

# VETRIOLO

voci e culture d'oriente e d'occidente

**giugno 2004**

Tutti i testi originali pubblicati dal *Bolero di Ravel* sono liberamente riproducibili nei termini chiariti dalla seguente

## Licenza d'uso

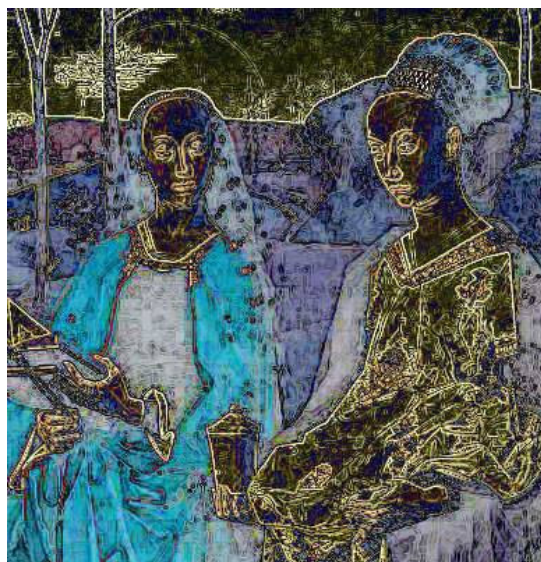
1. Il diritto d'autore dei testi pubblicati dal *Bolero di Ravel* appartiene ai rispettivi autori ed è tutelato dalle leggi vigenti. Gli autori concedono a chiunque la facoltà di riprodurre e redistribuire il testo, in qualunque forma, nel rispetto dei limiti stabiliti dagli articoli seguenti.

2. Il testo non può essere alterato, né plagiato, né attribuito ad altro autore.

3. Ogni copia del testo, comunque realizzata e comunque redistribuita, in forma gratuita o a pagamento, deve essere a sua volta liberamente riproducibile e redistribuibile ad opera di chiunque, negli stessi termini stabiliti nella presente licenza.

4. Qualora tale vincolo non venga rispettato (ad esempio in un'edizione a stampa che vieti la fotocopia, la digitalizzazione del testo o l'inclusione in cd, e simili), la riproduzione del testo e la sua redistribuzione sono da intendersi come illegittime e non autorizzate, e verranno perseguite in base alle norme previste dalle leggi che tutelano il diritto d'autore.

5. Ogni copia del testo, comunque riprodotta e redistribuita, deve contenere il testo integrale della presente licenza d'uso.



**José Ortega y Gasset**

**Meditazioni sul Chisciotte  
e altri scritti di metafisica**

**a cura di Gianni Ferracuti**



hack the culture  
crack the world



**José Ortega y Gasset**

*Meditazioni sul Chisciotte*

*a cura di Gianni Ferracuti*



**José Ortega y Gasset**

***Meditazioni sul Chisciotte***

*Lettore...*

Con il titolo di *Meditazioni* questo primo volume annuncia alcuni saggi di varie letture pubblicati da un professore di filosofia *in partibus infidelium*. Alcuni - come questa serie di *Meditazioni sul Chisciotte* - vertono su temi altisonanti; altri su temi più modesti; alcuni su temi umili; tutti, direttamente o indirettamente, finiscono col fare riferimento a circostanze spagnole. Questi saggi sono per l'autore - come la cattedra, il giornale o la politica - modi diversi di svolgere una stessa attività, di dare sfogo a uno stesso affetto. Non pretendo che questa attività sia riconosciuta come la più importante al mondo; mi considero giustificato di fronte a me stesso avvertendo che è la sola di cui sono capace. L'affetto che mi spinge verso di lei è il più vivo che trovo nel mio cuore. Resuscitando un bel nome usato da Spinoza, io lo chiamerei *amor intellectualis*. Dunque, lettore, si tratta di saggi di amore intellettuale.

Sono del tutto privi di valore informativo; non sono neppure epitomi - sono piuttosto ciò che un umanista del XVII secolo avrebbe denominato «salvataggi». Vi si cerca quanto segue: dato un fatto - un uomo, un libro, un quadro, un paesaggio, un errore, un dolore - portarlo per il cammino più breve alla pienezza del suo significato. Mettere i materiali di ogni tipo che la vita, nella sua perenne risacca, getta ai nostri piedi come resti di un naufragio, in una posizione tale che il sole possa darvi innumerevoli riverberi.

Dentro ogni cosa c'è l'indicazione di una possibile pienezza. Un'anima aperta e nobile sentirà l'ambizione a perfezionarla, a coadiuvarla, affinché raggiunga questa pienezza. Questo è l'amore - amore per la perfezione dell'amato.

È frequente nei quadri di Rembrandt che un'umile tela bianca o grigia, un ordinario utensile casalingo, si trovino avvolti in un'atmosfera luminosa e raggiante, che altri pittori spargono attorno alle teste dei santi. Ed è come se, riprendendoci delicatamente, ci dicesse: Siano santificate le cose! Amatele, amatele! Ogni cosa è una fata che riveste di miseria e volgarità i suoi tesori interiori, ed è una vergine che deve essere fatta innamorare per diventare feconda.

Il «salvataggio» non equivale a lode né a ditirambo; può contenere forti censure. L'importante è che il tema sia messo in immediata relazione con le correnti elementari dello spirito, con i motivi classici dell'umana preoccupazione. Una volta intessuto con essi risulta trasfigurato, transustanziano, salvato.

Di conseguenza, sotto la terra spirituale a volte scoscesa e aspra di questi saggi fluisce - con un rumore sordo, debole, quasi temesse di essere sentita troppo chiaramente - una dottrina d'amore.

Io sospetto che, per cause sconosciute, le stanze intime degli spagnoli siano state occupate tempo fa dall'odio, che vi rimane con tutta la sua artiglieria pronta, muovendo guerra al mondo. Orbene, l'odio è un affetto che conduce all'annullamento dei valori. Quando odiamo una cosa, mettiamo tra lei e la nostra intimità una selvaggia molla d'acciaio che impedisce la fusione, sia pure transitoria, tra la cosa e il nostro spirito. Esiste per noi solo quel suo punto su cui è fissata la nostra molla di odio; tutto il resto o ci è ignoto, o lo dimentichiamo, rendendocelo estraneo. A ogni istante l'oggetto diminuisce, si consuma perdendo valore. In tal modo per lo spagnolo l'universo si è convertito in una cosa rigida, secca, sordida e deserta. E le nostre anime s'incrociano nella vita con una smorfia acrimoniosa, sospettose, fuggitive come lesti cani affamati. Tra le pagine rappresentative di

un'intera epoca spagnola bisognerà sempre includere quelle tremende in cui Mateo Alemán disegna l'allegoria del Disgusto.

Al contrario, l'amore ci lega alle cose, foss'anche in modo passeggero. Si chiedi il lettore: quale nuovo carattere assume una cosa quando le si versa sopra la qualità di amata? Che sentiamo quando amiamo una donna, quando amiamo la scienza, quando amiamo la patria? E prima di ogni altra nota troveremo questa: ciò che diciamo di amare ci si presenta come una nota imprescindibile. 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. Amore è un divino architetto sceso nel mondo - secondo Platone - «affinché tutto nell'universo viva in connessione».

La sconnessione è annientamento. L'odio che produce sconnessione, che isola e slega, atomizza il mondo e polverizza l'individualità. Nel mito caldeo di Izdubar - Nimrod, la dea Ishtar, metà Giunone e metà Afrodite, vedendosi da lui sdegnata, minaccia Anu, dio del cielo, di distruggere tutto il creato semplicemente sospendendo per un istante le leggi dell'amore che unisce gli esseri, semplicemente mettendo una corona nella sinfonia dell'erotismo universale<sup>1</sup>.

Noi spagnoli offriamo alla vita un cuore blindato di rancore, e le cose, rimbalzandovi, vengono crudelmente respinte. C'è intorno a noi, da secoli, un incessante e progressivo crollo dei valori.

Potremmo dire di noi ciò che un poeta satirico del XVIII secolo dice contro Murtola, autore del poema *Della creazione del mondo*:

*Il creator di nulla fece il tutto,  
Costui del tutto un nulla, e in conclusione  
l'un fece il mondo e l'altro l'ha distrutto.*

In questi saggi io vorrei proporre ai lettori più giovani di me, gli unici a cui posso, senza immodestia, rivolgermi personalmente, di espellere dai loro animi ogni abito di odiosità e di desiderare fortemente che l'amore torni a governare l'universo.

Per provarci, non ho tra le mani altro mezzo che presentare loro sinceramente lo spettacolo di un uomo agitato dalla viva ansia di comprendere. Tra le varie attività d'amore ce n'è solo una che io posso pretendere di contagiare agli altri: l'ansia di comprensione. E riterrei soddisfatta ogni mia pretesa se riuscissi a intagliare, in quella minima parte dell'anima spagnola che è alla mia portata, alcune forme nuove di sensibilità ideale. Le cose non ci interessano perché non trovano in noi superfici favorevoli in cui rifrangersi, e occorre moltiplicare le facce del nostro spirito affinché innumerevoli temi possano arrivare a ferirlo.

In un dialogo platonico, quest'ansia di comprensione è chiamata *erotikhé mania*, «pazzia d'amore». Ma se anche un impeto di comprensione delle cose non fosse la forma originaria, la genesi e il culmine di ogni amore, credo che ne sia il sintomo necessario. Io diffido dell'amore di un uomo per il suo amico o per la sua bandiera, quando non lo vedo sforzarsi di comprendere il nemico o la bandiera ostile. Ed ho osservato che, almeno a noi spagnoli, è più facile infervorarci per un dogma morale che aprire il nostro cuore alle esigenze della veridicità. Ci aggrada di più affidare definitivamente il nostro arbitrio a una posizione morale rigida, piuttosto che mantenere sempre aperto il nostro giudizio, pronto a ogni

---

<sup>1</sup> Corona (*calderón*), nel senso del segno musicale che prolunga una pausa, cioè, in questo caso, che arresta la sinfonia universale [Ndt].

momento alla riforma e alle correzioni necessarie. Si direbbe che impugniamo l'imperativo morale come un'arma per semplificarci la vita, annientando immense porzioni del mondo. Con sguardo acuto, Nietzsche aveva già scoperto in certe posizioni morali le forme e i prodotti del rancore.

Niente di ciò che deriva da quest'ultimo può esserci simpatico. Il rancore è un'emanazione della coscienza di inferiorità. È la soppressione immaginaria di chi non possiamo sopprimere realmente con le nostre proprie forze. Colui verso il quale sentiamo rancore ha nella nostra fantasia l'aspetto livido di un cadavere; lo abbiamo ucciso, annientato, con l'intenzione. E poi, trovandolo nella realtà fermo e tranquillo, ci sembra un morto indocile, più forte dei nostri poteri, la cui esistenza significa una burla vivente, il vivente disprezzo verso la nostra debole condizione.

Una forma più sapiente di questa morte anticipata, che il risentito procura al suo nemico, consiste nel lasciarsi penetrare da un dogma morale in cui, alcolizzati da una certa finzione di eroismo, giungiamo a credere che il nemico non abbia alcun briciolo di ragione né un'unghia di diritto. È noto e paradigmatico il caso di quella battaglia contro i marcomanni in cui Marco Aurelio gettò davanti ai suoi soldati i leoni del circo. I nemici retrocedettero spaventati. Ma il loro capo disse con un gran grido: «Non temete! Sono cani romani!». Tranquillizzati, i timorosi si volsero loro contro in un assalto vittorioso. Anche l'amore combatte, non vegeta nella torbida pace dei compromessi; ma combatte i leoni come leoni e chiama cani solo quelli che lo sono.

Questa lotta con un nemico che si comprende è la vera tolleranza, l'atteggiamento proprio di ogni anima vigorosa. Perché è così poco frequente nella nostra razza? José de Campos, quel pensatore del XVIII secolo il cui libro è stato scoperto da Azorín, scriveva: «Le virtù di condiscendenza sono scarse nei popoli poveri». Cioè nei popoli deboli.

Spero che leggendo questo nessuno ne trarrà la conseguenza che mi sia indifferente l'ideale morale. Io non disprezzo la moralità a beneficio di un frivolo gioco con le idee. Le dottrine immoraliste che finora mi sono giunte a conoscenza sono prive di senso comune. E a dire il vero, io non dedico i miei sforzi ad altro che a vedere se riesco a possedere un po' di senso comune.

Ma, per rispetto all'ideale morale, è necessario che combattiamo i suoi maggiori nemici, che sono le moralità perverse. E a mio modo d'intendere - non mio soltanto - sono tali le morali utilitarie. E non si ripulisce una morale dal vizio utilitario dando una piega di rigidità alle sue prescrizioni. Conviene stare in guardia contro la rigidità, tradizionale livrea delle ipocrisie. È falso, è inumano, è immorale affiliare alla rigidità i tratti fisionomici della bontà. In fondo una morale non cessa di essere utilitaria, pur non essendo tale di per sé, se l'individuo che l'adotta la usa utilitariamente per rendersi più comoda e facile l'esistenza.

Un intero lignaggio di spiriti tra i più sovrani sta lottando, secolo dopo secolo, per purificare il nostro ideale etico, rendendolo sempre più delicato e complesso, più cristallino e più intimo. Grazie a loro siamo giunti a non confondere più il bene con il compimento materiale delle norme legali adottate una volta per tutte, anzi, al contrario, ci sembra morale solo un animo che, prima di ogni nuova azione, cerca di rinnovare il contatto immediato, in prima persona, con il valore etico. Decidendo i nostri atti sulla scorta di ricette dogmatiche intermedie, non può scendervi sopra il carattere di bontà, squisito e volatile come il più quintessenziale degli aromi. Questo può esservi versato solo direttamente, a partire dall'intuizione viva, e sempre nuova, della perfezione. Pertanto sarà immorale ogni morale che non comandi tra i suoi doveri il dovere primario di essere costantemente disposti alla riforma, alla correzione, all'incremento dell'ideale etico. Ogni etica che ordini la reclusione perpetua del nostro arbitrio in un sistema chiuso di valutazioni è *ipso facto* perversa. Come nelle costituzioni civili dette «aperte», dev'essere in lei un principio che spinga ad ampliare e arricchire l'esperienza morale. Perché il bene, come la natura, è un paesaggio immenso in cui l'uomo avanza in un'esplorazione secolare. Con un'alta consapevolezza di ciò, Flaubert scrisse una volta: «L'ideale è fecondo» - s'intenda moralmente fecondo - «solo quando vi si fa entrare tutto. È un'opera d'amore, non di esclusione».

Dunque nella mia anima la comprensione non si oppone alla morale. Alla morale perversa si oppone la morale integrale, per la quale la comprensione è un chiaro e primario dovere. Grazie a ciò cresce indefinitamente il raggio della nostra cordialità e, di conseguenza, aumentano le nostre probabilità di essere giusti. Nell'ansia di comprensione si

concentra un vero e proprio atteggiamento religioso. E da parte mia debbo confessare che al mattino, quando mi alzo, recito una brevissima preghiera, vecchia di mille anni, un versetto del *Rig-Veda* che contiene queste poche parole: «Signore, svegliaci allegri e dacci conoscenza!». Così preparato mi addentro nelle ore luminose o dolenti che il giorno porta.

È forse troppo oneroso questo imperativo della comprensione? Il meno che si possa fare al servizio di qualcosa non è forse comprenderlo? E chi mai, essendo leale con se stesso, sarà sicuro di fare il massimo senza esser passato attraverso il minimo?

In questo senso ritengo che la filosofia sia la scienza generale dell'amore; dentro l'universo intellettuale rappresenta il maggior impulso verso una connessione globale. Tanto che in essa si rende patente una sfumatura di differenza tra il comprendere e il mero sapere. Sappiamo tante cose che non comprendiamo! Tutta la sapienza dei fatti è, di rigore, incomprendibile e può giustificarsi solo entrando al servizio di una teoria.

La filosofia è idealmente il contrario della notizia, dell'erudizione. Lungi da me disprezzare quest'ultima; il sapere per notizie è stato un modo della scienza. Ha avuto il suo momento. Ai tempi di Giusto Lipsio, di Huet, o di Casaubon, la conoscenza filologica non aveva trovato metodi sicuri per scoprire nelle masse torrenziali dei fatti storici l'unità del loro significato. La ricerca non poteva essere direttamente ricerca dell'unità occulta nei fenomeni. Non c'era altro rimedio che dare un appuntamento casuale nella memoria di un individuo al maggior cumulo di notizie. Dotandole così di un'unità esterna - l'unità che oggi chiamiamo «guazzabuglio» - si poteva sperare che entrassero le une con le altre in associazioni spontanee, da cui uscisse qualche luce. Questa unità dei fatti non in loro stessi, ma nella testa di un soggetto, è l'erudizione. Tornarvi nella nostra era equivarrebbe a una regressione della filologia, come se la chimica tornasse all'alchimia o la medicina alla magia. A poco a poco si stanno facendo più rari i meri eruditi, e presto assisteremo alla scomparsa degli ultimi mandarini.

Dunque l'erudizione occupa la periferia della scienza, perché si limita ad accumulare fatti, mentre la filosofia ne costituisce l'aspirazione centrale, perché è pura sintesi. Nell'accumulazione i dati sono solo raccolti e, formando un mucchio, ognuno di essi afferma la sua indipendenza dagli altri, la sua sconnessione. Nella sintesi dei fatti, al contrario, questi scompaiono come un alimento ben assimilato, e ne resta solo il vigore essenziale.

L'ambizione ultima della filosofia sarebbe pervenire a una sola proposizione con cui dire tutta la verità. Così le mille e duecento pagine della *Logica* di Hegel sono solo una preparazione per poter pronunciare, con tutta la pienezza del significato, questa frase: «L'idea è l'assoluto». Questa frase, all'apparenza così povera, ha in realtà un senso letteralmente infinito. E pensandola nel modo dovuto, tutto questo tesoro di significato esplose di colpo, e di colpo vediamo dichiarata l'enorme prospettiva del mondo. È questa illuminazione massima che io chiamavo comprendere. Una formula, o un'altra, potrà essere un errore, o potranno esserlo tutte quelle che sono state provate; ma dalle loro rovine come dottrinale rinasce indelebile la filosofia come aspirazione, come ansia.

Il piacere sessuale sembra consistere in un'improvvisa scarica di energia nervosa. La fruizione estetica è un'improvvisa scarica di emozioni allusive. Analogamente la filosofia è come un'improvvisa scarica di intellesione.

Queste *Meditazioni*, esenti da erudizione - anche nel senso buono che si potrebbe lasciare alla parola - sono spinte da filosofici desideri. Tuttavia io ringrazierei il lettore se non entrasse nella loro lettura con troppe esigenze. Non sono filosofia, cioè una scienza. Sono semplicemente dei saggi. E il saggio è la scienza meno la prova esplicita. Per lo scrittore è una questione di onore intellettuale non scrivere nulla che sia suscettibile di prova, senza possederla previamente. Ma gli è lecito cancellare dalla sua opera ogni sembianza apodittica, lasciando le dimostrazioni solo accennate ellitticamente, dimodoché chi ne ha bisogno può trovarle, ma esse non disturbano l'espansione dell'intimo calore con cui i pensieri sono stati pensati. Anche i libri di intenzione esclusivamente scientifica cominciano ad esser scritti con uno stile meno didattico e da manualetto; per quanto è possibile si sopprimono le note a pie' di pagina e il rigido apparato meccanico della prova viene sciolto in un'elocuzione più organica, vivace e personale.

A maggior ragione si dovrà farlo nei saggi di questo tipo, dove le dottrine, pur essendo per l'autore convinzioni scientifiche, non pretendono di essere ricevute dal lettore come verità. 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.

Nelle mie intenzioni queste idee hanno un compito meno grave di quello scientifico: non debbono ostinarsi a farsi adottare da altri, ma vorrebbero solo ridestare nelle anime sorelle altri pensieri fratelli, fossero pure fratelli nemici. Pretesto ed appello a un'ampia collaborazione ideologica sui temi nazionali; nient'altro.

Accanto a temi altisonanti, in queste *meditazioni* si parla con molta frequenza delle cose più minute. Si presta attenzione ai dettagli del paesaggio spagnolo, del modo di conversare dei contadini, dell'evoluzione delle danze e dei canti popolari, dei colori e degli stili nel vestire e negli oggetti d'uso, delle peculiarità della lingua e, in generale, delle manifestazioni spiccioline in cui si rivela l'intimità di una razza.

Facendo molta attenzione a non confondere il grande e il piccolo; affermando a ogni momento la necessità della gerarchia, senza la quale il cosmo torna al caos, considero urgente rivolgere la nostra attenzione riflessiva, la nostra meditazione, a ciò che si trova vicino alla nostra persona.

L'uomo rende il massimo della sua capacità quando acquista la piena coscienza delle sue circostanze. Attraverso di esse comunica con l'universo.

La circostanza! *Circum-stantia!* Le cose mute che stanno più immediatamente intorno a noi. Molto vicino, molto vicino a noi levano le loro tacite fisionomie con un gesto di umiltà e desiderio, quasi bisognose che accettiamo la loro offerta e insieme vergognose per la semplicità apparente del loro dono. E camminiamo tra loro, ciechi nei loro riguardi, fisso lo sguardo su remote imprese, proiettati alla conquista di lontane città schematiche. Poche letture mi hanno commosso quanto quelle storie in cui l'eroe avanza impetuoso e diritto come una freccia verso una meta gloriosa, senza far caso che gli cammina accanto, con volto umile e supplicante, la donzella anonima che lo ama in segreto, portando nel suo bianco corpo un cuore che arde per lui, bruce gialla e rossa su cui si bruciano aromi in suo onore. Vorremmo fare un segno all'eroe perché piegasse un momento lo sguardo verso quel fiore acceso di passione che si alza ai suoi piedi. Tutti, in varia misura, siamo eroi e tutti suscitiamo umili amori intorno.

*Io sono stato un lottatore,  
il che vuol dire: sono stato un uomo,*

esclama Goethe. Siamo eroi, combattiamo sempre per qualcosa di lontano e calpestiamo, passando, aromatiche viole.

Nel *Saggio sul limite*<sup>2</sup> l'autore indugia a meditare su questo tema con intimo compiacimento. Credo seriamente che uno dei cambiamenti più profondi del secolo attuale rispetto al XIX consisterà nel mutamento della nostra sensibilità per le circostanze. Io non so quale inquietudine e che sorta di sollecitudine regnassero nel secolo scorso - soprattutto nella seconda metà - tanto da spingere gli animi a disattendere tutto ciò che è immediato e momentaneo nella vita. Man mano che la lontananza va dando al secolo scorso una figura più sintetica, ci si manifesta meglio il suo carattere essenzialmente politico. L'umanità occidentale vi fece l'apprendistato della politica, tipo di vita fino ad allora ristretto a ministri e a consiglieri di palazzo. La preoccupazione politica, cioè la coscienza e l'attività del sociale, si diffonde tra le folle grazie alla democrazia. E con un fiero esclusivismo, i problemi della vita sociale hanno occupato il primo piano dell'attenzione. Il resto, la vita individuale, venne bandita come se si trattasse di una questione poco seria e senza trascendenza. È oltremodo significativo che l'unica possente affermazione dell'individualità

---

<sup>2</sup> *L'Ensayo sobre la limitación* sembra essere una delle meditazioni previste da Ortega, ma poi non pubblicate [Ndt].

nel XIX secolo - l'«individualismo» - fosse una dottrina politica, cioè sociale, e che ogni sua affermazione consistesse nella richiesta di non annullare l'individuo. Come dubitare che un giorno vicino tutto questo ci sembrerà incredibile?

Tutte le potenze della nostra serietà le abbiamo spese nell'amministrazione della società, nell'irrobustimento dello Stato, nella cultura sociale, nelle lotte sociali, nella scienza intesa come tecnica per arricchire la vita collettiva. Ci sarebbe parso frivolo dedicare una parte delle nostre migliori energie - e non soltanto i rimasugli - a organizzare intorno a noi l'amicizia, a costruire un amore perfetto, a vedere nel piacere delle cose una dimensione della vita meritevole di essere coltivata insieme alle tecniche superiori. E c'è un gran numero di necessità private che, come queste, nascondono vergognose il loro volto nelle pieghe dell'animo, perché non gli si vuol concedere cittadinanza; voglio dire: significato culturale.

A mio modo di vedere, ogni necessità, se la si potenzia, si trasforma in un nuovo ambito della cultura. Bella cosa sarebbe se l'uomo restasse sempre limitato ai valori superiori scoperti finora: scienza e giustizia, arte e religione. A suo tempo nasceranno un Newton del piacere e un Kant delle ambizioni.

La cultura ci procura oggetti già purificati, che un tempo furono vita spontanea e immediata e oggi, grazie all'attività riflessiva, sembrano liberi dallo spazio e dal tempo, dalla corruzione e dal capriccio. Formano quasi una zona di vita ideale e astratta, che aleggia sopra le nostre esistenze personali, sempre rischiose e problematiche. La vita individuale, l'immediato, la circostanza sono nomi diversi per una stessa cosa: quelle parti della vita da cui non è stato ancora estratto lo spirito, il *logos* che racchiudono.

E siccome spirito, *logos*, non sono altro che «significato», connessione, unità, tutto ciò che è individuale, immediato e circostante sembra casuale e privo di significato.

Dovremmo tenere a mente che tanto la vita sociale quanto le altre forme della cultura ci sono date sotto la specie della vita individuale, dell'immediato. Ciò che oggi riceviamo già adornato di sublimi aureole, ha dovuto a suo tempo restringersi e rattrappirsi per passare attraverso il cuore di un uomo. Tutto ciò che oggi è riconosciuto come verità, come bellezza esemplare, come altamente valido, è nato un giorno nella viscera spirituale di un individuo, confuso coi suoi capricci e i suoi umori. È necessario non ieraticizzare la cultura acquisita, preoccupandosi di ripeterla anziché di accrescerla.

L'atto specificamente culturale è quello creatore, quello in cui estraiamo il *logos* da qualcosa che ancora era insignificante (*i-llógico*). La cultura acquisita ha valore solo come strumento e arma per nuove conquiste. Perciò, paragonato all'immediato, alla nostra vita spontanea, tutto ciò che abbiamo appreso sembra astratto, generico, schematico. Non solo lo sembra: lo è. Il martello è l'astrazione di ogni sua martellata.

Tutto ciò che è generale, appreso, conquistato nella cultura, è solo la ritirata strategica che dobbiamo effettuare per convertirci all'immediato. Chi vive vicino a una cascata non ne percepisce il fragore; è necessario frapporre una distanza fra noi e quanto ci circonda immediatamente, perché possa acquistare significato ai nostri occhi.

Gli egizi credevano che la valle del Nilo fosse il mondo intero. Una simile affermazione della circostanza è mostruosa e, contro ogni apparenza, ne depaupera il significato. Certe anime manifestano la loro debolezza radicale quando non riescono a interessarsi a una cosa se non si creano l'illusione che essa sia tutto, o sia la migliore al mondo. Questo idealismo mucillaginoso e puerile dev'essere eliminato dalla nostra coscienza. Nella realtà non ci sono che parti; il tutto è l'astrazione delle parti e ha bisogno di loro. Allo stesso modo può esserci una cosa migliore solo là dove ci sono altre cose buone, e solo interessandoci ad esse la migliore acquisterà il suo rango. Cos'è un capitano senza soldati?

Quando ci apriremo alla convinzione che l'essere definitivo del mondo non è materia né anima, non è una cosa determinata ma una prospettiva? Dio è la prospettiva e la gerarchia: il peccato di Satana fu un errore di prospettiva.

Orbene, la prospettiva si perfeziona attraverso la moltiplicazione dei suoi termini e l'esattezza con cui reagiamo di fronte a ogni suo rango. L'intuizione dei valori superiori feconda il nostro contatto con quelli minimi, e l'amore per ciò che è vicino e minuto dà nei nostri cuori efficacia e realtà al sublime. Per chi non dà valore al piccolo, il grande non è grande.

