



Studi interculturali 2/2014

*«¿Es, por ventura, demasiado oneroso este imperativo de la comprensión?
¿No es, acaso, lo menos que podemos hacer en servicio de algo, comprenderlo?
¿Y quién, que sea leal consigo mismo, estará seguro de hacer lo más
sin haber pasado por lo menos?»*

Studi Interculturali #2/2014
issn 2281-1273 - isbn 978-1-326-00121-6

MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Trieste

A cura di Mario Faraone e Gianni Ferracuti

Grafica e webmaster: Giulio Ferracuti
www.interculturalita.it

Studi Interculturali è un'iniziativa senza scopo di lucro. I fascicoli della rivista sono distribuiti gratuitamente in edizione digitale all'indirizzo www.interculturalita.it. Nello stesso sito può essere richiesta la versione a stampa (*print on demand*).

© Copyright di proprietà dei singoli autori degli articoli pubblicati: la riproduzione dei testi deve essere autorizzata. Le fotografie originali sono di Giulio Ferracuti.

Mediterránea ha il proprio sito all'indirizzo www.retemediterranea.it.

Il presente fascicolo è stato inserito in rete in data 28.8.14

Gianni Ferracuti
Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Trieste
Androna Campo Marzio, 10 - 34124 Trieste

SOMMARIO

Gianni Ferracuti: <i>José Ortega y Gasset e il modernismo: Cento anni di Meditaciones del Quijote</i>	7
Giuseppe D'Acunto: <i>Ortega y Gasset: la metafora come parola «esecutiva»</i>	39
José Ortega y Gasset: <i>Temi dell'Escorial</i>	52
Mario Faraone: <i>«Prompted by motives of curiosity»: l'orientalismo interculturale di William Beckford, autore di Arabian Tales nell'Inghilterra del XVIII secolo</i>	70
Pier Francesco Zarcone: <i>Martin Buber e l'anarchismo</i>	140
Guido Bulla: <i>«Who is it that can tell me who I am?». Shakespeare, Stow, White: radici interculturali della Letteratura Australiana di lingua inglese</i>	171
Rosanna Sirignano: <i>Popular wisdom and marriage customs in a Palestinian village: Proverbs and sayings in Hilma Granqvist's work</i>	189
Giovanna Manzato: <i>La giovane Europa: politiche giovanili e viaggi interculturali tra vecchi confini e nuovi cittadini</i>	209
Mirza Mejdanija: <i>L'ultima stagione dei racconti sveviani</i>	221
Irma Hibert: <i>Posmodernidad, globalización, identidad</i>	230
Edina Spahić: <i>El tratamiento de la fraseología en La tía Julia y el escribidor</i>	245
SEGNALAZIONI, NOTE, RECENSIONI	259



JOSÉ ORTEGA Y GASSET E IL MODERNISMO
CENTO ANNI DI MEDITACIONES DEL QUIJOTE
GIANNI FERRACUTI

La maggior parte dei manuali e dei dizionari enciclopedici riporta la notizia che il primo ad usare il termine *postmoderno* sarebbe stato il critico Federico de Onís nella sua *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (Centro de Estudios Históricos, Madrid 1934); in pochi casi viene precisato che Onís non si occupava affatto della modernità, né di questioni filosofiche. Modernismo è il nome spagnolo di una rivoluzione artistica diffusa in tutta Europa: in Italia la conosciamo come decadentismo, altrove compare come *Jugendstil*, *art nouveau* o simili.ⁱ Quando Onís compilava la sua pregevole antologia, si riteneva co-

ⁱ Il modernismo è un movimento artistico letterario originato dalla rivoluzione estetica avviata da Baudelaire e Gautier, tra gli altri, e diffusasi in tutta Europa. Corrisponde a ciò che in Italia chiamiamo abitualmente decadentismo. Inizialmente venne considerato un'avanguardia di breve durata, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento; oggi lo si ritiene un fenomeno epocale, che dalla metà dell'Ottocento giunge fino ai giorni nostri, includendo tutte le avanguardie e gli stili

munemente che il modernismo fosse un'avanguardia di breve durata (mentre oggi lo si considera un movimento epocale che va da Baudelaire ai giorni nostri), pertanto certi poeti, caratterizzati da scelte stilistiche diverse da quelle della prima generazione modernista, vennero definiti *postmodernisti*. In nessun caso si faceva riferimento a contenuti di tipo teorico, simili a quelli trattati posteriormente da Lyotard ne *La condition postmoderne*.ⁱⁱ Tuttavia, già alla fine dell'Ottocento risultava evidente che il rinnovamento modernista investiva tutte le arti, non solo la letteratura, produceva profonde trasformazioni nella vita sociale (architettura, moda e design) e implicava cambiamenti in ogni ambito del sapere, dalla scienza alla politica, dalla religione alla filosofia: non è un caso che Manuel Machado, nel presentare un elenco dei principali esponenti dell'avanguardia modernista, facesse anche il nome di Ortega y Gasset - peraltro nel 1913, quando ancora Ortega non aveva pubblicato il suo primo libro, le *Meditaciones del Quijote*. Orbene, un elemento comune a quasi tutti (se non tutti) gli esponenti del modernismo era l'avversione nei confronti della cul-

dentro una concezione dell'arte come creazione libera e incondizionata, in cui l'unica regola è l'assenza di regole, per tradurre in immagini artistiche l'emozione estetica e l'idea del bello propria a ciascun artista. Su ciò si vedano i miei saggi: «Modernismo, teoria e forme dell'arte nuova», volume monografico di *Mediterránea*, n. 8, 2010 <www.retemediterranea.it/mediterranea/mediterranea_1-12.htm>, e «Contro le sfingi senza enigma: estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo», in *Studi Interculturali*, I, 2014, pp. 164-220 <www.interculturalita.it>. Questa concezione epocale del modernismo, per molto tempo estranea alla critica, era abitualmente affermata dagli scrittori del tempo, come Ramón del Valle-Inclán, Manuel Machado o Juan Ramón Jiménez [cfr. ad esempio Manuel Machado, «Los poetas de hoy», in *La guerra literaria (1898-1914)*, Imprenta Hispano-Alemana, Madrid 1913 (*sic*), pp. 15-39]. In questa interpretazione estesa del modernismo scompare la nozione di generazione del 98, che in buona sostanza si è rivelata un equivoco storico (cfr. G. Ferracuti, *Contro le sfingi senza enigma...*, cit., pp. 202-12). Per una panoramica sulla letteratura spagnola del tempo, cfr. G. Ferracuti, «Profilo storico della letteratura spagnola», *Mediterránea*, n. 22, 2013, pp. 340-479 <www.retemediterranea.it>. Per un'introduzione generale al pensiero di Ortega, cfr. G. Ferracuti, *José Ortega y Gasset, esperienza religiosa e crisi della modernità*, Il Cerchio, Rimini 1992 (ora come vol. 15, 2013 di *Mediterránea* <www.retemediterranea.it>). Sul pensiero giovanile di Ortega e la formazione del suo sistema filosofico, G. Ferracuti, «L'invenzione del Novecento, Intorno alle *Meditazioni sul Chisciotte* di Ortega y Gasset», *Mediterránea*, 17, 2013, pp. 7-153; per la formazione del pensiero politico orteghiano, cfr. G. Ferracuti, «Traversando i deserti d'Occidente, Ortega y Gasset e la morte della filosofia», *Mediterránea*, 13, 2012, in particolare i capitoli «Ortega, la fenomenologia e il gran sole del mediterraneo», pp. 9-44, «Etnia, nazione, democrazia in Ortega», pp. 45-68. Cfr. ancora: id., «Liberalismo, socialismo, nazione, realismo politico: la polemica Ortega-Romanones», *Rivista di Politica*, n. 2, 2013, pp. 33-61. Sugli sviluppi posteriori del pensiero di Ortega: id., «Ortega e la fine della filosofia», in Giuseppe Cacciatore, Armando Mascolo (ed.), *La vocazione dell'arciere: prospettive critiche sul pensiero di José Ortega y Gasset*, Moretti & Vitali, Bergamo 2012, pp. 163-201.

ⁱⁱ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Les Éditions du Minuit, Paris 1979 (*La condizione postmoderna: rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano 1981).

tura borghese e della concezione borghese della modernità; al riguardo occorre però distinguere tra:

- la concezione non ideologica della modernità, ovvero il modo comune di intendere tale termine;

- l'idea borghese che concepisce la modernità come un'epoca storica, caratterizzandola con determinati principi e valori, generalmente desunti dai luoghi comuni del progressismo idealista o positivista e dal razionalismo;

- la critica di questa concezione borghese della modernità, sviluppata da Ortega nelle *Meditaciones del Quijote*, senza alcun ricorso all'infelice e contraddittoria nozione di *post-modernità*.

1. UNA PICCOLA PREMessa TEORICA

Nel suo significato basilare, *modernità* indica la qualità di ciò che è recente e caratterizza il presente. L'introduzione di novità nella vita sociale, si tratti di oggetti, usi o idee e mode, è un fatto normale e di per sé non ha alcun valore ideologico: il nuovo non costituisce una categoria, in quanto le novità possono essere le più disparate tra loro e l'unico carattere che le accomuna è negativo: è il non essere vecchie; in sé e per sé, un certo numero di cose e usi moderni non costituisce un'epoca. Perché il moderno venga inteso come un'epoca e contrapposto alla tradizione, sono necessari due fattori. Il primo ha carattere ideologico: si deve essere tendenzialmente portati a ritenere che il nuovo rappresenti un miglioramento rispetto al vecchio; il secondo è un carattere sociale: un certo complesso sufficientemente organico di idee e usi nuovi è diventato socialmente vigente, ovvero un certo mondo sociale e culturale preesistente ha subito modificazioni strutturali irreversibili, e una nuova epoca sostituisce la precedente. L'idea borghese della modernità consiste appunto nel ritenere che questa nuova epoca, strutturata sulla base di certi valori ben identificati nella cultura borghese, sia superiore all'epoca o alle epoche precedenti.

Questa concezione si forma in maniera compiuta nel periodo illuminista, sulla scorta di una serie di ingenuità quali la svalutazione dell'intero medioevo come parentesi storica, o la concezione della società come apparato di continuo e illimitato miglioramento. Dopo la rivoluzione francese, la borghesia trionfante farà sua questa idea epocale della modernità, che il progressismo idealista e quello positivista dell'Ottocento sanciranno come dogma: la concezione ideologica della modernità è la prima delle ideologie moderne e su di essa poggiano tutte le altre, in particolare il primato della ragione e la presunzione di poter spiegare il reale attraverso le sue costruzioni concettuali. Contemporaneamente alla diffusione di questa concezione borghese, la società europea sperimenta un possente sviluppo tecnologico e radicali trasformazioni che rendono obsolete forme di vita attestate da millenni, al punto che tali novità sembrano avere un carattere travolgente, rappresentando la morte definitiva di un sistema di vita tradizionale: la forma borghese della modernità ottocentesca - che è diversa dalle precedenti forme di modernità, dalla rinascita carolingia all'umanesimo, dal rinascimento al barocco, all'illuminismo - si presenta come *la* moderni-

tà per antonomasia.ⁱⁱⁱ Tutte le forme di modernità precedenti l'avvento della borghesia sono considerate come un cammino preparatorio, in un'ottica progressista, dell'epoca borghese intesa come epoca della modernità compiuta.

In questo lavoro interpretativo il concetto di modernità viene elaborato parallelamente al concetto correlativo di tradizione, che di fatto gli è complementare; più precisamente, inteso come categoria astratta e metastorica, esso è l'antecedente del concetto di modernità. Questa si definisce in relazione all'altra: con un esempio banale, il primato della ragione come strumento di conoscenza è *moderno* solo perché si è definita *tradizionale* la subordinazione della ragione ad una visione dogmatica che traduce in principi indiscutibili una rivelazione divina. In realtà, la contrapposizione tra modernità e tradizione riguarda due principi astratti, che poco o nulla hanno a che vedere con la realtà storica, soprattutto se non ci si limita alla cultura europea. Per analogia, è come se dividessimo un cerchio in due sezioni: spostando la linea di separazione, una porzione del cerchio aumenta di superficie, e contemporaneamente l'altra diminuisce: limitando la tradizione ad alcuni valori e ad alcune forme storiche (compito realizzato in buona misura dalla controriforma), tutto ciò che non rientra in tali valori risulta automaticamente moderno.

Per capire che tradizione e modernità sono concetti del tutto teorici e interpretativi, basta scrivere una sola parola: ellenismo. La civiltà ellenista o alessandrina, che abbraccia il mondo mediterraneo, può essere definita tradizionale? Se la risposta è affermativa, salta l'idea astratta della Tradizione con maiuscola, come scrivono i tradizionalisti; se è negativa, salta la concezione epocale della Modernità con maiuscola, come scrivono i progressisti: i caratteri della tradizione, contro cui polemizzano i moderni, non sono presenti nella civiltà alessandrina (ad esempio, la svalutazione della ragione come strumento di conoscenza), e contemporaneamente, molti valori che i tradizionalisti rimproverano alla modernità costituiscono l'ossatura portante delle culture mediterranee e di una civiltà che nell'ellenismo ha il suo culmine. Detto in altri termini, la definizione teorica della Tradizione è ottenuta eliminando elementi che facevano parte delle prassi tradizionali storicamente documentate, ed è tanto astratta quanto la definizione teorica della Modernità. E si rasenta il ridicolo quando si definiscono le due squadre, la tradizionale e la moderna, inserendo fenomeni culturali e personaggi storici nell'una o nell'altra a seconda dei propri gusti personali: Socrate è moderno, san Tommaso no; il rinascimento è moderno, la controriforma no; l'espansione coloniale è moderna, le crociate no; la purezza etnica e il razzismo sono tradizionali (quando mai?), il socialismo è moderno...

ⁱⁱⁱ Cfr. David Frisby, «Modernità», in *Enciclopedia delle scienze sociali*, edizione online all'indirizzo <[www.treccani.it/enciclopedia/modernita_\(Enciclopedia_delle_scienze_sociali\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/modernita_(Enciclopedia_delle_scienze_sociali))>; Gianluca Sadun Bordoni, *Modernità*, Enciclopedia Treccani online <www.treccani.it/enciclopedia/modernita>. Nella critica all'idea di modernità e tradizione seguo l'interpretazione data da Ortega in «En torno a Galileo», *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid 1966 e segg., 12 voll., vol. V, pp. 9-164. Cfr. anche G. Ferracuti, «Difesa del nichilismo: ventura e sventura dell'uomo-massa nella società contemporanea», *Mediterránea*, 18, 2013, pp.4-59.

Nella realtà storica non è possibile predisporre un catalogo dei valori che appartengono alla tradizione e, accanto, in fiera contrapposizione, un altro catalogo con i valori della modernità. Se all'interno di una comunità tradizionale compattamente buddhista si sviluppa un nucleo, una comunità, di cattolici, tale comunità funziona oggettivamente come un elemento di modernità: implica una trasformazione dell'assetto culturale vigente, cioè del mondo in cui vive il singolo, il quale, per la semplice presenza nel suo orizzonte delle culture cattolica e buddista, si ritrova col problema di dover scegliere quale dovrà essere la sua cultura, ovvero quale delle due gli sembra vera; e se la situazione precedente, con la presenza di un'unica cultura, la definiamo tradizionale, la situazione nuova è la modernità: non è questione di valori, ma della presenza di più culture anziché di una cultura unica vigente. Orbene, la pluralità delle culture e il loro incontro è il dato basilare della storia umana e produce quella condizione del tutto normale esemplificata nell'ellenismo: la coesistenza di tante tradizioni all'interno di uno stesso ambito sociale. La tradizione, intesa come la cultura in cui il singolo si sente inserito e nella quale trova gli strumenti e i significati che gli servono per vivere, è un'entità dinamica che si serve della conservazione del passato e dell'innovazione, nonché della critica che permette di selezionare cosa va conservato e dove va innovato.

Come si diceva, la trasformazione della modernità in una categoria si diffonde, e si generalizza fino a diventare una specie di presupposto indiscutibile, in contemporanea con il trionfo sociale della borghesia: la cultura borghese è la cultura moderna per eccellenza. Lo strumento essenziale di questa modernità si racchiude in una sola parola: razionalizzazione - in filosofia come in politica, in economia come nell'arte, nei costumi come nella scienza, nella morale come nella religione. La razionalità è il comun denominatore di tutti gli aspetti della modernità borghese e di tutte le ideologie che vi prendono corpo.^{iv} Bisogna dire che il cammino della razionalità non è stato una marcia trionfale priva di resistenze, al contrario, sul piano culturale il razionalismo illuminista subisce fortissime contestazioni e si potrebbe definirlo una stagione di breve durata, contro cui si erge il gigante emozionale del romanticismo e della sua prole: Nietzsche, l'irrazionalismo, la rivalutazione delle culture popolari e di quelle europee; però questa possente reazione culturale non scalfisce la trasformazione pratica della società realizzata dal ceto borghese, con le sue capacità imprenditoriali, con la tecnologia, con la rivoluzione industriale, ed è questa forma moderna di vita a diffondersi e dominare in Europa e America del Nord: la modernità borghese, se non è un diritto, è tuttavia un fatto.

Questo fatto produce alcuni fenomeni interessanti per la nostra analisi. Il primo è di ordine artistico. Il mondo è cambiato, i panorami sono cambiati, laddove prima si vedevano solo mucche e prati, ora si vedono i fumi delle ciminiere e dei treni a vapore: è il caso di rappresentare artisticamente queste realtà? La grande risposta viene da Baudelaire: non

^{iv} Cfr. su ciò la critica a Cartesio mossa da Ortega in «El tema de nuestro tiempo», *Obras completas*, cit., vol. III, specialmente pp. 160-1 (1923).

solo è il caso, ma è un dovere: occorre dipingere la vita moderna, estrarne artisticamente la sua bellezza e, attraverso l'arte, riportarla a un significato e inserirla, come novità, in una tradizione culturale: questo impegno produce l'arte nuova, il modernismo. Secondo punto: l'arte nuova produce opere innovative, senza precedenti per il loro aspetto o il loro stile, e il borghese non le capisce né le apprezza; il borghese non ha gusto estetico, non ha interesse ai valori culturali, se non per ciò che può ricavarne come immagine personale, come lustro e propaganda. Al borghese non interessa che la locomotiva sia bella, ma che trasporti merci e persone e sia uno strumento di profitto (tale ovviamente l'interpretazione che del borghese viene data in ambito modernista: io mi limito a riassumere con parole mie). Da qui la polemica dura degli artisti modernisti contro la borghesia: la provocazione, la vita *bohémienne*, la poetica dei bassifondi e dell'emarginazione, l'ostentata violazione delle norme di comportamento che per il borghese rappresentano la civiltà: rifiuto del lavoro, rifiuto del moralismo, estetismo esasperato, marginalità. Ma anche: revisione critica dei presupposti culturali su cui si fonda la visione borghese, con una ripresa della polemica romantica, su basi molto più rigorose e scientifiche.

La ricerca filosofica di Ortega si inserisce in questo contesto, a stretto contatto con il movimento modernista: *Meditaciones del Quijote* rappresenta la conclusione di una decina d'anni di studi e propone una concezione del realismo originale rispetto alla cultura spagnola (Unamuno) e a quella europea, soprattutto tedesca. Si tratta di una prospettiva che, accanto alla sua ovvia avversione alla filosofia idealista, presenta una critica radicale anche al realismo positivista ottocentesco e in generale a tutti i presupposti del pensiero moderno borghese. Un elemento di estremo interesse è che questo realismo *filosofico* viene elaborato a partire da studi molto accurati sul realismo *estetico*, cioè sull'estetica modernista della rappresentazione della realtà.

2. VERSO UNA NUOVA IDEA DEL REALISMO: L'EQUIVOCO SULL'ESTETISMO

Oltre alle *Meditaciones del Quijote*, nel 1914 Ortega pubblica altri due importanti saggi: il testo della conferenza *Vieja y nueva política* e l'*Ensayo de estética a manera de prólogo*. Meno celebrati delle *Meditaciones*, anche se notissimi, questi due saggi confermano l'idea che il cammino intellettuale percorso dal filosofo spagnolo nei dieci anni precedenti è sfociato nella formulazione di un pensiero organico, maturo e illustrato con estrema chiarezza. La nota fondamentale comune agli scritti del '14 è facilmente individuabile in una prospettiva realista molto innovativa: realismo filosofico ed esistenziale nelle *Meditaciones del Quijote*, realismo politico nella conferenza, ed estetica realista nell'*Ensayo*. In quest'ultimo testo, peraltro, la riflessione estetica si fonde con un superamento in senso realista della fenomenologia husserliana, che fornisce un'eccellente chiave di lettura delle *Meditaciones del Quijote*. A questa complessa reinterpretazione del realismo Ortega arriva attraverso varie linee di ricerca, la più feconda delle quali mi sembra essere, appunto, quella estetica, legata al dibattito sull'arte del modernismo e delle avanguardie.

