono la componente elementare dell'opera d'arte⁸ (Valéry [1939]: 287-288). Ma in generale ciò succede ogni volta che si realizza il piacere estetico, che eccede ogni nesso funzionale (Valéry [1937]: 179 e 193).

⁸ In base a ciò Valéry giunge a teorizzare l'intrinseca "incapibilità" delle opere d'arte, elemento di cui si ha perfetto riscontro in *Teoria estetica*. Qui il motivo dell'incapibilità è intrecciato con la complessa filosofia del linguaggio che è sottesa all'intera architettura di questo *corpus* di testi, come emerge da passi come i seguenti: «nessun concetto entra nell'opera d'arte come quel che è, ciascuno viene mutato al punto che ciò può colpire la sua stessa estensione, può riquilibrare il significato. La parola "sonata" nelle poesie di Trakl acquista un valore posizionale che assume solo qui, con il suo suono e le associazioni guidate dalla poesia. [...] Qualcosa del genere hanno nella poesia anche le parole più semplici che essa prende a prestito dal discorso comunicativo; perciò manca il bersaglio la critica di Brecht all'arte autonoma per cui essa ripeterebbe semplicemente ciò che una cosa oggettiva comunque è. Anche la copula "è", onnipresente in Trakl, nell'opera d'arte si allontana dal proprio senso concettuale: non esprime un giudizio d'esistenza ma la sua copia sbiadita, mutata qualitativamente fino alla negazione; il fatto che qualcosa sia è qui di meno e di più, comporta che non sia» (TE: 165-166).

Succede pertanto anche in relazione al movimento della danza, come Valéry mette in chiara evidenza proprio nel suo scritto su Degas. Quando agiamo in maniera strumentale,

raggiunto lo scopo, terminato il compito, il nostro movimento, che in qualche modo era *in-scritto* nel rapporto del nostro corpo con l'oggetto e con la nostra intenzione, cessa. La sua determinazione conteneva la sua fine: non si poteva concepirlo né eseguirlo fuori dalla presenza e dal concorso dell'idea di un evento che ne fosse il termine. (Valéry [1938]: 21)

Ben altro è invece il consumo energetico, gratuito e precarissimo tanto quanto intenso ed elevato, che si sprigiona in occasione dell'esperienza estetica dell'attardarsi nel sentire, ovvero – per la danza – della dissipazione nel movimento:

ci sono altri movimenti di cui nessun oggetto localizzato ecciti, né determini, né possa causare e concludere l'evoluzione. Nessuna *cosa* che, raggiunta, porti alla risoluzione di quegli atti. Non cessano che per qualche intervento estraneo alla loro causa, fisionomia, specie; e invece d'essere sottoposti a condizioni d'economia, sembra, al contrario, che abbiano la dissipazione stessa per oggetto. (Valéry [1938]: 21-23)

Si capovolge così la strategia di resistenza dell'estetico rispetto al vigente. Tanto meno esso è affermativo, quanto maggiormente esso *appare* razionale (ma di una ragione seconda), appunto come in Valéry:

Valéry è attuale ed è l'opposto dell'esteta cui è stato bollato dal volgare pregiudizio, poiché allo spirito pragmatico e dal fiato corto egli contrappone l'esigenza della cosa inumana per amore dell'umano. [...] Attraverso un più e non attraverso un meno di ragione è possibile guarire le ferite che lo strumento ragione nel tutto irrazionale infligge all'umanità. (Adorno [1953]: 115)

3. Per concludere

I flessi dialettici che l'"artista" Valéry sorveglia e a cui Adorno intende dar corso, sono gli equilibri precari dei quali vive il campo energetico che coincide con la monade di un'opera d'arte. Uno dei più dirompenti è quello del capovolgimento tra forza e debolezza del soggetto, decisivo per comprendere la prospettiva dell'integrità antropologica su cui fa perno la lettura positiva di Valéry da parte di Adorno. La tesi dialettica sostenuta da entrambi gli autori è che, per assecondare fino in fondo la logicità che affiora in una configurazione formale artistica, al soggetto occorre la massima dotazione energetica. Nella configurazione il soggetto agisce, infatti, da generatore e moltiplicatore di quella forza che si condensa nel potenziale dell'opera stessa.