Per la nostra circostanza, così come è, proprio per ciò che ha di limitazione, di peculiarità, dobbiamo cercare il posto giusto nell'immensa prospettiva del mondo. Non

fermarci perpetuamente in estasi davanti ai valori ieratici, ma conquistare per la nostra vita individuale il posto opportuno tra di loro. Insomma: il riassorbimento della circostanza è il destino concreto dell'uomo.

Il mio sbocco naturale sull'universo si apre attraverso i valichi di Guadarrama o la campagna di Ontígola. Questo settore della realtà circostante forma l'altra metà della mia persona: solo attraverso di esso posso completarmi ed essere pienamente me stesso. La scienza biologica più recente studia l'organismo vivente come un'unità composta dal corpo e dal suo ambiente particolare: sicché il processo vitale non consiste solo in un adattamento del corpo al suo ambiente, ma anche nell'adattamento dell'ambiente al corpo. La mano cerca di modellarsi sull'oggetto naturale al fine di stringerlo bene; ma nello stesso tempo ogni oggetto materiale nasconde una previa affinità con una mano determinata.

Io sono io e la mia circostanza, e se non salvo lei non salvo nemmeno me. *Benefac loco illi quo natus es*, leggiamo nella Bibbia. E nella scuola platonica viene data come insegna di ogni cultura, questa: «Salvare le apparenze», i fenomeni. Cioè cercare il significato di quanto ci circonda.

Preparati gli occhi sul mappamondo, conviene che li volgiamo al Guadarrama. Forse non troveremo niente di profondo. Ma stiamo pur sicuri che questo difetto e la sterilità derivano dal nostro sguardo. C'è anche un *logos* del Manzanarre: quest'umilissima sponda, questa liquida ironia che lambisce le fondamenta della nostra città, porta indubbiamente nelle sue poche gocce d'acqua qualche goccia di spiritualità.

Infatti non c'è cosa al mondo per la quale non passi un nervo divino: la difficoltà consiste nell'arrivare fino ad esso e far sì che si contragga. Agli amici che esitano ad entrare nella cucina in cui si trova, Eraclito grida: «Entrate, entrate! Anche qui ci sono gli dèi». Goethe scrive a Jacobi in una delle sue escursioni botanico geologiche: «Eccomi qua che salgo e scendo per le colline e cerco il divino *in herbis et lapidibus*». Si racconta di Rousseau che cercava erbe nella gabbia del suo canarino, e Fabre, che lo riferisce, scrive un libro sugli animalletti che vivevano nelle zampe del suo scrittoio.

Niente ostacola tanto l'eroismo - che è l'attività dello spirito - quanto il considerarlo ascritto a certi contenuti specifici della vita. È necessario che dovunque sussista la possibilità dell'eroismo e che ogni uomo, colpendo vigorosamente la terra calpestata dai suoi piedi, s'aspetti di veder scaturire una fonte. Per l'Eroe Mosè, ogni roccia è una sorgente.

Per Giordano Bruno: *est animal sanctum, sacrum et venerabile, mundus*.

Pío Baroja e Azorín sono due circostanze nostre e ad esse dedico rispettivamente due saggi<sup>3</sup>. Azorín ci offre l'occasione per meditare, da un'angolazione diversa da quella che ho appena detto, sulle minuzie e sul valore del passato. Riguardo al primo è ormai ora di smascherare la latente ipocrisia del carattere moderno, che finge di interessarsi unicamente a certi sacri conformismi - scienza o arte o società - e riserva, non potendo farne a meno, la sua più segreta intimità alle cose minime e anche a ciò che è fisiologico. Perché è un fatto: quando abbiamo raggiunto i bassifondi del pessimismo e non troviamo niente nell'universo che ci sembri un'affermazione capace di salvarci, gli occhi si volgono alle cose minute del vivere quotidiano - come i moribondi ricordano in punto di morte ogni sorta di minuzie capitate loro. Vediamo allora che non sono le *grandi cose*, i grandi piaceri o le grandi ambizioni, a trattenerci sulla superficie della vita, ma questo momento di benessere accanto al fuoco, d'inverno, questa gradevole sensazione di un bicchiere di liquore bevuto, quel modo in cui calpesta il terreno, nel camminare, una fanciulla gentile che non amiamo né conosciamo; quella genialità che l'amico geniale ci dice con la sua buona voce abituale. Mi sembra molto umano l'episodio di quel disperato che andò a impiccarsi a un albero e mentre si metteva la corda al collo sentì l'aroma di una rosa ai piedi del tronco e non s'impiccò.

Ecco un segreto delle basi di vitalità che, per onestà, l'uomo contemporaneo deve meditare e comprendere; oggi si limita a nascondere, a distogliere lo sguardo, come fa per

---

<sup>3</sup> Sono apparsi nei voll. I e II de *El espectador*, col titolo: *Ideas sobre Pío Baroja e Azorín, primores de lo vulgar*.

tanti altri poteri oscuri - l'inquietudine sessuale, ad esempio-, che a forza di sigilli e ipocrisie finiscono col trionfare nella condotta della sua vita. Nell'uomo persiste l'infraumano: quale può essere per l'uomo il significato di questa persistenza? Qual è il *logos*, la posizione chiara che dobbiamo prendere davanti a quell'emozione espressa da Shakespeare in una sua commedia, con parole così intime, cordiali e sincere che sembrano stillare da un suo sonetto? «La mia gravità - dice un personaggio di *Measure for measure* - la mia gravità, di cui tanto m'inorgogolisco, la cambierei volentieri con l'essere questa lieve piuma che ora l'aria muove come un inutile giocattolo». Non è un desiderio indecente? *Eppur...!*

Riguardo al passato, tema estetico di Azorín, dobbiamo vedervi uno dei terribili mali nazionali. Nell'*Antropologia* di Kant c'è un'osservazione così profonda e precisa sulla Spagna che, imbattendosi con essa, l'animo ha un soprassalto. Dice Kant che i turchi quando viaggiano amano caratterizzare i paesi in base al loro vizio genuino e che, ricorrendo a quest'uso, egli otteneva il seguente schema: 1) Terra delle mode (*Francia*). 2) Terra del malumore (*Inghilterra*). 3) Terra degli antenati (*Spagna*). 4) Terra dell'ostentazione (*Italia*). 5) Terra dei titoli (*Germania*). 6) Terra dei signori (*Polonia*).

Terra degli antenati...! Pertanto non nostra, non libera proprietà degli spagnoli attuali. I trapassati continuano a governarci e formano una oligarchia della morte che ci opprime. «Sappilo - dice il domestico nelle *Coefore* - i morti uccidono i vivi».

Quest'influenza del passato sulla nostra razza è una questione delicatissima. Col suo tramite scopriamo la meccanica psicologica del reazionarismo spagnolo. Io non mi riferisco alla dimensione politica, che è solo una manifestazione, la meno profonda e la meno significativa, della generale costituzione reazionaria del nostro spirito. Potremo intravedere in questo saggio in che modo il reazionarismo radicale sia caratterizzato in ultima analisi non dal suo disamore per la modernità, ma dal modo di trattare il passato.

Mi sia consentita una formula paradossale, a tutto vantaggio della concisione: la morte di ciò che è morto è la vita. C'è solo un modo di dominare il passato, regno delle cose defunte: aprire le nostre vene e iniettare il loro sangue nelle vene dei morti. Questo è ciò che il reazionario non può: trattare il passato come un modo della vita. Lo sradica dalla sfera della vitalità e, ben morto, lo innalza al trono perché governi le anime. Non è casuale che i celtiberi attirassero anticamente l'attenzione perché erano l'unico popolo che adorava la morte.

Quest'incapacità di tenere vivo il passato è il tratto veramente reazionario. L'antipatia verso il nuovo sembra, invece, comune ad altri temperamenti psicologici. È forse reazionario Rossini per non aver mai voluto viaggiare in treno e perché gira l'Europa con la sua carrozza dagli allegri campanellini? La cosa grave è un'altra: abbiamo gli spazi dell'anima infetti e, come gli uccelli quando volano sui miasmi di una maremma, il passato cade morto dentro le nostre memorie.

In Pío Baroja dovremo meditare sulla felicità e sull'«azione»; in realtà dovremo parlare un po' di tutto. Perché quest'uomo, più che un uomo è un crocevia.

Certamente, tanto in questo saggio su Baroja quanto negli altri dedicati a Goethe, a Lope de Vega, a Larra, e anche in alcune di queste *Meditazioni sul Chisciotte*, forse sembrerà al lettore che si parli relativamente poco del tema concreto a cui si riferiscono. Infatti sono studi di critica; ma io credo che la missione importante della critica non sia apprezzare le opere letterarie, dividendole in buone e cattive. Sentenziare m'interessa ogni giorno meno: piuttosto che essere giudice delle cose preferisco esserne l'amante.

Vedo nella critica un fervido sforzo per potenziare l'opera scelta. Dunque l'esatto contrario di ciò che fa Sainte-Beuve quando ci porta dall'opera all'autore, che poi polverizza con un'acquerugiola di aneddoti. La critica non è biografia, né ha giustificazione come lavoro indipendente, se non si propone di completare l'opera. Questo significa intanto che il critico deve introdurre nel suo lavoro tutti quegli arnesi sentimentali e ideologici grazie ai quali il lettore medio può ricevere la più intensa e chiara impressione possibile dell'opera. Conviene orientare la critica in senso affermativo e dirigerla, più che a correggere l'autore, a dotare il lettore di un organo visivo più perfetto. L'opera si completa completandone la lettura.

Così, per studio critico su Pío Baroja intendo l'insieme dei punti di vista da cui i suoi libri acquistano un significato potenziato. Dunque non stupisca che si parli poco dell'autore

e anche dei dettagli della sua produzione; si tratta appunto di riunire tutto ciò che non c'è in lui, ma lo completa, di procurargli l'atmosfera più favorevole.

Nelle *Meditazioni sul Chisciotte* cerco di fare uno studio sul chisciottismo. Ma in questa parola c'è un equivoco. Il mio chisciottismo non ha nulla a che vedere con la mercanzia esposta con questo nome al mercato. *Don Chisciotte* può significare due cose molto diverse: *Don Chisciotte* è un libro, e Don Chisciotte è un personaggio di questo libro. Generalmente, ciò che in senso buono o cattivo s'intende per «chisciottismo» è il chisciottismo del personaggio. Questi saggi, invece, indagano il chisciottismo del libro.

La figura di Don Chisciotte, piantata in mezzo all'opera come un'antenna che raccoglie tutte le allusioni, ha attirato l'attenzione in modo esclusivo, con pregiudizio per il resto, e di conseguenza anche per il personaggio. Certo, con un po' di amore e un po' di modestia - senza le due cose, no - si potrebbe comporre una sottile parodia dei *Nomi di cristo*, quel libro dal simbolismo romantico ordito da Fray Luis con teologica voluttuosità nel giardino de *La Flecha*. Si potrebbero scrivere i *Nomi di Don Chisciotte*. Perché in un certo senso Don Chisciotte è la parodia triste di un cristo più divino e sereno: è un cristo gotico macerato da angosce moderne; un cristo ridicolo della nostra periferia, creato da un'immaginazione dolente che ha perduto la sua innocenza e la sua volontà, e ne va cercando di nuove. Quando si riuniscono degli spagnoli sensibili alla miseria ideale del loro passato, alla grettezza del loro presente e all'acre ostilità del loro futuro, scende tra loro Don Chisciotte, e il calore fondente della sua stramba fisionomia compagina quei cuori sparsi, li infila come un filo spirituale, li nazionalizza, mettendo dietro le loro amarezze personali un comune dolore etnico. «Ogni volta che vi troverete insieme - mormorava Gesù - io sarò tra voi!».

Tuttavia gli errori a cui ha condotto la considerazione isolata di Don Chisciotte sono veramente grotteschi. Alcuni, con incantatrice previsione, ci propongono di non essere dei Chisciotte; altri, secondo la moda più recente, c'invitano a un'esistenza assurda, piena di gesti congestionati. Per gli uni e per gli altri, come si vede, Cervantes non è esistito. Ebbene, proprio per portare il nostro animo al di là di questo dualismo, è venuto sulla terra Cervantes.

Possiamo intendere l'individuo solo attraverso la sua specie. Le cose reali sono fatte di materia o di energia; ma le cose artistiche - come il personaggio Don Chisciotte - sono di una sostanza chiamata stile. Ogni oggetto estetico è l'individualizzazione di un protoplasma-stile. Così l'individuo Don Chisciotte è un individuo della specie Cervantes.

Dunque è conveniente distogliere con uno sforzo lo sguardo da Don Chisciotte e, rivolgendolo al resto dell'opera, conquistare in tutta la sua estensione una nozione più ampia e chiara dello stile cervantino, di cui l'idalgo della Mancía è solo una condensazione particolare. Questo è per me il vero chisciottismo: quello di Cervantes, non quello di Don Chisciotte. E non quello di Cervantes nella prigione di Algeri, non nella sua vita, ma nel suo libro. Per eludere questa deviazione biografica ed erudita, preferisco parlare di chisciottismo anziché di cervantismo.

Il compito è così arduo che l'autore vi troverà certamente la sua sconfitta, come se andasse a combattere contro gli dèi.

I segreti vengono strappati alla natura con violenza: dopo essersi orientato nella selva cosmica, lo scienziato si dirige dritto sul problema, come un cacciatore. Per Platone, come per San Tommaso, l'uomo di scienza è un uomo che va a caccia, *thereutés, venator*. Possedendo l'arma e la volontà, la selvaggina è certa; la nuova verità cadrà certamente ai nostri piedi, ferita come un uccello nel suo trasvolo.

Ma il segreto di un'opera d'arte geniale non si consegna in questo modo all'invasione intellettuale. Si direbbe che oppone resistenza a esser preso con la forza, e si consegna solo a chi vuole. Come la verità scientifica, ha bisogno che gli dedichiamo un'operosa attenzione, ma senza assalirlo direttamente, a mo' di cacciatori. Non si arrende all'arma: si arrende, semmai, al culto meditativo. Un'opera del rango del *Chisciotte* deve esser presa come Gerico. Con ampi giri, i nostri pensieri e le nostre emozioni debbono stringerla lentamente, gradualmente, quasi lanciando nell'aria ideali squilli di tromba.

Cervantes - un paziente idalgo che scrisse un libro - da tre secoli siede sui campi elisi e attende, distribuendo attorno sguardi malinconici, che gli nasca un nipote capace di capirlo!

Queste meditazioni, cui altre seguiranno, rinunciano - è chiaro - a invadere i segreti ultimi del *Chisciotte*. Sono larghi cerchi di attenzione tracciati dal pensiero - senza fretta, senza nulla di incombente - fatalmente attirati dall'opera immortale.

E un'ultima parola: il lettore scoprirà, se non mi equivoco, fin nelle pieghe più riposte di questi saggi, il palpito della preoccupazione patriottica. Chi li scrive e coloro ai quali sono rivolti hanno avuto la loro origine spirituale nella negazione della Spagna caduca. Orbene, la negazione isolata è un'empietà. L'uomo pio e onorato, quando nega, contrae l'obbligo di edificare una nuova affermazione. S'intende: di provarci.

Così noi. Avendo negato una Spagna, ci facciamo una questione d'onore di trovarne un'altra. Questo impegno d'onore non ci lascia vivere. Perciò se si penetrasse fin nelle nostre più intime e personali meditazioni, verremmo sorpresi a fare, con i più piccoli e umili raggi della nostra anima, esperimenti di una nuova Spagna.

Madrid, luglio 1914.

*Meditazione preliminare*

*Ist etwa der Don Quixote nur eine Posse?  
È forse il Don Chisciotte solo una buffonata?  
(Hermann Cohen, Ethik des Reinen Willens)*

Il Monastero dell'Escorial si erge su un poggio. Il pendio meridionale di questo poggio discende sotto la copertura di una boscaglia, che è insieme rovereto e frassineto. Il sito si chiama «La Herrería». L'esemplare mole violacea dell'edificio modifica, secondo la stagione, il suo carattere, grazie a questo manto boschivo steso ai suoi piedi, che d'inverno è color rame, in autunno aureo, e di un verde scuro in estate. La primavera passa di qua impetuosa, istantanea ed eccessiva - come un'immagine erotica nell'anima di un cenobiarca, resa d'acciaio. Gli alberi si coprono rapidamente di fronde opulente d'un verde chiaro e nuovo; il terreno scompare sotto un'erba di smeraldo, che a sua volta si veste un giorno col giallo delle margherite, un altro col violetto della lavanda. Ci sono luoghi di eccellente silenzio - che non è mai un silenzio assoluto. Quando tacciono del tutto le cose intorno, il vuoto di rumore che lasciano richiede di essere occupato da qualcosa, e allora udiamo il martellare dei nostri cuori, le frustate del sangue sulle nostre tempie e l'ardore dell'aria che invade i nostri polmoni e poi fugge affannosa. Tutto questo è inquietante, perché ha un significato troppo concreto. Ogni battito del nostro cuore sembra poter essere l'ultimo. Il nuovo battito salvatore che viene sembra sempre casuale e non garantisce il successivo. Per questo è preferibile un silenzio dove risuonino suoni puramente decorativi, con riferimenti inconcreti. Così in questo posto. Ci sono chiare acque correnti che rumoreggiano lontano e, tra il verde, uccellini che cantano, verdoni, cardellini, oriole e qualche sublime usignolo.

*1. Il bosco*

Con quanti alberi si fa una selva? Con quante case una città?  
Come cantava il contadino di Poitiers,

*La hauteur des maisons  
empêche de voir la ville,*

e l'adagio tedesco afferma che gli alberi non lasciano vedere il bosco. La selva e la città sono cose essenzialmente profonde, e la profondità è fatalmente condannata a convertirsi in superficie, se vuole manifestarsi.

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 gli occhi.

Quando arriviamo in una di queste piccole radure lasciate dal verde, ci sembra come se vi fosse stato un uomo seduto su una pietra, i gomiti sulle ginocchia, le mani sulle tempie,

che proprio mentre stavamo per arrivare s'è alzato e se n'è andato. Sospettiamo che quest'uomo, fatto un breve giro, sia andato a mettersi nella stessa posizione non lontano da noi. Se cediamo al desiderio di sorprenderlo - sorprendere questo potere di attrazione che il centro dei boschi ha su chi vi penetra - la scena si ripeterà all'infinito.

Il bosco è sempre un po' oltre il punto in cui siamo noi. Da dove noi siamo è appena andato via e ne rimane la traccia ancora fresca. Gli antichi, che proiettavano in forme corporee e viventi le sagome delle loro emozioni, popolarono le selve di ninfe fuggitive. Nulla di più esatto ed espressivo. Mentre camminate, volgete rapidamente lo sguardo a una radura nella macchia, e troverete un tremito nell'aria, come se si apprestasse a riempire il vuoto lasciato fuggendo da un leggiadro corpo nudo.

Da uno qualunque dei suoi luoghi il bosco è, di rigore, una possibilità. È un sentiero attraverso cui potremmo addentrarci; è una sorgente di cui ci arriva un rumore debole in braccio al silenzio e che potremmo scoprire a pochi passi; sono versetti di canti fatti lontano dagli uccelli posati su rami sotto i quali potremmo arrivare. Il bosco è una somma di possibili atti nostri che, una volta realizzati, perderebbero il loro genuino valore. Ciò che del bosco ci si trova davanti in modo immediato è solo un pretesto perché il resto sia occulto e distante.

## 2. *Profondità e superficie*

Quando si ripete la frase «gli alberi non ci lasciano vedere il bosco», forse non se ne comprende il significato rigoroso. Forse la battuta che si vuole fare con essa rivolge i suoi aculei contro chi la dice.

Gli alberi non lasciano vedere il bosco, e proprio perché è così, in effetti, esiste il bosco. La missione degli alberi patenti è rendere latenti gli altri, e solo quando ci rendiamo perfettamente conto che il paesaggio visibile sta occultando altri paesaggi invisibili, ci sentiamo dentro un bosco.

L'invisibilità, lo star nascosto, non è un carattere meramente negativo, ma una qualità positiva che, riversandosi su una cosa, la trasforma, ne fa una cosa nuova. In questo senso è assurdo, come dichiara la frase anzidetta, pretendere di vedere il bosco. Il bosco è il latente in quanto tale.

Ecco una buona lezione per quanti non vedono la molteplicità dei destini, ugualmente rispettabili e necessari, contenuta nel mondo. Esistono cose che, rese manifeste, soccombono o perdono il loro valore e, invece, occulte o trascurate giungono alla loro pienezza. C'è chi otterrebbe la piena espansione di sé occupando un posto secondario, ma l'ansia di collocarsi in primo piano annulla tutta la sua virtù. In un romanzo contemporaneo si parla di un ragazzo poco intelligente, ma dotato di squisita sensibilità morale, che si consola di essere l'ultimo della classe a scuola, pensando: «Alla fin fine, qualcuno deve pur essere l'ultimo!». È un'osservazione fine e capace di orientarci. Si può trovare tanta nobiltà nell'essere ultimi come nell'essere primi, perché ultimità e primarietà sono magistrature di cui il mondo ha identico bisogno, l'una per l'altra.

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, palpitandone 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.

Perché questo risulti evidente, non c'è bisogno di ricorrere a cose particolarmente astratte. Tutte le cose profonde sono di condizione analoga. Ad esempio, gli oggetti materiali che vediamo o tocchiamo hanno una terza dimensione che ne costituisce la

profondità, l'interiorità. Tuttavia questa terza dimensione non la vediamo né la tocchiamo. Di certo troviamo nelle loro superfici allusioni a qualcosa che giace dentro di loro; ma questo dentro non può mai uscire fuori e diventare patente come le facce dell'oggetto. Sarà vano mettersi a sezionare in strati orizzontali la terza dimensione: per quanto sottili siano i tagli, gli strati avranno sempre un certo spessore, cioè una profondità, un dentro invisibile e intangibile. E se riusciamo a ottenere strati così tenui che la vista vi penetra attraverso, allora non vedremo più né il profondo né la superficie, ma una perfetta trasparenza, ovvero nulla. Infatti, come il profondo ha necessità di una superficie dietro cui nascondersi, così la superficie o faccia, per esser tale, ha necessità di qualcosa su cui stendersi, celandola.

È una cosa lapalissiana, ma non del tutto inutile. Perché c'è ancora gente che pretende gli sia fatto vedere tutto così chiaro come vede quest'arancia innanzi agli occhi. E si dà il caso che, se per vedere s'intende - come essi intendono - una funzione meramente sensibile, nessuno ha mai visto un'arancia. Questa è un corpo sferico, pertanto con un davanti e un dietro. Si pretenderà di avere presenti al tempo stesso il davanti e il dietro dell'arancia? Con gli occhi vediamo una parte dell'arancia, ma il frutto intero non ci si presenta mai in forma sensibile: la maggior parte del corpo dell'arancia è latente ai nostri sguardi.

Non si deve dunque ricorrere a oggetti sottili e metafisici per mostrare che le cose possiedono modi differenti di presentarsi; tuttavia ciascun modo è ugualmente chiaro nel suo ordine. Chiaro non è solo ciò che si vede. La terza dimensione di un corpo ci si offre con la stessa chiarezza delle altre due e, tuttavia, se non esistesse un altro modo di vedere, oltre quello passivo della visione in senso stretto, le cose o certe loro qualità non esisterebbero per noi.

### 3. *Rigagnoli e rigogoli*

Il pensiero è ora un fauno dialettico che insegue, come una ninfa fugace, l'essenza del bosco. Il pensiero sente un piacere molto simile a quello amoroso, quando palpa il corpo nudo di un'idea.

Avendo riconosciuta la natura fuggitiva del bosco, sempre assente, sempre occulta - un insieme di possibilità - non abbiamo intera l'idea del bosco. 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.

Come dicevo, la profondità subisce l'irrevocabile destino di manifestarsi con caratteristiche superficiali. Vediamo come lo realizza.

Quest'acqua che scorre ai miei piedi fa un tenero piagnucolio quando urta coi ciottoli e forma un curvo braccio di cristallo che cinge la radice di questa quercia. Nella quercia è entrato or ora un rigogolo, come in un palazzo la figlia di un re. Il rigogolo lancia un denso grido dalla sua ugola, così musicale da sembrare una scheggia tolta al canto dell'usignolo, un suono breve e repentino, che in un istante riempie completamente il volume percettibile del bosco. Nello stesso modo un palpito di dolore riempie repentinamente il volume della nostra coscienza.

Ora ho davanti a me questi due suoni, ma non sono i soli. Sono meramente linee o punti di sonorità che risaltano per la loro genuina pienezza e per la loro peculiare lucentezza su una folla di altri rumori e suoni intessuti con essi.

Se dal canto del rigogolo posato sopra la mia testa, e dal suono dell'acqua che fluisce ai miei piedi, faccio scorrere l'attenzione verso altri suoni, mi ritrovo di nuovo con un canto di rigogolo e un rumoreggiare d'acqua che si affanna nel suo aspro alveo. Che accade però a questi nuovi suoni? Ne riconosco uno senza esitare come il canto di un rigogolo, ma gli manca splendore, intensità; non scaglia nell'aria la sua pugnalata di sonorità con la stessa energia, non riempie lo spazio allo stesso modo dell'altro, ma piuttosto scorre via surrettiziamente, pavidamente. Riconosco anche il nuovo rumore di fonte; ma, ahimé, fa pena udirlo. È una fonte valetudinaria? È un suono come l'altro, ma più spezzato, più singhiozzante, meno ricco di suoni interiori, quasi smorzato, quasi indistinto; a volte non ha la forza di giungere fino al mio orecchio; è un povero rumore debole, che scema per via.

Tale è la presenza di questi nuovi suoni, tali sono come mere impressioni. Ma io, ascoltandoli, non mi sono fermato a descrivere - come ho fatto qui - la loro semplice

presenza. Senza necessità di deliberare, appena li sento, li includo in un atto d'interpretazione ideale e li lancio lontano da me: li sento come lontani.

Se mi limito a riceverle passivamente nel mio udito, queste due coppie di suoni sono ugualmente presenti e vicine. Ma la diversa qualità sonora delle due coppie m'induce a distanziarle, attribuendo loro una diversa qualità spaziale. Dunque sono io, con un atto mio, a mantenerli in una tensione virtuale: se questo atto venisse meno, la distanza scomparirebbe e tutto occuperebbe indistintamente un solo piano.

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.

Riflessioni analoghe si possono fare sulla lontananza visiva degli alberi, sui sentieri che avanzano cercando il cuore del bosco. Tutta questa profondità dello sfondo esiste in virtù della mia collaborazione, nasce da una struttura di relazioni che la mia mente interpone tra alcune sensazioni e altre.

C'è, dunque, un intero settore della realtà che ci si offre senz'altro sforzo che aprire occhi e orecchie - il mondo delle pure impressioni. Va ben chiamarlo mondo patente. Ma c'è un retro - mondo, costituito da strutture di impressioni che, se è latente in relazione al primo, non è per questo meno reale. Affinché questo mondo superiore esista davanti a noi abbiamo certo bisogno di aprire qualcosa di più degli occhi, di compiere atti che richiedono uno sforzo maggiore; ma la misura di questo sforzo non toglie né aggiunge realtà a tale mondo. Il mondo profondo è chiaro quanto quello superficiale, solo che da noi esige di più.

#### 4. Retro-mondi

Questo bosco benefico che spalma il mio corpo di salute, ha procurato al mio spirito un grande insegnamento. È un bosco magistrale; vecchio, come debbono esserlo i maestri, sereno e complesso. Inoltre pratica la pedagogia dell'allusione, l'unica pedagogia delicata e profonda. Chiunque voglia insegnarci una verità, non ce la dica: vi alluda semplicemente con un rapido gesto, che inizi nell'aria una traiettoria ideale, scorrendo sulla quale arriveremo da soli ai piedi della nuova verità. Le verità, una volta sapute, assumono una crosta utilitaria; non c'interessano più come verità, ma come ricette utili. Quella pura e subitanea illuminazione, che la caratterizza, la verità la possiede solo nell'istante della sua scoperta. Per questo il suo nome greco, *alétheia*, ebbe originariamente lo stesso significato poi espresso con la parola *apocalipsis*, cioè scoperta, rivelazione, propriamente disvelamento, togliere un velo o coprimento. Chiunque voglia insegnarci una verità, ci posizioni dunque in modo tale che la si scopra noi stessi.