Relativamente alle manifestazioni artistiche del tempo, i primi scritti di Ortega rivelano la presenza di due aspetti che, da un certo punto di vista, appaiono contraddittori e verranno armonizzati nel volgere di alcuni anni: da un lato un forte interesse per l'avanguardia modernista, di cui sono apprezzati molti temi, in particolare le nuove forme di realismo; dall'altro, una concezione dell'arte che presenta ancora elementi romantici e prova disagio nei confronti di un'eccessiva ostentazione di estetismo. Si può vedere una prima manifestazione di simpatia per il modernismo già in *Glosas* (pubblicato nella rivista *Vida Nueva*, 1902), dove Ortega si dichiara a favore di una critica d'arte militante, che rinunci fin dall'inizio al fantasma dell'imparzialità e del giudizio dogmatico: «Imparzialità, vuol dire impersonalità. Essere impersonale è uscire fuori da se stessi».^v Una critica impersonale equivale a sostituire le valutazioni personali con l'influenza della massa, cosa di cui, peraltro, la massa neppure si accorge: «Essendo impersonale, la massa non ha memoria della sua stessa identità, in virtù della quale l'individuo si riconosce oggi come lo stesso di ieri. Vale a dire: quell'opinione non è l'opinione della gente. Neppure è quella del critico: ha abdicato».^{vi} È necessario, per Ortega, un movimento contrario: uscire incontro alle cose, «urtare con esse», essere personalissimi nelle proprie affermazioni e negazioni. Soprattutto, insiste, «occorre essere sinceri».^{vii}

Questa esigenza di personalità e sincerità è innegabilmente un tratto modernista, e viene ribadita da molti autori dell'epoca,^{viii} ed è in piena sintonia con il carattere antiaccademico e antidogmatico del modernismo. Tuttavia, entrando in un discorso più specificamente estetico, si nota il contrasto a cui accennavo più sopra: in *Moralejas* (1906) la difesa della critica militante è unita a una svalutazione dell'estetismo modernista. Ortega vi difende, con ironia, una critica «barbara», capace di arrivare all'essenziale, sfrondando tutto

^v J. Ortega y Gasset, «Glosas», in *Obras completas*, vol. I, Revista de Occidente, Madrid 1966, pp. 13-8, part. p. 14. *Vida Nueva* fu una rivista nata poche settimane dopo la fine, ingloriosa per la Spagna, della guerra di Cuba nel 1898; era fortemente impegnata sul fronte del rinnovamento estetico, in chiave modernista, e politico, con marcate simpatie socialiste. Era molto accentuata la polemica contro «il vecchio», con un carattere di ribellione generazionale.

^{vi} *ibid.*, p. 16.

^{vii} *ibid.*, p. 17.

^{viii} Si veda ad esempio Ramón del Valle-Inclán, «Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro», in *Corte de amor: Florilegio de honestas y nobles damas*, Imp. de Balgañón y Moreno, Madrid 1908 (cfr. l'edizione Perlado, Madrid 1914, pp. 18-32; cfr. anche Èliane Lavaud, «Un prologue et un article oubliés: Valle-Inclán, théoricien du modernisme», *Bulletin Hispanique*, tome 76, n° 3-4, 1974, pp. 353-75); M. Machado, *Los poetas de hoy*, cit., pp. 15-39. L'intera estetica modernista poggia sul principio dell'espressione sincera di ciò che l'artista sente, e naturalmente ciò che sente ha due aspetti: il complesso delle sue emozioni e ciò che viene sentito della realtà. Dall'espressione quanto più sincera possibile di questa percezione derivano le innovative scelte lessicali del modernismo e la sua rappresentazione antiaccademica della realtà.

ciò che di artificioso è stato riversato nel tempo sulla semplicità naturale.^{ix} La critica deve cogliere di un'opera ciò che essa può fornire come nutrimento vitale, ciò che di un libro «può passare a me, diventare sangue e carne miei», trascurando (e qui entra in contrasto con il modernismo) tutti i tecnicismi e gli estetismi del letterato: «Queste "vinte difficoltà", queste accuratezze di bottega, tutta la manualità dell'artigiano, che valore possono avere per me, che non sono artigiano, che sono nudo lettore, se non entrano in me?».^x

L'occasione dell'articolo è la recensione della prima antologia dei poeti modernisti, *La corte de los poetas*,^{xi} ai quali Ortega rimprovera il disinteresse per i temi profondi della vita umana, che considera materia principale dell'arte: avverte nella letteratura e nella vita del tempo un «prurito di genialità e di fanfaroneria» e constata che il suo modo di vedere i temi universali, nazionali e privati è «esattamente opposto a quello che lasciano intravedere questi poeti del mio tempo».^{xii} La poesia modernista gli appare manierata, narcisista, intellettualmente povera: «Così sono le letterature di decadenza che trascurano tutti gli interessi umani e nazionali, per curarsi solo del virtuosismo, apprezzato da esperti, iniziati e colleghi dell'arte».^{xiii} Da qui, nella poesia modernista, una sorta di deificazione della parola, che viene intesa come valore, anziché come segno di valori: «Questi poeti fanno materia artistica di ciò che è solo strumento per plasmare quella materia, nuova e unica in tutte le arti, la Vita, la sola che porta frutti estetici».^{xiv} Per converso, manca nella nuova poesia un'aspirazione nazionale, capace

^{ix} J. Ortega y Gasset, «Moralejas», in *Obras completas*, cit., vol. I, pp. 44-57, p. 44: «Secoli e secoli di cultura hanno in tal modo confuso le necessità umane, soprattutto quelle morali, sempre più facili da deformare, che a volte è sano disfare il cammino e rinnovare in un certo punto l'originaria semplicità. Sembra come se l'umanità abbia bisogno ogni tanto di prendere una dose di ingenuità per poter continuare a vivere».

^x *ibid.*, p. 45.

^{xi} *La corte de los poetas, florilegio de rimas modernas*, 1906 (Renacimiento, Colección Laurel n.º. 1, Sevilla 2009, edizione facsimile dell'originale), prima antologia della poesia modernista, curata da Emilio Carrere. Cfr. Marta Palenque, *La recepción de «La corte de los poetas» (1906), antología de Emilio Carrere, en la prensa española de la época*, <www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-recepcion-de-la-co/rte-de-los-poetas-1906-antologia-de-emilio-carrere-en-la-prensa-espanola-de-la-epoca/html/b1849068-71fc-4126-843a-e25705b60447.2.html#I.0>.

^{xii} J. Ortega y Gasset, *Moralejas*, cit., p. 46.

^{xiii} *ibid.*, p. 47.

^{xiv} *ibid.*, p. 50. Scrive Ortega in polemica con l'estetismo modernista: «Non basta, no, per essere poeta, pettinare con ritmo e lima lo zampillino sonoro di una fonte; bisogna essere fonte, sorgente, profonda vena di umanità che condensa santa energia estetica, rinnovatrice, stimolante, consolatrice» (*ibid.*, p. 51), formulando inconsapevolmente il programma che, qualche anno dopo, sarà proclamato dal creacionismo di Vicente Huidobro: questo per indicare che la sua critica al modernismo non parte mai da una prospettiva accademica. Contro il primato della tendenza estetizzante, Ortega assegna all'arte un compito salvifico: «L'arte ci salva - pensava Schopenhauer - da questa coscienza individuale con cui viviamo ordinariamente e che ci fa percepire il viavai dei fenomeni, la nascita e la fine delle cose, il desiderio e il fallimento del nostro desiderio; l'arte ci aiuta a emergere, c'innalza fino a quella "coscienza migliore" in cui cessiamo di essere individui e contempliamo solo gli ampi, immutabili stati dell'anima universale. I nuovi poeti hanno quest'idea sovraesistenziale e salvifica dell'arte, questa intenzione metafisica nella

di forgiare ideali e caratteri: «Mentre la Spagna cricchia d'angoscia, quasi tutti questi poeti vagano ingenuamente intorno ai poeti dell'attuale decadenza francese e con le pietre grezze del verbo castigliano vogliono riprodurre fontanelle versagliesche, merende in penombra in stile Watteau, erotiche leggiadrie e nervose infatuazioni della vita smidollata, sonnambula e femminile di Parigi».^{xv}

Il compito di propulsione nazionale assegnato all'arte sembra avere un'origine romantica: l'arte viene considerata un'attività liberatoria, che sottrae la vita al dominio della volgarità, mettendola a contatto con realtà perenni e grandi angosce dell'umanità:

Io non so cosa penserai tu, lettore, ma per me la volgarità è la realtà di tutti i giorni, ciò che i minuti portano nelle loro giare uno dopo l'altro; il cumulo di fatti significativi o insignificanti, che sono l'ordito delle nostre vite e che sciolti, sparpagliati, senz'altro collegamento che la loro successione, non hanno senso. Ma a sostenere, come il tronco un rigoglioso fogliame, queste realtà di tutti i giorni, esistono le realtà perenni, cioè le ansie, i problemi, le passioni cardinali del vivere dell'universo. A queste arriva l'arte, s'immerge e quasi annega in loro l'artista vero e, usandole come centri energetici, riesce a condensare la volgarità e a dare un senso alla vita. [...] Se non sei immerso nelle grandi correnti del sottosuolo che collegano e animano tutti gli esseri, se non ti preoccupano le grandi angosce dell'umanità, a dispetto dei tuoi lindri versi a mani che sono bianche, a giardini che muoiono per amore di una rosa, a una minuta tristezza che ti gironzola come un topo sul petto, non sei un poeta, sei un filisteo del chiaro di luna.^{xvi}

Ortega, dunque, si colloca all'interno del movimento modernista (non ha mai difeso un'arte accademica), cercando di distinguere tra le varie posizioni del movimento, ma sembra che non abbia ancora messo a fuoco il valore dirompente dell'estetismo.^{xvii} Nella sua polemica, più che appoggiarsi alla letteratura dell'Ottocento, che non era certo priva di sentimento nazionale, trova una sponda nel modernismo di Azorín. In particolare cita *Los pueblos*, dove rinviene un carattere *castizo*. Non è questo un termine di semplice traduzione: si può intendere *lo castizo* come *l'elemento puramente ispanico* di un testo, di un'opera d'arte o di un pensiero.^{xviii} In questo modo, nel modernismo spagnolo Ortega *pone* (sotto-

loro elaborazione della bellezza? Certamente no» (*ibid.*, p. 51). La nozione di *salvataggio* è molto importante nei primi scritti di Ortega e avrà una formulazione compiuta nelle *Meditaciones del Quijote* (cfr. G. Ferracuti, «L'invenzione del Novecento: intorno alle *Meditazioni sul Chisciotte* di Ortega y Gasset», *Mediterránea*, 17, 2013, pp. 31-49 <www.retediterranea.it>).

^{xv} J. Ortega y Gasset, *Moralejas*, cit., p. 50. Probabilmente non traspare dalla traduzione, ma si consideri che lo stile di questo articolo è molto elaborato, e molto modernista.

^{xvi} *ibid.*, cit., p. 51.

^{xvii} In proposito, cfr. G. Ferracuti, *Contro le sfingi senza enigmi: estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo*, cit., pp. 188-192 e 212-20. Va detto che, facendo critica letteraria, Ortega si è sempre trovato più a suo agio con la prosa che con la poesia.

^{xviii} In realtà si tratta di una brutta parola: deriva da *casta* ed entra in uso in riferimento al conflitto razziale scatenato a partire dai re cattolici contro ebrei e musulmani (poi *moriscos*) quando si propone per la prima volta l'equazione Spagna = cattolicesimo. Poi la memoria del conflitto razziale

lineo il carattere attivo di questo verbo) una distinzione tra un'arte ritenuta (erroneamente, a mio parere) frivola e decorativa, espressione di un estetismo fine a se stesso, e un'arte più profonda, capace di esprimere, nelle forme nuove dell'avanguardia, i temi più impegnativi dell'esistenza e le grandi questioni nazionali. Subito dopo, nella terza parte del saggio, introduce una considerazione sull'esperienza vissuta del paesaggio e sul carattere pedagogico della contemplazione della natura. Si tratta però di riflessioni attribuite a un personaggio fittizio, Rubín de Cendoya, come se Ortega volesse distanziarle da sé, evocando dei temi di cui non si attribuisce esplicitamente la paternità. Questo Rubín (che a me ha sempre suggerito, senza prove, l'idea ironica di un piccolo Rubén - nel senso di Rubén Darío), percepisce, al contatto col paesaggio, un senso di permanenza e di continuità, che evoca il sublime romantico di ispirazione kantiana.^{xix}

L'anno successivo, in *Teoría del clasicismo*,^{xx} Ortega tenta di superare questa emozione attraverso l'elaborazione di una nuova idea del classicismo, che prende le distanze da Rubín de Cendoya. L'idea, però, è esposta con una certa fatica, come se si trattasse di una riflessione ancora in corso e, caso raro in Ortega, la terminologia usata appare inutilmente confusa. Si inizia con l'affermazione, infelice, che cultura è sinonimo di classicismo, intendendo naturalmente un concetto del tutto diverso da quello solitamente indicato con tale termine. Il termine classicismo non viene riferito primariamente all'arte e non allude qui a un principio di imitazione dei modelli classici, che viene anzi aspramente criticato; il classico non appartiene al passato, ma può nascere in qualunque momento storico: classico è la qualità di tutto ciò che incrementa la vita nazionale. Con questa avvertenza, Ortega rifiuta la contrapposizione tra classico e moderno (suppongo che attribuisca a *Los pueblos* di Azorín il carattere di classico), suggerendo l'idea che si possa essere artisti moderni e produrre opere che, pur appartenendo per stile e concezione al nostro tempo, siano nondimeno classiche - dotate di una loro specifica classicità: il che ci richiama alla mente *Le peintre de la vie moderne* di Baudelaire e, dunque, la grande rivoluzione estetica dell'arte

si perde, e *castizo* finisce col diventare equivalente di *tradizionale ispanico*, ma sempre con una sfumatura di avversione verso il non ispanico. Cfr. G. Ferracuti, *L'amor scortese: fanatismo, pulizia etnica e trasgressione nell'epoca dei re cosiddetti cattolici*, La Goliardica, Trieste 1998, ora come volume monografico di *Mediterránea*, 14, 2013 <www.retemediterranea.it>. Cfr. Azorín, *Los pueblos (Ensayos sobre la vida provinciana)*, Biblioteca Nacional y Extranjera, Madrid 1905.

^{xix} «Lasciando andare lo sguardo sull'oscura linea dove s'infrange il cielo, avverto che nella mia anima c'è un grumo metastorico che viene da una conca del passato e si appresta a gettarsi in un futuro senza limiti. Questa montagna ha perpetuato il suo profilo attraverso i secoli, e in quel profilo ieratico i miei sguardi si riuniscono con quelli di tutte le generazioni morte di spagnoli [...]. Un'ansia infinita di permanenza trasuda da quanto di più intimo vi è in noi, mentre la ragione ci anticipa l'immagine di una morte certa. [...] Queste montagne sono necessarie nella meccanica dell'universo; ma tu ed io, che ora siamo dinanzi a loro, dobbiamo produrgli lo stesso effetto tra il burlesco e il sorprendente prodotto in noi da ciò che chiamiamo casualità. Credimi, amico, tu ed io siamo una casualità. Invece questo paesaggio mi fa scoprire una parte di me più compatta e nerboruta, meno fugace e casuale» (J. Ortega y Gasset, *Moralejas*, cit., pp. 53-4).

^{xx} id. (1907), «Teoría del clasicismo», in *Obras completas*, cit., vol. I, pp. 68-75.

nuova.^{xxi} Di per sé quest'idea non è originalissima; la novità sta semmai nel corollario: il classico, non essendo più contrapposto al moderno, è tuttavia opposto al romantico. Classico e romantico definiscono due atteggiamenti costantemente presenti nella cultura europea: «Classici e romantici sono sempre esistiti, dalla Grecia in poi: la storia europea, ovvero umana, è la storia delle lotte tra questi due angeli».^{xxii}

Come si diceva, in questo saggio Ortega si allontana dalle posizioni espresse con la maschera di Rubín de Cendoya, e in particolare prende le distanze dal *casticismo*, dall'equivoco concetto di *castizo*.^{xxiii} L'atteggiamento romantico, a cui si oppone quello classico definito da Ortega, è rivolto costantemente al passato: Ortega si spinge a dire che il classicismo letterario, quello dell'imitazione dei modelli del passato, è una delle maschere del romanticismo. Contro di esso è necessaria una lotta per migliorarsi e superarsi: «Questa lotta per migliorarsi, per superarsi, è l'emozione classica: e voler affermare una realtà storica come qualcosa di definitivo, siano un popolo o un eroe o il proprio "io", è l'emozione romantica che, come tentazione innumerevole, abita negli animi classici più puri».^{xxiv} Orbene, se affermare una realtà storica come definitiva è il male romantico, ne consegue la necessità di superare lo *castizo* che, essendo un patrimonio proveniente dal passato, non può essere inteso come definitivo.

Questi primi orientamenti critici trovano conferma nella lettura che Ortega fornisce di alcuni scrittori contemporanei, ad esempio Valle-Inclán.^{xxv} Nella recensione di *Sonata de estío* torna l'ambiguità già vista: da un lato Ortega si muove nel quadro del modernismo, apprezzandone molti elementi innovativi; dall'altro risulta ancora legato, per alcuni aspetti, alla concezione romantica dell'arte. Trova molti elementi positivi in Valle-Inclán, in primo luogo il suo atteggiamento antiborghese, che in termini letterari significa il rifiuto della soffocante letteratura ottocentesca.^{xxvi} Ne apprezza persino la raffinatezza formale, in

^{xxi} Charles Baudelaire (1863), «Le peintre de la vie moderne», in *L'art romantique*, Calmann Levy, Paris 1885 (*Oeuvres complètes*, vol. III), pp. 51-114; Cfr. G. Ferracuti, *Contro le sfingi senza enigma*, cit., pp. 164-73.

^{xxii} J. Ortega y Gasset, *Teoría del clasicismo*, cit., p. 71.

^{xxiii} «Dovendo essere nostra norma l'arricchimento della vita nazionale, credo, fratello Cendoya, sia giunto il momento di smettere di essere casticisti» (*ibid.*, p. 72).

^{xxiv} *ibid.*, p. 75.

^{xxv} Al quale, tra l'altro, è dedicato il primo articolo conosciuto di Ortega, *Glosa a Ramón del Valle-Inclán*, in *Faro de Vigo*, 28 agosto 1902: un'esaltazione modernista della bellezza, dove compaiono tipici elementi modernisti, come il giardino («Un jardín, casi un huerto al fin del cual un mirador de piedra daba su frente al mar»), le erbe alte e la fonte («A mi espalda, escondida entre hierbas altas, una fuente vertía su chorro interminable»), il tramonto: cfr. *Obras completas*, vol. I, nell'edizione Taurus, Madrid 2004, pp. 3-4 (i riferimenti a questa edizione saranno indicati come *Obras completas Taurus*; nessuna indicazione specifica verrà data per la citazione dall'edizione della *Revista de Occidente*).

^{xxvi} J. Ortega y Gasset, «La "Sonata de estío" de Ramón del Valle-Inclán», in *Obras completas*, cit., vol. I, pp. 19-27, part. pp. 20-1: «La letteratura francese naturalista è stata un lungo lamento, una lamentosa salmodia per i diseredati. [...] Tutte le difficoltà della lotta per l'esistenza hanno assalito la fantasia

cui coglie acutamente un ulteriore segno della critica alla borghesia,^{xxvii} e apprezza i virtuosismi stilistici^{xxviii} e il carattere non *castizo* della prosa dell'autore.^{xxix} Più ancora: trova in Valle-Inclán, e la apprezza, una *disumanizzazione* della scrittura, termine che richiama subito alla mente il saggio del 1925 sulla *Deshumanización del arte*.^{xxx} E tuttavia, esprime ancora una riserva verso questi elementi di forte estetismo, che pure sono l'armatura di un indubbio capolavoro della letteratura contemporanea:

Se il signor Valle-Inclán ampliasse i suoi quadri, lo stile guadagnerebbe in sobrietà, perderebbe questo carattere malaticcio immaginario e musicale, questo preziosismo, che a volte infastidisce, ma quasi sempre affascina. Oggi è uno scrittore personalissimo e interessante; allora diverrebbe un grande scrittore, un maestro di scrittori. Ma fino ad allora, perbacco!, seguirlo è peccaminoso e nocivo. [...] Quanto mi rallegrerei il giorno in cui aprissi un libro nuovo del signor Valle-Inclán senza imbartermi in «principesse bionde che filano con rocche di cristallo», né ladri gloriosi, né inutili incesti! Conclusa la lettura di questo libro possibile e dandogli qualche colpetto soddisfatto con la palma delle mani, esclamerei: «Ecco che don Ramón del Valle-Inclán abbandona le sbruffonate e ci narra cose umane, troppo umane, nel suo stile nobile di scrittore ben nato».^{xxxi}

degli scrittori e hanno conquistato il diritto di cittadinanza nella creazione letteraria». Cfr. R. del Valle Inclán (1903), «Sonata de estío», in id., *Sonata de primavera, Sonata de Estío*, ed. Pere Gimferrer, Espasa Calpe, Madrid 2000, pp. 99-180.