Il "capitolo" più breve del saggio su Degas, intitolato *Moralità*, è quello in cui Valéry dà piena evidenza a questo aspetto. Esso è costituito da due sole proposizioni:

In ogni campo l'uomo veramente *forte* è colui che meglio sente che nulla è dato, che bisogna tutto costruire, tutto compiere, e che trema quando non sente ostacoli, che ne crea...

In quest'uomo la forma è una decisione motivata. (Valéry [1938]: 88)

Non va trascurato il titolo di questo capitoletto, che segnala la dimensione per nulla estetistica in cui opera l'"artista" Valéry. Nella prassi artistica ne va della moralità, non della contemplazione estetica: la forma va decisa, non glorificata, alimentandola con le asperità del materiale che nel far resistenza *accende*⁹ il processo. In tale dimensione pratica, la forza del soggetto si misura secondo la capacità di sostenere le resistenze dei materiali da cui si sprigiona la configurazione ben oltre il mero disegno intenzionale di una soggettività che sarebbe – per converso – tanto ipertrofica quanto debolissima se si servisse dell'attività configuratrice unicamente per dar conto di sé. Non diversamente, la riflessività in cui consiste, per Adorno, il senso della forma di un autore, ossia la «razionalità estetica», «deve immergersi a occhi bendati nel configurare invece di governarlo dall'esterno, come riflessione sull'opera d'arte». Ecco perché «intelligenti o stolte le opere d'arte lo sono per il loro modo di procedere, non per le idee che un autore si fa su di loro» (TE: 155).

Esito di questa concezione "forte" del soggetto è l'attestazione del suo ruolo nell'incrementare il patrimonio energetico della forma. Adorno traccia come segue tale metamorfosi del *Künstler*, del genio artistico celebrato dalla cultura borghese, in *Artist*, nell'acrobata riflessivo e consapevole della propria *ars* che accetta di correre il rischio della reificazione connaturato a ciascun momento di ciascuna opera d'arte in quanto tale:

l'artista [*Künstler*] deve trasformarsi in strumento: divenire egli stesso una cosa, se non vuole cadere in braccio alla maledizione dell'anacronismo in mezzo a un mondo reificato. (Adorno [1953]: 116)

E se la forma risulta dal gioco pirotecnico che s'incarna ad esempio nel corpo danzante, la soggettività all'opera dovrà *mimeticamente* assumere un atteggiamento non dif-

⁹ Ancora una metafora ignea, confortata comunque dal modo di esprimersi di Adorno in un passaggio che è proprio relativo alla "purezza" della forma: «ciò che soggiogava l'espressione, il carattere formale della bellezza, con tutta l'ambivalenza del trionfo, si trasforma in un'espressione in cui il minaccioso della dominazione della natura si sposa con la nostalgia per l'assoggettato che *si accende* con quel dominio. Ciò è però l'espressione della sofferenza per il soggiogamento e per il suo punto di fuga, la morte. L'affinità con essa di tutta la bellezza ha sede nell'idea della pura forma che l'arte impone alla molteplicità del vivente che in essa *si spegne*» (TE: 71; *corsivi aggiunti*).

forme. Tant'è che quando Valéry descrive il disegnare di Degas, descrive in realtà la *danza* del suo corpo unitariamente fuso nell'integrità antropologica del suo tendersi al servizio della forma, poiché "disegnare" è molto più che non "vedere" essendo anche il fungere anonimo degli strati collettivi che costituiscono il soggetto fin nella sua corporeità (come Adorno evidenzia con puntuale riferimento a Valéry in TE: 225-226):

l'artista avanza, indietreggia, si china, strizza gli occhi, si comporta con tutto il corpo come un accessorio dell'occhio, diventa tutt'intero un organo di mira, di puntamento, d'aggiustamento, di messa a fuoco. (Valéry [1938]: 54)