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.

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.

In questo non c'è maggior quantità di misticismo di quando diciamo di star vedendo un colore stinto. Che colore vediamo quando vediamo un colore stinto? L'azzurro che abbiamo davanti lo vediamo *come* già stato un altro azzurro più intenso, e questo guardare il colore

attuale con quello passato, attraverso il colore che non è più, è una visione attiva che non esiste per uno specchio, è un'*idea*. La decadenza o l'essere sbiadito di un colore è una qualità nuova e virtuale che gli sopravviene, dotandolo di una sorta di profondità temporale. Senza necessità del ragionamento, in una visione unica e istantanea, scopriamo il colore e la sua storia, il suo momento di splendore e la rovina presente. E qualcosa in noi ripete, in modo istantaneo, questo stesso movimento di caduta, di diminuzione; il fatto è che davanti a un colore stinto troviamo in noi una sorta di rammarico.

La dimensione di profondità, sia essa spaziale o temporale, sia visiva o auditiva, si presenta sempre in una superficie. Talché questa superficie possiede di rigore due valori: uno, quando la prendiamo per come è materialmente; l'altro, quando la vediamo nella sua seconda vita virtuale. In questo caso la superficie, senza cessare di esser tale, si dilata in un senso profondo. È ciò che chiamiamo scorcio.

Lo scorcio è l'organo della profondità visuale; vi troviamo un caso limite, dove la semplice visione è fusa in un atto puramente intellettuale.

### 5. Restaurazione ed erudizione

Intorno a me il bosco apre i suoi profondi fianchi. Nella mia mano un libro: *Don Chisciotte*, una selva ideale.

C'è qui un altro caso di profondità: quella di un libro, di questo libro sommo. *Don Chisciotte* è il libro scorcio per eccellenza.

C'è stato un periodo nella vita spagnola in cui non si voleva riconoscere la profondità del *Chisciotte*. È l'epoca conservata dalla storia col nome di Restaurazione. In questo periodo il cuore della Spagna scese al minor numero di battiti al minuto.

Mi si consenta di riprodurre qui qualche parola su questo istante della nostra vita collettiva, dette in un'altra occasione:

«Cos'è la Restaurazione? Secondo Cánovas, la continuazione della storia della Spagna. Brutta disgrazia per la storia della Spagna se la restaurazione ha legittimamente il valore di una sua prosecuzione! Fortunatamente è vero il contrario. La Restaurazione significa un arresto della vita nazionale. Negli spagnoli, nei primi cinquant'anni del XIX secolo, non c'erano state complessità, riflessione, pienezza intellettuale, ma c'era stato coraggio, sforzo, dinamismo. Se si bruciassero i discorsi e i libri composti in questo mezzo secolo e li si sostituisse con le biografie dei loro autori, guadagneremmo cento volte tanto. Riego e Narváez, ad esempio, come pensatori sono - davvero! - una coppia di sciagure; ma come esseri viventi sono due alte vampate di sforzo.

»Verso il 1854 - quando ha sotterraneamente inizio la Restaurazione - cominciano a spegnersi sul volto triste della Spagna gli splendori di quell'incendio di energie; i dinamismi cadono a terra come proiettili che hanno terminato la loro parabola; la vita spagnola si ripiega su se stessa, si svuota. Questo vivere il vuoto della propria vita fu la Restaurazione.

»Presso i popoli dall'animo più completo e armonico del nostro, a un'epoca di dinamismo può succedere fecondamente un'epoca di tranquillità, di quiete, di stasi. L'intelletto ha l'incarico di suscitare e organizzare gli interessi tranquilli e statici, quali sono il buon governo, l'economia, l'aumento dei mezzi, della tecnica. Ma la caratteristica del nostro popolo è stata aver brillato più per coraggio che per intelligenza.

»La vita spagnola, diciamolo lealmente, la vita spagnola finora è stata possibile solo come dinamismo.

»Quando la nostra nazione smette di essere dinamica, cade di colpo in un profondissimo letargo e non svolge altra funzione vitale che quella di sognare di vivere.

»Così sembra quasi che nella Restaurazione non manchi nulla. Vi sono grandi statisti, grandi pensatori, grandi generali, grandi partiti, grandi allestimenti, grandi lotte: il nostro esercito a Tetuán combatte contro i mori esattamente come ai tempi di Gonzalo di Cordoba; in cerca del Nord nemico fendono il dorso del mare le nostre carene, come ai tempi di Filippo II; Pereda è Hurtado de Mendoza e in Echegaray rivive Calderón. Ma tutto questo avviene dentro lo spazio del sogno; è l'immagine di una vita dove di reale c'è solo l'atto che la immagina.

»La Restaurazione, signori, fu un panorama di fantasmi, e Cánovas il grande impresario della fantasmagoria»<sup>4</sup>.

Com'è possibile, com'è possibile che un intero popolo si accontenti di simili falsi valori? Nell'ordine della quantità, l'unità di misura è il minimo; nell'ordine dei valori, l'unità di misura sono i valori massimi. Le cose vengono stimate in modo giusto solo paragonandole a ciò che è più degno di stima. Man mano che nella prospettiva dei valori si eliminano quelli veramente più alti, s'innalzano a questa dignità i valori successivi. Il cuore dell'uomo non tollera il vuoto dei valori eccellenti e supremi. Con parole diverse, il vecchio proverbio dice la stessa cosa: «Nella terra dei ciechi, il guercio è re». I ranghi vengono occupati automaticamente da cose e persone sempre meno compatibili con essi.

Nella Restaurazione si perse la sensibilità per tutto quanto è veramente forte, eccelso, pieno e profondo. Si ottuse l'organo incaricato di trepidare davanti alla genialità passeggera. Fu, come direbbe Nietzsche, una fase di perversione degli istinti di valutazione. Il grande non era sentito come grande; il puro non sorprende i cuori; le qualità di perfezione e di eccellenza erano invisibili a quegli uomini come un raggio ultravioletto. E fatalmente il mediocre e il superficiale sembrarono aumentare la loro densità. I mucchietti di terra si gonfiarono come colline, e Núñez de Arce sembrò un poeta.

Si studi la critica letteraria dell'epoca; si legga, indugiandovi, Menéndez Pelayo, o Valera, e si avvertirà questa mancanza di prospettiva. In buona fede, quegli uomini applaudivano la mediocrità perché non ebbero l'esperienza del profondo<sup>5</sup>. Dico esperienza, perché la genialità non è un'espressione ditirambica; è una scoperta sperimentale, un fenomeno dell'esperienza religiosa. Schleiermacher trova l'essenza della religione nel sentimento della pura e semplice dipendenza. L'uomo, mettendosi in acuta intimità con se stesso, si sente galleggiare sull'universo senza alcun dominio su di sé né sugli altri; si sente assolutamente dipendente da qualcosa - lo si chiami come si vuole. Ebbene, la mente sana viene colta, nelle sue letture o nella vita, dalla sensazione di un'assoluta superiorità - voglio dire, trova un'opera, una caratteristica i cui limiti fuoriescono da ogni lato dal dominio della nostra comprensione. Il sintomo dei valori massimi è l'illimitatezza<sup>6</sup>.

In tali circostanze, come sperare che Cervantes fosse messo nel suo giusto posto? Il libro vi fu confuso in modo erudito coi nostri fraticelli mistici, coi nostri drammaturghi torrenziali, coi nostri lirici, deserti senza fiori.

Senza dubbio la profondità del *Chisciotte*, come ogni profondità, è ben lungi dall'essere palmare. Così come c'è un vedere che è un guardare, c'è anche un leggere che è *intelligere* o leggere ciò che sta dentro, un leggere pensoso. Solo davanti ad esso si presenta il senso profondo del *Chisciotte*. Ma forse, in un momento di sincerità, tutti gli uomini rappresentativi della Restaurazione sarebbero stati d'accordo su questa definizione del pensare: pensare è prendersi una gatta da pelare.

---

<sup>4</sup> *Vieja y nueva política* [in *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente 1957 e segg., 12 voll., I, 267-308]

<sup>5</sup> Queste parole non implicano da parte mia un capriccioso sdegno, che sarebbe scorretto, verso questi due autori. Segnalano solamente un grave difetto della loro opera, che ha potuto coesistere con non poche virtù.

<sup>6</sup> Poco tempo fa - un pomeriggio primaverile - camminando per un tratturo dell'Estremadura, in un ampio paesaggio di ulivi cui il volo solenne di alcune aquile dava un'unzione drammatica, e in fondo l'azzurra incurvatura della Sierra di Gata, il mio intimo amico Pío Baroja cercò di convincermi che ammiriamo solo ciò che non comprendiamo, che l'ammirazione è un effetto dell'incomprensione. Non riuscì a convincermi, e non essendoci riuscito lui, è difficile che mi convinca un altro. Certamente c'è dell'incomprensione alla radice dell'atto di ammirazione, ma è un'incomprensione positiva: quanto più comprendiamo del genio, tanto più ci resta da comprendere.

## 6. Cultura mediterranea

Le impressioni formano un arazzo superficiale dove sembrano sfociare cammini ideali che conducono a un'altra realtà più profonda. La meditazione è il movimento con cui abbandoniamo le superfici, come coste della terra ferma, e ci sentiamo lanciati verso un elemento più tenue, dove non ci sono punti di appoggio materiali. Avanziamo attenendoci a noi stessi, tenendoci in sospensione grazie al nostro stesso sforzo, in un universo etereo abitato da forme leggere. Ci accompagna un vivo sospetto che alla minima esitazione da parte nostra crollerebbe tutto, noi compresi. Quando meditiamo, l'animo deve mantenersi alla massima tensione; è uno sforzo doloroso e integrale.

Nella meditazione ci andiamo aprendo un cammino tra masse di pensieri; separiamo i concetti gli uni dagli altri, facciamo penetrare il nostro sguardo attraverso l'impercettibile interstizio che resta tra i più vicini, e messi ognuno al suo posto, vi tendiamo molle ideali che gli impediscono di confondersi di nuovo. Così possiamo andare e venire a volontà per i paesaggi delle idee che ci presentano i loro profili chiari e raggianti.

Ma c'è chi è incapace di realizzare questo sforzo; c'è chi, messi a vogare nella regione delle idee, è colto da un mal di mare intellettuale. Un guazzabuglio di concetti fusi gli uni con gli altri gli sbarra il passo. Non trova alcuna via d'uscita; non vede che una fitta confusione intorno, una nebbia muta e opprimente.

Quando io ero ragazzo leggevo, arso di fede, i libri di Menéndez Pelayo. In questi libri si parla spesso delle «nebbie germaniche», cui l'autore oppone «la chiarezza latina». Da una parte io mi sentivo profondamente lusingato; dall'altra nasceva in me una gran compassione per questi poveri uomini del Nord, condannati a portarsi dentro una nebbia.

Non finiva di stupirmi la pazienza con cui milioni di uomini, per migliaia di anni, trascrivano il loro triste destino, apparentemente senza lamenti e persino con qualche contentezza.

Più tardi ho potuto accertare che si tratta semplicemente di un'inesattezza, come tante altre con cui si avvelena la nostra razza sventurata. Non esistono queste «nebbie germaniche», e men che meno la «chiarezza latina». Sono solo due parole che, se hanno un significato concreto, significano un errore interessato.

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.

Però, prima di provare a sostituire l'antitesi: chiarezza-confusione, con l'altra: superficie - profondità, è necessario chiudere la fonte dell'errore.

L'errore deriva da ciò che vogliamo intendere con le parole «cultura latina».

Si tratta di un'aurea illusione che ci portiamo appresso e con cui vogliamo consolarci - francesi, italiani, spagnoli - nei momenti di difficoltà. Abbiamo la debolezza di crederci figli degli dèi; il latinismo è un acquedotto genealogico che tendiamo tra le nostre vene e le reni di Zeus. La nostra latinità è un pretesto e un'ipocrisia; Roma, in fondo, non c'interessa affatto. I sette colli sono il posto più comodo da cui scoprire da lontano il glorioso splendore situato sul mar Egeo, il centro delle irradiazioni divine: la Grecia. Questa è la nostra illusione: ci crediamo eredi dello spirito ellenico.

Fino a cinquant'anni fa si parlava indistintamente della Grecia e di Roma come dei due popoli classici. Da allora in poi la filologia è andata molto avanti; ha imparato a separare delicatamente gli elementi puri ed essenziali dalle imitazioni e dalle mescolanze barbare.

Ogni giorno che passa la Grecia afferma più energicamente la sua posizione *hors ligne* nella storia del mondo. Questo privilegio si fonda su titoli perfettamente concreti e definiti; la Grecia ha inventato i temi sostanziali della cultura europea, e la cultura europea è la protagonista della storia, fin quando non ne esisterà un'altra superiore.

E ogni nuovo progresso nella ricerca storica separa vieppiù dalla Grecia il mondo orientale, diminuendo l'influsso diretto che sembrava aver esercitato sugli elleni. D'altro canto, va diventando sempre più patente l'incapacità del popolo romano di inventare temi classici; non ha collaborato con la Grecia; di rigore, non è mai riuscito a capirla. La cultura di Roma, negli ordini superiori, è totalmente riflessa - un Giappone occidentale. Gli rimaneva solo il diritto, la massa ideatrice di istituzioni, e ora risulta che anche il diritto lo aveva appreso dalla Grecia.

Una volta spezzata la catena di topici che ancorava Roma al Pireo, le onde del mar Ionio, dall'agitazione così famosa, l'hanno progressivamente allontanata fino a lasciarla libera nel Mediterraneo, come chi caccia di casa un intruso.

E ora vediamo che Roma non è altro che un popolo mediterraneo.

Con ciò abbiamo guadagnato un nuovo concetto che sostituisce quello confuso e ipocrita di cultura latina; non esiste una cultura latina, ma una cultura mediterranea. Per secoli la storia del mondo è stata circoscritta al bacino di questo mare interno: è una storia costiera in cui intervengono popoli stabiliti in una ristretta zona vicino al mare, da Alessandria a Calpe, da Calpe a Barcellona, a Marsiglia, a Ostia, alla Sicilia, a Creta<sup>7</sup>. La specifica ondata culturale comincia, forse, a Roma e si trasmette, sotto la divina vibrazione del sole nel Mezzogiorno, lungo la fascia costiera. Tuttavia avrebbe potuto ugualmente cominciare in qualunque altro punto della costa. Più ancora: c'è stato un momento in cui la sorte era sul punto di decidere l'iniziativa a favore di un altro popolo: Cartagine. In quelle magnifiche guerre - il nostro mare conserva nei suoi innumerevoli riflessi il ricordo di quelle spade rifulgenti di luminoso sangue avito - in quelle magnifiche guerre lottavano due popoli identici nell'essenziale. Probabilmente non sarebbe cambiato di molto il profilo dei secoli successivi se la vittoria si fosse trasferita da Roma a Cartagine. Erano entrambe alla stessa distanza assoluta dall'anima greca. La loro posizione geografica era equivalente, e le grandi rotte del commercio non sarebbero mutate. Anche le loro inclinazioni spirituali erano equivalenti: le stesse idee avrebbero peregrinato sulle stesse rotte mentali. Nel fondo delle nostre viscere mediterranee potremmo sostituire Scipione con Annibale, senza riuscire noi stessi a notare la sostituzione.

Dunque non c'è nulla di strano se compaiono delle somiglianze tra le istituzioni dei popoli nordafricani e sudeuropei.

Queste coste sono figlie del mare, gli appartengono, e vivono volgendo le spalle all'interno. L'unità del mare fonda l'identità delle coste dirimpettaie.

La scissione che si è voluta imporre al mondo mediterraneo, attribuendo valori diversi alla riva del Nord e a quella del Sud, è un errore di prospettiva storica. Le idee di Europa e Africa, come due enormi centri di attrazione concettuale, nel pensiero degli storici hanno riassorbito le rispettive coste. Non si è avvertito che, quando la cultura mediterranea era una realtà, non esistevano né l'Europa né l'Africa. L'Europa comincia quando i germani entrano in pieno nell'organismo unitario del mondo storico. L'Africa nasce allora come non - Europa, come *tò éteron* dell'Europa. Una volta germanizzate l'Italia, la Francia, la Spagna, la cultura mediterranea cessa di essere una realtà pura e viene ridotta a un germanesimo ora maggiore, ora minore.

Le rotte commerciali deviano dal mare e trasmigrano letteralmente verso la terraferma d'Europa: i pensieri nati in Grecia virano verso la Germania. Dopo un lungo sonno, le idee platoniche si destano nei crani di Galileo, Descartes, Leibniz e Kant, germani. Il dio di Eschilo, più etico che metafisico, si riflette rozzamente, fortemente, in Lutero; la pura democrazia attica in Rousseau, e le muse del Partenone, intatte per secoli, si consegnano un bel giorno a Donatello e Michelangelo, giovani fiorentini di germanico lignaggio.

### 7. *Ciò che disse a Goethe un capitano*

Quando si parla di una cultura specifica non possiamo evitare di pensare al soggetto che l'ha prodotta, alla razza; non c'è dubbio che la diversità di geni culturali rinvia in ultima analisi a una differenza fisiologica da cui deriva in qualche modo. Ma sarebbe conveniente dichiarare che, anche se l'una cosa porta all'altra, si tratta di due questioni molto diverse:

---

<sup>7</sup> Per me il punto in cui nasce questo concetto di cultura mediterranea - cioè non latina - è il problema storico posto dai rapporti tra la cultura cretese e la greca. A Creta sfocia la civiltà orientale e ne inizia un'altra nuova, che non è la civiltà greca. Fin quando la Grecia è cretese, non è ellenica.

stabilire una tipologia dei prodotti storici (tipi di scienza, arti, costumi, ecc.) e, dopo di ciò, cercare per ciascun tipo lo schema anatomico o, in generale, biologico corrispondente.

Oggi siamo del tutto sprovvisti dei mezzi per fissare rapporti di causa ed effetto tra le razze, intese come costituzioni organiche e le razze intese come modi storici di essere, come tendenze intellettuali, emotive, artistiche, giuridiche, ecc. Dobbiamo accontentarci, e non è poco, dell'operazione meramente descrittiva di classificazione dei fatti o prodotti storici in base allo stile o alla nota generale che vi troviamo manifesta.

L'espressione «cultura mediterranea» lascia dunque del tutto intatto il problema della parentela etnica tra gli uomini che sono vissuti e vivono sulle spiagge del mare interno. Qualunque sia la loro affinità è un fatto che le opere spirituali sorte tra loro hanno certe caratteristiche differenziali rispetto a quelle greche e germaniche. Sarebbe un lavoro estremamente utile tentar di ricostruire i tratti primari, le modulazioni elementari che integrano la cultura mediterranea. Sarebbe opportuno farlo senza mescolarvi ciò che l'inondazione germanica può aver lasciato nei popoli che solo per alcuni secoli sono stati puramente mediterranei.

Lasciamo questa indagine a un filologo dotato di sensibilità scientifica: al momento io debbo solo riferirmi a questa nota ammessa in modo topico come facente parte del cosiddetto latinismo (ora ribassato a mediterraneismo): la chiarezza.

Non esiste, come mi ha insegnato il bosco coi suoi rumori, una chiarezza assoluta; ogni piano o sfera di realtà ha il suo patrimonio di chiarezza. Prima di riconoscere nella chiarezza un privilegio ascritto al Mediterraneo, sarebbe opportuno chiedersi se la produzione mediterranea è illimitata: voglio dire, se noi gente meridionale abbiamo fatto cadere su ogni tipo di cose questa nostra illuminazione domestica.

La risposta è ovvia: alla scienza germanica - filosofia, meccanica, biologia - la cultura mediterranea non può opporre prodotti propri. Per tutto il tempo in cui è stata pura - cioè da Alessandro alle invasioni barbariche - la cosa non offre dubbi. Dopo, con quale certezza possiamo parlare di latini o mediterranei? L'Italia, la Francia, la Spagna sono annegate nel sangue germanico. Siamo razze essenzialmente impure; nelle nostre vene scorre una tragica contraddizione fisiologica. Houston Chamberlain ha potuto parlare delle razze caos.

Ma lasciando da parte, com'è doveroso, tutto questo vago problema etnico, e ammettendo come relativamente mediterranea la produzione ideologica compiuta nelle nostre terre dal medioevo a oggi, troviamo solo due vette ideologiche capaci di emulare le magnifiche cime della Germania: il pensiero rinascimentale italiano e Descartes. Orbene, ammesso che i due fenomeni storici non appartengano nell'essenziale al capitale germanico - come io ritengo - dobbiamo riconoscere loro tutte le virtù, salvo la chiarezza. Leibniz o Kant o Hegel sono difficili, ma sono chiari come una mattina di primavera; Giordano Bruno e Descartes forse non sono altrettanto difficili, ma in cambio sono confusi.

Se da queste altezze scendiamo lungo i pendii dell'ideologia mediterranea, finiremo per scoprire che è caratteristica dei nostri pensatori *latini* una gentilezza apparente, sotto cui giacciono, se non grottesche combinazioni di concetti, una radicale imprecisione, un difetto di eleganza mentale, una goffaggine nei movimenti, tipici di un organismo che si muove in un elemento che non gli è affine.

Una figura molto rappresentativa dell'intelletto mediterraneo è Giambattista Vico: non gli si può negare genio ideologico; ma chiunque sia penetrato nella sua opera impara da vicino cos'è un caos.

Pertanto nel pensare non bisogna cercare la chiarezza latina, a meno che non si chiami chiarezza la prolissità volgare dello stile francese, l'arte del *développement* insegnata nei licei.

Quando Goethe scese in Italia, fece alcune tappe del viaggio in compagnia di un capitano italiano. «Questo capitano - dice Goethe - è un autentico rappresentante di molti suoi compatrioti. Ecco un tratto che lo caratterizza in modo davvero peculiare. Siccome io restavo spesso silenzioso e meditabondo, mi disse una volta: "Che pensa? Non deve mai pensar l'uomo, pensando s'invecchia! Non deve fermarsi l'uomo in una sola cosa perché allora divien matto: *bisogna aver mille cose, una confusione nella testa* "».

### 8. La pantera, o del sensualismo

Invece, nel campo delle arti plastiche c'è un tratto che sembra effettivamente genuino della nostra cultura. «L'arte greca - dice Wickhoff - a Roma si trova dinanzi a un'arte comune latina, basata sulla tradizione etrusca». L'arte greca, che cerca il tipico e l'essenziale sotto le apparenze concrete, non può affermare il suo conato ideale di fronte alla volontà di imitazione illusionista che si trova a Roma, dove domina da tempo immemorabile.

Poche notizie potevano, come questa, risultarci rivelatrici. L'ispirazione greca, nonostante la sua sufficienza estetica e la sua autorità, s'infrange in Italia contro un istinto artistico di opposta ispirazione. Il quale è così forte e inequivoco che non è necessario attendere la nascita di scultori autoctoni perché possa essere iniettato nella plastica ellenica; i committenti esercitano una tale pressione spirituale sugli artisti giunti a Roma dalla Grecia, che lo scalpello devia dalle loro stesse mani e, invece dell'ideale o del latente, fissa sulla superficie marmorea il concreto, l'apparente, l'individuale.

Qui troviamo l'inizio di ciò che poi sarà impropriamente chiamato realismo e che, di rigore, conviene denominare impressionismo. Per venti secoli i popoli mediterranei arruolano i loro artisti sotto la bandiera dell'arte impressionista: a volte in modo esclusivo, altre in modo tacito e parziale, trionfa sempre la volontà di cercare il sensibile come tale. Per il greco, ciò che vediamo è governato e corretto da ciò che pensiamo, e ha valore solo quando assurge a simbolo dell'ideale. Per noi questo assurgere è piuttosto un discendere: il concreto sensuale rompe le catene di schiavo dell'idea e si dichiara indipendente. Il Mediterraneo è un'ardente e perpetua giustificazione della sensualità, dell'apparenza, delle superfici, delle impressioni fugaci che le cose lasciano sui nostri nervi turbati.

La stessa distanza che c'è tra il pensatore mediterraneo e un pensatore tedesco la troviamo comparando una retina mediterranea con una retina tedesca. Ma stavolta il paragone si risolve a nostro favore. Noi mediterranei, che non pensiamo chiaro, vediamo chiaro. Se smontiamo la complicata impalcatura concettuale, di allegoria filosofica e teologica, che costituisce la *Divina Commedia*, ci restano in mano, folgoranti come pietre preziose, alcune brevi immagini, a volte imprigionate nel corpo angusto di un endecasillabo, per le quali rinunceremmo al resto del poema. Sono semplici visioni senza trascendenza in cui il poeta ha catturato la natura fuggitiva di un colore, di un paesaggio, di un'ora mattutina. In Cervantes questa potenza di visualizzazione è letteralmente incomparabile: arriva a un punto tale da non aver bisogno di proporsi la descrizione di una cosa perché tra le pieghe della narrazione ne sfuggano i puri colori, il suono, la corporeità integra. A ragione esclamava Flaubert alludendo al *Chisciotte*: «*Comme on voit ces routes d'Espagne qui ne sont nulle part décrites!*».

Se da una pagina di Cervantes passiamo a una di Goethe - a parte ogni comparazione sul valore dei mondi creati dai due poeti - percepiamo una differenza radicale: il mondo di Goethe non ci si presenta dinanzi in modo immediato. Cose e persone fluttuano su una lontananza definitiva, sono come il ricordo o il sogno di loro stesse.

Quando una cosa ha tutto ciò di cui ha bisogno per essere ciò che è, le manca ancora un dono decisivo: l'apparenza, l'attualità. La famosa frase con cui Kant combatte la metafisica di Descartes - «trenta talleri possibili non sono meno di trenta talleri reali» - potrà essere filosoficamente esatta, ma contiene un'ingenua confessione dei limiti peculiari del germanismo. Per un mediterraneo la massima importanza non sta nell'essenza di una cosa, ma nella sua presenza, nella sua attualità: alle cose preferiamo la sensazione viva delle cose.

I latini l'hanno chiamato realismo. Dato che «realismo» è un concetto latino, e non una visione latina, è un termine privo di chiarezza. Di quale cosa (*res*) parla questo realismo? Finché non distingueremo tra le cose e l'apparenza delle cose, l'elemento più genuino dell'arte meridionale si sottrarrà alla nostra comprensione.

Anche Goethe cerca le cose: come dice lui stesso: «L'organo con cui io ho compreso il mondo è l'occhio», ed Emerson aggiunge: *Goethe sees at every pore*.

Forse entro il limite germanico Goethe può rappresentare un temperamento visuale, per il quale esiste l'apparente. Ma confrontato coi nostri artisti del Sud, questo vedere goethiano è piuttosto un pensare con gli occhi.

*Nos oculos eruditos habemus*: ciò che nel vedere appartiene alla pura impressione è incomparabilmente più energico nel mediterraneo. Perciò di solito egli se ne accontenta: il

piacere della visione, dello scorrere, del palpare con la pupilla la pelle delle cose, è la caratteristica differenziale della nostra arte. Non la si chiami realismo, perché non consiste nell'accentuazione della *res*, delle cose, ma dell'apparenza delle cose. Sarebbe meglio denominarlo apparentismo, illusionismo, impressionismo.

I greci furono realisti - ma realisti delle cose ricordate. La reminiscenza, allontanando gli oggetti, li purifica e li idealizza, privandoli soprattutto di quella nota di asprezza che anche le cose più belle e dolci possiedono quando agiscono attualmente sui nostri sensi. E l'arte che ha inizio a Roma - e che sarebbe potuta partire da Cartagine, da Marsiglia o da Malaga-, l'arte mediterranea, cerca proprio quell'aspra fierezza di ciò che è presente, come tale.