^{xxvii} «Sembra che nel XIX secolo le opere dei nostri autori fossero ispirate, più che da un'arte sincera, spontanea, da pragmatiche eloquenze e da abili prospettive da scenografo. Siccome la creazione bella non era più una necessità espansiva, un lusso di forze, un eccesso di idealismo, di forza spirituale, bensì un mestiere, un modo per vivere stimato, studiato, socialmente istituzionalizzato, si cominciò a scrivere per conquistare lettori. Mutato il fine della preparazione letteraria, cambiò l'origine e viceversa. Si scriveva per guadagnare; si guadagnava, naturalmente, tanto più quanto maggiore fosse il numero dei lettori» (J. Ortega y Gasset, *La «Sonata de estío» de Ramón del Valle-Inclán*, cit., p. 22).

^{xxviii} «Questo piacere di unire le parole in modo nuovo o in nuove forme è l'elemento ultimo e dominante: da qui che, frequentemente, il suo stile diventi manierato; ma da qui, anche, nasce un rinnovamento del lessico castigliano e una valorizzazione precisa dei vocaboli» (*ibid.*, p. 24).

^{xxix} «Questo compito di unire idee molto distanti attraverso un filo tenue il signor Valle-Inclán non l'ha appreso negli scrittori castigliani: è un'arte straniera, e nella nostra terra sono rari coloro che hanno avuto tali ispirazioni» (*ibid.*, p. 25).

^{xxx} «Don Ramón del Valle-Inclán, che non emoziona né lo vuole. Solo in "Malpocado" alcuni tratti caratterizzanti commuovono il lettore. Il resto dell'opera è disumanamente (inhumanamente) asciutto di lacrime. Compone in tal maniera che non vi è in essa nessun fresco sentimentalismo...» (*ibid.*, p. 26). Cfr. J. Ortega y Gasset, «La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela», in *Obras completas*, cit. III, pp. 353-430; G. Ferracuti, *Modernismo, Teoria e forme dell'arte nuova*, cit., in particolare i capitoli «Novecentismo» e «L'immagine disumanizzata», alle pp. 126-88.

^{xxxi} J. Ortega y Gasset, *La Sonata de estío de Ramón del Valle-Inclán*, cit., pp. 26-7.

3. L'ARTE COME PENETRAZIONE NEL MISTERO DELLA REALTÀ RADICALE

Nei riguardi dell'estetismo Ortega prova attrazione e repulsione al tempo stesso. Sente un evidente disagio verso un'arte che, soprattutto negli imitatori, può risultare frivola, inessenziale, insopportabilmente leziosa; eppure riconosce che quest'arte, con il suo proclamato disimpegno (peraltro solo apparente) si spinge in ambiti della vita umana che altrimenti resterebbero irraggiungibili e consegue, sul piano artistico, risultati formidabili nella descrizione della realtà. Si veda ad esempio il breve articolo dedicato al teatro di Maeterlink, *El poeta del misterio* (1904), e alla sua capacità di far vivere, con un estetismo astratto, il mistero, ovvero il sostrato della vita di superficie colta con i sensi ordinari: andando ad assistere a un dramma di Maeterlink, scrive Ortega, «andiamo a visitare un mondo sconosciuto, di cui a volte abbiamo percepito dei barlumi; nei momenti di angoscia o di grande allegria, quando i nervi acutizzano la loro sensibilità e sentiremmo il rumore di una foglia che cade da un albero a grande distanza da noi».^{xxxii}

Come spesso accade in questi anni, considerazioni estetiche e problemi filosofici si sovrappongono. Ragionando sull'arte, Ortega tiene costantemente presente il fatto che l'artista è capace di penetrare là dove il filosofo, vincolato alla metodologia razionale, non riesce a giungere, e tuttavia questa straordinaria veggenza del poeta resta sempre su un piano irrazionale: il suo mondo è rappresentabile, ma non è giustificabile:

A volte ci sentiamo inquieti, con un eccesso di chiaroveggenza e un'acutezza della fantasia che è come un incubo a occhi aperti, dalle forme assolutamente inconcrete; sentiamo stimoli che rispondono a urti della nostra anima con i «corpi» delle idee più vaghe, in modo molto simile agli stimoli fisici: c'è nel nostro spirito un turbamento immotivato, un'ansia, che è come l'attesa di «qualcosa» di grande che sta per arrivare, che già arriva, che si avvicina trepidando. [...] «Qualcosa, qualcosa»: è l'unica parola per dire questa cosa ignota, perché è l'unica parola che afferma un'esistenza, senza segnare confini, senza dare un nome.

Intorno a noi accadono mille cose che non riusciamo a spiegare: ci avvolge l'ignoto. L'agitazione e il rumore della vita quotidiana potranno zittire quelle voci indistinte che ci giungono non si sa da dove, perché in questa esistenza strapazzata e sonora ci dimentichiamo persino di noi stessi e non udiamo le nostre più intime reazioni; ma se restiamo soli si ergerà al nostro fianco il mistero, come un compagno ombroso, muto, di cui ignoriamo di dove venga, e che cammina con noi. Anche se adottiamo lo scetticismo più perfetto, anche se inzuppriamo i nostri sensi in tutti i piaceri, anche se chiudiamo a forza di ragionamenti le finestre della nostra interiorità, il «mistero» ci assillerà, ci tormenterà, mormorerà intorno a noi come uno sciame di api invisibili, e nel parossismo della sofferenza o del piacere noteremo una chiamata, un suggerimento che ci dà una notizia, che ci ricorda, che ci preavverte che qualcosa sta per succedere. Chi potrà negare l'esistenza del mistero che si muove dentro di noi, al nostro fianco?»^{xxxiii}

^{xxxii} id., «El poeta del misterio», *Obras completas I*, cit., pp. 28-32, p. 28.

^{xxxiii} *ibid.*, p. 29.

Esiste una vita che si svolge al di sotto della coscienza: la razionalità vi penetra a fatica e con maggior fatica trova le parole per esprimerla: «I nostri sentimenti e i desideri più profondi, le nostre concezioni più mirabili, dette con i vocaboli perdono tutta la loro sincerità, la loro forza e la loro verità. Per quale originale cammino Maeterlink conferma la maligna frase di Harel! “La parola è stata data all’uomo per occultare i propri pensieri”». ^{xxxiv}

Di nuovo, penetrare in questo regno sembra essere privilegio dell’arte: in Maeterlink «ogni parola è una suggestione, ogni dialogo una chiave d’oro che apre dinanzi ai nostri occhi timorosi il giardino dei sogni, il regno del mistero». ^{xxxv} Ortega riconosce che vi è una sorta di mistico potere in questa arte; più ancora: ritiene che Maeterlink si collochi al termine di un lungo cammino intellettuale che ha inizio con la mistica spagnola del Cinquecento, diffusasi poi nei Paesi Bassi, e riconosce ai mistici una effettiva capacità di penetrazione nel mistero; ^{xxxvi} tuttavia conclude l’articolo con un tono di scetticismo e diffidenza, perché «una volta soddisfatta la curiosità estetica, è bene dimenticarsi di tutti questi misteri, di tutte queste vaghezze, suggestioni e forme imprecise, è bene guardarsi, infine, da ciò che un povero matto di Sils-Maria chiamava “allucinazioni del Tras-Mundo”». ^{xxxvii}

Anche nella critica letteraria, al misticismo del sogno simbolista Ortega preferisce la concretezza del mondo di Azorín, con il suo costante interrogarsi sulla situazione spagno-

^{xxxiv} *ibid.*, p. 30. In realtà, il primo a usare questa espressione sembra essere stato Voltaire; viene poi attribuita spesso a Talleyrand, e Stendhal nel *Rosso e nero*. Ortega si riferisce però a Charles-Jean Harel (vero nome François-Antoine Harel, 1790-1846), drammaturgo e direttore di teatro francese, redattore del giornale satirico *Le nain jaune* (1815) (cfr. Jacques-Philippe Saint-Gérard, *Remarques sur l’oralité supposée du français au XIXe siècle*, disponibile all’indirizzo:

projects.chass.utoronto.ca/langueXIX/oralite/remarques.htm).

^{xxxv} *ibid.*, p. 30. Cfr. ancora: «Queste cose che sono al di là della parola e forse al di là del pensiero, questi vaghi istinti inesprimibili, queste supposizioni imprecise che intorno a noi sia accadendo qualcosa che non conosciamo, che invano cercheremmo di conoscere, queste attese di eventi misteriosi, tutte queste forze, infine, che gettano le loro ombre sulla nostre vite, restando occulte, sono la materia dei drammi di Maeterlink. [...] Questa vita che non si realizza nel tempo né nello spazio, non è percepita dai sensi: sono le viscere, i muscoli e soprattutto i nervi che la capiscono e la recepiscono» (*ibid.*, pp. 30-1).

^{xxxvi} «In tutti i tempi i mistici sono stati in piedi sulla frontiera dell’ignoto: sono stati le vedette dell’umanità che, innalzati nel sogno o nell’estasi, lanciano grida di allerta scorgendo le brume rosate che annunciano la costa. I sapienti, con tutti i loro impedimenti e le loro andature da cammelli stanchi arrivano alle terre promesse secoli dopo i veggenti» (*ibid.*, p. 31).

^{xxxvii} *ibid.*, p. 32. Si noti che *trasmundo* significa semplicemente: ciò che sta dietro la parte visibile del mondo. Non implica alcun significato metafisico: il mio *trasmundo* attuale è il cane del vicino, che sento ma non vedo perché *sta dietro* la siepe. In Ortega si tratta di una nozione molto importante, ed è la radice della concezione della verità come *alétheia* (disvelamento, eliminazione del velo che impedisce la visione) nelle *Meditaciones del Quijote*. Il «povero matto» è Nietzsche, ovviamente: a Sils Maria, nell’Engadina Nietzsche visse tra il 1881 e il 1889, soggiornandovi d’estate, e la sua casa è attualmente un museo (Nietzsche-haus). Si dice che in questa località abbia concepito *Also sprach Zarathustra*.

la,^{xxxviii} o la profonda ricostruzione della Spagna contemporanea fatta da Pío Baroja in *El árbol de la ciencia*. Dedicò a questo romanzo una recensione (*Calma política. Un libro de Pío Baroja*) nella quale formula con precisione alcune caratteristiche del modernismo:

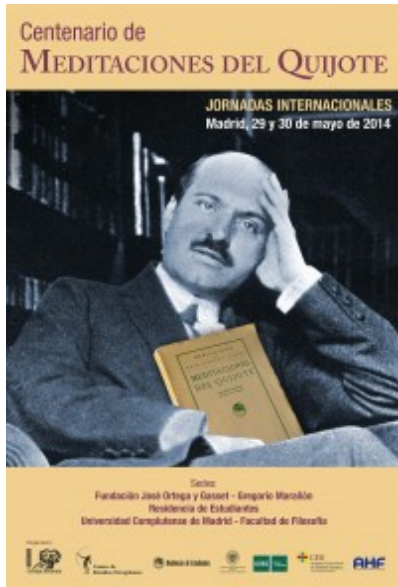
Andrés Hurtado è un precursore, secondo Baroja, perché rappresenta una generazione di scrittori che quindici anni fa ha iniziato a influenzare la nazione e con la quale comincia una Spagna nuova, separata da un abisso dalla Spagna vecchia e ordinaria. È la generazione dello stesso Baroja: ne fanno parte nomi suggestivi come quelli di Unamuno, Benavente, Valle-Inclán, Azorín, Maeztu. Gli scrittori di questa generazione sono così dissimili tra loro che a mala pena si assomigliano in qualcosa. Unamuno è un mistico per il quale il mondo esteriore non esiste, mentre per Valle-Inclán ha realtà solo questo mondo patente, ordito di suoni e colori. Benavente è uno scettico totale e Maeztu era, allora più che ora, entusiasta del progresso industriale. Non si assomigliavano, dunque: la loro comunità fu negativa. Erano non conformisti. Le loro eterogenee tendenze convergevano nel rifiuto della Spagna costituita: storia, arte, etica, politica. Erano fieri nemici di quel pragmatismo fragile e convenzionale, attraverso cui Baroja fa passare il suo protagonista.^{xxxix}

La recensione di Ortega è pubblicata su *La Prensa* del 13 settembre 1912: precede dunque di pochi mesi il noto saggio di Azorín *La generación de 1898*, pubblicato su *ABC* nel febbraio 1913.^{xl} Ortega vi sottolinea il conflitto generazionale implicito nella nuova letteratura, che Azorín, invece, si sforzò di negare nel suo intervento su *ABC*:

^{xxxviii} Si veda ad esempio J. Ortega y Gasset, «Nuevo libro de Azorín», *Obras completas*, I, cit., pp. 238-43, in cui commenta *Lecturas españolas (escritores clásicos y modernos)* (Revista de Archivos, Madrid 1912), considerato un contributo al nuovo modo di intendere la storia della Spagna, e il più consistente saggio orteghiano *Azorín o los primores de lo vulgar*, pubblicato nel secondo volume de *El espectador*, nel 1917 (*Obras completas*, cit., II, pp. 157-91); il saggio eccede i limiti cronologici che ho imposto al presente studio, e vi accenno appena: «Azorín si è immerso nel passato spagnolo senza affogarsi. Ha fatto del castizo il suo oggetto, la sua materia, ma non la sua opera. L'opera castiza o casticista riproduce la sensibilità di un'epoca passata e potrebbe interessare solo gli uomini di tale epoca. L'opera di Azorín è attuale; usa gli organi sentimentali dell'anima contemporanea per farle percepire, sotto forma di presente, il passato» (p. 188).

^{xxxix} J. Ortega y Gasset, «Calma política. Un libro de Pío Baroja», *Obras completas Taurus*, vol. I, cit., pp. 540-4, part. pp. 542-3. Baroja pubblica *El árbol de la ciencia* nel 1911 (cfr. l'edizione Alianza, Madrid 2005). Andrés Hurtado è il nome del protagonista del romanzo. Come si può notare, questa descrizione del gruppo o generazione è molto diversa da quella che ne farà, di lì a poco, Azorín, formulando la nozione di generazione del 98: non è casuale che Ortega, parlando di questioni letterarie, sia pure in riferimento alla situazione spagnola, non le colleghi esplicitamente al 1898, anno della perdita delle ultime colonie nella guerra di Cuba, mentre fa costantemente riferimento a tale vicenda parlando di questioni politiche.

^{xl} Ma tanto Azorín quanto Ortega avevano già usato il termine *generazione* e, con interpretazioni diverse, l'avevano messo in relazione con la sconfitta spagnola nella guerra di Cuba del 1898: cfr. G. Ferracuti, *Contro le sfingi senza enigma...*, cit., pp. 202-12. Cfr. Azorín, «La generación de 1898», in *Clásicos y modernos*, Lozada, Buenos Aires 1959, pp. 174-91.



Questi scrittori, che rappresentano gli ultimi quindici anni spagnoli, eccetto uno, non hanno preso posizione tra le grandi fazioni della contesa pubblica. Non erano conservatori lanciati contro i liberali: liberali e conservatori li odiavano e continuano a odiarli. Né erano anticristiani venuti ad abiurare i principi del cattolicesimo: qualcuno di loro era allora apostolico romano. Dunque, non era una parte maggiore o minore della Spagna che combatteva contro il resto.

Andrés Hurtado sente la sua incompatibilità con la vita che lo circonda, con l'intera vita nazionale: si sente diverso da questa Spagna circostante. Lui e i suoi concittadini normali si sentono irriducibilmente estranei o, come dicevano i greci di quelli di cui non comprendevano la lingua, si sentono reciprocamente barbari.^{xli}

Molto interessanti sono altri interventi di Ortega su Baroja. In primo luogo *Ideas sobre Pío Baroja*, dove viene dato il giusto peso alla componente stilistica del testo letterario, precedentemente svalutata in difesa di una sorta di primato del contenuto: con piena adesione all'estetica modernista, Ortega scrive che «c'è un'affinità previa e latente tra la più profonda intimità di un artista e una certa parte dell'universo. Questa scelta, solitamente non deliberata, deriva, chiaramente, dal fatto che un artista crede di vedere in tale oggetto il migliore strumento di espressione per il tema estetico che si porta dentro, l'aspetto del mondo che riflette meglio le sue emanazioni intime».^{xlii} Ne deduce che lo stile letterario, concepito nella sua totalità, è una cosa più vasta del semplice stile del linguaggio: si intenda che lo stile artistico si radica nell'affinità previa con un tema reale, e questa affinità impone un linguaggio espressivo - la terminologia usata è un po' confusa, ma il senso è talmente chiaro che potrebbe sottoscriverlo pienamente il Valle-Inclán della *Breve noticia...*, in cui teorizza le raffinatezze stilistiche dell'estetismo modernista:

Lo stile del linguaggio, cioè la scelta della fauna lessicale e grammaticale, rappresenta solo la parte più esterna, e pertanto meno caratteristica, dello stile letterario preso nella sua totalità. Tutti noi che scriviamo ci rendiamo conto chiaramente del ridotto margine al cui interno si può muovere la nostra scelta riguardo il linguaggio. La lingua della nostra epoca ci impone la sua struttura generale, e le trasformazioni realizzate dal più grande innovatore del dire sono

^{xli} J. Ortega y Gasset, *Calma política*, cit., p. 543.

^{xlii} id., «Ideas sobre Pío Baroja» (*El espectador*, 1916), in *Obras completas*, cit., II, pp. 69-124 (comprende il saggio «Una primera vista sobre Baroja»). La citazione a p. 70.

nulla se le si paragona alla sua originalità negli altri campi della creazione. Le condizioni e gli scopi del linguaggio ne fanno una cosa in gran parte anonima e comune.^{xliii}

In questo saggio si nota come Ortega abbia accettato di mettere in primo piano nell'arte l'intenzione estetica, cosa che equivale al riconoscimento della piena libertà dell'artista e del suo dovere di innovare fuori dagli schemi dell'accademia e dell'imitazione:

È diritto di ogni scrittore che si cerchi nella sua opera ciò che lui ha voluto metterci. Dopo che avremo scoperto la sua volontà e la sua intenzione ci sarà lecito applaudirla o ingiuriarla. Ma non è lecito censurare un autore perché non sostiene le stesse intenzioni estetiche che abbiamo noi. Prima di giudicarlo dobbiamo capirlo. La stessa cosa accade con il pittore o con il musicista. Chi, abituato alla plastica realista, osserva un quadro del Greco, di solito non lo vede. Questo sguardo realista consiste nella predisposizione a trovare la somiglianza tra una superficie dipinta e un frammento di corporeità esistente. Siccome il Greco, nella maggior parte dei suoi quadri, non si è proposto di creare tali somiglianze, è chiaro che non le troviamo, o meglio, che troviamo l'assenza di ciò che cercavamo. E questa incongruenza tra la tela e la nostra predisposizione lascia in noi un senso di frustrazione. Anziché riconoscere che la pista seguita dal nostro sguardo per entrare nel quadro era falsa, rendiamo quest'ultimo responsabile della nostra delusione.^{xliv}

Nello stesso tempo attacca la critica letteraria abituale in Spagna, con parole che richiamano gli stessi concetti espressi nel 1913 da Manuel Machado in *Los poetas de hoy*:

Per un meccanismo reazionario, che abitualmente ci muove in tutti gli ordini della cultura - in religione come in politica, nell'industria come nell'arte o nella relazione sociale -, tendiamo a inscrivere la nuova opera nell'ambito delle vecchie. È davvero perverso il piacere provato dallo spagnolo quando trova una cosa di oggi fatta interamente con cose di ieri. Che l'oggi non sia oggi, bensì ieri, ci provoca un entusiasmo frenetico. Invece non possiamo tollerare la petulanza mostrata da alcune cose che pretendono di essere nuove, diverse e mai state finora. L'innovazione, il gesto creatore, i modi che suscitano qualcosa di nuovo sulla superficie del mondo, ci sembrano quasi, quasi un gesto indecente, incompatibile con la dignità nazionale. L'unica cosa che di Parigi ha incantato un mio amico, estremamente castizo, è stata che il ponte più vecchio della città si chiamasse Pont Neuf.^{xlv}

^{xliii} *ibid.*, pp. 70-1. Io interpreto nel senso che lo stile letterario, cioè la scelta delle parole, dipende dalla necessità di comunicare l'emozione estetica suscitata al contatto con la realtà, cioè in un'esperienza reale, e questo elemento è essenziale nel modernismo. Trovare le parole adeguate ad esprimere il sentito della realtà è appunto ciò che distingue il realismo nuovo da quello ottocentesco, meramente descrittivo di apparenze.