Un'analisi minuziosa e puntuale di tutte le occorrenze del nome di Valéry all'interno di *Teoria estetica* mostrerebbe che, sulla base di queste premesse, Adorno ricorre all'"artista"-luogotenente sempre in momenti in cui il discorso individua una flessione dialettica che mira a catturare ciò che sfugge all'affermatività, e dunque ciò che è eminentemente estetico. Piuttosto, però, che passare qui in rassegna tali ulteriori materiali, è preferibile concludere la presente ricognizione cercando un elemento in grado di riepilogare il significato complessivo della luogotenenza di Valéry nella teoria estetica. Esso è racchiuso nel seguente passo:

l'arte ha bisogno della filosofia, che la interpreta per dire ciò che essa non può dire benché possa esser detto dall'arte solo nel suo non dirlo. I paradossi dell'estetica le sono dettati dall'oggetto: «Il bello esige forse l'imitazione servile di ciò che nelle cose è indeterminabile [*unbestimmbar*]». (TE: 98)

Non è superfluo sottolineare che l'ultima citazione è ripresa dagli *Autres Rhumbs* del secondo volume di *Tel quel* di Valéry. E potrebbe fungere da motto per l'intera teoria estetica.

Post scriptum

Nell'originale francese, la frase di Valéry citata da Adorno suona: «Le beau exige peut-être l'imitation servile de ce qui est indéfinissable dans les choses» (Valéry [1960]: 681). È più che probabile che a richiamare l'attenzione di Adorno su di essa sia stato Walter Benjamin, che la cita in una nota pregnante del saggio *Di alcuni motivi in Baudelaire* ([1939]: 118)¹⁰.

Si noti comunque una differenza. Benjamin cita la frase in una traduzione tedesca che rende il termine valéryano "indéfinissable" con il calco *undefinierbar* (Benjamin [1972]:

¹⁰ Al riguardo si veda quanto osserva Desideri ([2002]: 167-168; [2003]).

639): ciò che, sottraendosi alla *definizione*, sconfina con l'"ineffabile", quel che non è ancora afferrabile e resta sempre avanti, motivo di stupefazione. Invece la traduzione utilizzata da Adorno, con uno "sforzando" che non è improprio, generalizza il motivo valéryano ricorrendo a *unbestimmbar*: ciò che, sottraendosi alla *determinazione*, ha l'accentuato carattere di residualità del non più afferrabile e resta sempre indietro, motivo di brivido. Forse, in sede di teoria estetica, una parte non trascurabile della differenza tra Benjamin e Adorno (sempre ardua da mettere a fuoco, almeno in apparenza, soprattutto quando si esaminano le rispettive fonti, che per il secondo sono spesso mediate dal primo) sta appunto nell'ampliamento (debito? necessario? opportuno?) dal tema del *definire* a quello del *determinare*. È infatti scopertamente funzionale a ciò la lettura di quella che nel 1960 Adorno, subito dopo averla riportata nella medesima traduzione a cui ricorrerà anche in *Teoria estetica*, dichiara essere «la più bella frase dei *Rhumbs*» di Valéry, e che così commenta: «l'indeterminabile [*das Unbestimmbare*] è l'inimitabile e la mimesi estetica diventa mimesi dell'assoluto con l'imitare nel condizionato [*im Bedingten*] tale inimitabile» (Adorno [1960]: 189; *trad. it. modificata*).

Da ultimo: il groviglio tra teoria estetica e critica del linguaggio che traspare dalla lezione valéryana sulla indicibilità/indeterminabilità contro cui cozza e s'accende la mimesi estetica, ha anche altre emergenze che andrebbero considerate. Spicca quella che si riscontra nel "valéryano" Borges, che fa del sapere estetico la prassi dell'incapibilità: «*sappiamo* che cos'è la poesia [...] così bene, che non possiamo definirla in altre parole, proprio come non possiamo definire il gusto del caffè, il colore rosso o giallo o il significato della rabbia, dell'amore, dell'odio, dell'alba, del tramonto o dell'amore per il nostro paese» (Borges [2000]: 19-20). Tanto più se si rammenta che il limite *estetico* del linguaggio, con la sua conseguente sospensione funzionale, è stato mostrato da Wittgenstein anche attraverso uno di questi stessi esempi: «Descrivi l'aroma del caffè! – Perché non si riesce? Ci mancano le parole? E *per che cosa* ci mancano? – Ma da dove viene l'idea che una descrizione siffatta debba essere possibile? Ti è mai mancata una descrizione del genere? Hai cercato di descrivere l'aroma del caffè senza riuscirci?» (Wittgenstein [1950]: § 610; *trad. it. modificata*).