Un giorno del I secolo a. C. si sparse a Roma la notizia che Prassitele, il grande scultore secondo il nostro gusto, era stato divorato da una pantera che gli serviva da modello. Fu il primo martire. Che si crede? La chiarezza mediterranea ha i suoi martiri. Nel libro dei santi della nostra cultura possiamo certo includere questo nome: Prassitele, martire del sensualismo.

Perché, in definitiva, così dovremmo chiamare la chiara disposizione ascritta al nostro mare interno: sensualismo. Siamo meri supporti degli organi dei sensi: vediamo, udiamo, odoriamo, palpamo, gustiamo, sentiamo il piacere e il dolore organici...Con un certo orgoglio ripetiamo l'espressione di Gautier: «Per noi esiste il mondo esterno».

Il mondo esterno! Ma i mondi insensibili - le terre profonde - non sono forse anch'essi esterni al soggetto? Senza alcun dubbio: sono esterni e lo sono in grado eminente. L'unica differenza sta nel fatto che la «realtà» - la fiera, la pantera - ci piomba addosso in modo violento penetrandoci attraverso la breccia dei sensi, mentre l'idealità si arrende solo al nostro sforzo. E camminiamo nel pericolo che questa invasione dell'esterno ci sloggi da noi stessi, vuoti la nostra intimità e, senza di essa, restiamo trasformati in porte della via maestra attraverso cui va e viene la turba delle cose.

Il predominio dei sensi indica ordinariamente mancanza di potenze interiori. Cos'è il meditare, paragonato al vedere? Appena la retina viene ferita dalla saetta forestiera, lì accorre la nostra intima, personale energia e arresta l'irruzione. L'impressione è registrata, assoggettata a urbanità, *pensata* - e in questo modo entra a cooperare nell'edificio della nostra personalità.

### 9. Le cose e il loro significato

Tutto questo famoso alterco tra le nebbie germaniche e la chiarezza latina si placa col riconoscimento di due caste umane: i meditativi e i sensuali. Per questi ultimi il mondo è una superficie riverberante: il loro regno è il volto splendente dell'universo - *facies totius mundi*, come diceva Spinoza. I primi, invece, vivono nella dimensione della profondità.

Come per il sensuale l'organo è la retina, il palato, i polpastrelli delle dita, ecc., così il meditatore possiede l'organo del concetto. Il concetto è l'organo normale della profondità.

Prima mi sono concentrato soprattutto sulla profondità temporale - che è il passato - e su quella spaziale, che è la lontananza. Orbene, entrambe non sono che esempi, due casi particolari di profondità. In che consiste quest'ultima, presa *in genere*? 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 impertinza vespertina. Allora questo frassino continuerà ad esser 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.

Come sarebbe misera una cosa se fosse solo ciò che è isolatamente! Povera, spoglia, indistinta! Si direbbe che ognuna abbia una certa segreta potenzialità di essere molte più cose, potenzialità che si libera e si sfoga quando un'altra, o altre, entra in relazione con lei. Si direbbe che ogni cosa sia fecondata dalle altre; si direbbe che si desiderino come maschi e femmine; si direbbe che si amino e aspirino a maritarsi, a unirsi in società, in organismi, in edifici, in mondi. Ciò che chiamiamo «Natura» non è altro che la struttura massima in cui sono entrati tutti gli elementi materiali. E la natura è opera d'amore, perché significa generazione, procreazione delle cose le une nelle altre, nascita di una da un'altra in cui era premeditata, preformata, virtualmente inclusa.

Quando apriamo gli occhi - lo si sarà osservato - c'è sempre un istante in cui gli oggetti penetrano confusi nel campo visivo. Sembra che si allargano, si stirano, si sciolgono come fossero un corpo gassoso tormentato da una raffica di vento. Ma a poco a poco si fa ordine. Prima si acquietano e si fissano le cose che cadono al centro della visione, poi quelle che occupano i bordi. Questo acquietamento e la fissità dei contorni derivano dalla nostra attenzione che le ha ordinate, cioè ha steso tra loro una rete di relazioni. 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. 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.

Ma non è appunto ciò che fa l'amore? Dire di un oggetto che lo amiamo, e dire che per noi è il centro dell'universo, il luogo in cui sono annodati tutti i fili la cui trama è la nostra vita, il nostro mondo, non sono forse espressioni equivalenti? Ah! Senza dubbio, senza dubbio. La dottrina è antica e venerabile: Platone vede nell'*eros* un impeto che conduce ad allacciare le cose tra loro; è - dice - una forza unitiva ed è la passione della sintesi. Perciò, secondo la sua opinione, la filosofia, che cerca il senso delle cose, si muove condotta dall'*eros*. La meditazione è un esercizio erotico. Il concetto, rito amoroso.

Forse sembra un po' strano l'accostamento della sensibilità filosofica a questa inquietudine muscolare, a questo fervore improvviso del sangue, che si prova quando ci passa accanto una gran bella ragazza, ferendo la terra coi suoi tacchi a spillo. Strano ed equivoco e pericoloso, sia per la filosofia sia per i nostri rapporti con la donna. Ma forse ha ragione Nietzsche quando ci lancia il suo grido: «Vivere pericolosamente!».

Lasciamo il problema a un'altra occasione<sup>8</sup>. Ora ci interessa notare che se l'impressione di una cosa ci fornisce la sua materia, la sua carne, il concetto contiene tutto ciò che questa cosa è in relazione alle altre, tutto il superiore tesoro con cui un oggetto viene arricchito quando entra a far parte di una struttura.

Il contenuto del concetto è ciò che c'è tra le cose. Orbene, tra le cose ci sono intanto i loro limiti.

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?

---

<sup>8</sup> Sulle relazioni tra il pensare, l'attenzione e l'amore, e sulle differenze tra l'amore e l'impulso sessuale, si può vedere il mio libro *El Espectador*, tomi I e II.

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.

### 10. Il concetto

A chiunque ami onoratamente, profondamente la Spagna futura si addice la massima chiarezza circa la missione che concerne il concetto. A prima vista, certamente, sembra una questione troppo accademica per farne un'occupazione nazionale. Ma pur senza rinunciare alla prima vista di una questione, perché non dobbiamo aspirare a una seconda e a una terza vista?

Sarebbe dunque opportuno chiederci: quando, oltre a star vedendo qualcosa, ne abbiamo anche il concetto, cosa ci procura quest'ultimo rispetto alla visione? Quando, oltre a sentire il bosco intorno a noi come un misterioso abbraccio, abbiamo il concetto di bosco, che ci guadagniamo? Intanto, il concetto ci si presenta come una ripetizione o una riproduzione della cosa stessa, svuotata in forma di materia spettrale. Pensiamo a ciò che gli egizi chiamavano il *doppio* di ogni essere, umbratile duplicato dell'organismo. Paragonato alla cosa stessa, il concetto non è altro che uno spettro, o ancor meno di uno spettro.

Di conseguenza, a nessuno che sia in possesso delle sue facoltà mentali può capitare di scambiare una fortuna fatta di cose con una fortuna fatta di spettri. Il concetto non può essere come una nuova cosa sottile, destinata a soppiantare le cose materiali. La missione del concetto non consiste, dunque, nello sfrattare l'intuizione, l'impressione reale. La ragione non può, non deve aspirare a sostituire la vita.

Questa stessa contrapposizione tra la ragione e la vita - così in voga oggi tra coloro che non vogliono lavorare - è già sospetta. Come se la ragione non fosse una funzione vitale e spontanea, appartenente allo stesso lignaggio del vedere o del palpare.

Facciamo un passo avanti. Ciò che dà al concetto il suo carattere spettrale è il suo contenuto schematico. 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. Quando il concetto le lega le une alle altre, le fissa e ce le consegna prigioniere. Platone dice che le impressioni ci sfuggono se non le collegiamo con la ragione, come le statue di Demetrio, che fuggivano nottetempo dai giardini, secondo la leggenda, se non venivano legate.

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 ufficio 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.

Oggi ci sentiamo molto distanti dal dogma hegeliano che fa del pensiero la sostanza ultima di ogni realtà. È troppo vasto il mondo, e troppo ricco perché il pensiero si assuma la responsabilità di quanto vi accade. Ma, spodestando la ragione, bisogna aver cura di metterla al suo posto. Non tutto è pensiero, ma senza di lui non possediamo niente in modo pieno<sup>9</sup>.

È questo il vantaggio del concetto sull'impressione; ogni concetto è letteralmente un organo con cui captiamo le cose. Solo la visione mediante il concetto è una visione completa; la sensazione ci dà unicamente la materia diffusa e plasmabile di ogni oggetto, ci dà l'impressione delle cose, non le cose.

### 11. Cultura. Sicurezza

Solo quando è stata pensata, una cosa cade in nostro potere. E solo quando sono state sottomesse le cose elementari, possiamo avanzare verso le più complesse.

Ogni progressione nel dominio e nella conquista di territori morali presuppone il tranquillo, definitivo possesso di altri territori su cui basarsi. Se non c'è niente di sicuro sotto i nostri piedi, tutte le conquiste superiori falliranno.

Per questo una cultura impressionista è condannata a non essere una cultura progressiva. Vivrà in modo discontinuo, potrà offrire grandi figure e opere isolate nel corso del tempo, ma tutte trattenute sullo stesso piano. Ogni geniale impressionista riprende il mondo dal nulla, e non dal punto in cui lo aveva lasciato un suo geniale predecessore.

Non è questa la storia della cultura spagnola? Ogni genio spagnolo è ripartito dal caos, come se prima di lui non fosse esistito nulla. A questo si deve innegabilmente il carattere rozzo, autoctono, aspro, dei nostri grandi artisti e degli uomini d'azione. Disprezzare questa virtù sarebbe mancare di comprensione: sarebbe stupido, stupido quanto credere che tale virtù sia sufficiente, che sia tutta la virtù.

I nostri grandi uomini sono caratterizzati da una psicologia adamitica. Goya è Adamo - un primo uomo.

Lo spirito dei suoi quadri - cambiando gli indumenti e gli aspetti più esteriori della tecnica, che riassumono le migliori raffinatezza del XVIII secolo anglo - francese - potrebbe essere trasferito al X secolo d. C., e anche al X a. C. Chiuso nella grotta di Altamira, Goya avrebbe potuto essere il pittore degli uri, o tori selvaggi. Uomo senza età né storia, Goya rappresenta - come la Spagna, forse - una forma paradossale della cultura: la cultura selvaggia, la cultura senza ieri, senza progressione, senza sicurezza; la cultura in perpetua lotta con l'elementare, che tutti i giorni lotta per il possesso del terreno occupato dai suoi piedi. Insomma, una cultura di frontiera.

Non si dia alcun significato estimativo a queste parole. Io ora non pretendo di dire che la cultura spagnola vale più o meno di altre. Non si tratta di valutare ma di comprendere la realtà spagnola. Lasciamo perdere il modo vanamente ditirambico con cui gli eruditi hanno trattato i fatti spagnoli. Saggiamo formule di comprensione e d'intellezione; non sentenziamo, non fissiamo prezzi. Solo così potrà venire il giorno in cui sarà feconda l'affermazione di ciò che è ispanico.

Il caso di Goya illumina perfettamente ciò che sto cercando di dire. La nostra emozione - mi riferisco all'emozione di chi è capace di emozioni sincere e profonde - è forse forte e acuta davanti alle sue tele, ma non è sicura. Un giorno ci rapisce nel suo frenetico dinamismo, un altro giorno ci irrita con la sua capricciosità e la sua mancanza di senso. È sempre problematico ciò che l'atroce aragonese versa nei nostri cuori.

Potrebbe darsi che questa indocilità sia sintomo di definitiva grandezza. E potrebbe darsi l'esatto contrario. Ma è un fatto che i prodotti migliori della nostra cultura contengono un equivoco, un'insicurezza peculiare.

---

<sup>9</sup> Sulle relazioni tra ragione e vita si veda *El tema de nuestro tiempo*.

Invece, la preoccupazione che, come una nuova trepidazione, inizia ad alzarsi nei cuori della Grecia per poi estendersi alle genti del continente europeo, è la preoccupazione per la sicurezza, la fermezza, *tò asphalès*<sup>10</sup>. Cultura - meditano, provano, cantano, predicano, sognano gli uomini dagli occhi neri della Jonia, in Attica, in Sicilia, nella Magna Grecia - è ciò che è fermo, in opposizione al vacillante, il fisso opposto al fugace, il chiaro opposto all'oscuro. La cultura non è tutta la vita, ma solo un momento di sicurezza, di fermezza, di chiarezza. E inventano il concetto come strumento, non per sostituire la spontaneità vitale, ma per assicurarla.

## 12. La luce come imperativo

Una volta ricondotta nei suoi limiti la missione del concetto, una volta chiaro che non potrà mai darci la carne dell'universo, non corro il rischio di sembrare troppo intellettualista se limito leggermente ciò che ho detto più sopra sui vari tipi di chiarezza. Certamente, c'è un modo in cui sono chiare le superfici e un altro modo in cui è chiaro il profondo. C'è chiarezza d'impressione e chiarezza di meditazione.

Tuttavia, poiché la questione ci viene presentata in tono polemico, dato che con la presunta chiarezza latina si vuol negare la chiarezza germanica, non posso fare a meno di confessare tutto il mio pensiero.

Il mio pensiero - e non solo il mio pensiero! - tende a raccogliere in una forte integrazione tutta l'eredità di famiglia. La mia anima è figlia di genitori noti: io non sono solo mediterraneo. Non sono disposto a confinarmi nell'angolo iberico di me stesso. Ho necessità di tutta l'eredità perché il mio cuore non si senta miserabile. Tutta l'eredità, e non solo il fastello di aurei riflessi versati dal sole sulla lunga turchese marino. Le mie pupille rovesciano nella mia anima le visioni luminose; ma dal loro fondo si ergono al tempo stesso energiche meditazioni. Chi ha messo nel mio cuore queste reminiscenze sonore dove sopravvivono - come respiri oceanici in una conchiglia - le intime voci del vento nel grembo delle selve germaniche? Perché lo spagnolo si ostina a vivere anacronisticamente con se stesso? Perché dimentica la sua eredità germanica? Senza di lei - non c'è dubbio - subirebbe un destino equivoco. Dietro le fattezze mediterranee sembra nascondersi il sembiante asiatico o africano, e in quest'ultimo - negli occhi, nella labbra asiatiche o africane - giace, come fosse addormentata, la bestia infraumana pronta a invadere l'intera fisionomia.

E c'è in me una sostanziale, cosmica aspirazione ad alzarmi dalla fiera come da un letto insanguinato.

Non obbligatemi a esser solo spagnolo, se per voi spagnolo significa solo uomo della costa riverberante. Non mettete guerre civili nelle mie viscere; non aizzate l'ibero che è dentro di me con le sue aspre, irsute passioni, contro il biondo germano meditabondo e sentimentale, che cova nella zona crepuscolare della mia anima. Io aspiro a metter pace tra i miei uomini interiori e li spingo alla collaborazione.

A questo scopo è necessaria una gerarchia. E tra le due chiarezze è necessario che una sia resa eminente.

Chiarezza significa tranquillo possesso spirituale, sufficiente dominio della nostra coscienza sulle immagini, non provare inquietudine davanti alla minaccia che l'oggetto afferrato ci sfugga.

Ebbene, questa chiarezza ci è data dal concetto. Questa chiarezza, questa sicurezza, questa pienezza di possesso ci vengono dalle opere continentali e di solito mancano nell'arte, nella scienza, nella politica spagnole. Ogni attività culturale è un chiarimento - interpretazione, esplicazione o esegesi - della vita. La vita è il testo eterno, la ginestra ardente sul ciglio della strada, in cui Dio chiama. La cultura - arte, scienza o politica - è il commento, è quel modo della vita in cui essa, rifrangendo dentro se stessa, acquista lustro e

---

<sup>10</sup> Cfr. Platone, *Fedone*, 100d, 101d.

ordine. Perciò l'opera culturale non può mai conservare il carattere problematico annesso a tutto ciò che è semplicemente vitale. Per dominare l'indocile torrente della vita, il sapiente medita, il poeta trepida, e l'eroe politico alza il barbacane della sua volontà. Magari il prodotto di tutte queste cure ci portasse a qualcosa di più della duplicazione dell'universo! No, no; l'uomo ha una missione di chiarezza sulla terra. Questa missione non gli è stata rivelata da un Dio, né gli è imposta dall'esterno, da nulla e da nessuno. La porta dentro di sé, è la radice stessa della sua costituzione. Dentro il suo cuore si erge perpetuamente un'immensa ambizione di chiarezza - come cantava Goethe, aprendosi un posto tra le alte cime umane:

*Io mi dichiaro del lignaggio di quanti  
dall'oscuro aspirano al chiaro.*

E nel momento della morte, nella pienezza del giorno, in faccia alla primavera imminente, lancia un lamento finale, un ultimo desiderio, l'ultima saetta del vecchio arciere esemplare:

*Luce, più luce!*

La chiarezza non è vita, ma è la pienezza della vita.

Come conquistarla senza l'ausilio del concetto? Chiarezza dentro la vita, luce sparsa sulle cose è il concetto. Né più, né meno.

Ogni nuovo concetto è un nuovo organo che si apre in noi su una parte di mondo, prima tacita e invisibile. Chi vi dà un'idea, vi aumenta la vita e dilata la realtà intorno a voi. Letteralmente esatta è l'opinione platonica che non guardiamo con gli occhi, ma attraverso o per mezzo degli occhi; guardiamo con i concetti<sup>11</sup>. Idea, in Platone, voleva dire punto di vista.

Di fronte alla problematicità della vita, la cultura - nella misura in cui è viva e autentica - rappresenta il tesoro dei principi. Potremo discutere su quali siano i principi sufficienti a risolvere un certo problema; ma siano quali siano, dovranno essere principi. E perché qualcosa possa essere principio, deve cominciare col non essere a sua volta un problema. Questa è la difficoltà con cui s'imbatte la religione, e che l'ha tenuta sempre in polemica con altre forme della cultura umana, soprattutto con la ragione. Lo spirito religioso riferisce il mistero che è la vita a misteri ancor più intensi ed elevati. Alla fin fine, la vita ci si presenta come un mistero forse risolvibile o, almeno, non insolubile *a limine*.

### 13. Integrazione

L'opera d'arte non ha meno delle restanti forme dello spirito questa missione chiarificatrice, *luciferina* se si vuole. Uno stile artistico che non contenga la sua propria chiave d'interpretazione, che consista in una mera reazione di una parte della vita - il cuore individuale - al resto di lei, produrrà solo valori equivoci. C'è nei grandi stili una sorta di ambiente sidereo o di alta montagna, in cui la vita si rifrange vinta e superata, stremata di chiarezza. L'artista non si è limitato a dare versi, come i fiori di marzo il mandorlo: si è innalzato oltre se stesso, oltre la sua spontaneità vitale; si è librato con maestosi volteggi d'aquila sopra il suo cuore e l'esistenza intorno. Attraverso i suoi ritmi, le sue armonie di colore e di linea, le sue percezioni e i suoi sentimenti, scopriamo in lui un forte potere di riflessione, di meditazione. Sotto le forme più diverse, ogni grande stile racchiude un fulgore solare ed è serenità versata sulle burrasche.

Questo è mancato di solito nelle nostre produzioni autoctone (*castizas*). Davanti ad esse ci troviamo come davanti alla vita. Ecco la sua grande virtù! - si dice. Ecco il suo grave

---

<sup>11</sup> Si veda il dialogo *Teeteto*.

difetto! - rispondo io. Quanto a vita, spontaneità, dolori e tenebre, mi bastano i miei, quelli che vagano per le mie vene; basto io con la mia carne e le mie ossa e la goccia di fuoco senza fiamma della mia coscienza messa sulla mia carne e sulle mie ossa. Ora ho necessità di chiarezza, ho necessità di un'alba sulla mia vita. E queste opere autoctone sono un mero ampliamento della mia carne e delle mie ossa e un orribile incendio che ripete quello del mio animo. Sono come me, e io vado cercando qualcosa che sia più di me - più sicuro di me.

Nella mappa morale dell'Europa rappresentiamo l'estremo predominio dell'impressione. Il concetto non è mai stato il nostro elemento. Non c'è dubbio che saremmo infedeli al nostro destino se abbandonassimo l'energica affermazione d'impressionismo giacente nel nostro passato. Io non propongo alcun abbandono, ma al contrario: un'integrazione.

Tradizione autoctona, nel suo senso migliore, non può significare altro che un punto di appoggio per le vacillazioni individuali - una terra ferma per lo spirito. Questo è ciò che non potrà mai essere la nostra cultura se non afferma e organizza il suo sensualismo nella coltivazione della meditazione.

Il caso del *Chisciotte*, in questo come in ogni ordine, è veramente rappresentativo. Esisterà un libro più profondo di quest'umile romanzo dall'aria burlesca? E tuttavia, cos'è il *Chisciotte*? Sappiamo bene cosa aspira a suggerirci della vita? Le brevi illuminazioni cadute su di esso procedono da anime straniere: Schelling, Heine, Turgheniev... Chiarezze momentanee e insufficienti. Per questi uomini il *Chisciotte* era una curiosità divina: non era, come per noi, il problema del suo destino

Siamo sinceri: il *Chisciotte* è un equivoco. Tutti i ditirambi dell'eloquenza nazionale non sono serviti a nulla. Tutte le ricerche erudite sulla vita di Cervantes non hanno chiarito neppure un angolo del colossale equivoco. Si burla Cervantes? E di che si burla? Lontano, sola nell'aperta pianura della Mancia, la lunga figura di Don Chisciotte s'incurva come un punto interrogativo; ed è come un custode del segreto spagnolo, dell'equivoco della cultura spagnola. Di che si burlava quel povero gabelliere dal fondo di una prigione? E che significa burlarsi? La burla è necessariamente una negazione?

Non esiste alcun libro in cui sia così grande il potere di allusioni simboliche al significato universale della vita, e tuttavia non esiste alcun libro in cui troveremo meno anticipazioni, meno indizi per la sua stessa interpretazione. Per questo, confrontato con Cervantes, Shakespeare sembra un ideologo. In Shakespeare non manca mai, come un contrappunto riflessivo, un sottile filo di concetti su cui si appoggia la comprensione.

Alcune parole di Hebbel, il gran drammaturgo tedesco del secolo scorso, chiariscono cosa sto cercando di dire: «Nei miei lavori - dice - sono stato solito comunicare un certo fondo di idee: mi è stato rimproverato di dare forma alle mie opere partendo da esso, ma questo non è esatto. Questo fondo di idee deve essere inteso come una catena di montagne che delimita il paesaggio». Io credo che in Shakespeare vi sia qualcosa di simile: un filo di concetti posti sull'ultimo piano dell'ispirazione, come una guida delicatissima con cui i nostri occhi si orientano mentre attraversiamo la fantastica selva della sua poesia. Più o meno, Shakespeare si spiega sempre.

Accade questo in Cervantes? Forse, quando lo si chiama realista, non si vuole indicare che si ferma dentro le pure impressioni e si apparta da ogni formula generale e ideologica? Non è forse questo il dono supremo di Cervantes?

È quantomeno dubbio che esistano altri libri spagnoli davvero profondi. Ragione di più per concentrare sul *Chisciotte* la gran domanda: Dio mio, cos'è la Spagna? Nella vastità del mondo, in mezzo a razze innumerevoli, perduta tra l'illimitato ieri e il domani senza fine, sotto la freddezza immensa e cosmica della palpebrazione astrale, cos'è questa Spagna, questo promontorio spirituale dell'Europa, questa specie di prua dell'anima continentale?

Dov'è - ditemi - una parola chiara, una sola parola splendente che possa soddisfare un cuore onorato e una mente delicata, una parola che illumini il destino della Spagna.

Sfortunata la razza che non si ferma al bivio prima di proseguire la sua rotta, che non si fa problema della propria intimità, che non sente l'eroica necessità di giustificare il suo destino, di rovesciare chiarezze sulla sua missione nella storia!

L'individuo non può orientarsi nell'universo se non attraverso la sua razza, poiché vi si muove immerso come la goccia nella nube di passaggio.

#### 14. Parabole

Racconta Parry che nel suo viaggio polare avanzò per un giorno intero in direzione Nord, facendo galoppare arditamente i cani della slitta. A sera verificò le osservazioni per determinare la posizione in cui si trovava e, con grande sorpresa, notò che si trovava molto più a Sud rispetto al mattino. Durante tutto il giorno si era affannato verso il Nord correndo su un immenso lastrone che la corrente oceanica trascinava verso Sud.

#### 15. La critica come patriottismo

Ciò che rende problematico un problema è che contiene una contraddizione reale. A mio parere, oggi niente ci interessa tanto quanto aguzzare la nostra sensibilità per il problema della cultura spagnola, cioè sentire la Spagna come contraddizione. Chi ne è incapace, chi non percepisce l'equivoco sotterraneo calpestato dai nostri piedi, ci servirà ben poco.

Conviene che la nostra meditazione penetri fino all'ultimo strato della coscienza etnica, ne sottoponga ad analisi i tessuti ultimi, e revisioni tutti i presupposti nazionali senza accettarne nessuno in modo superstizioso.

Dicono che tutto il sangue puramente greco rimasto oggi al mondo entrerebbe in un bicchiere di vino. Quanto sarà difficile trovare una goccia di puro sangue ellenico? Ebbene, io credo che sia molto più difficile trovare oggi, o in un altro tempo, dei veri spagnoli. Di nessun'altra specie esistono forse esemplari meno numerosi.

Naturalmente, c'è chi la pensa in modo diverso. La discrepanza nasce dal fatto che, usata così spesso, la parola «spagnolo» corre il rischio di non essere intesa in tutta la sua dignità. Dimentichiamo che, in definitiva, ogni razza è un tentativo di un nuovo modo di vivere, di una nuova sensibilità. Quando la razza riesce a dispiegare pienamente le sue energie peculiari, il mondo si arricchisce in un modo incalcolabile: la nuova sensibilità suscita nuovi usi e istituzioni, nuova architettura e nuova poesia, nuove scienze e nuove aspirazioni, nuovi sentimenti e nuova religione. Al contrario, quando una razza fallisce, tutta questa possibile novità e questo aumento vengono irrimediabilmente annientati, perché la sensibilità che li crea è intrasferibile. Un popolo è uno stile di vita e, come tale, consiste in una certa modulazione semplice e differenziale che va organizzando la materia circostante<sup>12</sup>. Cause esterne deviano forse dalla sua traiettoria ideale questo movimento di organizzazione creatrice in cui si va sviluppando lo stile di un popolo, e si ha il risultato più mostruoso e deplorabile che si possa immaginare. Ogni passo in avanti di questo processo di deviazione sotterra e schiaccia ancor più l'intenzione originale, l'avvolge in una crosta morta di prodotti falliti, maldestri, insufficienti. Ogni giorno questo popolo è meno di ciò che avrebbe dovuto essere.

Dato che questo è il caso della Spagna, deve sembrarci perverso un patriottismo senza prospettiva, senza gerarchie, che accetta come spagnolo tutto quanto è capitato nelle nostre terre, confondendole più inette degenerazioni con ciò che è la Spagna essenziale.

Non è un crudele sarcasmo che, dopo tre secoli e mezzo di deviato vagare, ci venga proposto di seguire la tradizione nazionale? La tradizione! La realtà tradizionale in Spagna è consistita proprio nell'annientamento della possibilità «Spagna». No, non possiamo seguire la tradizione. «Spagnolo» significa per me un'altissima promessa che solo in casi estremamente rari è stata mantenuta. No, non possiamo seguire la tradizione; al contrario, dobbiamo andare contro la tradizione, al di là della tradizione. Dalle macerie tradizionali ci urge salvare la sostanza prima della razza, il modulo iberico, quel semplice tremite spagnolo davanti al caos. Ciò che si suol chiamare Spagna non è questo tremite, ma

---

<sup>12</sup> Queste idee del 1914 hanno avuto uno sviluppo splendido e indipendente nell'opera di Oswald Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, pubblicata nel 1918.

appunto il suo fallimento. In un grande, doloroso incendio dovremmo bruciare l'inerte apparenza tradizionale, la Spagna che è stata, e poi, tra le ceneri ben setacciate, troveremo come gemma iridescente la Spagna che avrebbe potuto essere.