^{xliv} *ibid.*, pp. 75-6.

^{xlv} *Ibid.*, p. 76.

4. SUPERAMENTO DEL REALISMO OTTOCENTESCO

Il superamento delle iniziali riserve nei confronti di certi aspetti del modernismo è chiaramente documentato in tre testi di carattere teorico dedicati all'arte: *Arte de este mundo y del otro*, *Adán en el Paraíso* e *Ensayo de estética a manera de prólogo*.

Nel primo, Ortega propone un superamento della concezione ottocentesca del realismo, iniziando col relativizzare la componente realista tradizionalmente considerata dominante nella cultura spagnola. Il testo si apre con una bella e ironica descrizione letteraria del realista uomo spagnolo, che «ama le cose nella loro purezza naturale, che ha piacere di riceverle così come sono, con chiarezza, stagliate nella luce meridiana, senza che si confondano le une con le altre», e che incautamente entra in una cattedrale gotica, assalito da «esseri fantastici, come animali immaginari ed eccessivi, grifi, gargouille, cani mostruosi, uccelli triangolari», fauna irreal e inverosimile, «creature di condizione equivoca, mobile e vertiginosa»,^{xlvi} che sono rappresentazioni plastiche di una fantasia che intende cogliere l'infinito. Questa contrapposizione tra i due atteggiamenti, gotico e realista, serve intanto per relativizzare entrambi, per apprendere «l'esistenza di altri universi spirituali che ci limitano, al cui interno non possiamo penetrare, ma che, facendo resistenza alla nostra pressione, ci rivelano di essere lì, di cominciare lì dove noi terminiamo».^{xlvii} Oltre «l'uomo senza immaginazione» c'è un tipo umano per il quale non esiste la forma statica, e che cerca espressività, dinamismo, trascendenza e infinito. Entrambi questi atteggiamenti, se colti isolatamente, sono insani: due forme di *pathos* da superare. Secondo un altro punto di vista, esistono tanti modi di concepire il realismo: per esempio, come si dirà nelle *Meditaciones del Quijote*, il realismo delle superfici e quello della profondità.

Nella descrizione dell'uomo gotico Ortega segue l'opera di Worringer *Problemi formali dell'arte gotica*,^{xlviii} usandola come punto di partenza per analizzare il rapporto tra naturalismo e idealismo, tra anima mediterranea e anima gotica, tema ripreso nelle *Meditaciones del Quijote*. Per Worringer l'atteggiamento naturale, primitivo, consiste nell'imitare la natura, nel copiarla, e i progressi dell'arte, per molto tempo, sono consistiti nella capacità di produrre copie sempre più perfette del vero. Il sottinteso è che lo sviluppo dell'arte gotica rappresenterebbe un salto di qualità, proprio perché abbandona il concetto primitivo della mera copia. Ortega ritiene che questo sia un pregiudizio del tutto gratuito: ci sono intere epoche che non si sono mai proposte l'ideale estetico di copiare la natura, e non per questo possono essere presuntivamente ritenute incapaci di farlo, o prive di sensibilità artistica. Per esempio l'arte geometrica si sottrae completamente a questa concezione naturalista dell'arte. Pertanto appare del tutto fuori luogo elaborare una sorta di scala evolutiva tipo-

^{xlvi} J. Ortega y Gasset (1911), «Arte de este mundo y del otro», *Obras completas I*, cit., pp. 186-205, part. p. 186.

^{xlvii} *ibid.*, pp. 187-8.

^{xlviii} Cfr. Wilhelm Worringer, *Problemi formali del gotico*, a cura di Giovanni Gurisatti, Cluva ed., Venezia 1986 (*Formprobleme der Gotik*, 1911).

logie artistiche, dall'uomo primitivo, all'uomo classico, all'uomo orientale, al mediterraneo, al gotico.

In *Adán en el Paraíso*, Ortega percorre un cammino diverso, iniziando da una riflessione sulla pittura di Zuloaga; osserva che, davanti ai suoi quadri, il critico è portato a chiedersi se effettivamente la Spagna sia così come la dipinge il pittore, ovvero «non si parla più di pittura: non si discute se alle mani o ai volti dei personaggi corrisponda una realtà fuori dei quadri. Questa questione di realismo plastico viene abbandonata». ^{xlix} È la prova, per Ortega, che questa pittura non si esaurisce solo in linee e colori, ma cerca qualcosa che li trascende:

Si noti bene: anzitutto ci troviamo con un piano di pennellate in cui vengono trascritte le cose del mondo esterno; questo piano del quadro non è una creazione, è una copia. Dietro di esso intravediamo quasi una vita strettamente interna al quadro: aleggia su queste pennellate quasi un mondo di unità ideali che poggia su di esse e in esse s'infonde: quest'energia interna al quadro non è presa da alcuna cosa, nasce nel quadro, vive solo in lui, è il quadro.

Ci sono dunque pittori che dipingono cose e pittori che, servendosi di cose dipinte, creano quadri. Ciò che costituisce questo mondo di secondo piano, che chiamiamo quadro, è qualcosa di puramente virtuale: un quadro si compone di cose; ciò che vi è in più, non è una cosa, è una unità, elemento indiscutibilmente irreali, per il quale non si può cercare in natura nulla che gli sia congruo. La definizione che otteniamo del quadro è forse abbastanza sottile: l'unità tra alcuni frammenti di pittura. I frammenti di pittura, bene o male, potevamo estrarli dalla realtà, copiandola, ma l'unità da dove viene? È un colore, è una linea? Il colore e la linea sono cose; l'unità, no.¹

^{xlix} J. Ortega y Gasset, «Adán en el Paraíso», *Obras completas I*, cit., pp. 473-93, part. p. 474 (si tratta di un saggio del 1910, poi ripubblicato in *Personas obras, cosas*).

¹ *ibidem*. Cfr. Charles Baudelaire: «Pour lui [= Poe], l'Imagination est la reine des facultés; mais par ce mot il entend quelque chose de plus grand que ce qui est entendu par le commun des lecteurs. L'Imagination n'est pas la fantaisie; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginaire qui ne serait pas sensible. L'Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. Les honneurs et les fonctions qu'il confère à cette faculté lui donnent une valeur telle (du moins quand on a bien compris la pensée de l'auteur), qu'un savant sans imagination n'apparaît plus que comme un faux savant, ou tout au moins comme un savant incomplet» («Notes nouvelles sur Edgar Poe» [1857] in *Nouvelles histoires extraordinaires, Oeuvres complètes*, Quantin, Paris 1884, vol. XII, pp. I-XIX, p. XI). Cfr. ancora: «Un bon tableau, fidèle et égal au rêve qui l'a enfanté, doit être produit comme un monde» (id., «Le gouvernement de l'Imagination», in *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Clonard, Paris 1923, pp. 278-85, p. 282). Qualunque sia il soggetto del quadro - anche una scena dal vero - alla sua radice sta il *rêve*; questo è l'elemento che trasforma l'idea di realismo nell'arte contemporanea: una rappresentazione artistica che ci sembra realistica non presenta direttamente la realtà, bensì l'organizzazione di elementi tratti dalla realtà e disposti secondo il *rêve*. Inoltre gli elementi che compongono il quadro sono articolati tra loro, in maniera coerente, come un mondo - cioè un cosmo e non un caos. La nota di colore su un certo punto della tela non è indipendente dal resto, ma contribuisce con il resto a produrre l'unità del quadro; la stessa cosa vale per una parola, o

Quest'unità che regge il quadro è concepita, immaginata dall'artista tenendo presente non solo i singoli pezzi di realtà, ma anche in complesso di relazioni che ogni cosa ha con il resto dell'universo - il che consente di passare dal realismo ingenuo, inteso come copia, al nuovo realismo, inteso come *costruzione dell'immagine* della realtà:

Ma che è una cosa? Un pezzo di universo; non c'è niente di isolato, non c'è niente di solitario o a tenuta stagna. Ogni cosa è un pezzo di un'altra più grande, fa riferimento alle altre cose, è ciò che è grazie alle limitazioni e ai confini che queste le impongono. Ognuna di esse è una relazione tra varie cose. Pertanto, dipingere bene una cosa non sarà, come supponevamo prima, un'attività così semplice come copiarla: è necessario accertare precedentemente la formula della sua relazione con le altre, cioè il suo significato, il suo valore.^{li}

Ogni cosa è inserita in un sistema di relazioni, e interpretarla equivale a interpretare tale sistema: la terra non è vissuta e valutata allo stesso modo da un astronomo e da un contadino. Pertanto, attenendoci al tema artistico, risulta evidente che «non esiste la presunta realtà immutabile e unica con cui poter comparare i contenuti delle opere d'arte: ci sono tante realtà quanti sono i punti di vista. Il punto di vista crea il panorama».^{lii} Questa concezione presenta dei problemi filosofici non marginali: nel ripubblicare il saggio in *Personas, obras, cosas*, Ortega segnalerà il carattere inadeguato di questa formulazione; ma quel che qui interessa è che la concezione della realtà che sta delineando nasce dalle riflessioni su un quadro, ed è profondamente legata a una questione estetica. Data la condizione relazionale delle cose, è chiaro che ritrarle artisticamente significa interpretare il sistema di relazioni in cui sono inserite, a partire da un punto di vista estetico: «Ogni arte è necessaria; consiste nell'esprimere attraverso di essa ciò che l'umanità non ha potuto e non potrà esprimere in altro modo. [...] L'unità trascendente che organizzerà il quadro non deve essere filosofica, matematica, mistica né storica, bensì puramente e semplicemente pittorica».^{liii}

Con questa impostazione, Ortega trova la radice di ogni forma d'arte nel bisogno di espressione che appartiene all'uomo e, forse, più ancora ne caratterizza l'essenza. È appena il caso di dire che la costruzione dell'immagine della realtà è nell'arte perfettamente arbitraria, a dispetto della sua efficacia:

anche solo per il suo suono, in un testo letterario. Si vedono e si copiano pezzi di natura, ma l'unità del quadro la si immagina (e, nei limiti umani, la si crea).

^{li} J. Ortega y Gasset, *Adán en el paraíso*, cit., p. 474-5. Cfr. *Meditaciones del Quijote*: «Una cosa può essere fissata e confinata solo con altre cose. Se continuiamo a prestare attenzione a un oggetto, questo si fisserà maggiormente perché vi troveremo più riflessi e connessioni con le cose circostanti. L'ideale sarebbe fare di ogni cosa il centro dell'universo. E questa è la profondità di una cosa: ciò che in essa è riflesso di tutto il resto, allusione a tutto il resto. Il riflesso è la forma più sensibile dell'esistenza virtuale di una cosa in un'altra. Il «significato» è la forma suprema della sua coesistenza con le altre, e la sua dimensione di profondità» (cit., p. 351).

^{lii} *ibid.*, p. 475.

^{liii} *ibid.*, p. 476.

Come rendere manifesta la totalità delle relazioni che costituiscono la vita più semplice, quella di questo albero, di questa pietra, di quest'uomo?

È impossibile farlo realmente; proprio per questo l'arte è anzitutto artificio: deve creare un mondo virtuale. L'infinità delle relazioni è irraggiungibile; l'arte cerca e produce una totalità fittizia, una quasi infinità. È ciò che il lettore avrà provato cento volte davanti a un quadro famoso o a un romanzo classico; ci sembra che l'emozione ricevuta ci apra infinite prospettive, infinitamente chiare e precise, sul problema della vita. Il Don Chisciotte, ad esempio, lascia in noi, come un divino sedimento, una rivelazione improvvisa e spontanea che ci permette di vedere senza fatica, con una sola occhiata, un vastissimo ordinamento di cose: si direbbe che di colpo, senza apprendimento previo, siamo stati innalzati a un'intuizione superiore a quella umana.

Di conseguenza, ciò che ogni artista deve proporsi è la funzione della totalità; dato che non possiamo avere tutte e ciascuna cosa, otterremo almeno le forme della totalità. La materialità della vita di ogni cosa è inaccessibile; si possiede almeno la forma della vita.^{liv}

È interessante il richiamo al *Don Chisciotte*, che ci rimanda immediatamente alle *Meditaciones*, dove i temi trattati nel saggio vengono quasi tutti ripresi, benché in maniera molto più rigorosa; tuttavia non sarà fuori luogo notare anche che la concezione dell'arte ora esposta si sposa perfettamente con la dottrina delle corrispondenze formulata da Baudelaire, la quale è alla base del nuovo realismo simbolista e modernista. Proseguendo nell'argomentazione, Ortega usa una terminologia che sembra mutuata dal *Manifesto* del simbolismo di Moréas: produrre un'opera d'arte - realizzarla, secondo la terminologia di Cézanne -

non sarà copiare una cosa, ma copiare la totalità delle cose, e dato che questa totalità esiste solo come idea nella nostra coscienza, il vero realista copia solo un'idea: da questo punto di vista non vi sarebbero inconvenienti nel chiamare il realismo, in modo più esatto: idealismo.

Ma anche la parola idealismo subisce false interpretazioni: comunemente, idealista è chi si comporta davanti agli usi pratici della vita con un non so che di stupida vaghezza e cecità: è chi cerca di introdurre nel clima ambientale progetti adeguati ad altri climi, chi cammina addormentato nel mondo. Di solito viene anche detto romantico e illuso. Io lo chiamerei imbecille.

Storicamente, la parola idea viene da Platone. E Platone chiamò idee i concetti matematici. E li chiamò così per il motivo puro e semplice che, come strumenti mentali, servono per costruire le cose concrete. Senza i numeri, senza il più e il meno, che sono idee, queste supposte realtà sensibili chiamate cose non esisterebbero per noi. Talché è essenziale a un'idea la sua applicazione al concreto, l'essere atta alla realizzazione. Dunque il vero idealista non copia le inge-

^{liv} J. Ortega y Gasset, *Adán en el Paraíso*, cit., p. 484. Cfr. d., «Renan»: «Perché vediamo nel Cavaliere con la mano al petto un'interminabile serie di realtà spagnole? Non lo sappiamo: le condizioni di questa realtà giacciono nel nostro spirito. E chi può riferire l'odissea del nostro spirito?» (*Obras completas*, cit., vol. I, pp. 443-67, p. 458).

nue vaghezze che attraversano il suo cervello, ma s'immerge con ardore nel caos delle presunte realtà e cerca in esse un principio orientativo per dominarle, per appropriarsi fortissimamente della res, delle cose, che sono la sua unica preoccupazione e la sua unica musa. L'idealismo dovrebbe veramente chiamarsi realismo.^{lv}

Anche questa inversione dei significati di realismo e idealismo ha un precedente nella critica d'arte, e in particolare nel saggio di Baudelaire *Le gouvernement de l'imagination*. La nuova estetica, in buona sostanza, riesce a penetrare nella totalità del reale: non si limita alla descrizione delle apparenze - rimprovero che può essere mosso al realismo ottocentesco e, in particolare, al naturalismo di Zola^{lvi} - ma coglie anche le porzioni del reale che rimangono nascoste dietro la superficie e le esprime attraverso le forme visibili. Naturalmente, l'arte non è opera della ragione, ma del senso estetico, che Baudelaire identifica con l'*imagination*:

La realtà è la realtà del quadro, non quella della cosa copiata. Il modello del Greco, per il ritratto del Cavaliere con la mano al petto, fu un pover'uomo che non riuscì ad individualizzarsi, a realizzare se stesso, ed è sprofondato in quella forma generale detta: toledano del XVII secolo. Fu il Greco, nel suo quadro, a individualizzarlo, concretizzarlo, realizzarlo per tutta l'eternità. Il Greco diede l'ultima pennellata sulla tela, e da allora una delle cose più reali del mondo, una delle cose più cose, è il Cavaliere con la mano al petto.

Ed è proprio perché il Greco non copiò tutti e ciascuno dei raggi luminosi che giungevano sulla sua retina dal modello!

Per l'arte la realtà ingenua è puro materiale, puro elemento. L'arte deve disarticolare la natura per articolare la forma estetica. Pittura non è naturalismo - sia esso impressionismo, luminismo, ecc.-; il naturalismo è tecnica, strumento della pittura.^{lvii}

E aggiunge, significativamente: «L'importante è l'articolazione di questo materiale: questa articolazione è diversa nella scienza e nell'arte. E all'interno dell'arte è diversa nella pittura e nella poesia».^{lviii} «Occorre dunque che il quadro si trovi, presente e attivo, in ciascuna delle sue parti; l'arte è sintesi grazie a questo potere particolare e strano di far sì che ogni cosa penetri nelle altre e perduri con esse».^{lix} Si tratta ancora di un'idea pienamente baudelairiana. Basterà confrontare queste note con le pagine della *Meditación preliminar* per notare un sottile spostamento del punto di vista, sufficiente però a trasporre questa concezione estetica del realismo in un quadro pienamente filosofico. Ciò che permette di compiere tale salto è un'originale interpretazione in chiave realista della fenomenologia di Husserl (s'intenda: della sua for-

^{lv} J. Ortega y Gasset, *Adán en el Paraíso*, cit., p. 486.

^{lvi} È interessante ricordare che tra le prime critiche subite da Zola ci sono proprio le obiezioni degli autori realisti spagnoli, in particolare Emilia Pardo-Bazán, *La cuestión palpitante*, Imprenta Central, Madrid 1883, online all'indirizzo: <www.ilboleroDiravel.org/biblioteca/pp/pardoBazan.zip>.

^{lvii} J. Ortega y Gasset, *Adán en el paraíso*, cit., pp. 486-7.

^{lviii} *ibid.*, p. 487.

^{lix} *ibid.*, p. 488.

mulazione nelle *Ideen* del 1913^{lx}). Questa interpretazione è molto chiara nelle *Meditaciones*, anche se l'essenziale dell'argomentazione non vi viene esplicitato, probabilmente per restare fedele al tipo di scrittura adottato nel testo. Lo si trova, però, chiaramente espresso nell'*Ensayo de estética a manera de prólogo*, pubblicato come prefazione alla raccolta di poesie *El pasajero* di José Moreno Villa.^{lxi}

5. L'ESSERE OPERANTE E LA COSTRUZIONE DELL'OGGETTO ESTETICO

Ortega vi formula la dottrina dell'io operante (*ejecutivo*) iniziando col distanziarsi da Kant e, in generale, da ogni prospettiva idealista: l'unica realtà dell'universo che non può essere trasformata in uno strumento d'uso, in un mezzo è: Io (non *l'io*, oggettivato, ma *Io*, me stesso). Lo si mostra analizzando la differenza di significato del verbo *andar*, camminare, nelle frasi *io cammino* e *egli cammina*. *Egli cammina* fa riferimento a una realtà percepita con gli occhi, che si verifica nello spazio, quindi un oggetto osservato; *io cammino*, invece, pur suggerendomi l'immagine di una persona che si muove nello spazio, fa riferimento anche all'esperienza vissuta e sentita del mio camminare, che potrebbe anche essere pesante, faticoso, fisicamente doloroso. L'io, oltre a *rappresentarsi* le cose e il mondo, agisce, *opera* con le cose e il mondo, e tale carattere operante è primario: sentire una sensazione fisica resterà sempre una cosa diversa dal descriverla, dal renderla oggettiva, dal presentarla o rappresentarla; la rappresentazione è il fantasma di un evento che si compie:

L'immagine del dolore non duole; più ancora, allontana il dolore, lo sostituisce con la sua ombra ideale. E viceversa, il dolore dolente è il contrario della sua immagine: nel momento in cui diventa immagine di se stesso, cessa di dolere.