Bibliografia

Adorno, Th. Wiesengrund, 1953: *Der Artist als Statthalter*; trad. it. di E. De Angelis: Th.W. Adorno, *L'artista come vicario*, in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 109-120.

- Adorno, Th. Wiesengrund, 1960: *Valéry's Abweichungen*; trad. it. di E. De Angelis: Th.W. Adorno, *L'ago declinante di Valéry*, in Id., *Note per la letteratura 1943-1961*, cit., pp. 151-190.
- Adorno, Th. Wiesengrund, 1966: *Negative Dialektik*; trad. it. di P. Lauro: Th.W. Adorno, *Dialettica negativa*, a cura di S. Petrucciani, Einaudi, Torino 2004.
- Adorno, Th. Wiesengrund, 1970: *Ästhetische Theorie*; trad. it. di G. Matteucci: Th.W. Adorno, *Teoria estetica*, a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009 [cit. con la sigla TE].
- Adorno, Th. Wiesengrund, 1972: *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino.
- Adorno, Th. Wiesengrund, 2009: *Ästhetik (1958-59)*, a cura di E. Ortland, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Benjamin, W., 1939: *Über einige Motive bei Baudelaire*; trad. it. di R. Solmi: W. Benjamin, *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus novus*, nuova ed. con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino, 1995, pp. 89-130.
- Benjamin, W., 1972: *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, vol. I, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Borges, J.L., 2000: *This Craft of Verse (1967-68)*; trad. it. di V. Martinetto e A. Morino: J.L. Borges, *L'invenzione della poesia*, Mondadori, Milano, 2001.
- Desideri, F., 2002: *Il fantasma dell'opera*, Il Melangolo, Genova.
- Desideri, F., 2003: *La soglia mimetica: dalla Dialettica dell'illuminismo alla Teoria estetica*, "Civiltà musicale", 48/49, 2003, pp. 31-35.
- Valéry, P., 1923: *L'âme et la danse*; trad. it. di V. Sereni: P. Valéry, *L'anima e la danza*, in Id., *Tre dialoghi*, a cura di G. Conte, Einaudi, Torino, 1990, pp. 7-36.
- Valéry, P., 1937: *Discours sur l'esthétique*; trad. it. di A.M. Giaveri: P. Valéry, *Discorso sull'Estetica*, in Id., *La caccia magica*, Guida, Napoli, 1985, pp. 175-196.
- Valéry, P., 1938: *Degas Danse Dessin*; trad. it. di B. Dal Fabbro: P. Valéry, *Degas Danza Disegno*, SE, Milano, 2005.
- Valéry, P., 1939: *Poésie et pensée abstraite*; trad. it.: P. Valéry, *Poesia e pensiero astratto*, in Id., *Varietà*, a cura di S. Agosti, SE, Milano, 1990, pp. 277-302.
- Valéry, P., 1960: *Œuvres*, vol. II, a cura di J. Hytier, Gallimard, Paris.
- Valéry, P., 1984: *Scritti sull'arte*, trad. it. di V. Lamarque, Guanda, Milano.
- Valéry, P., 1986: *Quaderni. Volume secondo: Linguaggio – Filosofia*, a cura di J. Robinson-Valéry, trad. it. di R. Guarini, Adelphi, Milano.
- Wittgenstein, L., 1950: *Philosophische Untersuchungen*; trad. it.: L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino, 1983.

Giovanni Matteucci, "Der Artist Valéry" nella teoria estetica di Adorno

Zaccarello, B., (2007): *Inattualità della tradizione e classicità a venire: Valéry nelle letture di Benjamin e Adorno*, in F.C. Papparo (a cura di), *Di là dalla storia. Paul Valéry: tempo, mondo, opera, individuo*, Quodlibet, Macerata, pp. 185-220.