Per questo scopo sarà necessario che ci liberiamo della superstizione del passato, che non ci lasciamo sedurre da lui come se la Spagna fosse iscritta nel suo passato. I marinai mediterranei scoprirono che c'era solo un mezzo per salvarsi dal canto mortale delle sirene, ed era cantarlo a rovescio. Così, quanti amano oggi le possibilità spagnole debbono cantare a rovescio la leggenda della storia della Spagna, al fine di giungere per il suo tramite fino a quella mezza dozzina di luoghi in cui la povera viscera cordiale della nostra razza ha dato i suoi puri e intensi palpiti.

Una di queste esperienze essenziali è Cervantes, forse la maggiore. Ecco una pienezza spagnola. Ecco una parola che in ogni occasione possiamo brandire come una lancia. Ah! Se sapessimo con evidenza in che consiste lo stile di Cervantes, il modo cervantino di avvicinarsi alle cose, avremmo ottenuto tutto. Perché in queste vette spirituali regna un'infrangibile solidarietà, e uno stile poetico porta con sé una filosofia e una morale, una scienza e una politica. Se un giorno qualcuno venisse e ci svelasse il profilo dello stile di Cervantes, basterebbe prolungare le sue linee sugli altri problemi collettivi per svegliarci a nuova vita. Allora, se tra noi c'è genio e coraggio, si potrebbe fare con ogni purezza il nuovo tentativo spagnolo.

Ma, aspettando costui, accontentiamoci di vaghe indicazioni, più fervide che esatte, cercando di mantenerci a una distanza rispettosa dell'intimità del gran romanziere; non sia mai che per avvicinarci troppo diciamo cose poco delicate o stravaganti. È accaduto, a mio parere, al più famoso maestro di letteratura spagnola quando, non molti anni fa, pretese di riassumere Cervantes dicendo che la sua caratteristica era...il buon senso. Niente è più pericoloso del prendersi queste confidenze con un semidio - anche se si tratta di un semidio gabelliere.

Tali sono stati i pensieri suscitati da una sera di primavera nella boscaglia che cinge il Monastero dell'Escorial, nostra grande pietra lirica. Essi mi hanno condotto alla decisione di scrivere questi saggi sul *Chisciotte*.

L'azzurro crepuscolare aveva inondato tutto il paesaggio. Le voci degli uccelli giacevano addormentate nelle loro gole minute. Allontanandomi dalle acque che scorrevano, entrai in una zona di assoluto silenzio. E il mio cuore uscì allora dal fondo delle cose, come un attore si fa avanti sulla scena per dire le ultime parole drammatiche. Paf... paf... cominció il ritmico martellare e tramite suo filtrò nel mio animo un'emozione tellurica. In alto, una stella palpitava allo stesso ritmo, quasi fosse un cuore siderale, fratello gemello del mio e, come il mio, pieno di stupore e di tenerezza per la meraviglia che è il mondo.

*Meditazione prima*  
*Breve trattato sul romanzo*

Anzitutto mettiamoci un po' a pensare all'elemento in apparenza più esterno del *Chisciotte*. Si dice che è un romanzo; si aggiunge, forse a ragione, che è il primo romanzo in ordine di tempo e di valore. Non poche tra le soddisfazioni che il lettore contemporaneo trova nella sua lettura derivano da ciò che il *Chisciotte* ha in comune con il genere di opere letterarie prediletto dal nostro tempo. Lasciando scorrere lo sguardo sulle vecchie pagine, trova un tono di modernità che avvicina con sicurezza il venerabile libro ai nostri cuori: lo sentiamo così vicino, almeno, alla nostra sensibilità più profonda, come possono esserlo Balzac, Dickens, Flaubert, Dostoievsky, gli edificatori del romanzo contemporaneo.

Però, cos'è un romanzo?

Forse è fuori moda dissertare sull'essenza dei generi letterari. Si reputa retorico il tema. C'è chi nega persino l'esistenza dei generi letterari.

Ciononostante, noi, fuggiaschi dalle mode e risoluti a vivere tra gente frettolosa con una calma faraonica, ci domandiamo: cos'è un romanzo?

*1. Generi letterari*

La poetica antica intendeva per generi letterari certe regole di creazione a cui il poeta doveva adeguarsi, vuoti schemi, strutture formali dentro cui la musa, come una docile ape, deponeva il suo miele. Io non parlo dei generi letterari in questo senso. La forma e il fondo sono inseparabili, e il fondo poetico fluisce liberissimamente senza che sia possibile imporgli norme astratte.

Ma, nonostante ciò, bisogna distinguere tra fondo e forma: non sono la stessa cosa. Flaubert diceva: «La forma esce dal fondo come il calore dal fuoco». La metafora è esatta. Ancor più esatto sarebbe dire che la forma è l'organo, e il fondo la funzione che lo sta creando. Ebbene, i generi letterari sono le funzioni poetiche, direzioni verso cui gravita la generazione estetica.

La propensione moderna a negare la distinzione tra il fondo o tema e la forma, o apparato espressivo del tema, mi sembra tanto triviale quanto la loro separazione scolastica. In realtà si tratta della stessa differenza esistente tra una direzione e un cammino. Prendere una direzione non è lo stesso che aver camminato fino alla meta proposta. La pietra che si tira ha in sé, predisposta, la curva della sua aerea escursione. Questa curva è come la spiegazione, lo sviluppo e il compimento dell'impulso originale.

Così la tragedia è l'espansione di un certo tema poetico fondamentale e solo di esso, è l'espansione della realtà tragica. Dunque, nella forma c'è la stessa cosa che c'era nel fondo; ma nell'una è manifesto, articolato, disinvolucrato, ciò che nell'altro si trovava con il carattere di tendenza o di pura intenzione. Ne deriva la loro inseparabilità, trattandosi di due momenti diversi di una stessa cosa.

Dunque per generi letterari intendo, al contrario della poetica antica, certi temi radicali, tra loro irriducibili, vere e proprie categorie estetiche. L'epica, ad esempio, non è il nome di una forma poetica, ma di un fondo poetico sostantivo che, nel progresso della propria espansione o manifestazione, giunge alla pienezza. La lirica non è un linguaggio convenzionale in cui si possa tradurre ciò che era già stato detto in linguaggio drammatico o romanzesco, ma è al tempo stesso una certa cosa da dire e l'unica maniera di dirla con pienezza.

In un modo o nell'altro, è sempre l'uomo il tema essenziale dell'arte. E i generi, intesi come temi estetici irriducibili tra loro, ugualmente necessari e ultimi, sono ampie vedute prese sui versanti cardinali della realtà umana. Ogni epoca porta con sé un'interpretazione radicale dell'uomo. O meglio, non la porta con sé, ma piuttosto ogni epoca la è. Perciò ogni epoca ha preferenza per un determinato genere.

## 2. Romanzi esemplari

Nella seconda metà del XIX secolo le genti europee si compiacevano leggendo romanzi.

Non c'è dubbio che, quando il passar del tempo avrà setacciato bene gli innumerevoli fatti che compongono quest'epoca, resterà come fenomeno esemplare e rappresentativo il trionfo del romanzo.

Tuttavia è chiaro cosa si debba intendere con la parola romanzo [*novela*]? Cervantes chiamò *Novelas ejemplares* certe sue produzioni minori. Non presenta difficoltà la comprensione di questo titolo?

Questo «esemplari» non è molto strano: questo sospetto di moralità, che il più profano dei nostri scrittori riversa sui suoi racconti, appartiene all'eroica ipocrisia esercitata dagli uomini superiori del XVII secolo. Questo secolo, in cui dà i suoi frutti la grande semina spirituale del Rinascimento, non si vergogna di accettare la controriforma e frequenta le scuole dei gesuiti. È il secolo in cui Galileo, dopo aver fondato la nuova fisica, non ha alcun inconveniente a contraddirsi quando la Chiesa romana gli impone la sua dura mano dogmatica. È il secolo in cui Descartes, non appena scopre il principio del suo metodo, che farà della teologia l'*ancilla philosophiae*, corre a Loreto per ringraziare Nostra Signora per la fortunata scoperta. Questo secolo di trionfi cattolici non è un periodo negativo al punto che non vi si possano innalzare, per la prima volta, i grandi sistemi razionalisti, formidabili barbacani eretti contro la fede. Questo ricordo è per quanti, con invidiabile semplicità, scaricano sull'Inquisizione tutte le colpe per cui la Spagna non è stata mediatonda.

Ma torniamo al titolo di *novelas* che Cervantes dà alla sua raccolta. Io trovo in essa due serie ben distinte di componimenti, senza arrivare a dire che l'una sia estranea allo spirito dell'altra. L'importante è la prevalenza inequivocabile di un'intenzione artistica in ciascuna delle due serie, e la gravitazione della loro generazione poetica verso centri diversi. Com'è possibile inserire in uno stesso genere *El amante liberal*, *La española inglesa*, *La fuerza de la sangre*, *Las dos doncellas* da un lato, e *Rinconete* e *El celoso extremeño* dall'altro? Fissiamo con poche parole la differenza: nella prima serie ci sono riferiti casi di amore e di fortuna. Sono figli che, strappati dall'albero familiare, si trovano sottoposti a peripezie imprevedute; sono giovani che, travolti da un impeto erotico, attraversano vertiginosi l'orizzonte come astri erranti e infuocati; sono damigelle stremate e raminghe, che mandano profondi sospiri nelle stanze delle locande e parlano con ritmo ciceroniano della loro malconcia verginità. Forse, in una di tali locande si annodano tre o quattro di questi fili incandescenti tesi dal caso e dalla passione tra altrettante coppie di cuori: con grande stupore dell'ambiente bottegaio, avvengono allora le anagnorisi e le coincidenze più straordinarie. Tutto ciò che ci viene raccontato in queste novelle è inverosimile, e l'interesse per la loro lettura è dato dalla loro stessa inverosimiglianza. Il *Persiles*, che è come una lunga *novela* esemplare di questo tipo, ci garantisce che Cervantes volle l'inverosimiglianza come tale<sup>13</sup>. E il fatto che con questo libro chiudesse un ciclo creativo, ci invita a non semplificare troppo le cose.

Il fatto è che i temi raccontati da Cervantes in una parte dei suoi romanzi e novelle sogno gli stessi venerabili temi inventati dall'immaginazione ariana molti, molti secoli fa. Tanti secoli fa, che li troveremo preformati nei miti originali della Grecia e dell'Asia

---

<sup>13</sup> Sulle relazioni tra l'inverosimile e la realtà poetica si può vedere, oltre a quanto segue, la «Teoria dell'inverosimile», nel saggio su Renan, pubblicato nel volume dell'Autore *Personas, obras, cosas*.

Occidentale. Credete che si debba chiamare «romanzo» il genere letterario comprendente questa prima serie cervantina? Non c'è alcun inconveniente; ma facendo notare che questo genere letterario consiste nella narrazione di eventi inverosimili, inventati, irreali.

Una cosa ben diversa sembra esser tentata nell'altra serie, che possiamo vedere rappresentata da *Rinconete y Cortadillo*. Qui a mala pena accade qualcosa; i nostri animi non si sentono sollecitati da dinamici appassionamenti, né si affrettano da un capoverso al successivo per scoprire quale piega prendano gli eventi. Se si avanza di un passo è al fine di fare una nuova pausa ed estendere lo sguardo intorno. Si cerca ora una serie di visioni statiche e minuziose. I personaggi e gli atti sono tanto lontani dall'essere insoliti e incredibili che neppure arrivano ad essere interessanti. Non mi si dica che i giovincelli picari Rincón e Cortado, che le confuse dame Gananciosa e Cariharta, che il ruffiano Repolido, ecc., possiedono in sé una qualche attrattiva. Infatti, leggendo avvertiamo che non sono loro, bensì la rappresentazione che l'autore ce ne dà, ciò che riesce a interessarci. Più ancora: se non ci fossero indifferenti, per il semplice fatto che ci sono noti e abituali, l'opera guiderebbe la nostra emozione estetica su ben altri cammini. L'insignificanza, l'indifferenza, la verosimiglianza di queste creature sono qui essenziali.

Il contrasto con l'intenzione artistica manifestata dalla serie precedente non può esser più grande. Lì erano i personaggi stessi e le loro stesse peripezie il motivo di una fruizione estetica: lo scrittore poteva ridurre al minimo il suo intervento. Qui, al contrario, ci interessa solo il modo in cui l'autore lascia che si riflettano nella sua retina le fisionomie volgari di cui ci parla. A Cervantes non mancò una chiara coscienza di questa diversità, quando scrisse nel *Coloquio de los perros*:

«Voglio avvertirti di una cosa, della quale vedrai l'esperienza quando ti narrerò gli eventi della mia vita, ed è che i racconti, alcuni racchiudono ed hanno la grazia in loro stessi; altri, nel modo di raccontarli; voglio dire che ce ne sono alcuni i quali, benché si raccontino senza preamboli e ornamenti di parole, danno piacere; ve ne sono altri che è necessario vestire di parole, e con gesti del volto e delle mani e mutamenti di voce diventano qualcosa da nulla che erano, e da deboli e smorti diventano acuti e gustosi».

Dunque, cos'è il romanzo?

### 3. Epica

Intanto una cosa è chiara: ciò che il lettore del secolo scorso cercava dietro l'etichetta di «romanzo» non ha niente da spartire con ciò che l'età antica cercava nell'epica. Far derivare da questa il romanzo equivale a sbarrarsi la strada per la comprensione delle vicende del genere romanzesco, ammesso che intendiamo come tale principalmente l'evoluzione letteraria giunta a maturazione nel romanzo del XIX secolo.

Romanzo ed epica sono l'esatto opposto. Il tema dell'epica è il passato come passato: ci parla di un mondo già stato e concluso, di un'età mitica la cui antichità non è un passato nello stesso modo in cui lo è qualunque altro tempo storico remoto. Certamente, la devozione locale provvede a tendere qualche tenue filo tra uomini e dèi omerici e i cittadini del presente; ma questa rete di tradizioni genealogiche non riesce a rendere percorribile la distanza assoluta esistente tra lo *ieri* mitico e l'oggi reale. Per quanti *ieri* reali interpoliamo, l'universo abitato dagli Achille e dagli Agamennone non ha comunicazione con la nostra esistenza e non possiamo giungere fino a loro passo dopo passo, facendo a ritroso il cammino aperto dal tempo in avanti. Il passato epico non è *il nostro* passato. Il nostro passato non si oppone a che lo si consideri già stato presente, una volta. Ma il passato epico fugge da ogni presente e, quando vogliamo raggiungerlo con la reminiscenza, si allontana da noi galoppando come i cavalli di Diomede, e mantiene un'eterna, identica distanza. No, non è il passato del ricordo, ma un passato ideale.

Se il poeta chiede alla *Mneme*, alla Memoria, di fargli conoscere i dolori achei, non ricorre alla sua memoria soggettiva, ma a una forza cosmica del ricordare, che ritiene pulsante nell'universo. La *Mneme* non è la reminiscenza dell'individuo, ma un potere elementare.

Questa essenziale lontananza del leggendario salva gli oggetti epici dalla corruzione. La stessa causa che ci impedisce di avvicinarli troppo a noi e procurargli un'eccessiva gioventù

- quella di ciò che è presente - conserva i loro corpi immuni dall'opera della vecchiaia. E l'eterna freschezza e la sobria e perenne fragranza dei canti omerici, piuttosto che una tenace gioventù, significano l'incapacità di invecchiare. Perché la vecchiaia non sarebbe tale se si fermasse. Le cose diventano vecchie perché ogni ora, trascorrendo, le allontana maggiormente da noi, e questo indefinitamente. Ciò che è vecchio è sempre più vecchio. Però Achille sta alla stessa distanza da noi e da Platone.

#### 4. Poesia del passato

Conviene mandare all'incanto i giudizi ottenuti da Omero nella filologia di cento anni fa. Omero non è l'ingenuità né un temperamento aurorale. Nessuno oggi ignora che l'*Iliade*, almeno la nostra *Iliade*, non è mai stata capita dal popolo. Cioè che fu senza dubbio un'opera arcaizzante. Il rapsodo compone in una lingua convenzionale che a lui stesso suonava come una cosa vecchia, sacramentale e rude. Anche i costumi prestatati ai personaggi sono di vetusta asprezza.

Chi l'avrebbe detto? Omero, un arcaizzante: l'infanzia della poesia consistente in una finzione archeologica! Chi l'avrebbe detto? E non si tratta solo del fatto che nell'epica c'è arcaismo; piuttosto l'epica è arcaismo, ed essenzialmente non è altro che arcaismo. Il tema dell'epica è il passato ideale, dicevamo, l'antichità assoluta. Aggiungiamo ora che l'arcaismo è la forma letteraria dell'epica, lo strumento della realizzazione poetica.

Questo mi sembra di estrema importanza per veder chiaro il significato del romanzo. Dopo Omero sono stati necessari molti secoli alla Grecia per accettare l'attuale come possibilità poetica. Di rigore, non l'ha mai accettato *ex abundantia cordis*. Poetico in senso stretto per la Grecia era solo l'antico, o meglio: il primario nell'ordine del tempo. Non l'antico del romanticismo, che somiglia troppo a quello dei robivecchi ed esercita un'attrazione morbosa, suscitando perversi compiacimenti per quanto ha di rovinante, di parlato, di putrido e caduco. Tutte queste cose moribonde contengono solo una bellezza riflessa, e non sono loro, ma le nubi di emozione che il loro aspetto suscita in noi, la fonte della poesia. Per il greco la bellezza fu piuttosto un attributo intimo delle cose essenziali: tutto quanto era accidentale o momentaneo gli sembrava esserne privo. Ebbero un senso razionalista dell'estetica<sup>14</sup>, che impediva loro di separare il valore poetico dalla dignità metafisica. Reputavano bello ciò che ha in sé l'origine e la norma, la causa e la proporzione dei fenomeni. E questo universo chiuso del mito epico è composto esclusivamente da oggetti essenziali ed esemplari che furono realtà quando questo nostro mondo non aveva ancora cominciato ad esistere.

Dall'universo epico a quello che ci circonda non c'era comunicazione, saracinesca o fessura. Tutta questa nostra vita, con il suo oggi e il suo ieri, appartiene a una seconda fase della vita cosmica. Facciamo parte di una realtà succedanea e decaduta: gli uomini che ci circondano non sono uomini nello stesso senso di Ulisse ed Ettore. A tal punto che non sappiamo bene se Ulisse ed Ettore siano uomini o dèi. Gli dèi allora erano maggiormente al livello degli uomini, perché questi erano divini. Dove finisce il dio e comincia l'uomo per Omero? Il problema rivela la decadenza del nostro mondo. Le figure epiche corrispondono a una fauna scomparsa, la cui caratteristica è appunto l'indifferenza tra il dio e l'uomo, o quantomeno la contiguità tra le due specie. Dall'uno si arriva all'altro, senz'altro gradino che la debolezza di una dea o la brama di un dio.

Insomma, per i greci sono pienamente poetiche solo le cose che furono prima, non per essere antiche, ma per essere le più antiche, per contenere in sé i principi e le cause<sup>15</sup>. Lo *stock* di miti che costituivano al tempo stesso la religione, la fisica e la storia tradizionali,

---

<sup>14</sup> Il concetto di *proporzione*, di *misura*, che viene sempre in bocca all'elleno quando parla di arte, ostenta bene in vista la sua muscolatura matematica.

<sup>15</sup> «Si credeva che la realtà più sacra è quella immemoriale, quella antichissima» - dice Aristotele riferendosi al pensiero mitico. *Metafisica*, 983, b, 33.

racchiude tutto il materiale poetico dell'arte greca nel suo periodo migliore. Il poeta deve partirne e muoversi al suo interno, sia pure per modificarlo, come i tragici. La mente di questi uomini non ammette che si possa inventare un oggetto poetico, come la nostra non ammetterebbe che si fantasticasse una legge meccanica. Risulta così segnato il limite dell'epica e dell'arte greca in generale, giacché fino al momento della sua decadenza questa non riesce a staccarsi dall'utero mitico.

Omero crede che le cose siano accadute come i suoi esametri ci riferiscono: anche il suo auditorio lo credeva. Più ancora: Omero non pretende di raccontare niente di nuovo. Ciò che racconta il pubblico lo sa già, e Omero sa che lo sa. La sua operazione non è propriamente creatrice, ed evita di sorprendere l'ascoltatore. Si tratta semplicemente di una lavorazione artistica, prima ancora che poetica, di un virtuosismo tecnico. Nella storia dell'arte non trovo alcuna intenzione più simile a quella del rapsodo di quella risplendente nella porta del battistero fiorentino scolpita dal Ghiberti. Costui non si preoccupa degli oggetti rappresentati, ma è mosso da un folle piacere di rappresentare, di trascrivere in bronzo figure di uomini, animali, alberi, rocce, frutta.

Così Omero. Il fluire mansueto del fiume epico, la calma ritmica con cui si presta attenzione ugualmente al grande e al piccolo, sarebbe assurda se immaginassimo il poeta preoccupato dall'invenzione dell'argomento. Il tema poetico esiste previamente, una volta per tutte: si tratta solo di attualizzarlo nei cuori, di portarlo alla pienezza della presenza. Per questo non c'è assurdità se si dedicano quattro versi alla morte di un eroe e non meno di due al chiudersi di una porta. La nutrice di Telemaco

*uscì dalla stanza; l'anello d'argento tirando,  
dietro di sé chiuse la porta, e assicurò il chiavistello sullo scorrevole  
(Odissea, I, 441)*

## 5. Il rapsodo

I topici estetici della nostra epoca possono esser causa del fatto che interpretiamo male questa fruizione sentita del quieto e dolce cieco della Jonia nel far vedere gli oggetti belli del passato. Può succederci, infatti, di chiamarla realismo. Terribile, scomoda parola! Che ne farebbe un greco se la facessimo scivolare nella sua anima? Per noi è reale il sensibile, ciò che occhi e orecchie ci rovesciano dentro: siamo stati educati da un'età astiosa che aveva laminato l'universo, facendone una superficie, una pura apparenza. Quando cerchiamo la realtà, cerchiamo le apparenze. Ma il greco intendeva per realtà l'esatto contrario: reale è l'essenziale, il profondo, il latente; non l'apparenza, ma le fonti vive di tutta l'apparenza. Plotino non riuscì mai a decidersi che gli facessero un ritratto, perché avrebbe significato, secondo lui, lasciare al mondo l'ombra di un'ombra.

Il poeta epico, con la bacchetta in mano, si alza in mezzo a noi, il suo viso cieco si orienta vagamente verso dove si spande una maggiore luminosità; il sole è per lui una mano paterna che palpa nella notte le gote di un figlio; il suo corpo ha appreso la torsione del girasole e aspira a coincidere con l'ampia carezza che passa. Le sue labbra tremano un po', come le corde di uno strumento che qualcuno sta accordando. Qual è la sua ansia? Vorrebbe metterci davanti ben chiare le cose avvenute. Comincia a parlare. Però no, questo non è parlare, è recitare. Le parole vengono sottoposte a una disciplina e sembrano disintegrate dall'esistenza triviale che conducevano nel parlare ordinario. Come una macchina d'ascensione, l'esametro tiene sospesi i vocaboli in un'aria immaginaria e impedisce che tocchino a terra coi piedi. Questo è simbolico. Questo è ciò che vuole il rapsodo: strapparci dalla realtà quotidiana. Le frasi sono rituali; il dire, solenne e un po' ieraticizzato; la grammatica, millenaria. Dall'attuale prende solo il fiore; di quando in quando un paragone estratto dai fenomeni cardinali, sempre identici, del cosmo - il mare, il vento, le fiere, gli uccelli - inietta nel blocco arcaico la linfa dell'attualità strettamente necessaria perché il passato, in quanto passato, prenda possesso di noi e sfratti il presente.

Tale è l'esercizio del rapsodo, tale il suo ruolo nell'edificio dell'opera epica. A differenza del poeta moderno, non vive angosciato dall'ansia di originalità. Sa che il suo canto non è solo suo. La coscienza etnica, forgiatrice del mito, ha compiuto il lavoro principale prima

che lui nascesse: ha creato gli oggetti belli. Il suo ruolo è ridotto alla scrupolosità di un artefice.

#### 6. Elena e Madame Bovary

Io non capisco come uno spagnolo, maestro di greco, abbia potuto dire che facilita la comprensione dell'*Iliade* immaginare la lotta tra i giovani di due paesi di Castiglia per il dominio di una bella contadina. Capisco che, a proposito di *Madame Bovary*, ci si suggerisse di rivolgere la nostra attenzione al tipo dell'adultera di provincia. Questo sarebbe opportuno; il romanziere dà compimento al suo lavoro quando è riuscito a presentarci in concreto ciò che già conoscevamo in astratto<sup>16</sup>. Chiudendo il libro, diciamo: «Sono proprio così le provinciali adulate. E questi comizi agricoli sono veramente dei comizi agricoli». Con questo risultato abbiamo soddisfatto il romanziere. Ma leggendo l'*Iliade* non ci passa per la mente di congratularci con Omero perché il suo Achille è effettivamente un buon Achille, un perfetto Achille, e la sua Elena un'Elena inconfondibile. Le figure epiche non sono rappresentanti di tipi, ma creature uniche. Solo un Achille è esistito, e una sola Elena; solo una guerra ai bordi dello Scamandro. Se nella licenziosa moglie di Menelao credessimo di vedere una giovincella qualunque, corteggiata da amori nemici, Omero avrebbe fallito. Perché la sua missione era molto circoscritta - non libera come quella de Ghiberti o di Flaubert: deve farci vedere questa Elena e questo Achille, i quali, per fortuna, non assomigliano a quelli umani che si trovano solitamente nei trivi.

L'epica è anzitutto l'invenzione di esseri unici, di nature «eroiche»: la secolare fantasia popolare s'incarica di questa prima operazione. L'epica è poi realizzazione, evocazione piena di quegli esseri: questo è il compito del rapsodo.

Con questo lungo giro abbiamo guadagnato - io credo - un po' di chiarezza, a partire dalla quale ci sarà patente il significato del romanzo. Perché troviamo in esso la contrapposizione al genere epico. Se il tema di quest'ultimo è il passato come passato, quello del romanzo è l'attualità come attualità. Se le figure epiche sono inventate, se sono nature uniche e incomparabili che hanno valore poetico per se stesse, i personaggi del romanzo sono tipici ed extrapoetici; sono presi non dal mito, che è già un elemento o un'atmosfera estetica e creatrice, ma dalla strada, dal mondo fisico, dal contorno reale vissuto dall'autore e dal lettore. Abbiamo ottenuto un terzo chiarimento: l'arte letteraria non è tutta la poesia, ma solo un'attività poetica secondaria. L'arte è la tecnica, è il meccanismo di attualizzazione di fronte al quale l'atto creatore degli oggetti belli appare come la funzione poetica primaria e suprema. Quel meccanismo potrà, e a volte dovrà, essere realista; ma non obbligatoriamente, né in tutti i casi. La bramosia di realismo, caratteristica del nostro tempo, non può essere innalzata al rango di una norma. Noi vogliamo l'illusione dell'apparenza, ma altre età hanno avuto altre predilezioni. Presumere che la specie umana abbia voluto e vorrà sempre ciò che vogliamo noi, sarebbe una vanità. No; spalanchiamo bene il nostro cuore perché accolga in sé tutto l'umano che ci è estraneo. Preferiamo sulla terra un'indocile diversità a una monotona coincidenza.