Io significa, dunque, non quest'uomo a differenza dell'altro, men che meno l'uomo a differenza delle cose, bensì tutto - uomini, cose, situazioni - in quanto si stanno verificando, essendo, compendosi. In base a questo, ciascuno di noi è io, non per la sua appartenenza a una specie zoologica privilegiata, che ha un apparato di proiezione chiamato coscienza, ma più semplicemente perché è qualcosa. Questa scatola di pelle rossa che ho davanti a me non è io perché è solo una mia immagine, ed essere immagine equivale appunto a non essere la cosa immaginata. Immagine, concetto, ecc., sono sempre immagine, concetto di... e ciò di cui sono immagine costituisce il vero essere. La stessa differenza esistente tra un dolore di cui mi si parla e un dolore che sento io, esiste tra il rosso visto da me e lo star essendo rossa di questa pelle della scatola. Per essa l'esser rossa è come per me il dolermi. Come c'è un io-Tizio, c'è un io-rosso, un io-acqua e un io-stella.

^{lx} Cfr. Edmund Husserl «Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie», *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Max Niemeyer, Halle 1913.

^{lxi} Cfr. J. Moreno Villa, *El pasajero*, pról. J. Ortega y Gasset, Imprenta Clásica Española, Madrid 1914.

Tutto, guardato dall'interno di se stesso, è io.^{lxii}

Questo emergere in primo piano dell'io operante si mostrerà, con il corso del tempo, come un grimaldello che scardina sia l'ontologia tradizionale, sia quella moderna (Ortega rifiuta il dualismo cartesiano di *res cogitans* e *res extensa*); ma per il momento ha come risultato immediato la possibilità di compiere il salto di qualità, dal nuovo realismo estetico a un nuovo realismo filosofico. Il discorso sembra paradossale, ma è sufficientemente chiaro: l'essere operante, nella sua attività, non si identifica con l'immagine che ne abbiamo, ovvero con le sue rappresentazioni:

Quando io sento un dolore, quando amo o odio, io non vedo il mio dolore, né mi vedo amare o odiare. Perché io veda il mio dolore, è necessario che interrompa la mia situazione di dolente e mi converta in un io osservante. Questo io che osserva l'altro io dolente è ora l'io vero, operativo, presente. L'io dolente, parlando con precisione, non c'è più ed ora è solo un'immagine, una cosa o un oggetto che ho di fronte.

In tal modo arriviamo all'ultimo passo dell'analisi: «io» non è l'uomo in opposizione alle cose, «io» non è questo soggetto in opposizione al soggetto «tu» o «egli»; «io», infine, non è quel «me stesso», me ipsum, che credo di conoscere quando metto in pratica l'apoteigma delfico: «conosci te stesso». Ciò che vedo levarsi all'orizzonte e vacillare sulle oblunghe nubi dell'alba come un'anfora d'oro non è il sole, ma un'immagine del sole; nello stesso modo, l'«io» che mi sembra di avere così immediato a me, è solo un'immagine del mio «io».^{lxiii}

Interrompere la condizione di dolente e convertirsi in osservatore del dolore è un'operazione dell'io, che Husserl chiama riduzione fenomenologica. L'io operante, che è sempre alle prese con qualcosa, è sempre inserito in un mondo, mi si mostra, quando lo osservo, come immagine di me stesso, come contenuto mentale; ma per farlo apparire come contenuto mentale ho dovuto compiere un'operazione, realizzare un cambiamento della mia condizione; grazie a questo, so che tale io operante non si esaurisce nel contenuto mentale (che attesta un operare extra-mentale), e soprattutto mi riconosco come Io nel contenuto mentale stesso. In parole povere, nell'*Erlebnis* «io e l'albero» potrei anche mettere in parentesi la realtà dell'albero e accantonarne il problema, ma non posso mettere in parentesi la realtà dell'io (del mio io), che è presente nell'*Erlebnis* a seguito di una mia operazione, e nel quale riconosco me stesso come ero un momento prima, quando ero alle prese con l'albero.^{lxiv}

^{lxii} J. Ortega y Gasset, «Ensayo de estética a manera de prólogo», *Obras completas*, cit. vol. VI, pp. 247-64, part. p. 252.

^{lxiii} *ibid.*, 252-3.

^{lxiv} «In tal modo arriviamo al seguente rigido dilemma: non possiamo rendere oggetto della nostra comprensione, non può esistere per noi niente, se non si converte in immagine, in concetto, in idea - cioè se non cessa di essere ciò che è, per trasformarsi in un'ombra o schema di se stesso. Solo con una cosa abbiamo una relazione intima: questa cosa è il nostro individuo, la nostra vita; ma questa nostra intimità, quando si con-

Nell'*Ensayo de estética a manera de prólogo* si riconosce all'arte la capacità di rappresentare l'intimità dell'io operante. Viene mostrato come esempio la statua del *Penseroso* di Michelangelo (il ritratto di Lorenzo de Medici duca di Urbino, posta sulla sommità della sua tomba nelle Cappelle medicee di Firenze), definita un «oggetto nuovo» (siamo alla vigilia del *creacionismo* di Huidobro), grazie al quale «abbiamo l'atto stesso del pensare mentre si sta verificando (el acto mismo de pensar ejecutándose)»: ^{lxv} viene portato alla nostra presenza ciò che, fuori dalla creazione artistica, non potrebbe mai essere un oggetto posto dinanzi a noi:

Si osservino i tre termini che intervengono in ogni espressione linguistica. Quando dico «mi duole», è necessario distinguere: 1) il dolore stesso che io sento; 2) la mia immagine di questo dolore, la quale non duole; 3) la parola «mi duole». Cosa trasporta all'anima attigua questo suono «mi duole», cosa significa? Non il dolore dolente, ma l'immagine anodina del dolore. La narrazione trasforma tutto in fantasma di se stesso, lo allontana, lo traspone oltre l'orizzonte dell'attualità. Il narrato è un «fu». E il fu è la forma schematica lasciata dal presente da ciò che è assente, l'essere di ciò che non è più - la muta abbandonata dal serpente. Ebbene, pensiamo cosa significherebbe una lingua, o un sistema di segni espressivi, la cui funzione non consistesse nel narrarci le cose, ma nel presentarcele mentre si compiono (como ejecutándose). Questa lingua è l'arte: questo fa l'arte. L'oggetto estetico è un'intimità in quanto tale - è ogni cosa in quanto io. ^{lxvi}

Naturalmente, questo non significa che l'arte sveli il segreto della vita, ma solo che ci dà l'illusione di svelarlo: l'arte si muove nella sfera del verosimile, non in quella della verità, e il suo realismo è sempre da intendere come un'illusione di realtà. ^{lxvii}

verte in immagine, cessa di essere intimità. Quando dicevo che nell'«io cammino» ci riferiamo a un camminare visto dal suo interno, alludevo a un'interiorità relativa: rispetto all'immagine del movimento di un corpo nello spazio, l'immagine del movimento delle mie sensazioni e dei sentimenti è quasi un'interiorità. Ma la vera intimità che qualcosa è in quanto sta operando, si trova a uguale distanza dall'immagine dell'esterno e da quella dell'interno.

L'intimità non può essere oggetto nostro, né della scienza, né del pensare pratico, né del pensare meccanico. E tuttavia è il vero essere di ogni cosa, l'unica realtà sufficiente e la cui contemplazione ci soddisferebbe pienamente» (ibid., p. 254).

^{lxv} *ibid.*, p. 255.

^{lxvi} *ibid.*, pp. 255-6.

^{lxvii} Sul carattere illusorio di ogni forma di realismo artistico cfr. G. Ferracuti, *L'amor scortese, fanatismo, pulizia etnica, trasgressione nell'epoca dei re cosiddetti cattolici*, La Goliardica, Trieste 1998, (ora disponibile come vol. 14, 2013 di *Mediterránea*, pp. 199-240 <www.retediterranea.it>). Una riflessione di Ortega sul verosimile come essenza del realismo artistico in Renan, saggio del 1909, poi ripubblicato nel 1916 in «Personas, obras, cosas», *Obras completas I*, cit., pp. 443-67.

6. IL NUOVO REALISMO DELLE *MEDITACIONES DEL QUIJOTE*

L'importanza della nozione di io operante risulta evidente nelle *Meditaciones del Quijote* fin dalle prime pagine. Ortega propone una visione molto concreta dell'essere umano e, in sottintesa polemica con Unamuno, una visione fortemente unitaria: i saggi raccolti nel libro sono presentati come «*modi diversi di esercitare una stessa attività, di dare sfogo a uno stesso affetto*»,^{lxviii} un amore intellettuale - espressione che unisce la sfera sentimentale dell'amore e quella razionale dell'intelletto. L'intelletto riguarda la comprensione lucida del significato delle cose; l'amore riguarda il desiderio di possederle pienamente e renderle imprescindibili per la nostra vita. Comprendere la cosa significa, come avveniva nel discorso estetico, interpretarla alla luce delle sue relazioni, vale a dire la cosa colta nella *struttura essenziale* in cui è inserita:

Ciò che è amato è, intanto, ciò che ci sembra imprescindibile. Imprescindibile! Cioè non possiamo viverne senza, non possiamo ammettere una vita dove noi esistessimo e la cosa amata no - la consideriamo come una parte di noi stessi. Di conseguenza, c'è nell'amore un allargamento dell'individualità, che assorbe altre cose al suo interno, fondendole con noi. Questo legame e questa compenetrazione ci fanno addentrare profondamente nelle proprietà della cosa amata. La vediamo intera, ci si rivela in tutto il suo valore. Allora avvertiamo che la cosa amata è a sua volta parte di un'altra cosa, ne ha necessità, le è legata. Imprescindibile per la cosa amata, essa diventa imprescindibile anche per noi. In tal modo l'amore lega cosa a cosa e tutto a noi, in una salda struttura essenziale.^{lxix}

La cosa, definita attraverso le sue connessioni: nell'arte questo produce una figura, un realismo verosimile; in filosofia produce una teoria, un ordinamento delle nozioni secondo un sistema organico di pensiero, non deduttivo, bensì descrittivo delle relazioni strutturali tra le cose: «*Io offro solo modi res considerandi, possibili nuove maniere di guardare le cose. Invito il lettore a saggiarle da solo; che provi se in effetti procurano visioni feconde; egli, dunque, in virtù della sua intima e leale esperienza, ne proverà la verità o l'errore.*»^{lxx}

Orbene, la prima relazione in cui sono coinvolte le cose, è questa: fanno parte della mia circostanza, sono presenti, offerte alla mia esperienza, nel mio campo visivo, auditivo: «*La circostanza! iCircum-stantia! Le cose mute che stanno più immediatamente intorno a noi!*»^{lxxi} Nella circostanza, le cose si presentano articolate secondo una prospettiva: in base al punto di osservazione, alcune sono vicine, altre lontane, altre coperte. Torna qui, rettificata, l'idea dell'essere come relazione, già vista in *Adán en el paraíso*; ora, però, nella relazione, nella struttura definita dalla prospettiva, ovvero dal punto di osservazione, Ortega proce-

^{lxviii} J. Ortega y Gasset, «Meditaciones del Quijote», *Obras completas I*, cit., pp. 308-400, part. p.

311.

^{lxix} *ibid.*, pp. 312-3.

^{lxx} *ibid.*, p. 318.

^{lxxi} *ibid.*, p. 319.

de alla distinzione tra relazioni occasionali, che dipendono dal punto in cui sono collocato come osservatore, ed elementi che appartengono alla struttura delle cose stesse, indipendentemente dalla mia collocazione: è occasionale che un albero si trovi alla mia destra, mentre gli appartiene di suo l'essere verde delle fronde; dal primo momento, che è rendersi conto dell'interdipendenza esistente tra l'io e la sua circostanza, si procede a distinguere quelle relazioni nella circostanza che non mutano cambiando il punto di osservazione: «Io sono io e la mia circostanza, e se non salvo lei non salvo nemmeno me».^{lxxii} Salvare vale qui come trovare il significato delle cose.

Orbene, se traduciamo in termini algebrici la frase di Ortega appena citata, avremo l'espressione « $A = a + b$ », cioè una contraddizione. La contraddizione scompare quando ci si rende conto che il primo *Io* è reale (è l'essere operante), mentre « $a + b$ » è un contenuto mentale: è l'*Erlebnis* che l'*Io* operante sta analizzando. L'*io* dell'*Erlebnis* era operante quando era alle prese con la circostanza; ora, a seguito di un'attività che ha compiuto, sta effettuando un'altra operazione, l'analisi di un contenuto mentale, in cui vede rappresentato se stesso e si riconosce. All'interno del contenuto mentale non esiste solo una presunzione di realtà, ma il riferimento alla realtà indiscutibile dell'*io* operante, senza la cui attività non si sarebbe potuto neanche produrre un contenuto mentale. E se è reale l'*io* (esisto cioè *Io* fuori dal pensiero), è reale anche ciò con cui *Io* interagivo: la circostanza. Sono dunque in pieno contatto con la realtà, immerso in essa, che mi si mostra *circum*, intorno, attraverso *vedute* prospettiche, da interpretare teorizzando il sistema delle relazioni *tra le cose stesse*. Come dice Ortega nello splendido esempio della *Meditación primera*, gli alberi mi impediscono di vedere il bosco: del bosco ho solo *vedute* parziali di alberi, e solo quando le articolo in una struttura, ho la *visione* del bosco:

Intorno a me ora io ho una dozzina circa di querce austere e frassini gentili. È un bosco questo? Certamente no: questi sono gli alberi che vedo di un bosco. Il bosco vero è composto dagli alberi che non vedo. Il bosco è una natura invisibile - per questo in tutte le lingue il suo nome conserva un alone di mistero.

Io posso ora alzarmi e prendere uno di questi vaghi sentieri, lungo i quali vedo i merli mentre li attraversano. Gli alberi che vedevo prima saranno sostituiti da altri analoghi. Il bosco si andrà scomponendo, sgranando in una serie di frammenti successivamente visibili. Ma non lo troverò mai nello stesso punto in cui mi troverò io. Il bosco fugge dagli occhi.^{lxxiii}

Abbiamo però conquistato la consapevolezza della realtà effettiva di questo bosco che ci circonda - che è la nostra circostanza - e non bisogna certo fare molta fatica per capire che la straordinaria descrizione fenomenologica del bosco dell'Escorial fatta da Ortega è, nello stesso tempo, un'allegoria della selva selvaggia che è la nostra vita. Il passo successivo è andare in cerca della struttura di questa circostanza che è il bosco e, come prima cosa,

^{lxxii} *ibid.*, p. 322.

^{lxxiii} *ibid.*, p. 330.

emerge l'articolazione tra la superficie e la profondità: gli alberi che stanno in primo piano occultano quelli collocati dietro:

Certuni si rifiutano di riconoscere la profondità di qualcosa perché esigono che il profondo si manifesti come il superficiale. Non accettando che vi siano varie specie di chiarezza, si presta attenzione esclusivamente alla peculiare chiarezza delle superfici. Non avvertono che al profondo è essenziale l'occultarsi dietro la superficie e presentarsi solo attraverso di essa, palpandone al di sotto.

Misconoscere che ogni cosa ha la sua propria condizione, e non quella che noi le richiediamo, è a mio giudizio il vero peccato capitale, che io chiamo peccato cordiale, dato che deriva dalla mancanza di amore. Niente è più illecito del rimpicciolire il mondo con le nostre manie e cecità, sminuire la realtà, sopprimere immaginariamente pezzi di ciò che è.

Questo accade quando si chiede al profondo di presentarsi allo stesso modo di ciò che è superficiale. No; ci sono cose che presentano di sé lo stretto necessario per farci capire che esse stanno dietro, nascoste.^{lxxiv}

Passo successivo: la ricerca della profondità: «Se il profondo e il latente debbono esistere per noi, ci si dovranno presentare, e nel presentarcisi debbono essere di forma tale da non perdere la loro qualità di profondità e di latenza».^{lxxv} Per esempio l'articolazione dei suoni del bosco in vicini e lontani, realizzata con un atto di sensazione e interpretazione insieme: il rumore di una fonte che mi sta accanto e il rumore di un'altra fonte distante; come mere impressioni, sono semplicemente onde sonore che colpiscono la membrana dell'orecchio, eppure, senza alcuna deliberazione, colgo un suono come vicino e uno come lontano. «Ne risulta che la lontananza è una qualità virtuale di certe cose presenti, qualità che acquistano solo in virtù di un atto del soggetto. Il suono non è lontano: io lo rendo lontano».^{lxxvi} Dunque, nella struttura della circostanza ci sono realtà che si presentano in modo immediato e patente, e ve ne sono altre, non meno reali, che stanno dietro (*trasmundo*) e si presentano solo a una ricerca:

Mi ha insegnato questo bosco che c'è un primo piano di realtà: sono i colori, i suoni, il piacere e il dolore sensibili. Davanti a lui la mia situazione è passiva. Ma dietro queste realtà ne appaiono altre, come in una sierra i profili delle montagne più alte quando siamo arrivati sui primi contrafforti. Eretti gli uni sugli altri, nuovi piani di realtà, sempre più profondi e suggestivi, aspettano che ascendiamo fino a loro, che penetriamo fino a loro. Ma queste realtà superiori sono più pudiche; non ci piombano addosso quasi fossimo prede. Al contrario, per diventare patenti ci pongono una condizione: che vogliamo la loro esistenza e compiamo uno sforzo verso di loro. Dunque, in un certo senso, vivono poggiate sulla nostra volontà. La scienza, l'arte, la giustizia, la cortesia, la religione, sono campi di realtà che non invadono barbaramente le nostre persone, come fanno la fame o il freddo; esistono solo per chi ne ha il volere.

^{lxxiv} *ibid.*, p. 332.

^{lxxv} *ibid.*, pp. 333-4.

^{lxxvi} *ibid.*, p. 335.

Quando l'uomo di molta fede dice di vedere Dio nella campagna fiorita e nel volto curvo della notte, non si esprime più metaforicamente che se dicesse di aver visto un'arancia. Se esistesse solo un vedere passivo, il mondo sarebbe ridotto a un caos di punti luminosi. Ma sopra il vedere passivo c'è un vedere attivo, che interpreta vedendo e vede interpretando; un vedere che è guardare. Per queste visioni che sono sguardi Platone seppe trovare una parola divina: le chiamò idee. Ebbene, la terza dimensione dell'arancia non è altro che un'idea, e Dio è la dimensione ultima della campagna.^{lxxvii}

In *Adán en el paraíso* Ortega affermava che le cose, collegate in una struttura, costituiscono una relazione. Parlando dei quadri di Zuloaga affermava che un quadro consiste nell'unità tra pezzi di pittura: i pezzi sono copiati dalla natura, invece l'unità è immaginata esteticamente, come un'unità superiore che collega i frammenti. A partire dal livello di realismo conquistato nelle *Meditaciones del Quijote*, le cose sono elementi reali della circostanza, collegate tra loro secondo una struttura reale, che cerchiamo di ricostruire teoreticamente attraverso l'osservazione. Ortega riprende la contrapposizione tra cultura mediterranea e cultura germanica, che aveva analizzato più volte in chiave estetica, e la reinterpreta come una contrapposizione tra sensualismo e concettualismo: la cultura mediterranea, sensualista, ha una straordinaria sensibilità per la materialità delle cose, per le impressioni, mentre la cultura germanica ha il genio della concettualizzazione, cioè della costruzione del sistema teorico che riproduce la struttura della realtà. Ma, come appare evidente a questo livello dell'analisi, l'una e l'altra, prese separatamente sono insufficienti a salvare le cose: le impressioni, senza una struttura, non avranno mai un significato; mentre i concetti, senza il legame con la materialità del reale, non hanno senso alcuno, se non quello di costruire un castello concettuale fine a se stesso, che non parla della realtà.^{lxxviii} Orbene, se le impressioni sono colte dai sensi, l'organo della profondità è il concetto. In che consiste la profondità?

In modo allusivo lo si è già indicato quando opponevo il mondo patente delle pure impressioni ai mondi latenti costituiti da strutture di impressioni. Una struttura è una cosa di secondo grado, voglio dire: un insieme di cose o semplici elementi materiali, più l'ordine in cui si trovano disposti tali elementi. È evidente che la realtà di quest'ordine ha un valore, un significato diversi dalla realtà posseduta da ciascun elemento. Questo frassino è verde e sta alla mia destra: esser verde e stare alla mia destra sono qualità che possiede, ma possedere l'una non ha lo stesso significato che possedere l'altra. Quando il sole sarà tramontato dietro questi colli, io prenderò uno di questi confusi sentieri aperti come solchi ideali nella gramigna alta. Passando, reciderò qualche minuto fiore giallo, che qui cresce come nei quadri dei primitivi e, muovendo i miei passi verso il Monastero, lascerò il bosco solitario, mentre in fondo il cuculo riversa sul paesaggio la sua impertinenza vespertina. Allora questo frassino continuerà ad esser

^{lxxvii} *ibid.*, p. 336.

^{lxxviii} «Effettivamente esiste una differenza essenziale tra la cultura germanica e quella latina; la prima è la cultura delle realtà profonde, e l'altra la cultura delle superfici. Di rigore, dunque, due dimensioni diverse della cultura europea integrale. Ma tra le due non c'è differenza di chiarezza» (*ibid.*, p. 341).

verde, ma sarà stato privato dell'altra qualità: non starà più alla mia destra. I colori sono qualità materiali; destra e sinistra, qualità relative, che le cose possiedono solo in relazione le une con le altre. Ebbene, le cose intrecciate in una relazione formano una struttura.^{lxxix}

Esiste un chiaro collegamento, quasi un'evoluzione, tra il realismo estetico e quello filosofico. Analizzando i quadri di Zuloaga avevamo visto che un quadro è costituito da frammenti copiati dalla natura più una struttura che li rende una unità; ora abbiamo un insieme di cose semplici, inserite in una struttura che le rende un costruito ordinato. Nell'estetica, il quadro appare come il risultato dell'immaginazione artistica, quindi si genera attraverso un processo irrazionale; nella fenomenologia realista delle *Meditaciones* la struttura emerge da un'interpretazione concettuale delle impressioni, nella quale si separa il soggettivo dall'oggettivo. Come nella prospettiva estetica, le cose continuano a essere ciascuna un centro virtuale dell'universo:

E questa è la profondità di una cosa: ciò che in essa è riflesso di tutto il resto, allusione a tutto il resto. Il riflesso è la forma più sensibile dell'esistenza virtuale di una cosa in un'altra. Il «significato» è la forma suprema della sua coesistenza con le altre, e la sua dimensione di profondità. No, non mi basta avere la materialità di una cosa; ho anche necessità di conoscere il «significato» che ha, cioè l'ombra mistica che su di essa versa (verter) il resto dell'universo. Interrogiamoci sul senso delle cose, ovvero facciamo di ciascuna di esse il centro virtuale del mondo.^{lxxx}

Ora, come si è più volte ribadito, Ortega non fa alcuna concessione al pensiero moderno e dunque, come si vede, non costruisce alcun sistema logico deduttivo; ma neppure si accontenta del realismo ingenuo, dell'ottimismo del positivismo ottocentesco, che neppure si rendeva conto di essere un'ideologia. Il realismo di Ortega *costruisce l'immagine* della realtà, ed è consapevole di farlo, a stretto contatto con la realtà stessa, sovrapponendole, per così dire, una griglia concettuale. Il concetto *pone e fissa* i limiti tra le singole cose:

Ci siamo mai chiesti dove stanno i limiti dell'oggetto? In lui stesso? Evidentemente, no. Se non esistesse altro che un oggetto isolato e solitario, sarebbe illimitato. Un oggetto finisce dove un altro comincia. Sarà allora che il limite di una cosa sta in un'altra? Neppure, perché a sua volta questa seconda cosa ha bisogno di essere limitata dalla prima. Dunque, dove? Hegel scrive che dove sta il limite di una cosa, non si trova essa cosa. In base a ciò i limiti sono come cose nuove virtuali, che vengono interpolate e iniettate tra le cose materiali, nature schematiche la cui missione consiste nel segnare i confini degli esseri, avvicinarli perché convivano e al tempo stesso distanziarli perché non si confondano né annullino. Questo è il concetto: né più, né meno. Grazie ad esso le cose si rispettano a vicenda e possono arrivare a unirsi senza invadersi le une con le altre.^{lxxxii}

^{lxxix} *ibid.*, p. 350.

^{lxxx} *ibid.*, p. 351.

^{lxxxii} *ibid.*, p. 352.

Al contatto con la realtà, che è un mistero radicale, la filosofia è un'attività di concettualizzazione dell'esperienza, ed ha inevitabilmente un carattere prospettico e interpretativo: tanto più la concettualizzazione si allontana dall'immediato, quanto più assume un valore ipotetico, meramente teorico:

Della cosa il concetto trattiene semplicemente lo schema. Orbene, in uno schema possediamo solo i limiti della cosa, l'incavo lineare dove si trova inscritta la materia, la sostanza reale della cosa. E questi limiti, secondo quanto ho mostrato, non significano altro che la relazione in cui un oggetto si trova rispetto agli altri. Se togliamo una tessera da un mosaico, ce ne resta il profilo in forma di buco, limitato dalle tessere confinanti. Nello stesso modo il concetto esprime il luogo ideale, l'ideale buco che corrisponde a ogni cosa nel sistema delle realtà. Senza il concetto non sapremmo bene dove comincia né dove finisce una cosa; cioè le cose, come impressioni, sono fugaci, sfuggenti, ci scappano di mano, non le possediamo. [...]

Il concetto non ci darà mai ciò che ci dà l'impressione, vale a dire: la carne delle cose. Ma questo non dipende da un'insufficienza del concetto, bensì dal fatto che esso non pretende un compito simile. L'impressione non ci darà mai ciò che ci dà il concetto, vale a dire: la forma, il senso fisico e morale delle cose.

In tal modo, se restituiamo alla parola percezione il suo valore etimologico - dove si allude al prendere, catturare - il concetto sarà il vero strumento o organo della percezione e della cattura delle cose.

Esso, pertanto, esaurisce la sua missione e la sua essenza nell'essere non una nuova cosa, ma un organo o apparato per il possesso delle cose.^{lxxxii}

Costruire la forma concettuale della realtà radicale: potrebbe essere la dimensione estetica del nuovo realismo filosofico di Ortega che, a partire da questo livello, inizia la demolizione sistematica delle forme di pensiero ottocentesche e delle ideologie contrapposte del secolo moderno per antonomasia, sempre operando in vista del superamento della concezione borghese della modernità. Un paio di anni dopo le *Meditaciones del Quijote*, pubblicherà un piccolo proclama, una sorta di manifesto, in cui dichiara esaurita tale epoca contro cui si erano scagliate le prime generazioni moderniste. Nella nuova fase che si è aperta con il Novecento e le sue straordinarie innovazioni nella cultura e nel costume, Ortega può definirsi: «*Nada moderno y muy "siglo XX"*»^{lxxxiii} - non sono affatto moderno, ma sono molto ventesimo secolo. E con questa immagine rivendica di fatto la direzione del movimento modernista, proponendo una svolta rispetto a quella illustre, ma datata, di Rubén Darío, che scriveva di sé:

*El dueño fui de mi jardín de sueño,
lleno de rosas y de cisnes vagos;*

^{lxxxii} *ibid.*, p. 353.

^{lxxxiii} J. Ortega y Gasset, «*Nada moderno y muy "siglo XX"*» (*El Espectador*, 1916), in *Obras completas*, II, cit., pp. 22-4.

*el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndolas y liras en los lagos;
y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita.^{lxxxiv}*

^{lxxxiv} Rubén Darío, «Yo soy aquel que ayer no más decía», *Cantos de vida y de esperanza*, in *Obras escogidas II, Poesías*, Hernando, Madrid 1910, pp. 111-87, part. pp. 111-5 («Signore fui del mio giardino di sogno, / di rose pieno e cigni vaghi, / signore delle tortore, signore / di gondole e lire nei laghi; / e molto diciottesimo secolo e molto antico / e molto moderno, audace, cosmopolita; / con Hugo forte e con Verlaine ambiguo, / e una sete di illusioni infinita»).



TEMI DELL'ESCORIAL

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

Signore e signori:ⁱ

Nel 1793, nella fase più crudele della Rivoluzione francese, quando il terrore segava giornalmente centinaia di gole, il *Mercure de France*, rivista dei poeti, pubblicava una poesia con questo titolo: *Ai mani del mio canarino*.

Confesso che quest'aneddoto mi si è parato dinanzi come un ammonimento, cominciando a raccogliere le note che seguono, al fine di leggerle oggi dinanzi a voi. Non è assurda la tranquilla occupazione letteraria quanto intorno il corpo della storia scricchiola, trema dalle radici alla cima e i suoi fianchi convulsi si schiudono per dare alla luce una nuova epoca? Non è insopportabile questa inattualità del povero poeta imbecille che, mentre gli uomini si decapitano, ricorda il suo canarino?

Quando l'obiettivo istantaneo di un fotografo minaccia un gruppo di persone, queste, per quanto estranee siano a ogni presunzione, sentono un movimento volontario che le porta a correggere la loro postura e sistemarsi l'espressione. Tutti, infatti, sentiamo un confuso terrore di vederci perpetuati in un atteggiamento indegno della perpetuità.

ⁱ J. Ortega y Gasset, «Temas del Escorial», *Obras completas*, Taurus, Madrid 2007, vol. VII, pp. 405-21 (1915).

Ebbene, certi avvenimenti sociali sembrano non aver bisogno di aspettare lo storico che li trasformi domani in storia, e si presentano piuttosto con il carattere di pagine storiche. A questo genere appartiene ciò che oggi accade intorno a noi. Certamente, dell'immensa guerra ci giunge solo un vago rumore, il vago rumore che alla periferia deserta e silenziosa di una grande città arriva quando si fa festa nelle piazze centrali o esplode una rivolta. Ma di fatto ci sembra che tutto quanto accada oggi, esattamente così come accade, rimarrà per sempre immortalato nella storia. Ed è giusto che anche gli uomini di condizione più oscura si preoccupino di non esser sorpresi in un atteggiamento poco decente, per esempio cantando il proprio canarino, come il poeta di Parigi.

Tuttavia, l'attenzione a evitare questo rischio non ci induca ad adottare una posizione simulata e convenzionale, mossi dalla preoccupazione di collocarci, come si suol dire, all'altezza delle circostanze. Quando non sappiamo bene cosa fare, la cosa migliore che possiamo fare è essere sinceri, cioè compiere intensamente il compito che il presente ci offre. Se lo facciamo in modo serio e profondo, stiamo sicuri che arriveremo a toccare qualcosa di essenziale. Andiamo, dunque, verso l'Escorial. Mi spiace che la Sezione di Letteratura non abbia avuto oggi per voi un cicerone più elegante, o magari solo di migliore umore. Io posso solo invitarvi a un viaggio meditabondo. E allo scopo di non perderci nel nostro cammino, divideremo la giornata in capitoli.

CAPITOLO PRIMO INTRODUZIONE SU COS'È UN PAESAGGIO

Prima di arrivare all'Escorial facciamo un lungo giro.

Volendo fare un'efficace opera di patriottismo, la Sezione di Letteratura ci conduce con questa *Guida spirituale* nei paesaggi essenziali della nostra Spagna. In tal modo si inaugura un'attività di raccoglimento nazionale che per tutti sarà poi un dovere proseguire negli altri ordini della nostra vita. E niente è più esatto dell'iniziare proponendoci le immagini vive dei nostri paesaggi nazionali (*castizos*). Senza immagini, senza ciò che si vede e si sente, noi spagnoli siamo come invalidi. Nessuno ci chieda di rinunciare al visibile e al tangibile a beneficio di un mondo di astrazioni. Lo sapeva bene quel sottilissimo basco, Ignazio di Loyola, quando nei suoi *Esercizi spirituali* ci chiede di fare prima della meditazione ciò che chiama la «composizione del luogo». Se dobbiamo pensare al cielo o all'inferno, Ignazio di Loyola vuole che li vediamo prima come paesaggi, perché solo così li porteremo vicini a noi e riusciranno a influenzarci gli animi. Ben conosceva questa condizione spagnola colui che racconta di se stesso che non poteva pensare alla Santissima Trinità, il più astratto dogma del credo, senza vederlo nello spazio materiale rappresentato da tre tastiere d'organo.

E non abbiamo ragione di vergognarci di essere così, signori. Quando consideriamo qualche grande opera prodotta finora dalla nostra nazione (*raza*), ci viene il sospetto che forse è incomparabile la missione del nostro spirito etnico, missione consistente nel tenta-

re con il miglior successo la sintesi suprema, ancora non raggiunta dall'uomo, tra le cose e le idee, tra la materia e lo spirito.

Alcuni decenni fa gli archeologi inglesi e tedeschi furono molto preoccupati da una strana figura che in numerosi esemplari scoprivano negli scavi fatti nel territorio in cui fiorì l'ultimo periodo dell'ellenismo, soprattutto Alessandria. Era una di quelle Erme o pietre con due facce che gli antichi mettevano alla biforcazione dei cammini, ai confini delle tenute e anche in giardini e altari. La loro peculiarità consisteva nel fatto che una delle due facce era il volto di un uomo ubriaco e acceso, mentre l'altra raffigurava un nobile anziano, dalla fronte quieta e chiara, dallo sguardo profondo e puro. Che significava? Il mistero fu presto svelato. Nuovi documenti e studi mostrarono che quell'Erma equivoca e contraddittoria era ciò che i greci della decadenza chiamavano Dioniso-Platone. Vale a dire che il volto tranquillo era quello del filosofo Platone, il vecchio divino e sereno che amava solo le idee invisibili, mentre il volto turbolento era quello di Dioniso, dio del vino e della danza, dio del piacere e della passione, dio degli eterni istinti radicali. La razza greca, preparandosi a scomparire, volle lasciare sulla terra una sorta di indicazione del suo ultimo desiderio, di ciò che avrebbe voluto conseguire: e lasciò l'enigma di questa figura affinché un giorno un popolo tentasse di unire nuovamente le due sorelle nemiche: la passione e la filosofia, la sensazione e l'ideale.ⁱⁱ

Dunque, non abbandoniamo la materia noi spagnoli, partiamo dal paesaggio. Cos'è un paesaggio?

Ricordo che una sera, pochi anni fa, mi trovavo al confine di Segovia, dentro un monte di pini, guardando aprirsi davanti, come egregio anfiteatro, le colline nervose di quel Guadarrama verso cui stiamo andando. Io accompagnavo il maestro venerabile che in questi giorni ci ha lasciato per non tornare mai più, don Francisco Ginerⁱⁱⁱ - l'ultimo spagnolo di grande stile, entusiasta, vibrante e fervido, al quale, come al famoso cavaliere errante, se gli avessero guardato il petto, avrebbero trovato dentro una spada di fuoco.

C'era intorno a noi un silenzio sul punto di rompersi a ogni istante, e tuttavia persistente, silenzio dove palpitano le viscere delle cose, e in cui ci aspettiamo che inizi a parlare ciò che non sa parlare. La valle verde e gialla si stendeva ai nostri piedi: la sierra innalzava potentemente la sua vecchia schiena elefantina sul cielo imbrunito. Sulla statale la polvere gessosa cominciava a fosforeggiare. Aromi robusti emanavano dal pineto e sopra le

ⁱⁱ N.d.t.: cfr. *Meditaciones del Quijote*, cit., pp. 345-54.

ⁱⁱⁱ N.d.t.: Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) fu tra i fondatori, nel 1876, dell'Institución Libre de Enseñanza, prima università laica spagnola, poi ampliata anche con corsi di scuola primaria e secondaria. All'Institución diedero sostegno e collaborazione i principali intellettuali spagnoli del tempo: oltre allo stesso Ortega, Leopoldo Alas, Ramón Menéndez Pidal, Antonio Machado, e molti altri. Attorno all'attività didattica sorsero anche numerose iniziative di ricerca e centri di studio. Cfr. Antonio Jiménez-Landi, *La Institución Libre de Enseñanza y su ambiente*. Universidad Complutense, Madrid 1996. Le *Obras completas* di Giner de los Ríos sono state pubblicate da Espasa-Calpe nel 1933 in 21 volumi. Esiste un'edizione di *Obras selectas*, a cura di Isabel Pérez-Villanueva Tovar, Espasa Calpe, Madrid 2004.

nostre teste grandi uccelli grigi volarono con lenti colpi d'ala che strappavano all'aria sospiri.

Poco prima io avevo manifestato le mie opinioni sul paesaggio e don Francisco Giner parlò così:

- Io non la penso come lei, ma come lei pensava quella mirabile donna, la signora Concepción Arenal.^{iv} Non dimenticherò mai che in una certa occasione mi diceva: Si disilluda: coi paesaggi capita come con le locande di paese. Quando il viaggiatore arriva e chiede alla locandiera: «Che c'è da mangiare?», la locandiera risponde: «Quello che si porta dietro, signore». E questo è il paesaggio: ciò che ognuno porta.

Così parlò don Francisco Giner, mentre in alto una stella iniziava a palpitare. Ulularono dei cani lontani. Sulla valle scivolò tremando il rumore di un campanaccio come una lacrima scivola sulla guancia.

Forse la venerabile e pensosa dama non immaginava che la sua opinione sul paesaggio avrebbe finito col trasformarsi da giudizio meramente approssimato a rigoroso principio scientifico. E tuttavia così è stato.

Nel XIX secolo si spiegava la vita dell'individuo organico come un adattamento all'ambiente. Sicché vivere era un progressivo cessare di essere se stessi e far posto in noi alla materia anonima. Questa era la causa ultima dei fenomeni vitali e al soggetto vivente non si lasciava altro daffare che una bella rassegnazione. Si capisce bene che questo secolo, in cui siamo stati educati, sia stato un'epoca atrocemente pessimista.

Ma oggi la scienza prende un aspetto più piacevole e più ridente. Adattamento all'ambiente, perfettamente! Iniziano a dire alcuni biologi - ma a quale ambiente? *l'amoeba terricola* è un animaletto elementare, quasi invisibile al nostro sguardo, simile a una goccia di liquido torbido; non ha struttura fissa, non ha organi di percezione, non ha nervi. Con una lente d'ingrandimento possiamo vedere *l'amoeba* muoversi sulla terra tra altri animali minuscoli, tra sassolini microscopici, tra i detriti. Vediamo lei e ciò che la circonda. Ma tutto ciò che vediamo intorno a lei esiste per lei? L'umile animaletto non vede e non sente come noi. E ci domandiamo: che senso ha affermare che la vita dell'*amoeba* consiste nell'adattamento all'ambiente, se per ambiente intendiamo ciò che percepisce l'uomo, e non ciò che percepisce *l'amoeba*?

No, il nostro mondo non esiste per questa creatura elementare, non esiste per la sua sensibilità e, pertanto, non influisce vitalmente su di lei. Partire da un ambiente unico, chiaramente quello dell'uomo, e supporre che ad esso siano adattati tutti gli esseri rappresenta un grave errore della biologia e inoltre ci impedisce di capire bene cos'è l'ambiente vitale. Dell'infinita ricchezza di oggetti che costituiscono l'universo riesce a entrare in re-

^{iv} N.d.t.: Concepción Arenal Ponte (1820-1893), scrittrice realista, di famiglia liberale (il padre era un ufficiale morto in carcere durante la monarchia assolutista di Fernando VII), si iscrisse alla Facoltà di Diritto, che frequentava vestita da uomo, essendo proibito l'accesso delle donne all'università. Fu un'importante esponente del cattolicesimo sociale, e viene considerata l'iniziatrice del movimento femminista in Spagna. Cfr. il portale a lei dedicato nel Cervantes virtual: <www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/concepcionarenal/index.html>.

lazione vitale con ciascun essere organico solo una parte, maggiore o minore, ma sempre fatalmente circoscritta, predeterminata dalla sua costituzione. I colori di un giardino non sono il giardino per un cieco. «La somma di tutti gli stimoli e solo essi - dice von Uexküll^v - ricevuti da un animale grazie alla struttura dei suoi organi ricettori, forma il suo *ambiente*».

Notate la profonda riforma che questo concetto di *ambiente* subisce in virtù della nuova teoria? La vita non è più il cadere dei diversi esseri in uno scenario unico che, proprio per essere unico e non esser fatto per nessuno in particolare, li riceve tutti con crudele ostilità e li tollera solo a condizione che si deformino, che si strappino organi inopportuni, che si modellino e si umilino a suo capriccio. Ora ogni organismo, nascendo, trova un contorno plasmato sulla sua misura, che s'incasta perfettamente con le sue esigenze più profonde. C'è un mondo per la vespa e un altro mondo per l'aquila e un altro mondo per l'uomo. L'individuo e il suo ambiente nascono l'uno per l'altro - più ancora, l'individuo non è che la metà di se stesso; la sua altra metà è il suo proprio ambiente, e con esso forma la vera unità superiore che chiamiamo organismo. Da esso riceve gli stimoli di fronte ai quali reagisce. La vita è appunto questo essenziale dialogo tra il corpo e il suo contorno.