#### 7. Il mito, fermento della storia

La prospettiva epica, consistente, come abbiamo visto, nel guardare gli avvenimenti del mondo da certi miti cardinali, come da cime supreme, non muore con la Grecia. Arriva fino a noi. Non morirà mai. Quando le genti smettono di credere nella realtà cosmogonica e storica delle proprie narrazioni, è certamente passato il momento migliore della razza

---

<sup>16</sup> «*Ma pauvre Bovary sans doute souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, a cette heure même*» - Flaubert: *Correspondance*, II, 284.

ellenica. Ma, scaricati i motivi epici, le sementi mitiche di ogni valore dogmatico non solo perdurano come splendidi fantasmi insostituibili, ma guadagnano in agilità e in potere plastico. Accatastati nella memoria letteraria, nascosti nel sottosuolo della reminiscenza popolare, costituiscono un lievito poetico d'incalcolabile energia. Avvicinate la storia veridica di un re, di Antioco ad esempio, o di Alessandro, a queste materie incandescenti. La storia veridica comincerà ad ardere per ogni dove: quanto vi era di normale e consuetudinario perirà indefettibilmente. Dopo l'incendio resterà davanti ai vostri occhi attoniti, rifulgente come un diamante, la meravigliosa storia di un magico Apollonio<sup>17</sup>, di un miracoloso Alessandro. È chiaro che questa storia meravigliosa non è storia: la si è chiamata romanzo. In questo modo si è potuto parlare del romanzo greco.

Ora risulta patente l'equivoco racchiuso in questa parola. Il romanzo greco non è altro che storia corrotta, divinamente corrotta dal mito, o meglio, come il viaggio al paese degli Arimaspi, geografia fantastica, ricordi di viaggio che la storia ha disgiunto e poi, a suo piacere, ricomposto. Allo stesso genere appartiene tutta la letteratura d'immaginazione, tutto ciò che si chiama racconto, ballata, leggenda e libri di cavalleria. Si tratta sempre di un certo materiale storico che il mito ha slegato e riassorbito.

Non si dimentichi che il mito è il rappresentante di un mondo diverso dal nostro. Se il nostro è reale, il mito ci sembrerà irreali. Ad ogni modo, ciò che è possibile nell'uno è impossibile nell'altro; la meccanica del nostro sistema planetario non vige nel sistema mitico. Il riassorbimento di un avvenimento sublunare ad opera di un mito consiste, dunque, nel farne un'impossibilità fisica e storica. La materia terrena viene conservata, ma è sottoposta a un regime così diverso da quello vigente nel nostro cosmo, che per noi equivale all'assenza di ogni regime.

Questa letteratura d'immaginazione prolungherà sull'umanità fino alla fine dei tempi l'influsso benefico dell'epica, che ne fu la madre. Sarà lei a duplicare l'universo, lei ci porterà sovente notizie di un universo dilettevole dove, se non stanno ancora abitando gli dèi di Omero, governano i loro legittimi successori. Gli dèi sono il segno di una dinastia sotto la quale l'impossibile è possibile. Dove essi regnano, non esiste normalità; dal loro trono emana un disordine totale. La Costituzione che hanno giurato ha un solo articolo: *È permessa l'avventura*.

## 8. Libri di cavalleria

Quando la visione del mondo offerta dal mito è privata dell'impero sulle anime dalla sorella nemica, la scienza, l'epica perde il suo portamento religioso e va per i campi in cerca di avventure. Cavalleria vuol dire avventure: i libri di cavalleria furono l'ultimo grande germogliare del vecchio tronco epico. L'ultimo, finora; non l'ultimo definitivamente.

Il libro di cavalleria conserva i caratteri epici, salvo la credenza nella realtà di ciò che viene raccontato<sup>18</sup>. Vi si danno ancora come antichi, di un'antichità ideale, gli avvenimenti riferiti. Il tempo di re Artù, come il tempo di Maricastaña, sono sipari di un passato convenzionale che pendono in modo vago e indeciso sulla cronologia.

A parte le arguzie di alcuni dialoghi, lo strumento poetico del libro di cavalleria è, come nell'epica, la narrazione. Io debbo dissentire dall'opinione consueta, che fa della narrazione lo strumento del romanzo. Questa opinione si spiega col fatto che non sono stati contrapposti i due generi confusi con questo nome. Il libro di immaginazione narra, ma il romanzo descrive. La narrazione è la forma in cui esiste per noi il passato, e si può narrare solo ciò che è accaduto [*pasó*]; vale a dire ciò che non è più. Invece l'attuale si descrive.

<sup>17</sup> La figura di Apollonio è fatta con materiale mitico preso dalla storia di Antioco.

<sup>18</sup> Anche questo io direi che si conserva, in un certo senso. Ma mi vedrei obbligato a scrivere molte pagine qui non necessarie su questa misteriosa specie di allucinazione che giace, senza dubbio, nel piacere provato quando leggiamo un libro di avventure.

L'epica godeva, com'è noto, di un passato ideale - come il passato che riferisce - che nelle grammatiche è stato chiamato aoristo epico o gnomico.

D'altra parte, nel romanzo c'interessa la descrizione, proprio perché di rigore non c'interessa ciò che viene descritto. Trascuriamo gli oggetti che ci vengono messi davanti, per prestare attenzione al modo in cui ci sono presentati. Né Sancio, né il Curato, né il Barbiere, né il Cavaliere dal Verde Pastrano, né *madame* Bovary, né suo marito, né lo stupido Homais sono interessanti. Non pagheremmo due reali per vederli di persona. Invece ci priveremmo di un regno in cambio della fruizione del vederli presi dentro i due famosi libri. Non capisco come non lo abbiano avvertito coloro che riflettono sulle cose estetiche. Ciò che, senza pietà, chiamiamo abitualmente *pizza*, è un genere letterario, benché fallito. La *pizza* consiste in una narrazione di qualcosa che non c'interessa<sup>19</sup>. La narrazione dev'essere giustificata dal suo argomento e sarà tanto migliore quanto più sarà sommaria, quanto minori siano le frapposizioni tra l'accaduto e noi.

In tal modo l'autore del libro di cavalleria, a differenza del romanziere, fa gravitare tutta la sua energia poetica verso l'invenzione di avvenimenti interessanti. Questo sono le avventure. Oggi potremmo leggere l'*Odissea* come un racconto di avventure; l'opera perderebbe, senza dubbio, nobiltà e significato, ma non avremmo frainteso del tutto la sua intenzione estetica. Dietro Ulisse, il simile agli dèi, si affaccia Simbad il marinaio, e spunta, benché assai lontano, l'onorata musa borghese di Giulio Verne. La loro prossimità si fonda sull'intervento del capriccio nel governo degli eventi. Nell'*Odissea* il capriccio agisce consacrato dai diversi umori degli dèi; nella frottola, nelle cose cavalleresche, ostenta cinicamente la sua natura. E se nel vecchio poema le peripezie assumono un alto interesse perché emanano dal capriccio di un dio - ragione, in fondo, teologica - l'avventura è interessante per se stessa, per la sua capricciosità immanente.

Se stringiamo un po' più da presso la nostra nozione volgare di realtà, troveremo forse che non consideriamo reale ciò che effettivamente accade, ma un certo modo di accadere, che ci è familiare. In questo senso vago, dunque, è reale non tanto il visto, quanto il previsto; non tanto ciò che vediamo, quanto ciò che sappiamo. E se una serie di avvenimenti prende una piega imprevista, diciamo che ci sembra un inganno. Per questo i nostri antenati chiamavano il racconto avventuroso una frottola.

L'avventura infrange come fosse vetro l'opprimente, insistente realtà. È l'imprevisto, l'impensato, il nuovo. Ogni avventura è una nuova nascita del mondo, un processo unico. Non dovrà essere interessante?

Dopo un po' che viviamo, abbiamo già toccato i confini della nostra prigione. Trent'anni al massimo impieghiamo per riconoscere i limiti entro cui si muoveranno le nostre possibilità. Prendiamo possesso del reale, ed è come aver misurato i metri di una catena legata ai nostri piedi. Allora diciamo: «È questa la vita? Nient'altro che questo? Un ciclo finito che si ripete, sempre identico?». Ecco un'ora pericolosa per ogni uomo.

Ricordo a questo proposito un mirabile disegno di Gavarni. È un vecchio furbacchione accanto a un capannone di quelli in cui si mostra il mondo attraverso un buco. E il vecchio sta dicendo: *Il faut montrer à l'homme des images, la réalité l'embête!* Gavarni viveva tra scrittori e artisti di Parigi, difensori del realismo estetico. La facilità con cui il pubblico era attratto dai racconti di avventura lo indignava. E, in effetti, certe razze deboli possono tramutare in vizio questa forte droga dell'immaginazione, che ci permette di sfuggire al peso grave dell'esistenza.

### 9. Il teatrino di maestro Pedro

Man mano che la linea dell'avventura si va svolgendo, proviamo una crescente tensione emozionale, come se, accompagnandola nella sua traiettoria, ci sentissimo violentemente separati dalla linea seguita dall'inerte realtà. Ad ogni passo questa dà i suoi strattoni,

---

<sup>19</sup> In un quaderno de *La Critica*, Croce cita la definizione che un italiano dà del noioso: è, dice, chi ci toglie la solitudine e non ci dà la compagnia.

minacciando di far entrare il fatto nel corso naturale delle cose, ed è necessario che un nuovo rilancio del potere avventuriero lo liberi e spinga verso maggiori impossibilità. Noi procediamo lanciati dentro l'avventura come dentro un proiettile, e nella lotta dinamica tra lui che avanza per la tangente, che già fugge, e il centro della terra che aspira ad assoggettarlo, prendiamo partito per il primo. Questa nostra parzialità cresce a ogni peripezia e contribuisce a una sorta di allucinazione, nella quale per un istante prendiamo l'avventura come realtà vera.

Cervantes ha presentato meravigliosamente questo meccanismo psicologico del lettore di frottole nel processo seguito dallo spirito di Don Chisciotte davanti al teatrino di maestro Pedro.

Il cavallo di Don Gaiferos, nel suo vertiginoso galoppo, va aprendo dietro la sua coda una scia di vuoto; vi precipita una corrente d'aria allucinata che trascina con sé tutto quanto non è ben fermo sulla terra. E là va volteggiando, rapita nel vortice illusorio, l'anima di Don Chisciotte, leggera come un soffione, come una foglia secca. E là andrà sempre al suo seguito tutto quanto resta al mondo di ingenuo e afflitto.

L'intelaiatura del teatro mostrata da maestro Pedro è la frontiera di due continenti spirituali. Verso l'interno, il teatro racchiude un universo fantastico, articolato dal genio dell'impossibile: è l'ambito dell'avventura, dell'immaginazione, del mito. Verso l'esterno, si fa spazio una stanza dove si raggruppano alcuni uomini ingenui, di quelli che vediamo occupati ad ogni momento nel povero affanno di vivere. In mezzo a loro sta un mentecatto, un idalgo dei nostri dintorni, che un bel mattino ha abbandonato il paese per l'impulso di una piccola anomalia anatomica dei suoi centri cerebrali. Niente c'impedisce di entrare in questa stanza: potremmo respirare nella sua atmosfera e toccare i presenti sulla spalla, perché sono della nostra stessa stoffa e condizione. Tuttavia, questa stanza è a sua volta inclusa in un libro, cioè in un'altra specie di teatro più ampio del primo. Se entrassimo nella stanza, avremmo messo il piede dentro un oggetto ideale, ci muoveremmo nella concavità di un corpo estetico. (Velázquez, nelle *Meninas*, ci presenta un caso analogo: mentre dipingeva un quadro di re, ha messo il suo studio nel quadro. E nelle *Hilanderas* ha unito per sempre l'azione leggendaria rappresentata da un arazzo all'umile dimora in cui era stato fabbricato).

Lungo le condutture della semplicità e della demenza vanno e vengono effluvi dall'uno all'altro continente, dal teatro alla stanza e da questa a quello. Si direbbe che l'importante è proprio la loro osmosi ed endosmosi.

## 10. Poesia e realtà

Cervantes afferma che scrive il suo libro contro quelli di cavalleria. Nella critica degli ultimi tempi si è persa l'attenzione verso questo proposito di Cervantes. Forse si è pensato che era un modo di dire, una presentazione convenzionale dell'opera, come lo era stato il sospetto di esemplarità con cui copre i suoi romanzi brevi. Ciononostante bisogna tornare a questo punto di vista. Per l'estetica è essenziale vedere l'opera di Cervantes come una polemica contro le cose cavalleresche.

Se no, come comprendere l'incalcolabile ampliamento realizzato qui dall'arte letteraria? Il piano epico dove scorrono gli oggetti immaginari era finora l'unico, e con le sue stesse note costitutive si poteva definire la realtà poetica<sup>20</sup>. Ma ora il piano immaginario diventa un secondo piano. L'arte si arricchisce di un altro termine; cresce, per così dire, in una terza dimensione, conquista la profondità estetica che, come quella geometrica, presuppone una pluralità di termini. Di conseguenza, non è più possibile far consistere la realtà poetica in questa peculiare attrazione del passato ideale, né nell'interesse prestato all'avventura dal suo

---

<sup>20</sup> Dal principio non ci siamo occupati del lirismo, che è una gravitazione estetica indipendente.

procedere, sempre nuovo, unico e sorprendente. Ora dobbiamo sistemare nella capacità poetica la realtà attuale.

Si noti tutta l'importanza del problema. Finora arrivavamo alla realtà poetica grazie a un superamento e un abbandono della realtà circostante e attuale. Dimodoché tanto vale dire «realtà attuale» quanto dire «non poetica». Dunque, si tratta del maggior ampliamento estetico che si possa pensare.

Com'è possibile che siano poetici questa locanda e questo Sancio, e questo mulattiere, e questo bravaccio di maestro Pedro? È fuor di dubbio che essi non lo siano. Di fronte al teatro rappresentano formalmente l'aggressione al mondo poetico. Cervantes evidenzia Sancio contro ogni avventura, affinché, passandole attraverso, la renda impossibile. Questa è la sua missione. Dunque non vediamo come possa estendersi al reale il campo della poesia. Mentre l'immaginario era per se stesso poetico, la realtà è per se stessa antipoetica. *Hic Rodus, hic salta*: qui l'estetica deve aguzzare la sua visione. Contro quanto suppone l'ingenuità dei nostri razziatori eruditi, la tendenza realista è quella che ha la maggior necessità di giustificazione e spiegazione, è l'*exemplum crucis* dell'estetica.

In effetti sarebbe inintelligibile se la grande gesticolazione di Don Chisciotte non riuscisse a orientarci. Dove collocheremo Don Chisciotte, di qua o di là? Sarebbe falso decidere per l'uno o l'altro continente. Don Chisciotte è l'intersezione in cui i due mondi si tagliano formando una sporgenza.

Se ci si dice che Don Chisciotte appartiene integralmente alla realtà, non ci adiriamo. Faremmo solo notare che con Don Chisciotte entrerebbe a far parte del reale la sua indomita volontà. E questa volontà è riempita da una decisione: è volontà di avventura. Don Chisciotte, che è reale, vuole realmente le avventure. Come dice egli stesso: «Ben potranno gli incantatori togliermi la ventura, ma lo sforzo e l'animo è impossibile». Per questo, con una facilità tanto sorprendente, transita dalla sala dello spettacolo all'interno della frotola. È una natura di frontiera, come in generale lo è la natura dell'uomo, secondo Platone.

Forse un momento fa non sospettavamo ciò che ci succede ora: che la realtà entra nella poesia per elevare a una potenza estetica più alta l'avventura. Se questo fosse confermato, vedremmo la realtà aprirsi a dar capienza al continente immaginario e servirgli da supporto, nello stesso modo in cui la locanda è questa chiara notte un vascello che voga sulle torride piane della Mancia, portando nel suo ventre Carlomagno e i dodici Pari, Marsilio di Sansueña e l'impareggiabile Melisendra. Gli è che le storie dei libri di cavalleria hanno realtà dentro la fantasia di Don Chisciotte, il quale a sua volta gode di un'indubbia esistenza. Dimodoché, anche se il romanzo realista è nato in contrapposizione al cosiddetto romanzo d'immaginazione, ha infiltrata in sé l'avventura.

### 11. La realtà fermento del mito

La nuova poesia di Cervantes non può essere di struttura così semplice come quella greca e quella medievale. Cervantes guarda il mondo dalla cima del Rinascimento. Il Rinascimento ha incalzato un po' di più le cose: è un superamento integrale della sensibilità antica. Con la sua fisica Galileo dà una severa polizia all'universo. È cominciato un nuovo regime; tutto troverà il suo giusto posto. Nel nuovo ordine delle cose le avventure sono impossibili. Leibniz non tarderà molto a dichiarare che la semplice possibilità è del tutto priva di vigore, e che è possibile solo il *compossibile*, cioè ciò che si trova in stretta connessione con le leggi naturali<sup>21</sup>. In questo modo il possibile, che nel mito, nel miracolo, afferma una stizzosa indipendenza, risulta infiltrato nel reale come l'avventura nel realismo di Cervantes.

---

<sup>21</sup> Per Aristotele e il medioevo è possibile ciò che non racchiude in sé una contraddizione. Il *compossibile* richiede di più. Per Aristotele è possibile il centauro; per un moderno no, perché non lo permette la biologia, la scienza naturale.

Un'altra caratteristica del Rinascimento è il primato assunto dall'elemento psicologico. Il mondo antico sembra una pura corporeità senza dimora né segreti interiori. Il Rinascimento scopre in tutta la sua vasta ampiezza il mondo interno, il *me ipsum*, la coscienza, il soggettivo.

Fiore di questa nuova e grande svolta della cultura è il *Chisciotte*. Con lui declina per sempre l'epica con la sua aspirazione a sostenere un universo mitico attiguo a quello dei fenomeni materiali, ma da questo distinto. Si salva, certamente, la realtà dell'avventura; ma questo salvataggio include la più pungente ironia. La realtà dell'avventura risulta ridotta al livello psicologico, forse a un umore dell'organismo. È reale in quanto vapore di un cervello. In tal modo la sua realtà è, piuttosto, quella del suo contrario, quella dell'universo materiale.

D'estate il sole rovescia torrenti di fuoco sulla Mancia, e spesso la terra ardente produce il fenomeno del miraggio. L'acqua che vediamo non è acqua reale, ma c'è in essa qualcosa di reale: la sua fonte. E questa fonte amara, che fa sgorgare l'acqua del miraggio, è la disperata aridità della terra.

Un fenomeno simile possiamo viverlo in due direzioni: una, ingenua e rettilinea; allora l'acqua dipinta dal sole è per noi effettiva; l'altra, ironica, obliqua, quando la vediamo appunto come miraggio, cioè quando attraverso la freschezza dell'acqua vediamo l'aridità della terra che la simula. Il romanzo di avventure, il racconto, l'epica sono quel modo ingenuo di vivere le cose immaginarie e significative. Il romanzo realista è questo secondo modo obliquo. Dunque ha necessità del primo: ha necessità del miraggio per farcelo vedere come tale. Talché non il solo *Chisciotte* è stato scritto contro i libri di cavalleria, e di conseguenza se li porta dentro, ma il genere letterario «romanzo» consiste essenzialmente in quella intussuscezione.

Questo fornisce una spiegazione a ciò che sembrava inspiegabile: come può la realtà, l'attualità, convertirsi in sostanza poetica. Per se stessa, guardata in modo diretto, non potrebbe mai esserlo; questo è privilegio del mito. Ma possiamo prenderla obliquamente come distruzione del mito, come critica del mito. In questa forma la realtà, che è di natura inerte e insignificante, quieta e muta, acquista movimento, si converte in un potere attivo di aggressione all'universo cristallino dell'ideale. Rotto l'incantesimo, l'ideale cade come una polverina iridescente, che perde gradualmente i suoi colori fino a diventare terra scura. In tutto il romanzo assistiamo a questa scena. Sicché, parlando con rigore, la realtà non diviene poetica né entra nell'opera d'arte, eccezion fatta per quel suo gesto o movimento in cui riassorbe l'ideale.

Insomma, si tratta di un processo esattamente opposto a quello che genera il romanzo d'immaginazione. C'è, inoltre, la differenza che il romanzo realista descrive il processo stesso, mentre l'altro soltanto l'oggetto prodotto: l'avventura.

## 12. I mulini a vento

Per noi ora il campo di Montiel è un'area riverberante e illimitata dove si trovano tutte le cose del mondo, come in un esempio. Attraversandolo con Don Chisciotte e Sancio, arriviamo alla comprensione che le cose hanno due versanti. Uno è il «senso» delle cose, il loro significato, ciò che sono quando le si interpreta. L'altro è la «materialità» delle cose, la loro positiva sostanza, ciò che le costituisce prima e al di sopra di ogni interpretazione.

Sulla linea dell'orizzonte, in questi calar del sole iniettati di sangue - come se una vena del firmamento fosse stata trafitta -, si ergono i mulini a vento di Criptana e rivolgono al tramonto il loro spavento. Questi mulini hanno un significato: come «significato» questi mulini sono giganti. È vero che Don Chisciotte è fuori di senno. Ma dichiarando demente Don Chisciotte il problema non viene risolto. Ciò che in lui è anormale, è stato e continuerà a essere normale nell'umanità. Va bene che questi giganti non sono tali; ma... e gli altri? Voglio dire, i giganti in generale? Da dove ha tirato fuori l'uomo i giganti? Perché non sono esistiti né esistono *in realtà*. Comunque sia, l'occasione in cui l'uomo ha pensato per la prima volta i giganti non differisce in nulla di essenziale da questa scena cervantina. Si sarà trattato sempre di una cosa che non era un gigante, ma che, guardata dal suo versante ideale, tendeva a diventare un gigante. Nelle pale girevoli di questi mulini c'è un'allusione a

braccia briaree. Se obbediamo all'impulso di questa allusione e ci lasciamo andare secondo la curva ivi annunciata, arriveremo al gigante.

Anche la giustizia e la verità, l'intera opera dello spirito, sono miraggi che si producono nella materia. La cultura - il versante ideale delle cose - pretende di stabilirsi come un mondo a parte e sufficiente, dove sia possibile trasferire le nostre viscere. Questa è un'illusione, e solo guardata come illusione, solo messa come un miraggio sulla terra, la cultura si trova al suo posto.

### 13. La poesia realista

Come le sagome delle rocce e delle nubi racchiudono allusioni a certe forme animali, tutte le cose, dalla loro inerte materialità, mandano come dei segni che noi interpretiamo. Questa interpretazioni si condensano fino a formare un'oggettività, che risulta una duplicazione di quella primaria, di quella cosiddetta reale. Nasce da qui un perenne conflitto: l'«idea» o «significato» di ogni cosa, e la sua «materialità», aspirano a incassarsi l'una nell'altra. Ma questo presuppone la vittoria di una delle due. Se trionfa l'«idea», la «materialità» viene soppiantata e viviamo allucinati. Se si impone la materialità e, penetrando nel vapore dell'idea, la riassorbe, viviamo disillusi.

È noto che l'azione del vedere consiste nell'applicare un'immagine previamente posseduta su una sensazione concorrente. Un punto scuro in lontananza è visto da noi successivamente come una torre, come un albero, come un uomo. Si finisce col dar ragione a Platone, che spiegava la percezione come risultante di qualcosa che va dalla pupilla all'oggetto e qualcosa che viene dall'oggetto alla pupilla. Leonardo da Vinci era solito mettere i suoi allievi davanti a un muro, affinché si abituassero a intuire nelle forme delle pietre, nelle loro linee di congiunzione, nei giochi di chiaroscuro, una moltitudine di forme immaginarie. Platonico nel fondo del suo essere, Leonardo cercava nella realtà solo il paraclito, il risvegliatore dello spirito.

Orbene, ci sono distanze, luci e inclinazioni, dalle quali il materiale sensitivo delle cose riduce a un minimo la sfera delle nostre interpretazioni. Una forza di concrezione impedisce il movimento delle nostre immagini. La cosa inerte e aspra rigetta da sé tutti i «significati» che vogliamo darle: sta lì, di fronte a noi, affermando la sua muta, terribile materialità di fronte a tutti i fantasmi. Ecco ciò che chiamiamo realismo: portare le cose a una distanza, metterle sotto una luce, inclinarle in modo che venga accentuato il loro versante che scende verso la pura materialità.

Il mito è sempre il punto di partenza di ogni poesia, compresa la realista. Solo che in quest'ultima accompagniamo il mito nella sua discesa, nella sua caduta. Il tema della poesia realista è lo sgretolamento di un mito.

Io non credo che la realtà possa entrare nell'arte se non facendo della sua stessa inerzia e della sua desolazione un elemento attivo e combattente. Essa non può interessarci. Meno che meno può interessarci la sua duplicazione. Ripeto ciò che ho detto sopra: i personaggi del romanzo sono privi di attrattiva. Com'è possibile che la loro rappresentazione ci commuova. E tuttavia è così: non loro, non ci commuovono *le* realtà, ma la loro rappresentazione, cioè la rappresentazione *della* loro *realtà*. A mio modo d'intendere, questa distinzione è decisiva: l'elemento poetico della realtà non è la realtà intesa come questa o quella cosa, ma la realtà come funzione generica. Perciò, di rigore, è indifferente quali oggetti scelga il realista per descriverli. Ognuno è buono, tutti hanno un alone immaginario intorno. Si tratta di mostrare per suo tramite la pura materialità. In questa vediamo ciò che possiede di istanza ultima, di potere critico, davanti a cui si arrende la pretesa di tutto ciò che è ideale, voluto e immaginato dall'uomo, di dichiararsi sufficiente.

L'insufficienza, in una parola, della cultura, di ciò che è nobile, chiaro, di ciò che aspira, ecco il significato del realismo poetico. Cervantes riconosce che la cultura è tutto questo, ma - ahimé! - è una finzione. Ad avvolgere la cultura - come la locanda avvolge il teatro della fantasia - c'è la barbara, brutale, muta, insignificante realtà delle cose. È triste che ci si mostri come tale, ma che possiamo farci? È reale, sta lì: è terribilmente sufficiente a se stessa. La sua forza è il suo unico significato si radicano nella sua presenza. La cultura è ricordi e promesse, passato irreversibile, futuro sognato.

Ma la realtà è un semplice e pauroso «stare lì». Presenza, giacenza, inerzia. Materialità<sup>22</sup>.

#### 14. Il mimo

È chiaro che Cervantes non inventa *a nihilo* il tema poetico della realtà: semplicemente lo porta a un'estensione classica. Finché non ha trovato nel romanzo, nel *Chisciotte*, la struttura organica conveniente, il tema ha camminato come una vena d'acqua che cerca uno sbocco, vacillante, saggiando gli ostacoli, cercando di aggirarli, filtrando attraverso altri corpi. Ad ogni modo ha una strana origine. Nasce agli antipodi del mito e dell'epica. Di rigore, nasce fuori dalla letteratura.

Il germe del realismo si trova in un certo impulso che porta l'uomo a imitare ciò che è caratteristico dei suoi simili o degli animali. Ciò che è caratteristico consiste in un tratto di valore tale in una fisionomia - persona, animale o cosa - che, una volta riprodotto, suscita gli altri davanti a noi, in modo pronto ed energico, li rende presenti. Orbene, non si imita per imitare: quest'impulso imitativo - come le forme più complesse del realismo già descritte - non è originale, non nasce da se stesso. Vive di un'intenzione forestiera. Chi imita, imita per burlarsi. Ecco l'origine che cerchiamo: il mimo.

Dunque, solo in ragione di un'intenzione comica la realtà sembra assumere un interesse estetico. Sarebbe questa una curiosissima conferma storica di quanto ho appena detto sul romanzo.

Infatti, in Grecia, dove la poesia richiede a ogni oggetto una distanza ideale per estetizzarlo, troviamo temi attuali solo nella commedia. Come Cervantes, Aristofane mette mano alla gente che bazzica le piazzette e la introduce dentro l'opera artistica. Ma per burlarsene.

Dalla commedia nasce, a sua volta, il dialogo - un genere che non ha potuto rendersi indipendente. Anche il dialogo di Platone descrive il reale, e si burla anche del reale. Quando trascende dal comico, è perché si appoggia a un interesse extrapoetico - quello scientifico. Altro dato da conservare. Il reale, come commedia o come scienza, può passare alla poesia; ma non troviamo mai la poesia del reale semplicemente come reale.