Ebbene, signori, invece di «ambiente» diciamo «paesaggio».^{vi} Il paesaggio è ciò che del mondo esiste realmente per ogni individuo, è la sua realtà, la sua stessa vita. Il resto dell'universo ha solo un valore astratto. E ogni specie animale ha il suo paesaggio e ogni razza umana il suo. Non c'è un *io* senza un paesaggio in riferimento al quale sta vivendo: io sono ciò che vedo, e colui che desidererebbe odiare ciò che vedo e tutto ciò che mi fa sentire quello che vedo. Non c'è un *io* senza un paesaggio, e non c'è un paesaggio che non sia il mio paesaggio o il tuo o quello di lui. Non c'è un paesaggio in generale. Perciò l'indiano, indicando il bosco, dice: *Tat twan asi* - tu sei quello. Perciò il contadino irlandese, non sapendo più come esprimere la fusione infrangibile, l'unità profondissima con cui si sente con la sua amata, la chiama con queste belle, semplici, profumate parole: «Tu, tu sei la mia parte di mondo!». Vale a dire, tu sei il mio paesaggio.^{vii}

Ecco perché capiamo così male i poveri animali e - cosa ancor più grave - perché ci capiamo così male gli uni con gli altri. Sarà capitato a tutti qualche volta di scorgere un ballo popolare a una distanza tale che la musica non arriva alle orecchie. Quel gruppo che salta e

^v N.d.t.: Jakob Johann von Uexküll (1864-1944), scienziato e filosofo estone tra i più innovativi del Novecento, considerato un pioniere in discipline come l'etologia e l'ecologia. La sua nozione di ambiente (*Umwelt*) è alla base delle teorie sulla percezione elaborate da Max Scheler e Ortega intorno al 1914 e dell'antropologia contemporanea. Cfr.: *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (1909-1921); *Theoretische Biologie* (1920-1928); *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* (in collab. con G. Kriszat, 1934; trad. it. *I mondi invisibili*, 1936); in italiano: Jakob von Uexküll, Georg Kriszat, *Ambiente e comportamento*, trad. di P. Manfredi, Il Saggiatore, Milano 1967; Jakob von Uexküll, *L'immortale spirito della natura*, trad. di A. e M. Cottrau, Laterza, Bari 1947 (Castelvecchi, Milano 2014); Carlo Brentari, *Jacob von Uexküll - Alle origini dell'antropologia filosofica*, Morcelliana, Brescia 2012.

^{vi} N.d.t.: in riferimento all'individuo umano, ambiente, paesaggio, coincidono con circostanza.

^{vii} N.d.t.: cfr. *Meditaciones del Quijote*, cit., p. 322.

muove le braccia produce un'impressione ridicola. I movimenti rispondono sempre a una situazione esterna e con essa si spiegano. Ma da lontano non ci arrivava un elemento del paesaggio: il suono della cornamusa e il tamburello. Avvicinatevi, ascoltate: vedrete come il gruppo che sembrava folle vi sembra meravigliosamente dominato da un ritmo e un tempo adeguato.

Riteniamo assurdi, nel migliore dei casi, gli atti di un uomo senza renderci conto che, forse, in lui sono reazioni a cose che noi non vediamo, ma che lui ha dinanzi. Al manigolando i movimenti dell'uomo puro ed eroico sembrano sempre una farsa: l'uomo incanaglito non trova nel suo paesaggio i delicati oggetti che chiamiamo nobiltà, dignità, eccellenza. Non ha gli organi per loro. Ci sono sordi per la nobiltà come ce ne sono per lo scoppio del cannone.

Dunque non c'è altro modo di capire interamente il prossimo che lo sforzarsi di ricostruire e indovinare il suo paesaggio, il mondo al quale si rivolge e con cui è in dialogo vitale. Viceversa, vedremo bene un paesaggio che non sia il nostro solo cercando la pupilla che gli corrisponde, l'unico punto di vista (*atalaya*) organicamente allacciato a esso.

Questo, signori, è il modo cervantino di avvicinarsi alle cose: prendere ogni individuo col suo paesaggio, con ciò che vede lui, non con ciò che vediamo noi - prendere ogni paesaggio con il suo individuo, con chi è capace di sentirlo pienamente. Così Don Chisciotte, per concludere l'interminabile discussione dice a Sancio: «E infine, questo che a te sembra bacinella di barbiere, a me sembra l'elmo di Mambrino e a un altro sembrerà un'altra cosa». Per il buon Alonso Quijano il mondo era un immenso elmo messo lì per essere spaccato con un fendente!

E ricorderete tutti la notissima facezia di Heine quando racconta che, descrivendo i padri missionari agli eschimesi come era il cielo cristiano, questi domandarono: «Ma ci sono foche in questo cielo?». E siccome risposero negativamente, gli eschimesi dissero: «Allora il cielo cristiano non ci serve, perché cosa fa un eschimese senza foche?».

Il paesaggio di ciascuno rappresenta dunque la sfera delle sue capacità, tutto ciò che può aspirare a essere e, nello stesso tempo, la riserva chiusa da cui non può mai uscire. Il paesaggio è il nostro limite, il nostro destino. Già essere uomini, appartenere a questa specie avventuriera ci limita l'orizzonte: ma dentro l'orizzonte umano soffriamo anche una nuova limitazione. Siamo di una casta determinata, forse una delle più determinate, siamo spagnoli e dovunque andiamo proietteremo intorno a noi un paesaggio spagnolo.^{viii}

Misero chi crede, in modo frivolo, che basti volerlo per liberarsi della sua limitazione spagnola! Misero chi crede che il modo di essere di più, di aumentare la sua personalità consista nell'essere infedele alla sua limitazione. Non posso fermarmi a parlare di questo, che sarebbe un tema di grande interesse. Dirò solo che, a mio giudizio, l'unico modo di andare oltre la nostra limitazione è riempirla completamente, essere pienamente ciò che la natura ha voluto che fossimo.

^{viii} N.d.t.: la circostanza non è solo spaziale, bensì anche culturale: è l'inserimento in un luogo, un tempo, un contesto sociale e culturale, vale a dire una tradizione storica. Da qui che la riflessione sul paesaggio-circostanza sia a tutti gli effetti anche una teoria della relazione interculturale.

Il patriottismo, signori, è anzitutto la fedeltà al paesaggio, alla nostra limitazione, al nostro destino. Guardate come attualmente gli uomini europei lottano per conservare ciascuno il suo paesaggio. Muoiono questi uomini per evitare che gli altri si impadroniscano di quella collina, di quel boschetto, di quel paesino...

Non crediate che la maggior parte dei combattenti abbia notizia di ciò che chiamiamo Francia, Belgio, così, in generale. Gli spagnoli che hanno fatto la *Reconquista*, almeno nei primi secoli, non sapevano niente della Spagna: non combattevano per la Spagna, e men che meno per la croce contro la mezzaluna. Queste sono cose erudite. L'autore del poema del Cid visse a Medinaceli; questa città era allora vicino al limite della Spagna riconquistata. Nelle sue passeggiate, l'arcaico poeta arrivò centinaia di volte, certamente, a un'altura da cui si scorge un'ampia valle chiusa a nord dalla sierra di Miedes. Nel mezzo di tale valle s'innalza Atienza, con il suo castello situato su una roccia come un terribile becco d'aquila. Ma Atienza era ancora in potere dei mori e il poeta castigliano tornava a Medina, portando nel suo cuore una visione amara, e quando nel poema parla di Atienza, dice: *Atienza, le torri che possiedono i mori...* Cioè: c'è un pezzo del mio paesaggio, quella torre giù in fondo, che qualcuno mi ha tolto... E sentendo l'amara allusione, da Medina e Sigüenza uscivano i giovani armati, sui loro cavalli montanari, con le lance e le spade splendenti al sole, e pieni d'ira recuperavano al loro paesaggio le torri di Atienza, il frammento rubato. Di queste ire concrete e di questi concreti entusiasmi è tessuto l'immenso arazzo dei patriottismi... Nelle sue *Memorie*, da poco pubblicate, Ramón y Cajal^{ix} racconta che se divenne biologo fu per aver notato che nei libri di biologia non trovava nomi spagnoli. Non riconoscete in questa posizione del sapiente aragonese, che si inchina moderno sul suo microscopio, lo stesso gesto con cui si ergevano sull'arcione i giovani armati di Sigüenza e Medina...?

Dunque volgiamo gli occhi ai nostri paesaggi, in cui si trova il modello del nostro futuro. Teniamo a mente i nostri paesaggi e li ameremo di più: la testa è l'arsenale del cuore: dà le frecce ideali all'arco dell'amore. Nei campi più deserti della nostra Spagna, sotto ogni pietra ci sono uno scorpione e un pensiero: ammazziamo la bestia e consideriamo bene, fino in fondo, il pensiero.

La patria è il paesaggio: il paesaggio è il nostro stesso essere. Quando Jahvè vuole fare alleanza con un popolo, ricordatevi che promette una terra. La terra promessa è il paesaggio promesso - è il destino, il futuro, la vita di quel popolo e di quell'uomo. Il paesaggio è ciò che ognuno si porta con sé.

Vedete come ha un fondo inesauribile ciò che una sera, nel Guadarrama, dentro un bosco di pini, don Francisco Giner mi disse che le aveva detto donna Concepción Arenal?

^{ix} N.d.t.: allude a *Recuerdos de mi vida*, che Ramón y Cajal pubblicò nella «Revista de Aragón» e in «Nuestro Tiempo» tra il 1901 e il 1903 e che costituirono la base per la pubblicazione in volume nel 1917 per i tipi dell'editore Moya di Madrid. Santiago Ramón y Cajal (1852-1934), fu medico e premio Nobel per la medicina nel 1906 per le sue scoperte sulle connessioni neuronali tra le cellule del cervello.

CAPITOLO SECONDO
IL MONASTERO

Sul paesaggio dell'Escorial il Monastero è solo la pietra massima che emerge tra le moli circostanti per la maggiore regolarità e levigazione dei suoi spigoli. In questi giorni primaverili c'è un'ora in cui il sole, come un'ampolla d'oro, s'infrange contro i picchi della sierra e una luce bianca, tingeggiata di azzurro, di violetto e di carminio si sparge sui pendii e sulla valle fondendo soavemente ogni profilo. Allora, la pietra edificata beffa le intenzioni del costruttore e, obbedendo a un istinto più potente, va a confondersi con le cave materne.

Francisco Alcántara,^x che tanto conosce delle cose di Spagna, ripete che, essendo il castigliano l'idioma in cui si integrano i dialetti e le lingue della periferia ispanica, la luce di questa Castiglia centrale è una quintessenza delle luci provinciali.



El Escorial (fonte: Wikipedia)

Questa luce castigliana, poco prima che venga la notte con lento passo di vacca nel cielo, trasfigura l'Escorial al punto che ci sembra una gigantesca pietra in attesa dell'urto, la scossa decisiva capace di aprire le vene di fuoco che fortissime scavano solchi nelle sue viscere. Scuro e silenzioso il paesaggio di granito, con la sua gran pietra lirica in mezzo, attende una generazione degna di strappargli la scintilla spirituale.

A chi ha dedicato Filippo II questa enorme professione di fede che è, dopo San Pietro in Roma, il credo europeo di maggior peso sulla terra? La carta di fondazione mette in boc-

^x N.d.t.: Francisco Alcántara Jurado (1854-1930), critico d'arte de *El Imparcial* e *El Sol*, fu tra coloro che contribuirono maggiormente alla riscoperta del Greco, valorizzando il carattere antiaccademico della sua pittura. Cfr. «Exposición de El Greco», *El Imparcial*, 19 de mayo de 1902; «Ante las obras del Greco», *ibid.*, 29 de mayo de 1902; «El Greco y sus obras», *ibid.*, 31 de mayo de 1902. Cfr. Ana María Arias de Cossío, *Francisco Alcántara, un crítico de arte olvidado*, Fundación Provincial de Artes Plásticas Rafael Botí, Córdoba 2008.

ca al Re: «Il quale monastero fondiamo in dedica e nome del beato San Lorenzo, per la particolare devozione che, come si è detto, abbiamo per questo glorioso santo, e in memoria della grazia e della vittoria che nel giorno della sua festa da Dio cominciammo a ricevere». Questa grazia fu la vittoria di San Quintino.^{xi}

Abbiamo qui una leggenda documentata che è necessario rettificare, nonostante il documento. San Lorenzo è un santo, rispettabile come tutti i santi, ma, a dire il vero, non è stato solito intervenire nelle operazioni del nostro popolo. Sarà possibile che uno degli atti più potenti della nostra storia, l'erezione dell'Escorial, non abbia avuto altro significato che il ringraziamento a un santo transeunte, di scarsa realtà spagnola? No, non ci basta San Lorenzo: sono il primo ad ammirare la faccenda che, essendo ben arrostito da un lato, chiese che lo girassero dall'altro; senza tale gesto l'umorismo non sarebbe rappresentato tra i martiri. Ma, francamente, la pazienza di San Lorenzo, per mirabile che sia, non basta a riempire questi spazi colossali. È fuor di dubbio che, quando presentarono vari progetti a Filippo II, e scelse questo, vi trovò espressa la sua interpretazione del divino.

Tutti i templi si erigono, ovviamente, a maggior gloria di Dio: ma Dio è un'idea generale e nessun tempio durevole è mai stato innalzato a un'idea generale. L'apostolo che, vagando per Atene, credette di leggere nel frontespizio di un altare: «Al Dio sconosciuto», cadde in un grave errore: questo *hierón* non è mai esistito. La religione non si accontenta di un Dio astratto, di un mero pensiero: ha bisogno di un Dio concreto, che sentiamo ed sperimentiamo realmente. Ecco perché esistono tante immagini di Dio quanti individui: ciascuno, nei suoi fervori intimi, se lo compone con i materiali che trova più a portata di mano. Il rigoroso dogmatismo cattolico si limita a esigere che i fedeli ammettano la definizione canonica di Dio, ma lascia libera la fantasia di ognuno per immaginarlo e sentirlo a suo modo. Racconta Taine che una bambina, a cui avevano detto che Dio è in cielo, esclamò: «In cielo come gli uccelli? Allora avrà il becco». Questa bambina poteva essere cattolica: la definizione del catechismo non esclude il becco da Dio.

Guardando dentro di noi, cerchiamo tra ciò che vi ribolle quanto ci sembra migliore e con questo facciamo il nostro Dio. Il divino è l'idealizzazione delle parti migliori dell'uomo e la religione consiste nel culto che la metà di ogni individuo rende alla sua altra metà, le sue porzioni infime e inerti alle più nervose ed eroiche.

Il Dio di Filippo II, ovvero il suo ideale, ha nel Monastero un voluminoso commentario. Cosa comunica la massa enorme di questo edificio? Se ogni monumento è uno sforzo consacrato all'espressione di un ideale, quale ideale si afferma e si ierattizza in questo sonuoso sacrificio di sforzo?

Signori, c'è nell'evoluzione dello spirito europeo un istante ancora assai poco studiato e, tuttavia, di grandissimo interesse. È un momento in cui l'anima continentale ha dovuto

^{xi} N.d.t.: Dopo l'invasione francese del regno di Napoli, Felipe II attaccò la Francia, sconfiggendola nella battaglia di Saint-Quentin, in Piccardia, il giorno di San Lorenzo, il 10 agosto 1557, e fece costruire il monastero di San Lorenzo dell'Escorial come ringraziamento per la vittoria. Al termine della guerra, due anni dopo, la Francia fu costretta a firmare la pace di Cateau-Cambrésis. Cfr. la buona voce di Wikipedia: <http://es.wikipedia.org/wiki/Monasterio_de_El_Escorial>.

sopportare uno di quei terribili drammi intimi che, nonostante la loro gravità e l'acuto dolore che provocano, si manifestano solo in modo indiretto. Questo momento coincide con l'edificazione dell'Escorial. Alla metà del XVI secolo il Rinascimento dà i suoi frutti più maturi. Sapete già cos'è il Rinascimento: la gioia di vivere, una giornata di pienezza. All'uomo il mondo appare di nuovo come un paradiso. C'è una coincidenza perfetta tra le aspirazioni e le realtà. Notate che l'amarezza nasce sempre dalla sproporzione tra ciò che desideriamo e ciò che otteniamo.

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia^{xii} - diceva Leonardo da Vinci. Gli uomini del Rinascimento volevano solo ciò che potevano e potevano tutto ciò che volevano. Se a volte il malessere e l'insoddisfazione si affacciano nelle loro opere, lo fanno con un volto così bello che non assomigliano in nulla a ciò che chiamiamo tristezza, a questa cosa un po' monca e un po' paralitica che oggi si trascina piagnucolosa nei nostri cuori. A questo piacevole stato spirituale del Rinascimento potevano corrispondere solo produzioni serene e misurate, realizzate con ritmo e con equilibrio, insomma ciò che si chiamava *la maniera gentile*.^{xiii}

Ma verso il 1560 le viscere europee cominciano a sentire un'inquietudine, un'insoddisfazione, un dubbio che la vita sia così perfetta e compita come credeva l'epoca precedente. Si comincia a notare che l'esistenza desiderata è migliore di quella posseduta: le nostre aspirazioni sono più ampie e più alte dei nostri risultati. I nostri desideri sono energie prigioniere nella prigione della materia e ne consumiamo la maggior parte resistendo agli obblighi che questa c'impone.

Volete un'espressione simbolica di questo nuovo stato spirituale? Di fronte al verso di Leonardo ricordate questi di Michelangelo, che è l'uomo dell'istante: *La mia allegrezza' è la malinconia*:

O Dio, o Dio, o Dio,
 Chi m'ha tolto a me stesso,
 C'a me fusse più presso,
 O più di me potessi, che poss'io?
 O Dio, o Dio, o Dio.^{xiv}

Le forme quiete e belle dell'arte rinascimentale non potevano servire come vocabolario in cui esprimere le emozioni proprie a questi eroi prigionieri, Prometei incatenati, uomini che ululano così alla vita. E infatti, proprio in questi anni ha inizio un cambiamento nelle norme dello stile classico. E il primo di tali cambiamenti consiste nel superare le forme gentili del Rinascimento con il mero ampliamento della loro grandezza. In architettura, Michelangelo oppone ciò che venne chiamato *la maniera grande alla maniera gentile*.^{xv}

^{xii} N.d.t.: in italiano nel testo.

^{xiii} N.d.t.: in italiano nel testo.

^{xiv} N.d.t.: in italiano nel testo.

^{xv} N.d.t.: espressioni corsive in italiano nel testo.

Nell'arte iniziano a trionfare il colossale, il superlativo, l'enorme. Da Apollo la sensibilità si volge verso Ercole. Il bello è erculeo.

È un tema troppo suggestivo per sfiorarlo ora leggermente. Perché, perché gli uomini si sono compiaciuti per un certo periodo dell'eccessivo, del superlativo in tutte le cose? Cos'è nell'uomo l'emozione dell'erculeo? Ma andiamo di fretta. Io vorrei solo indicare che, quando nell'orizzonte morale europeo si alza la costellazione di Ercole, la Spagna celebrava il suo zenit, governava il mondo e in un'insenatura del patrio Guadarrama il re Filippo erigeva a suo ideale questo monumento secondo la *maniera grande*.^{xvi}

A chi è dedicato - dicevamo - questo fastoso sacrificio di sforzo?

Se giriamo intorno alle lunghissime facciate di San Lorenzo, effettueremo un'igienica passeggiata di alcuni chilometri, ci si desterà un buon appetito, ma, ahimè, l'architettura non avrà fatto scendere su di noi nessuna formula che trascenda dalla pietra. Il Monastero dell'Escorial è uno sforzo senza nome, senza dedica, senza trascendenza. È uno sforzo enorme che si riflette su se stesso, sdegnando tutto ciò che può esserci fuori di sé. Satanicamente, questo sforzo adora e canta se stesso. È uno sforzo consacrato allo sforzo.

Davanti all'immagine dell'Erecteion, del Partenone, non ci capita di pensare allo sforzo dei suoi costruttori: le candide rovine emanano, sotto il cielo di un limpido azzurro, grandi aloni di idealità estetica, politica e metafisica, la cui energia è sempre attuale. Preoccupati di cogliere questi densi effluvi, la questione del lavoro consumato per levigare quelle pietre e ordinarle non ci interessa, non ci preoccupa.

Invece, in questo monumento dei nostri antenati si mostra pietrificata un'anima tutta volontà, tutto sforzo, ma priva di idee e di sensibilità. Quest'architettura è tutto volere, azione, impeto. Meglio che altrove apprendiamo qui quale sia la sostanza spagnola, quale sia la sorgente sotterranea da cui è uscita, gorgogliando la storia del popolo più anomalo d'Europa. Carlo V, Filippo II, hanno ascoltato il loro popolo in confessione, ed esso gli ha detto in un delirio di franchezza: «Noi non capiamo chiaramente le preoccupazioni al cui servizio e promozione si dedicano le altre razze; non vogliamo essere sapienti, né essere intimamente religiosi; non vogliamo essere giusti, e men che meno il cuore ci chiede prudenza. Vogliamo solo essere grandi». Un mio amico, che a Weimar visitò la sorella di Nietzsche, le domandò che opinione avesse quel geniale pensatore degli spagnoli. La signora Forster-Nietzsche, che parla spagnolo, avendo risieduto in Paraguay, ricordava che un giorno Nietzsche disse: «Gli spagnoli! Gli spagnoli! Ecco uomini che hanno voluto essere troppo!».

Abbiamo voluto imporre non un ideale di virtù o di verità, ma il nostro stesso volere. La grandezza ambita non ci si è mai determinata in una forma particolare; come il nostro Don Giovanni, che amava l'amore e non riuscì ad amare nessuna donna, abbiamo voluto il volere senza mai volere qualcosa. Siamo nella storia un'esplosione di volontà cieca, diffusa, brutale. La mole austera di San Lorenzo esprime forse la nostra penuria di idee, la

^{xvi} N.d.t.: in italiano nel testo.

nostra esuberanza di impeto. Parodiando l'opera del dottor Palacios Rubios,^{xvii} potremmo definirlo come un trattato dello sforzo puro.

Lo sforzo! Com'è noto, fu Platone il primo uomo a cercare di scoprire le componenti dell'anima umana, ciò che poi fu chiamato «potenze». Comprendendo che lo spirito individuale è cosa troppo scivolosa e fugace per poterla analizzare, Platone cercò nelle razze, come in grandiose proiezioni, le molle della nostra coscienza. «Nella nazione - dice - l'uomo è scritto a lettere maiuscole». Notava nella razza greca un'instancabile curiosità e un'innata abilità all'uso delle idee: i greci erano intelligenti, in essi si manifestava la potenza intellettuale. Ma avvertiva nei popoli barbari del Caucaso un certo carattere di cui notava la mancanza in Grecia e che gli sembrava importante quanto l'intelletto. «Gli sciti - osserva Socrate nella *Repubblica* - non sono intelligenti come noi, ma hanno θυμος». Θυμος, in latino *furor*; in castigliano, *esfuerzo* [sforzo], coraggio, impeto. Su questa parola Platone costruisce l'idea che oggi chiamiamo volontà.

Ecco la genuina potenza spagnola. Sul vastissimo fondo della storia universale, noi spagnoli abbiamo rappresentato un atteggiamento di coraggio. Questa è tutta la nostra grandezza, questa è tutta la nostra miseria.

Lo sforzo isolato e non retto da un'idea è un selvaggio potere di incitazione, un'ansia cieca che lancia le sue vigorose cariche senza direzione né requie. Di per sé non ha finalità: il fine è sempre un prodotto dell'intelligenza, la funzione calcolatrice, ordinatrice. Ne consegue che per l'uomo sempre valente [*esforzado*] l'azione non abbia interesse. L'azione è un movimento rivolto a un fine e vale quel che vale il fine. Ma per il valente il valore degli atti non si misura dal loro fine, dalla loro utilità, ma dalla loro pura difficoltà, dalla quantità di coraggio che consumano. Al valente non interessa l'azione, gl'interessa solo l'impresa. Permettetemi di portare al riguardo un ricordo privato. Per circostanze personali io non potrò mai guardare il paesaggio dell'Escorial senza intravedere vagamente, come nella filigrana di una tela, il paesaggio di un altro paese remoto, il più opposto all'Escorial che si possa immaginare. È una piccola città gotica situata accanto a un tranquillo fiume scuro, circondata da rotonde colline interamente ricoperte da profondi boschi di abeti e pini, da chiari faggi e splendidi bossi.

In questa città ho trascorso l'equinozio della mia giovinezza; a lei debbo la metà almeno delle mie speranze e quasi tutta la mia disciplina. Questo paese è Marburgo, sulla riva del Lahn.

^{xvii} N.d.t.: Juan López de Palacios Rubios (vero nome: López de Vivero, 1450-1524), giurista spagnolo, membro del consiglio reale, fu uno dei redattori delle *Leyes de Toro* (1515), sistemazione delle leggi della corona di Castiglia dal medioevo alla morte della regina Isabel, detta la Cattolica. Si deve a lui il famoso *Requerimiento*, cioè il testo letto intelligentemente agli indios - che non conoscevano la lingua - per informarli che erano vassalli del re di Castiglia e che, qualora fossero dissenzienti, sarebbero stati tramutati in schiavi. La sua opera più famosa, allusa qui da Ortega, è il *Tratado del esfuerzo bélico heroico* (1524), pubblicato in edizione moderna dalle edizioni della Revista de Occidente, Madrid 1941.

Ma stavo rimembrando. Ricordavo che quattro anni fa passai un'estate in questo paese gotico accanto al Lahn. Allora Hermann Cohen, uno dei più grandi filosofi viventi, stava scrivendo la sua *Estetica*. Come tutti i grandi creatori, Cohen è di temperamento modesto e s'intratteneva a discutere con me sulle cose della bellezza e dell'arte. Il problema di cosa sia il genere «romanzo» diede soprattutto occasione a un'ideale contesa tra noi. Io gli parlai di Cervantes. E Cohen allora sospese la sua opera per tornare a leggere il *Don Chisciotte*. Non dimenticherò mai quelle notti in cui sopra i boschetti l'ampio cielo nero si riempiva di stelle bionde e inquiete, tremanti come piccole anime infantili. Mi recavo a casa del maestro e lo trovavo chinato sul nostro libro, tradotto in tedesco dal romantico Tieck. E quasi sempre, alzando il volto nobile, il venerando filosofo mi salutava con queste parole: «Ma, perbacco!, questo Sancho usa sempre la stessa parola che Fichte ha posto a fondamento della sua filosofia». In effetti, Sancho usa molto, e usandola se ne riempie la bocca, questa parola: «impresa» (*hazaña*), che Tieck tradusse *Tathandlung*, atto di volontà, di decisione.

La Germania era stata, secolo dopo secolo, il popolo intellettuale dei poeti e dei pensatori. In Kant si affermano poi, accanto al pensiero, i diritti della volontà - accanto alla logica, l'etica. Ma in Fichte la bilancia pende dalla parte del volere: e prima della logica mette l'impresa. Prima della riflessione, un atto di coraggio, una *Tathandlung*: questo è il principio della sua filosofia. Vedete come si modificano le nazioni! Non è sicuro che la Germania abbia appreso bene questo insegnamento di Fichte, che Cohen vedeva preformato in Sancio?

Ma dove può portare lo sforzo puro? Da nessuna parte, o meglio, solo in una: alla malinconia.

Nel suo *Don Chisciotte* Cervantes ha composto la critica dello sforzo puro. Don Chisciotte è come Don Giovanni, un eroe poco intelligente: ha idee semplici, tranquille, retoriche, che quasi non sono idee, e piuttosto sono paragrafi. Nel suo spirito c'era solo qualche mucchietto di pensieri piatti come sassi di mare.^{xviii} Ma Don Chisciotte fu un valente: estraiano dall'umoristico alluvione in cui converte la sua vita la sua energia purificata da ogni burla. «Potranno gli incantatori togliermi l'avventura, ma lo sforzo e l'animo sarà impossibile». Fu un uomo di cuore: questa era la sua unica realtà, e attorno a essa suscitò un mondo di fantasmi incapaci. Tutto intorno gli si converte in pretesto affinché si eserciti la volontà, s'infiammi il cuore e si scateni l'entusiasmo. Ma viene il momento in cui dentro quell'anima incandescente si sollevano gravi dubbi sul senso delle sue imprese. E allora Cervantes comincia ad accumulare parole di tristezza. Dal capitolo LVIII alla fine del romanzo tutto è amarezza. «Trabocò la malinconia dal cuore - dice il poeta. Non mangiava - aggiunge -, per l'afflizione; era pieno di pena e malinconia». «Lasciami morire - dice a Sancio - per mano dei miei pensieri, a forza delle mie disgrazie». Per la prima volta prende una

^{xviii} N.d.t.: pensieri *rodados* come *cantos* marini: il *canto rodado* è un ciottolo, c'è dunque un gioco di parole su *rodado*, participio passato del verbo *rodar*, che significa rotolare, ruotare, rodare e simili. La traduzione si basa sulla voce *rodar* del *Diccionario de la Real Academia*.

locanda come locanda. E, soprattutto, sentite questa angosciosa confessione del valente: La verità è che «io non so ciò che conquisto con la forza dei miei fatiche», non so cosa ot-
tengo con il mio sforzo.

CAPITOLO TERZO
CASTIGLIA IMMAGINATA DAL GIARDINO DEI FRATI

Entriamo in uno dei luoghi più sublimi della terra: entriamo nel Giardino dei Frati. È un vastissimo rettangolo rialzato sull'orizzonte, a molti metri sul livello del suolo. Tutto in esso è linee geometriche, unito com'è all'architettura, e i bossi interminabili, ritagliati matematicamente da un giardiniere asceta, vi invitano a mettere un rigido ordine nei vostri pensieri. Io non credo che esista sulla terra un angolo migliore per un appassionato di metafisica. Non è possibile un giardino che sia meno giardino. E questo, signori, è il concetto che ama il metafisico: una realtà che sia la minore realtà possibile. Il Giardino dei Frati è lo schema di un giardino, il concetto vivente di un orto; con i suoi bossi di verde scuro e le sue pietre rigorose ci offre, in contrapposizione al resto del monumento, un'immortale lezione di logica. Solo nelle indugianti sere domenicali vi si recano i carabinieri e le servette, il che turba un po' la logica immanente del posto.

Alla sua estremità orientale si alza una torre e, siccome accanto a essa non si vede il terreno vicino, sembra che la mole ciclopica galleggi integra nell'aria, e che l'angolo della torre sia levigato, tagliente, un'immensa prua ostile che avanza sulla pianura, verso Madrid, come per fenderla, per triturlarla, per annichirla.

Guardiamo un momento da questo promontorio dove viene a infrangersi la lunga onda della terra castigliana. È un prezioso luogo di raccoglimento per meditare sulla Castiglia. Da qui, tendendo lo sguardo, si apre ai nostri piedi un ampio orizzonte di blandi terreni ondulati: la Fresneda e la Granjilla prima,^{xix} coi loro olmeti e querceti e le verdi radure. Tra la gramigna smeraldo possiamo scorgere il ghigno paglierino che ci fanno i narcisi, i narcisi dell'Escorial. Secondo quanto mi hanno raccontato, ci fu a Londra un *mister Barr*, che era il re dei narcisi: alla loro coltivazione l'Inghilterra dedicava grandi distese. E tutti gli anni, in questo periodo, *mister Barr* attraversava il Canale, prendeva il *SurExpreso*,^{xx} attraversava la Francia e la Castiglia e arrivava qui solo per cogliere questo narciso dell'Escorial, giallo e semplice. Immaginiamo la mano britannica, bianca e carminio, entrare surrettizia tra l'erbe per cogliere il sobrio fiore celtibero.

^{xix} N.d.t.: località vicine al monastero. Sul terreno de La Fresneda venne costruito il Parque de la Fresneda, o Granjilla de la Fresneda, progettato da Juan Bautista de Toledo, autore anche del progetto originale dell'Escorial (poi terminato da Juan de Herrera). Fu uno dei progetti urbanistici più ambiziosi collegati alla realizzazione dell'Escorial.

^{xx} N.d.t.: denominazione del treno internazionale, inaugurato nel 1887, che partiva da Parigi e arrivava a Lisbona, attraversando tutta la Spagna.



Ignacio Zuloaga, *El enano Gregorio el Botero*, 1907, Hermitage, Leningrado.

ti dalle acque come da unghie, i pendii in cui comincia l'Alcarria. Gli occhi non arrivano oltre - sì, però, il ricordo, per chi ha percorso questa terra coi suoi piedi o su una lenta calcatatura. Al di là di Alcalá immaginiamo il castello di Jadraque - e poi Sigüenza accanto all'Henares sottilissimo, la Sierra di Miedes, dove il Cid diede mangime al suo cavallo, e la Sierra Ministra, che è il punto più alto della Spagna, e anche il più miserabile: lì, in quei tristi dirupi della Sierra Ministra che sembrano fuori dal mondo, acquistano un senso terribile i versi di Antonio Machado, che mi sta ascoltando in questo momento:

*Vedrete belliche pianure e lande da asceta
- non fu tra questi campi il biblico giardino -.
Sono terre per l'aquila, un pezzo di pianeta
dove s'incrocia errante l'ombra di Caino.*^{xxiii}

^{xxi} N.d.t.: Arca de la Merinera: importante punto di raccolta dell'acqua nel complesso sistema idraulico che riforniva il Monastero, nei pressi del monte Abantos.

^{xxii} N.d.t.: La Central, oggi Complutense. Mariano de la Paz Graells (1809-1898) fu medico e naturalista, direttore del regio giardino botanico; descrisse varie specie nuove, tra cui il lepidottero citato da Ortega.

^{xxiii} N.d.t.: «*Veréis llanuras bélicas y páramos de asceta / - no fue por estos campos el bíblico jardín: / son tierras para el águila, un trozo de planeta / por donde cruza errante la sombra de Cain*». Si tratta di versi tratti dalla poesia «Por tierras de España», inclusa nella raccolta *Campos de Castilla*, che Antonio Machado pubblica in prima edizione nel 1912 con la casa editrice Renacimiento.

Il resto è altopiano fino al Duero: Berlanga - assai poco nota e molto meritevole di conoscersi - che rimane alla sinistra, Almazán alla destra - dritto davanti Soria. Situati su questo rifugio di pietra possiamo tendere dal nostro cuore un filo di meditazione così lungo che l'altro capo si lega al Moncayo.

Ma non abbiamo tempo per svolgere il gomitollo di questo filo. Accontentiamoci di qualche immagine che con vigore porti vicino al nostro cuore il segreto di questa vita castigliana. Perché l'esistenza di due o tre città di aspetto moderno su queste steppe e dirupi che abbiamo ora davanti intralcia la nostra comprensione. Pensate che su questi campi si cammina per giorni e giorni senza incrociare una strada. Non dite, dunque, che questa gran massa di spagnoli è decaduta. La Spagna sì, loro no. Sono ciò che erano quando la multisecolare epoca delle loro sventure colse lo stato nazionale. Essi formano una casta rude, dai fortissimi istinti primari: vivono come vivevano, perpetuando fedelmente entro il mondo contemporaneo la loro sensibilità medievale. Sono una fucina per fare uomini, e tuttavia non lo sono ancora. Nei loro usi e nei loro desideri ci giunge quasi il rauco grugnito dell'infraumano, di tutto ciò che costituisce il piano basso dell'uomo. Finché le classi superiori e urbane si demoliscono di errore in errore, e li lasciano senza protezione, e li opprimono politicamente e amministrativamente, loro, gli eterni primitivi, sementi perenni della razza, si aggrappano alla vita, all'elementare della vita e si affermano indomiti sulla faccia così aspra della terra. Questa potenza radicale dell'infraumano, che in definitiva mantiene eretto l'uomo sulla terra, al delicato spirito greco sembrò degna di essere simbolizzata in una divinità: e creò il satiro, semi-bestia, semi-uomo, dal torso europeo e dalle lanute zampe di caprone. Chi, guardando virilmente il suo cuore, potrà marcare la linea che separa ciò che vi è in lui di umano e ciò che vi è di infraumano? Ebbene, il greco nel satiro adorava questa frontiera tra l'uomo e l'animale, questo versante dell'uomo verso l'animale: la passione della carne e l'odio istintivo, la fame e l'ubriachezza, il salto e la risata.

Non so se osare - perché un falso pudore ci porta a temere queste visioni - non so se osare presentarvi una scena viva, un'immagine piena che faciliti la comprensione di questa Castiglia elementare. Perché no?

Ascoltate questa storia atrocemente satirica.

Accadde a Barahona, a Barahona delle Streghe.^{xxiv} Una piana interminabile - su un lato un boschetto di querce, il resto piano e liscio come il palmo della mano. Solo al centro si alza improvvisamente un breve cono di terra. Come il corpo con il mantello, così questa

^{xxiv} N.d.t.: Barahona, o Baraona, è un piccolo centro situato nella provincia di Soria, anticamente considerato come un luogo frequentato da streghe: è famosa una roccia con al centro un buco, formatosi naturalmente, e una croce incisa in alto, dove si dice che le streghe mettesero la testa per confessarsi. Cfr. Gumersindo García Berlanga, *De Barahona y sus brujas*, Editorial Ochoa, Logroño 2006.

altura si copre con le case del paese. Al vertice del cono si drizza la chiesa e con la sua croce fa un gesto guerriero alla pianura. Questa è Barahona de las Brujas.



El Greco, *El martirio de san Mauricio* (1580-1582), Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

indumenti apparvero ai nostri occhi attoniti con l'aspetto di una donna: una donna giovane e bella, dai dolci lineamenti pallidi intagliati nell'avorio. La contesa aveva liberato la sua chioma e i capelli nerissimi le scendevano abbondanti e vivaci dalla testa come il liquido getto di una fonte della sierra.

Ma che significa questa scena?, penserete. Ve lo dirò e non ci crederete. Il ciclope mendico veniva da là, dalla terra di Burgos. In un paese di questa provincia aveva sedotto quella ragazza con le sue grazie di gigante. E andava con lei di paese in paese raccattando elemosine, come un orso senza artigli sceso dal monte alla pianura. E il fatto è che i fratelli mendicanti che incontravano al loro passaggio erano affascinati dalla giovane e seguivano di locanda in locanda, di villaggio in villaggio la misera coppia errabonda. Ogni giorno cresceva la fila dei barbari scossi dalla forza elementare dell'amore - che muove il sole e le altre stelle. E andavano come cani dietro la preda, per dirupi e per tratturi. Il giorno prima quella folla di crudo erotismo era giunta a Barahona, e, come si è visto, il mendicante gigantesco dalle orbite vuote aveva deciso di risolvere la contesa e compiere un'impresa. Ditemi ora se questa scena non è troppo intensa, terribile ed essenziale per essere inventata.

Eravamo nella cucina della locanda dopo pranzo. Di colpo si sente un bailamme indescrivibile: scuse e blasfemie, lamenti e minacce, grida rotte e ansimanti, grida esplosive. Che succede? Accorremmo guidati dal frastuono verso una stanza dal pavimento di terra, alte pareti e costoloni di legno. Nel fondo vedemmo un incredibile mucchio di indumenti, o meglio, di stracci scuri e neri, che si muoveva con scossoni paurosi, al ritmo di uno schiamazzo infernale. Era simile agli sciami o ammassi formati dalle api quando cambiano alveare. Ci avviciniamo e cominciamo a separarne gli elementi come fece Dio con il caos. E cominciarono a uscirne uomini invalidi e storpi, monchi e guerci - tutti i mostri umani immaginabili - e tutti straccioni dal ceffo maligno. Si stavano pestando avvinghiati gli uni sugli altri. Sotto a tutti c'era una specie di gigante che alla fine si alzò. Era un mendicante erculeo, vestito di stracci scuri e brache di lana. Il suo volto era composto da ossa ciclopiche: era cieco - le orbite degli occhi sembravano due vecchie ferite sanguinanti. Ai suoi piedi era un fagottino di indumenti neri. D'un balzo, questi

Emana da essa l'odore di anime caprine, pre-umane, selvatiche, lungo le quali la vita scorre come la linfa in un querceto.

E ora ricordate che un nostro artista ha creato un simbolo in cui si cifra tutto questo versante infraumano di Castiglia. Mi riferisco a Zuloaga, pittore del *Enano Gregorio el Bote-ro*, pittore del satiro spagnolo.^{xxv}

Mi sarebbe piaciuto, visto che ho parlato dell'infraumano, portarvi come compensazione qualche immagine del sovrumano. Il *San Maurizio* del Greco, che si trova nelle sale capitolari del Monastero, era come un passaggio aperto su un paesaggio più spirituale, di puro dinamismo e trionfo sulla materia.

Ma il tempo ci viene meno. È giunta la sera. Dai monti scende per ogni dove il rumore delle acque correnti. L'acqua dell'Escorial, che arriva dall'interno del granito e viene fredda e un po' bluastra come si addice a sangue battuto da un cuore di pietra!

^{xxv} N.d.t.: Ignacio Zuloaga Zabaleta (1870-1945) fu tra i più importanti pittori del modernismo spagnolo (benché lo si consideri normalmente un *costumbrista*, cioè legato a un realismo di costume), profondamente legato alla tradizione pittorica spagnola: Velázquez, El Greco, Goya, Zurbarán, Ribera... Entra in contatto con l'avanguardia durante il suo soggiorno a Parigi, negli Anni Novanta del XIX secolo, conoscendo tra gli altri Santiago Rusiñol. Successivamente si allontana dall'avanguardia e si orienta verso un'arte retorica, in coerenza anche con la sua scelta politica nazionalista.