Ecco gli unici punti della letteratura greca su cui possiamo fissare il filo dell'evoluzione romanzesca<sup>23</sup>. Dunque, il romanzo nasce portandosi dentro il pungiglione comico. E questo genio e questa figura lo accompagneranno fino alla sua sepoltura. La critica, la beffa, non è un ornamento inessenziale del *Chisciotte*, ma forma la struttura stessa del genere, e forse di ogni realismo.

#### 15. L'eroe

Ma finora non avevamo avuto occasione di guardare con un po' di attenzione il volto del comico. Quando scrivevo che un romanzo ci rende manifesto un miraggio, appunto come miraggio, la parola commedia veniva a gironzolare intorno ai punti della penna come un cane che si fosse sentito chiamare. Non sappiamo perché, un'occulta somiglianza ci rende vicini il miraggio sui calcinati campi di stoppie e le commedie nelle anime degli uomini.

---

<sup>22</sup> In pittura diventa ancor più patente l'intenzione del realismo. Raffaello, Michelangelo dipingono le forme delle cose. La forma è sempre ideale - un'immagine del ricordo o una costruzione nostra. Velázquez cerca l'impressione delle cose. L'impressione è informe e accentua la materia - raso, velluto, tela, legno, protoplasma organico - di cui le cose sono fatte.

<sup>23</sup> La storia d'amore - gli *Erotici* - deriva dalla commedia nuova. Wilamowitz - Möllendorf, *Greek historical writing* (1908), p. 22 - 23.

La storia ci obbliga ora a tornare sull'argomento. Qualcosa ci rimaneva a mezz'aria, vacillando tra la stanza della locanda e il teatro di maestro Pedro. Questa cosa era nientemeno che la volontà di Don Chisciotte.

Potranno togliergli, a questo nostro vicino, l'avventura, ma lo sforzo e l'animo è impossibile. Le avventure saranno vapori di un cervello in fermentazione, ma la volontà dell'avventura è reale e vera. Orbene, l'avventura è una dislocazione dell'ordine materiale, un'irrealtà. Nella volontà di avventure, nello sforzo e nell'animo, ci viene incontro una strana natura biforme. I suoi due elementi appartengono a mondi contrari: il desiderio è reale, ma il desiderato è irreal.

Un tale oggetto è ignoto all'epica. Gli uomini di Omero appartengono allo stesso universo dei loro desideri. Qui, invece, abbiamo un uomo che vuole riformare la realtà. Però: non è lui stesso un frammento di questa realtà? Non ne vive, non ne è una conseguenza? Com'è possibile che ciò che non è - il progetto di un'avventura - governi e componga la dura realtà? Forse non lo è, ma è un fatto che esistano uomini decisi a non accontentarsi della realtà. Aspirano costoro a che le cose seguano un corso diverso: rifiutano di ripetere i gesti che il costume, la tradizione e, insomma, gli istinti biologici li spingono a fare. Questi sono gli uomini che chiamiamo eroi. Perché essere eroe consiste nell'essere sé, se stessi [*consiste en ser uno, uno mismo*]. Se opponiamo resistenza all'imposizione di azioni determinate da parte dell'eredità, o della realtà circostante, è perché cerchiamo di basare su di noi, e solo su di noi, l'origine dei nostri atti. Quando l'eroe vuole, non sono gli antenati in lui o gli usi del presente a volere, ma è lui stesso. E questa sua volontà di essere se stesso è l'eroicità [*este querer él ser él mismo*].

Non credo che esista una specie di originalità più profonda di questa originalità «pratica», attiva dell'eroe. La sua vita è una perpetua resistenza all'abituale e al consueto. Ogni movimento che compie ha dovuto prima vincere il costume e inventare un nuovo modo di gesto. Una vita così è un perenne dolore, un continuo separarsi a quella parte di se stessi arresa all'abitudine, prigioniera della materia.

## 16. *Intervento del lirismo*

Orbene, davanti al fatto dell'eroicità - della volontà di avventura - è possibile prendere due posizioni: o ci lanciamo con lei verso il dolore, perché ci sembra che la vita eroica abbia «senso», o diamo alla realtà la lieve spinta che le basta per annichilire ogni eroismo, come si annulla un sogno scuotendo colui che dorme. Prima ho chiamato queste due direzioni del nostro interesse: la retta e l'obliqua.

Conviene sottolineare ora che il nucleo di realtà a cui entrambe si riferiscono è identico. La differenza, dunque, deriva dal modo soggettivo con cui ci avviciniamo ad esso. Dimodoché, se l'epica e il romanzo discrepavano nel loro oggetto - il passato e la realtà-, è possibile ancora una nuova divisione nel tema della realtà. Ma questa divisione non si fonda più sul puro oggetto, bensì ha origine in un elemento soggettivo, nella nostra posizione di fronte ad esso.

Finora si è completamente trascurato il lirismo che, di fronte all'epica, è l'altra sorgente di poesia. Non conviene cercarne l'essenza in queste pagine, né fermarsi a meditare su cosa possa essere il lirismo. Verrà un'altra occasione. Basti ricordare ciò che è ammesso da tutti: il lirismo è una proiezione estetica della tonalità generale dei nostri sentimenti. L'epica non è triste né allegra: è un'arte apollinea, indifferente, tutta forme di oggetti esterni, senza età, estrinseca e invulnerabile.

Con il lirismo entra nell'arte una sostanza volubile e mutevole. L'intimità dell'uomo varia nel corso dei secoli; il vertice della sua sentimentalità gravita a volte verso Oriente e altre verso Ponente. Ci sono tempi giocondi e tempi amari. Tutto dipende dal fatto che il bilancio che l'uomo fa del proprio valore gli sembri, in definitiva, favorevole o avverso.

Non credo che sia stato necessario insistere su ciò che si è suggerito all'inizio di questo breve trattato: che - consista nel passato o nell'attuale il tema della poesia - la poesia e ogni arte vertono sulla realtà umana e solo sulla realtà umana. Il paesaggio che si dipinge, si dipinge sempre come uno scenario per l'uomo. Essendo così, era inevitabile derivarne che

tutte le forme dell'arte traggono la loro origine dalla variazione nelle interpretazioni dell'uomo ad opera dell'uomo. Dimmi cosa senti dell'uomo e ti dirò quale arte coltivi.

E poiché ogni genere letterario, pur lasciando un certo margine, è un canale aperto da una di queste interpretazioni dell'uomo, niente è meno sorprendente della predilezione di ciascuna epoca per un genere determinato. Perciò la letteratura genuina di un tempo è una confessione generale della sua intimità umana.

Ebbene, tornando al fatto dell'eroismo, notavamo che a volte lo si è guardato in modo retto e altre in modo obliquo. Nel primo caso il nostro sguardo convertiva l'eroe in un oggetto estetico che chiamiamo elemento tragico. Nel secondo, ne faceva un oggetto estetico che chiamiamo elemento comico.

Sono esistite epoche che a mala pena hanno avuto sensibilità per il tragico, e tempi imbevuti di umorismo e commedia. Il XIX secolo - secolo borghese, democratico e positivista - è stato eccessivamente incline a vedere la commedia sulla terra.

La correlazione disegnata tra l'epica e il romanzo si ripete qui tra la propensione tragica e la propensione comica del nostro animo.

### 17. La tragedia

Eroe, dicevo, è chi vuole essere se stesso. La radice dell'eroico si trova, dunque, in un atto reale della volontà. Nulla di simile nell'epica. Per questo Don Chisciotte non è una figura epica, ma è tuttavia un eroe. Achille fa l'epopea; l'eroe la vuole. Sicché il soggetto tragico non è tragico - e pertanto poetico - in quando uomo di carne e ossa, ma solo in quanto vuole. La volontà - quest'oggetto paradossale che comincia nella realtà e termina nell'ideale - è il tema tragico; e un'epoca per cui la volontà non esiste, un'epoca determinista e darwinista, ad esempio, non può interessarsi della tragedia.

Non fissiamoci troppo su quella greca. Se siamo sinceri, confesseremo di non capirla bene. La filologia non ci ha ancora adattato sufficientemente l'organo per assistere a una tragedia greca. Forse non esiste una produzione più frammischiata di motivi puramente storici, transitori. Non si dimentichi che ad Atene era un ufficio religioso. Dimodoché l'opera, più che sulle scene del teatro, si svolge nell'animo degli spettatori. C'è un'atmosfera extrapoetica che avvolge la scena e il pubblico: la religione. E ciò che è giunto fino a noi non è come il libretto di cui non abbiamo mai udito la musica - è il rovescio di un arazzo, capi di fili multicolori che provengono da un dritto intessuto dalla fede. Orbene, gli ellenisti si trovano impacciati davanti alla fede degli ateniesi, non riescono a ricostruirla. Finché non lo conseguono, la tragedia greca sarà una pagina scritta in una lingua di cui non possediamo il dizionario.

Vediamo con chiarezza solo che i poeti tragici della Grecia ci parlano personalmente dalle maschere dei loro eroi. Quando mai Shakespeare lo fa? Eschilo compone, mosso da un'intenzione confusa tra la poesia e la teologia. Perlomeno il suo tema è tanto metafisico ed etico quanto estetico. Io lo chiamerei *teopoeta*. Lo angosciano i problemi del bene e del male, della libertà, della giustificazione, dell'ordine nell'universo, della causazione del tutto. E le sue opere sono una serie progressiva di attacchi a queste questioni divine. Il suo estro assomiglia piuttosto a un impeto da riforma religiosa. Ed è simile, anziché a un *homme de lettres*, a san Paolo o a Lutero. A forza di devozione vorrebbe superare la devozione popolare, insufficiente per la maturità dei tempi. In un altro posto questa ispirazione non avrebbe condotto un uomo a scrivere versi; ma in Grecia, essendo la religione meno sacerdotale, più fluida e ambientale, l'interesse teologico poteva procedere meno differenziato da quello poetico, politico e filosofico.

Lasciamo dunque il dramma greco e tutte le teorie che, basando la tragedia in non so quale fatalità, credono che sia la sconfitta, la morte dell'eroe a prestarle la qualità tragica.

Non è necessario l'intervento della fatalità e, benché di solito sia sconfitto, il trionfo - se arriva - non toglie all'eroe il suo eroismo. Prestiamo ascolto all'effetto che il dramma produce nello spettatore zotico. Se è sincero, non potrà fare a meno di confessarci che, in fondo, gli sembra un po' inverosimile. Venti volte è stato lì lì per alzarsi dal suo posto, per consigliare al protagonista di rinunciare al suo impegno, di abbandonare la sua posizione. Perché lo zotico pensa, assai giudiziosamente, che tutte le cose cattive cascano addosso

all'eroe perché si ostina in questo o quel proposito. Smettendo di occuparsene, tutto si aggiusterebbe e, come dicono i cinesi nel finale delle loro storie, alludendo al loro antico nomadismo, potrebbe fermarsi e avere molti figli. Dunque, non c'è fatalità, o piuttosto ciò che fatalmente accade, accade fatalmente perché gli ha dato luogo l'eroe. Le disgrazie del *Príncipe Constante* erano fatali dal momento in cui aveva deciso di essere costante, ma lui non era fatalmente costante.

Io credo che le teorie classiche siano cadute qui in un semplice *quid pro quo*, e che convenga correggerle giovandosi dell'impressione che l'eroismo produce nell'anima dello zotico, incapace di eroicità. Lo zotico ignora quello strato della vita, in cui questa svolge solo attività suntuarie, superflue. Ignora il traboccare e l'eccedere della vitalità. Vive attenendosi al necessario, e ciò che fa, lo fa per forza. Opera sempre spinto; le sue azioni sono reazioni. Non gli entra nella testa che qualcuno possa ficcarsi in peripezie per cose di cui non gli importa niente; gli sembra un po' matto chiunque abbia la volontà dell'avventura e si ritrova nella tragedia con un uomo costretto a subire le conseguenze di un impegno che nessuno lo costringe a volere.

Dunque, lungi dall'aver origine l'elemento tragico dalla fatalità, all'eroe è essenziale volere il suo tragico destino. Per questo, guardata dal punto di vista della vita vegetativa, la tragedia ha sempre un carattere fittizio. Tutto il dolore nasce dal fatto che l'eroe si rifiuta di rinunciare a un ruolo ideale, un *rôle* immaginario che ha scelto. Nel dramma l'attore - si potrebbe dire paradossalmente - rappresenta un ruolo che a sua volta è la rappresentazione di un ruolo, benché stavolta sia sul serio. Ad ogni modo, la liberissima volizione avvia e genera il processo tragico. E questo «volere», creatore di un nuovo ambito di realtà che solo grazie a lui sono - l'ordine tragico-, è naturalmente una finzione per chi nega l'esistenza di un volere che non sia quello della necessità naturale, la quale si accontenta solo con ciò che è.

### 18. La commedia

La tragedia non si produce sul livello del nostro terreno; dobbiamo elevarci ad essa. Vi siamo assunti. È irreali. Se vogliamo cercare nell'esistente qualcosa di simile, dobbiamo alzare gli occhi e posarli sulle cime più alte della storia.

La tragedia presuppone nel nostro animo una predisposizione ai grandi atti - altrimenti ci sembrerà una smargiassata. Non ci si impone con l'evidenza e la necessità del realismo, che fa cominciare l'opera sotto i nostri stessi piedi, e senza sentirlo, passivamente ci introduce in essa. In un certo senso la fruizione della tragedia ci chiede anche di volerla un po', come l'eroe vuole il suo destino. Di conseguenza va a far presa sui sintomi di eroismo atrofizzato che esistono in noi. Perché tutti abbiamo dentro una sorta di moncone di eroe.

Ma una volta imbarcati verso l'eroica rotta, sentiremo profonde ripercussioni dei forti movimenti e dell'impeto di ascensione che riempiono la tragedia. Sorpresi, troveremo che siamo capaci di vivere a una tensione formidabili e che tutto intorno a noi aumenta di proporzione ricevendo una dignità superiore. La tragedia nel teatro ci apre gli occhi per scoprire e stimare l'eroico nella realtà. Così Napoleone, che sapeva qualcosa di psicologia, non volle che durante la sua permanenza a Francoforte, davanti a quel pubblico di re sconfitti, la sua compagnia ambulante rappresentasse commedie e obbligò Talma a mettere in scena i personaggi di Racine e Corneille.

Ma intorno all'eroe moncone che portiamo dentro, si agita una caterva di istinti plebei. Per ragioni indubbiamente sufficienti, nutriamo di solito una grande sfiducia verso chiunque vuole fare nuovi usi. Non chiediamo giustificazioni a chi non si affanna a superare il livello volgare, ma la richiediamo perentoriamente al prode che vuole trascenderla. Poche cose odia il nostro plebeo interiore tanto quanto l'ambizioso. E l'eroe, chiaramente, inizia con l'essere un ambizioso. La volgarità non ci irrita tanto quanto le pretese. Ne deriva che l'eroe è sempre a un passo dal cadere non nella disgrazia - giacché questo sarebbe un salirvi - ma di cadere nel ridicolo. L'aforisma: «dal sublime al ridicolo c'è solo un passo», formula questo pericolo che minaccia genuinamente l'eroe. Povero lui, se non giustifica con esubero di grandezza, con eccesso di qualità, la sua pretesa di non essere come gli altri, «come sono le cose»! Il riformatore, chi prova una nuova arte, una nuova

scienza, una nuova politica, attraversa finché vive un ambiente ostile, corrosivo, che presuppone in lui un uomo fatuo, se non un mistificatore. Ha contro di sé ciò per negare il quale è egli un eroe: la tradizione, il patrimonio ricevuto, l'abituale, gli usi dei nostri padri, i costumi nazionali, l'etnico [*castizo*], l'inerzia totale, insomma. Tutto questo, accumulato in un'alluvione secolare, forma una crosta di sette stadi sopra la profondità. E l'eroe pretende che un'idea, un corpuscolo meno che aereo, subitamente apparso nella sua fantasia, faccia esplodere un così gravoso volume. L'istinto di inerzia e di conservazione non può tollerarlo, e si vendica. Gli manda contro il realismo e lo racchiude in una commedia.

Poiché il carattere di ciò che è eroico consiste nella volontà di essere ciò che ancora non si è, il personaggio tragico ha mezzo corpo fuori dalla realtà. Tirandolo per i piedi, e restituendolo completamente ad essa, risulta convertito in un carattere comico. Difficilmente, a forza di forze, la nobile finzione eroica s'incorpora alla realtà: essa vive completamente di aspirazione. Il suo testimone è il futuro. La *vis comica* si limita ad accentuare il lato dell'eroe che dà verso la pura materialità. Attraverso la finzione, la realtà avanza, s'impone al nostro sguardo e riassorbe il *rôle* tragico<sup>24</sup>. L'eroe faceva di quest'ultimo il suo stesso essere, si fondeva con lui. Il riassorbimento ad opera della realtà consiste nel solidificare, materializzare l'intenzione aspirante nel corpo dell'eroe. In tal guisa vediamo il *rôle* come un travestimento ridicolo, come una maschera sotto cui si muove una creatura volgare.

L'eroe anticipa l'avvenire e fa appello ad esso. I suoi modi hanno un significato utopico. Egli non dice chi è, ma chi vuole essere. Così la donna femminista aspira a che un giorno le donne non abbiano bisogno di essere femministe. Ma il comico sostituisce l'ideale delle femministe con la donna che oggi sostiene questo ideale con la sua volontà. Congelato e retrocesso al presente, ciò che è fatto per vivere in un'atmosfera futura non riesce a effettuare le funzioni più triviali dell'esistenza. E la gente ride. Presenzia alla caduta dell'uccello ideale mentre vola sui miasmi di un'acqua putrida. La gente ride. È un riso utile; per ogni eroe che ferisce, stritola cento mistificatori.

Di conseguenza la commedia vive sulla tragedia come il romanzo sull'epica. Storicamente è nata in questo modo in Grecia, come reazione contro i tragici e i filosofi, che volevano introdurre nuovi dèi e fabbricare nuovi costumi. Nel nome della tradizione popolare, dei «nostri padri» e delle abitudini sacrosante, Aristofane mette in scena le figure attuali di Socrate ed Euripide. E ciò che l'uomo ha messo nella sua filosofia e l'altro nei suoi versi, Aristofane lo mette nelle persone di Socrate ed Euripide.

La commedia è il genere letterario dei partiti conservatori.

Dal voler essere al credere di esserlo già c'è la stessa distanza che passa dal tragico al comico. È il passaggio dalla sublimità al ridicolo. Il trasferimento del carattere eroico dalla volontà alla percezione causa l'involuzione della tragedia, il suo sgretolamento, la sua commedia. Il miraggio appare come tale.

Questo accade a Don Chisciotte quando, non contento di affermare la sua volontà di avventura, si ostina a credersi un avventuriero. Il romanzo immortale rischia di convertirsi semplicemente in commedia. C'è sempre lo spessore di una moneta, come abbiamo mostrato, dal romanzo alla pura commedia.

Tale dovette apparire ai primi lettori del *Chisciotte* quella novità letteraria. Nel Prologo di Avellaneda vi si insiste due volte: «Poiché è quasi commedia tutta la *Storia di Don Chisciotte della Mancia*», comincia il suddetto prologo, e aggiunge: «Si accontenti della sua *Galatea* e delle commedie in prosa, che sono le cose migliori tra i suoi romanzi». Non risultano sufficientemente spiegate queste frasi avvertendo che all'epoca «commedia» era il nome generico di ogni opera d'arte.

---

<sup>24</sup> Bergson cita un esempio curioso. La regina di Prussia entra nella stanza dov'è Napoleone. Arriva furibonda, ululante e minacciosa. Napoleone si limita a pregarla di sedere. Seduta, la regina ammutolisce; il *rôle* tragico non può affermarsi nell'atteggiamento borghese proprio di una visita e si abbatte su chi lo ha.

19. *Tragicommedia*

Il genere romanzesco è senza dubbio comico. Non diciamo umoristico, perché sotto il mantello dell'umorismo si nascondono molte vanità. Intanto, si tratta semplicemente di giovarsi del significato poetico presente nella violenta caduta di un corpo tragico, vinto dalla forza d'inerzia, dalla realtà. Quando si è insistito sul realismo del romanzo, si sarebbe dovuto notare che in tale realismo era racchiuso qualcosa di più della realtà, qualcosa che gli consentiva di raggiungere un vigore di poetizzazione che gli è così estraneo. Allora sarebbe divenuto patente che l'elemento poetico del realismo non è basato sulla realtà, ma sulla forza di attrazione che esercita sugli aeroliti ideali.

La linea superiore del romanzo è una tragedia; da lì cala la musa, seguendo il tragico nella sua caduta. La linea tragica è inevitabile, deve far parte del romanzo, sia pure come un sottilissimo profilo che lo limita. Perciò io credo che convenga attenersi al nome cercato da Fernando de Rojas per la sua *Celestina*: tragicommedia. Il romanzo è tragicommedia. Forse nella *Celestina* ha un momento critico l'evoluzione di questo genere, con la conquista di una maturità che permette la piena espansione nel *Chisciotte*.

È chiaro che la linea tragica può accrescersi oltremisura e fino a occupare, nel volume romanzesco, tanto spazio e valore quanto ne occupa la materia comica. Sono possibili qui ogni grado e ogni oscillazione.

Nel romanzo, inteso come sintesi di tragedia e di commedia, si è realizzato lo strano desiderio che, senza alcun commento, si lascia sfuggire Platone una volta. È nel *Convivio*, all'alba. I commensali, travolti dal succo dionisiaco, giacciono dormicchiando in ordine sparso. Aristodemo si sveglia vagamente, «quando ormai cantano i galli»; gli sembra di vedere che solo Socrate, Agatone e Aristofane continuano ad esser vigili. Crede di sentire che si sono presi in un difficile dialogo in cui Socrate sostiene contro Agatone, il giovane autore di tragedie, e Aristofane, il comico, che non due uomini diversi, ma uno stesso dovrebbero essere il poeta della tragedia e quello della commedia.

Questo non ha ricevuto una spiegazione sufficiente; ma sempre, leggendolo, ho sospettato che Platone, anima piena di germi, gettasse qui il seme del romanzo. Prolungando il gesto fatto da Socrate dal *Symposium* nella livida chiarezza dell'alba, sembra quasi di imbattersi in Don Chisciotte, l'eroe e il matto.

20. *Flaubert, Cervantes, Darwin*

L'infertilità del cosiddetto patriottismo spagnolo è manifesta nell'insufficiente studio dei fatti spagnoli positivamente grandi. L'entusiasmo è speso in lodi sterili di ciò che non è lodevole, e non può essere usato con sufficiente energia là dove ce n'è più bisogno.

Manca il libro in cui si dimostri al dettaglio che ogni romanzo ha dentro di sé, come un'intima filigrana, il *Chisciotte*, nello stesso modo in cui ogni poema epico porta, come il frutto l'osso, l'*Iliade*.

Flaubert non sente alcun impaccio nel proclamarlo: «*Je retrouve - dice - mes origines dans le livre que je savai par coeur avant de savoir lire: Don Quichotte*»<sup>25</sup>. Madame Bovary è un Don Chisciotte in gonnella e con un minimo di tragedia nell'anima. È una lettrice di romanzi e una rappresentante degli ideali borghesi che hanno sovrastato l'Europa per mezzo secolo. Miseri ideali! Democrazia borghese, romanticismo positivista!

Flaubert si rende perfettamente conto che l'arte romanzesca è un genere che ha intenzione critica e nerbo comico: «*Je tourne beaucoup à la critique - scrive nel tempo in cui compare la Bovary-; le roman que j'écris m'aiguise cette faculté, car c'est une oeuvre surtout de critique au plutôt d'anatomie*»<sup>26</sup>. E in un altro passo: «*Ah! Ce qui manque à la*

<sup>25</sup> *Correspondance*, II, 16.

<sup>26</sup> *Correspondance*, II, 370.

*société moderne ce n'est pas un Christ, ni un Washington, ni un Socrate, ni un Voltaire, c'est un Aristophane*<sup>27</sup>.

Io credo che in tema di realismo Flaubert non sembrerà sospetto e sarà accettato come testimone d'eccezione.

Se il romanzo contemporaneo mette meno allo scoperto il suo meccanismo comico, lo si deve al fatto che gli ideali da lui attaccati si distanziano appena dalla realtà con cui vengono combattuti. La tensione è molto debole: l'ideale *cade* da un'altezza bassissima. Per questa ragione si può presagire che il romanzo del XIX secolo sarà ben presto illeggibile: contiene la minor quantità possibile di dinamismo poetico. Già oggi restiamo sorpresi quando, se ci *cade* nelle mani un libro di Daudet o di Maupassant, non troviamo in noi il piacere che sentivamo quindici anni fa. Invece la tensione del *Chisciotte* promette di non venire mai meno.

L'ideale del XIX secolo era il realismo. «Fatti, solo fatti» - esclama il personaggio dickensiano di *Tempi difficili*. Il *come*, non il *perché*; il fatto, non l'idea - predica Augusto Comte. Madame Bovary respira la stessa aria di Monsieur Homais - un'atmosfera contiana. Flaubert legge la *Filosofia positiva* mentre sta scrivendo il suo romanzo: «*C'est un ouvrage - dice - profondément farce; il faut seulement lire, pour s'en convaincre, l'introduction qui en est le résumé; il y a, pour quelqu'un qui voudrait faire des charges au théâtre dans le goût aristophanesque, sur les théories sociales, des californies de rires*»<sup>28</sup>.

La realtà ha un temperamento così feroce che non tollera l'ideale nemmeno quando è lei stessa a essere idealizzata. E il secolo XIX, non soddisfatto di innalzare a livello eroico la negazione di ogni eroismo, non contento di proclamare l'idea positiva, fa ripassare questa stessa ansia sotto le forche caudine dell'asprissima realtà. A Flaubert sfugge una frase oltremodo caratteristica: «*On me croit épris du réel, tandis que je l'exècre; car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman*»<sup>29</sup>.

Queste generazioni, in cui abbiamo la nostra origine immediata, avevano assunto un atteggiamento fatale. Già nel *Chisciotte* l'ago della bilancia poetica si abbatte dalla parte dell'amarezza per non riprendersi completamente fino ad ora. Ma questo secolo, nostro padre, ha sentito nel pessimismo una perversa fruizione: ci si è rotolato dentro, ne ha vuotato il bicchiere, e ha compresso il mondo in modo tale che nulla di elevato è potuto rimanere in piedi. Da tutto questo secolo esce verso di noi come una folata di rancore.

Le scienze naturali basate sul determinismo avevano conquistato durante i primi lustri il campo della biologia. Darwin crede di esser riuscito a imprigionare il vitale - la nostra ultima speranza - dentro la necessità fisica. La vita si riduce a nient'altro che materia. La fisiologia a meccanica.

L'organismo, che sembrava un'unità indipendente, capace di agire per se stessa, è inserito nell'ambiente fisico come una figura in un arazzo. Non è più lui a muoversi, ma l'ambiente in lui. Le nostre azioni non sono che reazioni. Non c'è libertà, originalità. Vivere è adattarsi; adattarsi è lasciare che il contorno materiale penetri in noi, ci cacci da noi stessi. Adattamento è sottomissione e rinuncia. Darwin spazza via gli eroi dalla faccia della terra.

Giunge l'ora del *roman expérimental*. Zola non impara la sua poesia da Omero né da Shakespeare, ma da Claudio Bernard. Si tratta sempre di parlarci dell'uomo. Ma dato che ora l'uomo non è soggetto dei suoi atti, bensì è mosso dall'ambiente in cui vive, il romanzo cercherà la rappresentazione dell'ambiente. L'ambiente è l'unico protagonista.

Si parla di mettere in scena l'«ambiente». Si assoggetta l'arte a una polizia: la verosimiglianza. Ma la tragedia non ha forse una sua interna, indipendente verosimiglianza? Non c'è un *vero* estetico - il bello? E una somiglianza al bello? È palese che non c'è; secondo il positivismo il bello è il verosimile e il vero è solo la fisica. Il romanzo aspira alla fisiologia.

<sup>27</sup> *Correspondance*, II, 159.

<sup>28</sup> *Correspondance*, II, 261.

<sup>29</sup> *Correspondance*, III, 67 - 68. Si veda ciò che scrive nel suo *Dizionario dei luoghi comuni: Gustavus Flaubertus, Bourgeoisophobus*.

Una sera, nel *Père Lachaise*, Bouvard e Pécuchet seppelliscono la poesia - in onore della somiglianza e del darwinismo.

*Meditaciones del Quijote*, in *Obras completas*, Alianza Editorial-Revista de Occidente, Madrid 1987, 12 voll., I, 311-400.



*Le traduzioni che seguono sono state realizzate in momenti diversi e in relazione a corsi o seminari dedicati a Ortega; pertanto non costituiscono un'antologia organica del suo pensiero. Nondimeno, si tratta di testi molto interessanti per la comprensione della sua opera, e in special modo della fase della formazione del suo sistema filosofico.*

*Salvo indicazione contraria, le traduzioni sono mie. Le note a pie' di pagina, salvo diversa indicazione, sono dell'autore.*



## Glosse

GLOSSA: Annotazione o osservazione che si mette nei conti a una o diverse partite.

### *Della critica personale*

Parlavo ieri con un amico, uno di quegli uomini ammirevoli che si dedicano seriamente alla caccia della verità e vogliono respirare certezze metafisiche: un pover'uomo.

«Ha letto - mi diceva - la critica di Tizio all'opera Tale?».

«L'ho letta, signore mio carissimo; è deliziosa».

«Deliziosa!...Lei dice deliziosa?... Ma possibile che sia lecito scrivere cose simili? Perché lui si annoia col nostro teatro classico, quel teatro che ecc. ecc.? E l'imparzialità della critica?».

Lo lasciai perdere e non risposi. Se avessi infranto la sua credenza nell'imparzialità, avrei ottenuto solo di fargli versare qualche lacrima sul nuovo idolo morto. È un uomo che si nutre di certezze *indubitabili*.

La critica dev'essere imparziale. Vediamo, vediamo...

Cos'è l'imparzialità? Serenità, freddezza dinanzi alle cose e dinanzi ai fatti. Cos'è la critica? Inchiodare sul davanti delle cose e dei fatti un distintivo bianco o un distintivo nero; trascinarli nella parte dei cattivi o nella parte dei buoni. Sempre inchiodare, sempre trascinare.

Dietro ogni cosa, dietro ogni fatto, c'è il creatore della cosa, l'autore del fatto. Se lui non c'è più, il suo posto sarà occupato dai figli, dai discepoli, dai rappresentanti. Se sono morti i figli, i discepoli, i rappresentanti, sono morti anche il fatto o la cosa.

Finché c'è qualcuno che crede in un'idea, l'idea vive. Se un'antica passione, un odio annoso vibra ancora in qualche muscolo, la passione e l'odio covano ancora.

I Troiani e gli Achei combatterono aspramente Ilio: i loro figli combatterono sulle loro memorie. Chi si occupa oggi dei Troiani forti e degli Achei ben armati?

Victor Hugo e Ponsard si maledissero l'un l'altro; i loro discepoli si mostravano i pugni.

Victor Hugo! Ponsard! L'uno è stato la «campana grassa della poesia lirica»; l'altro elaborava «cammei antico - moderni». Nient'altro.

Perciò non parlo delle religioni morte, degli dèi tramontati coi loro credi sottobraccio. Parlo della critica che discerne tra le cose viventi.

Dunque si crede forse che la vita si lasci penetrare e trascinare senza lotta?

Il critico deve lottare. La critica è una lotta. Come farà a non scomporsi l'abito? Come può la serenità stare a galla sulla lotta?

Ma, guardando in trasparenza, la parola imparzialità vuol dire *impersonalità*. Essere impersonale vuol dire uscir fuori da se stessi, fare una fuga dalla vita, sottrarsi alla legge di gravità sentimentale.

In tal modo - dicono - si potrà esser giusti.

Giusti! Giustizia! Certamente; ogni individuo è una somma di elementi comuni ed elementi differenziatori. Sono questi ultimi a fare di ogni individuo il tale individuo. Per essere giusti è necessario allontanare da sé questi elementi differenziatori che sono la personalità. Se non vengono estirpati, se almeno non vengono sospesi, non si potrà esser giusti.

Dunque la giustizia è una gran balla. Accantoni l'uomo ciò che ne fa il tale uomo, e diventerà all'istante l'*homo*. Andrà a posarsi su una definizione di San Tommaso come un uccello malinconico, o dovrà esser conservato nel Museo Zoologico, in quello scaffale mezzo nascosto sul cui fronte si legge: «Lemure nobile».

Da lì può parlare la Sua Giustizia.

I custodi faranno spuntare i loro volti di burlesca gravità ed esclameranno: Chi grugnisce là dentro?

Dimodoché, signori miei, la giustizia è un errore di prospettiva, è guardare le cose da lontano, dall'altro lato della vita. Ma è possibile uscire dalla vita?

Forse - dirà il mio amico, quell'amico adorabile - forse non si riesce a esser giusti; ma non mescoli il critico, nelle sue affermazioni o negazioni, i suoi odi o le proprie simpatie. Sia almeno impersonale.

Ci sono due modi di fare critica impersonale: quello di Taine e quello di Sarcey - il *rethor* apollineo o quello borghese, buon padre di famiglia.

La prima è la critica oggettiva.

«Taine - dice Brunetière - in tutta la sua vita non ha lavorato ad altro che alla ricerca del fondamento obiettivo del giudizio critico».

Costruire il modello dell'estetica, il diapason normale della bellezza; ecco l'impegno.

Taine fabbrica una scala di valori; in base a questa, tutto è buono, tutto rientra nella simpatia critica, una simpatia panteista alla George Sand. Il meglio e l'ottimo hanno un valore filosofico irrealista; l'arte scappa allegramente da questa rete logica come l'acqua da un cestino. «La teoria critica di Taine - afferma Barbey d'Aurevilly - è, insomma, la morte di ogni critica».

Aveva ragione Sainte-Beuve a scrivere che il possente *normalien* doveva intitolare la sua *Storia della letteratura inglese*: «Storia dell'Inghilterra attraverso la letteratura».

C'è, però, un altro modo critico, alla Sarcey.

L'influenza della personalità nella critica è deplorabile: bisogna essere impersonali, cioè bisogna affermare quello che afferma la maggioranza; bisogna negare quello che nega la maggioranza.

Il lugubre uomo delle folle - visto da Poe - mentre fa critica!

Che succede? In fin dei conti, il procedimento si riduce a sostituire le influenze personali, il determinismo individuale, con le influenze della massa. La folla come turba, come *foule*, è impersonale per somma di abdicazioni, involontaria, tarda come un animale primitivo. Montesquieu bastonava argutamente la legge delle maggioranze. Si adotta una decisione di otto individui contro quella di due? Grave errore! Tra otto ci sono verosimilmente più sciocchi che tra due.

Sono curiosi i risultati della psicologia delle folle. L'osservazione è vecchia. Gli uomini dal giudizio sottile, quando fanno parte di un pubblico, perdono le loro qualità belle. Dimodoché una folla di cento individui che formano un pubblico è inferiore alla somma di queste cento intellettualità separate.

«A teatro - dice Nietzsche - non si è onorati se non in quanto massa. In quanto individui si mente, si mente a se stessi, si rinuncia al diritto di parlare e scegliere, si rinuncia al proprio gusto, al proprio valore, quale lo si possiede e lo si usa di fronte a Dio e agli uomini, tra le proprie quattro mura».

Ma c'è di più; la critica impersonale non ottiene neppure l'affermazione di questa stessa folla di cui esprime e formula la sentenza; non entra nel cervello plumbeo della folla.

Perché? Semplicemente perché questa non vi si riconosce. La massa, essendo impersonale, non ha la memoria della sua identità, in virtù della quale l'individuo si riconosce oggi come lo stesso di ieri. Cioè: quell'opinione non è l'opinione della folla. Non è neppure quella del critico; ha abdicato. Il creatore del giudizio è misteriosamente sparito, l'autore non si può presentare.

E che valore ha oggi, dopo la gran mattanza di misteri, che valore ha un'azione il cui autore non si presenta?

La *gente* al massimo ha necessità di una ragione sociale garantita da un capitale forte. Questa è l'impersonalità, la volontà di potenza.

L'innumerabile serie di zeri che forma la massa segue l'unità che le dà valore. Dietro di essa si raggruppano i suoi elementi tondi e vuoti.

Si legge in *Aurora*: «Ogni cambiamento tentato su questa cosa astratta, l'uomo, l'homo, coi giudizi individuali possenti, produce un effetto straordinario e insensato sul grande numero».

Questo è un fatto.

Allontanarsi dalle cose per comprenderle è ciò che si chiama presbiopia. Bisogna uscir loro incontro e scontrarsi con loro. Chi conoscerà la loro forza meglio di colui che entrerà in combattimento con le cose? Egli dirà a quanti sono seduti in gradinata: Colpisci bene! È un guscio vuoto, scuotetelo e fatene sonagli!

Bisogna essere personalissimi nella critica se si vogliono creare affermazioni o negazioni possenti; personale forte e buon giostratore. Così le parole sono credute, così si fanno rimbalzare nel tempo e nello spazio i grandi amori e i grandi odi.

Ah! Dimenticavo. Bisogna anche essere sinceri.

«L'eroe, cioè l'uomo che gli altri seguono - dice Carlyle - è sempre stato sincero, condizione prima del suo essere».

Del resto, la giustizia è una divinità così noiosa, di un culto così poco ameno...

«Dacci una legge» - invocano le tribù ebraiche nel deserto «sonoro e rosato». «Dacci una legge», invocano circondando Mosè. L'uomo forte vide le linee ondulate delle teste, contemplò gli ebrei supplici, e diede loro una legge.

È una favola antica ed eterna. I popoli sono sempre poveri malati nella volontà e non credono in se stessi.

Questa credenza è necessaria per la vita, e la cercano fuori.

La storia mostra grandi quadri di implorazione, popoli che chiedono una legge, un canto, una leggenda; turbe afflitte e miserabili che cercano con gli occhi il serpente di bronzo.

«Chi ci darà la legge? - dicono - Noi stessi? E chi siamo noi? Non lo sappiamo. Chi ci dirà cosa siamo noi?».

Giù in fondo vagano uno a uno degli uomini dal cipiglio misterioso e le pupille ardenti. S'incrociano e si guardano con rancore.

Il popolo continua: noi non possiamo vederci, forse qualcuno di quelli ci vedrà.

Il popolo si divide; ogni gruppo si avvicina a uno degli uomini che passeggiano soli e gli domanda:

«Diccelo, se lo sai. Chi siamo?».

Quegli uomini accigliati danno risposte diverse. Ogni gruppo crede in una risposta e qualche definitore viene impiccato.

Ancora non sono riusciti a mettersi d'accordo, né gli uomini accigliati, né i popoli credenti.

Finisce qui la parabola.

Morale: non si può fare critica senza sporcarsi le braghe.

È molto facile per chiunque associare le idee; è molto facile dare alle parole un senso e un valore morali.

Quant'è difficile la dissociazione!

Quando vedranno nell'appassionarsi una cosa magnifica e buona?

«Paradossi», esclamano.

Tutti gli uomini si giudicano capaci di passione; ignorano che le passioni sono dolori immensi, purificatori...

Ridono, anche.

## Gli eremi di Cordova

Se all'avvicinarsi dell'estate coi suoi ardori cerchiamo un luogo ombroso o una spiaggia arieggiata, perché non dobbiamo cercare anche sanatori di silenzio e stabilimenti balneari di solitudine quando qualcosa dentro di noi ci chiede isolamento?

Visitiamo per esempio gli eremi di Cordova, che sono una fabbrica di solitudine senza eguali. Sulla cima di un monte si trovano le bianche celle circondate di arbusti e alberi severi, e da fiori che richiamano alla memoria la flora estatica del Beato Angelico; robuste siepi che seguono le fenditure del terreno cingono la fronte del monte; il loro recinto si chiama *Deserto*. L'aroma di Cordova, balsamico e persistente, è qui più intenso e le piante selvatiche gl'infondono un sapore pungente, energico, tonico, che accelera il sangue nelle vene, desta le idee più profonde, scuote il mistico buffone che vagabondeggia per il corpo dell'uomo e, ciononostante, unge i nervi di castità e di temperanza.

Un cenobita con un panno color terra apre un portone; entriamo. Due filari di cipressi assorti, col fogliame vigoroso, d'un verde quasi nero, conducono alla chiesuola e all'alloggio del cappellano. In sacrestia si vedono due quadri che raffigurano un'antitesi dolorosa. Uno è l'immagine orrenda di una povera anima del purgatorio ardente nelle fiamme di ocre; in un angolo della tela è scritto: *Anima in pena*. Nell'altro quadro si legge: *Anima in grazia*; rappresenta una donna così bella, con occhi così azzurri, capelli così maestosi e dorati e labbra così dilettevoli che, se non ci trovassimo a tanta altezza sul livello del mare e degli istinti, ci coglierebbe una certa inquietudine.

Quindi conviene, stremata la volontà, lasciarsi andare per la campagna austera che si apre intorno. Gli eremi sono sparsi sulla cima, nascosti nella macchia. Ognuno ha il suo orto, lungo qualche passo, cintato da un muricciolo bianco che va a celarsi tra roveri e fichi. Ognuno ha un cipresso e una campanella.

Dopo un po' che stiamo in un luogo simile siamo trasportati nella mansueta regione delle idee generali. Le passioni e le inclinazioni della carne non finiscono mai, veramente; forse continuano a inquietare i nostri corpi sottoterra; ma qui si intellettualizzano, si convertono in concetti puri e sono più sopportabili. Una teoria è sempre meno dolorosa di un amore.

Il giorno muore. Il silenzio è sorprendente: per noi che normalmente viviamo dentro il frastuono cittadino, un istante di silenzio suona come un oggetto cristallino che si rompe. Sopra la fronte, il cielo. Cordova, in fondo, prolunga il suo antico sapore sui bracci del Guadalquivir; il colore bianco azzurrato del caseggiato favorisce il biancore, la discrezione del paesaggio lontano. Al contrario, quanto si trova nel recinto dei santuari ha quella contrattura audace che deve trovarsi sul volto del mistico nel momento del salto dall'orazione all'estasi.

Si sente cadere intorno la pioggerella benefica del silenzio e salire tra gli alberi fumane di pace. Si respirano emanazioni di supremo idealismo e staccando un fiore selvatico ci sembra di cancellare una parola di San Giovanni della Croce o di Novalis, e mescolo questi due nomi perché qui si sta talmente al di sopra di tutto, che ortodossia ed eterodossia s'intravedono appena, come due mule nere che attraversano ora, giù in basso, una strada d'argento. Lo spirito viene proiettato verso le domande ultime: cos'è la vita? cosa la morte? cosa la felicità?

Il rumore quasi inumano di una campanella parlante nasce da un piccolo campanile e si spande in armoniosi aloni: è un suono blando e carezzevole, che passa rinfrescando il cervello e producendo una soave angustia, come se una mano di donna si posasse sul nostro petto premendolo. Ci sono, nella molteplice quiete dei campi, suoni che destano in noi

cumuli di sensazioni così acute e deliziosamente complicate, che vorremmo avere mille uditi e mille orecchie per ascoltare con loro tutti quell'unica nota.

Un altro eremo risponde con la sua campana; poi la cappella, più grave, manda la sua voce; più tardi e lontano, un'altra parla nervosamente, poi un'altra e un'altra, dolci, tranquille, ritmate, balbuzienti; ciascuna svolge sotto il cielo benigno dell'imbrunire il sereno arazzo di meditazioni ordite sulla sua solitudine dal cenobiarca che la suona. Questi monaci tengono morte le loro vecchie lingue purificate, e lasciano che le campane conversino in loro vece. Ogni eremo deve mandare ogni giorno duecentocinquatré rintocchi. Ah! la voce delle campane delle celle è una musica teologica che getta sul pensiero bianchi panni di serenità. Vicino a noi cigolano i cardini di una porta. Ne esce un eremita col suo bordone di còrniolo; comincia a camminare lungo un viottolo tra le siepi spinose e si dirige verso la cappella. È un vecchio adusto e alto che camminando zoppica. Di seguito, altri esseri lasciano i loro orti con un bordone uguale nelle mani scure. Ed è un'immagine esotica d'altri tempi e paesi quella offerta dai pellegrini dalle barbe copiose, camminando qui e là per tutta l'estensione accidentata nel *Deserto*; ora appaiono risaltando nel cielo come se venissero dalla Tebaide in una nube d'oro, e a poco a poco s'immergono in un avvallamento e tornano ad apparire in modo indeciso tra gli alberi, sparendo sulla terra della stessa tonalità calda dei loro abiti.

Chi sono questi uomini? Sono per la maggior parte rozzi contadini che, feriti da un subito fervore, salgono su questo monte e qui dimenticano se stessi per alcuni anni, e anche per tutto il resto dei loro giorni. Non prendono i voti monastici. A che scopo? Perché dare al loro isolamento l'aspetto tetro di un'azione irrimediabile? Vestono il saio, si coprono il capo col loro strano berrettino da ebreo, si cingono i fianchi con un rosario fatto di noccioli d'oliva o con una larga cinghia, si lasciano crescere le barbe e ingabbiano in una di queste cellette tutto il giardino zoologico dei loro istinti. Col passar del tempo se ne spogliano e li gettano davanti a sé con l'ingenuità, la lentezza, la semplicità con cui si tirano sassi in uno stagno.

A Costantinopoli, dov'è molto scarsa, c'è una società di *bevitori d'acqua*; coloro che ne fanno parte ripartiscono le loro simpatie tra acque di diversa stirpe, e alcuni preferiscono quella dell'Eufrate, perché sono biliosi, altri quelle del Danubio, perché sono linfatici, o quelle del Nilo, per passione archeologica. Quali segreti non sapranno dell'acqua se del berla hanno fatto un'arte? In modo analogo gli eremiti, bevitori di solitudine, sono grandi esperti di serenità. Forse non meditano molto, così come i saggi *sommelier* non sono abituati a bere eccessivamente. Qualcuno tra loro ha vissuto in tutti i luoghi appartati e quieti della terra; ha gustato in ciascuno la solitudine ambientale, e alla fine si è stabilito qui, ritenendola la più utile per la sua vita interiore.

*Alle mie solitudini vado;  
dalle mie solitudini vengo...*

diceva Lope de Vega. Questi uomini - isole sanno di più e se ne stanno quieti, lasciando che le solitudini vadano e vengano per il loro spirito, portandosi via le scorie delle passioni in un'alluvione. E così questi uomini riescono ad avere le loro anime pulite come ciottoli di fiume, o piuttosto come ossa sepolte nella calce.

(1904)

*Las ermitas de Córdoba*, OC I, 421-424

## Il poeta del mistero

Se si deve andare a sentire e a vedere un dramma di Maeterlink con lo stesso stato d'animo che abitualmente ci portiamo a teatro, è meglio starsene a casa: le parole dei personaggi passerebbero colando su di noi, marmorizzati, induriti dai rudi scontri della vita. È necessario prepararsi per sentire *Joycelle*, *Aglavaine et Selysette* e *L'intrusa*, raccogliere lo spirito disperso e debilitato, portarsi oltre la vita momentanea: forse un raffinato degustatore di bellezze leggere prima qualche capitolo di Santa Teresa, Novalis, Tauler o Ruysbroeck, qualche pagina di quelle che fanno vibrare il cervello e ci racchiudono in noi stessi.

Andiamo a visitare un mondo sconosciuto, di cui a volte ci è stato dato qualche indizio; nei momenti di angoscia o di enorme allegria, quando i nervi aguzzano la sensibilità e percepiremmo il rumore di una foglia che cade da un albero a grande distanza da noi.

La scienza moderna parla di telepatia, di suggestione, di fluido simpatico, di fakirismo, di fenomeni isterici. Sono tutti nomi sgarbati per forze e azioni strane che, forse, si mostrano nella vita circondate dall'incomprensibilità del miracolo. C'è chi a volte le chiama «presentimenti». Andiamo per la strada e d'improvviso s'inerpica tra i nostri pensieri il ricordo di qualcuno che non vediamo da molto e della cui esistenza non ci siamo mai preoccupati. Perché questo salto immotivato di un ricordo? Continuiamo a camminare e dopo qualche passo ci arrestiamo: quel «qualcuno» ci è apparso di fronte, appena svoltato l'angolo. Chi non si è detto in qualche occasione: «Oggi mi succederà qualcosa di triste. Che cosa? Non so cosa, né da dove verrà, ma qualcosa di triste mi minaccia»?

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 eccitazioni che rispondono a urti della nostra anima con i «corpi» delle idee più vaghe, in modo molto simile alle eccitazioni fisiche: c'è nel nostro spirito un turbamento immotivato, un'ansia, che è come l'attesa di «qualcosa» di grande che sta per venire, che viene, che si avvicina trepidando. «Qualcosa, qualcosa»: è l'unica parola per dire questa cosa ignota e indeterminata che aleggia su di noi, perché è l'unica parola che afferma un'esistenza, senza fissare limiti, senza dare nome.

Intorno a noi accadono molte cose che non riusciamo a spiegare: ci avvolge l'ignoto. L'agitazione e il frastuono della vita quotidiana potranno zittire queste voci indistinte che ci giungono da non si sa dove, perché in quest'esistenza tumultuosa e risonante ci dimentichiamo persino di noi stessi e non ascoltiamo le nostre intime ideazioni; ma quando restiamo soli si ergerà al nostro fianco il «mistero», come un compagno ombroso, muto, di cui ignoriamo la provenienza, ma cammina accanto a noi. Anche se coltiviamo lo scetticismo più perfetto, anche se inzuppiano i sensi in tutti i piaceri, anche se a forza di ragionamenti chiudiamo le finestre della nostra interiorità, il «mistero» c'incalzerà, ci tormenterà, ci mormorerà intorno come uno sciame di api invisibili, e nel parossismo della sofferenza o del godimento noteremo una chiamata, un'ispirazione che ci dà una notizia, che ci ricorda, che ci preavvisa di qualcosa che sta per succedere.

Chi potrà negare l'esistenza di questo mistero che si muove dentro di noi, al nostro fianco? Merimée, forse l'uomo più freddo, più posato, meno propenso per la sua anima rigida e il suo materialismo ad ammettere questo aldilà della coscienza, benché sorridendo, domanda: «Che diavolo di lingua si parla nei sogni, quando si parla una lingua che uno non intende?». Esistono regioni di mistero nella nostra anima e intorno a noi, che appena avvertiamo, simili ad arazzi meravigliosi di cui possiamo vedere solo il rovescio, dal filato grottesco.

Il fatto è che esiste una vita che sta al di sotto della coscienza: in questo oscuro recinto inesorabile covano istinti che non conosciamo; vi giungono sensazioni di cui non ci rendiamo conto: vi si realizza ogni sorta di operazioni fisiologiche e psichiche di cui percepiamo unicamente i risultati. Cerchiamo di trovare la soluzione di un problema e torturiamo invano l'intelletto: disperati, abbandoniamo il lavoro e distogliamo l'immaginazione. Quando meno potremmo supporlo, si fa luce e il problema è risolto. Questo può avere altra spiegazione che ammettere l'esistenza di un lavoro analogo a quello intellettuale, a quello cosciente, che si verifica silenzioso sotto la coscienza?

Questa è la teoria di Maeterlink. «Quando dobbiamo dirvi qualcosa di veramente importante, ci troviamo obbligati a tacere». La parola può esprimere solo cose limitate, conosciute, cioè ben poco interessanti. I nostri sentimenti e i desideri più profondi, le nostre concezioni più mirabili, quando vengono dette a parole perdono tutta la loro sincerità, la loro forza e la loro verità. Con che diverso cammino Maeterlink conferma la frase maligna di Harel: «La parola è stata data all'uomo per occultare i suoi pensieri»!

Nei drammi di Maeterlink - eccezion fatta per «Monna Vanna», che non appartiene al mondo genuino dell'autore belga - i personaggi salmeggiano frasi cadenzate, tenui e semplici fino a sembrare infantili: ciò che queste frasi dicono non ha importanza: sono abbozzi di idee, ragionamenti vaghi espressi in forma primitiva. Le visioni magnifiche sono al margine. Ogni parola è un'ispirazione, ogni dialogo è una chiave aurea che apre il giardino dei sogni, il regno del mistero dinanzi ai nostri occhi timorosi.

«Parliamo come esseri umani - dice Aglavina - come poveri esseri umani che parlano come possono, con le loro mani, coi loro occhi, con le loro anime, quando vogliono dire cose più reali di quelle che le parole possono afferrare». Queste cose al di là della parola e forse al di là del pensiero, questi vaghi istinti inesprimibili, queste supposizioni imprecise che attorno a noi sta accadendo qualcosa di ignoto, che invano tenteremmo di conoscere, queste attese di avvenimenti misteriosi, tutte queste forze, insomma, che gettano le loro ombre oltre le nostre vite, restando esse occulte, sono la materia dei drammi di Maeterlink. L'amore, il dolore, il mistero, la morte, il futuro, la fatalità, muovono direttamente i suoi personaggi e a volte, come ne «L'intrusa», attraversano la scena, spingono una porta e al loro passaggio lasciano muti gli esseri. Qui hanno poco da fare l'udito e le pupille; per addormentarli, questo teatro offre loro forme armoniose e bianche conversazioni dal ritmo sonnolento. 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 a intenderla e a riceverla. Per questo si può parlare dei drammi di Maeterlink come di opere musicali. Il supporto estetico dell'impressione è stato, come nella musica, ridotto alla minima quantità di materia. «Davanti alla musica sto come uno scorticato vivo» - esclamava Maupassant. Malena, Aglavina, Selyseta, Meleandro, Isalina, Tuitagiles questi sono i nomi dei personaggi: nomi sonori, aerei, senza patria né età, che al massimo portano con sé una debole ricordanza di eroi cavallereschi del ciclo carolingio o del re Artù. Sotto questi nomi parlano, gemono e si baciano uomini, donne e bambini dalle anime primitive, creature semplificate che hanno lo spirito a fior di pelle e vibrano se sono sfiorate dalle ali miracolose del piacere, del dolore, della fatalità. Per farci conoscere Aglavina, Meleandro ci dice solo che è uno «di quegli esseri che sanno ricondurre le anime alla loro origine e quando si parla con lei non si sente niente tra sé e la verità». Se due di queste creature si parlano, forze invisibili saturano le loro parole ingenuie di profezie, di minacce, di oracoli. Maeterlink, tentando l'espressione di quelle forze primarie, latenti nella materia, ha dovuto andare a cercare il suo procedimento artistico nella poesia più antica, negli *edda* tremendi dei sassoni e, principalmente, nel teatro indiano, in questa razza antica la cui «vecchia anima si è avvicinata alla superficie della vita meglio di qualunque altra».

Se avessimo spazio, cercherei di mostrare quanto vi è di spagnolo in questo misticismo di Maeterlink. Lo scrittore belga è nipote degli spagnoli ardenti che composero *Las moradas*, *La cuna y la sepultura*, e *Tratados de amor divino*. Entrati nei Paesi Bassi, abbiamo lasciato cadere sulle ampie carni bianche dei fiamminghi la melancolia del nostro misticismo, che è il fondo intimo dell'anima spagnola. Quando nella lotta per la vita esso era una forza, siamo stati i primi; quando è diventato inutile, ci siamo fermati; quando è stato dannoso, ci siamo addormentati, senza riuscire ad allontanarlo da noi.

In tutti i tempi i mistici sono stati ritti sulla frontiera dell'ignoto: sono stati le vedette dell'umanità che, issati nel sogno o nell'estasi, lanciano grida di allerta scorgendo le nebbie

rosate che annunciano la costa. I sapienti, con tutti i loro bagagli e l'andatura da cammelli stanchi, arrivano alle terre promesse secoli dopo i veggenti. E questa è un'amara burla del fato, perché sapiente potrà esserlo chi vorrà, ma veggente solo chi lo è stato dall'eternità. Tutte queste campagne fiorite sotto la nostra coscienza che oggi, con nostra meraviglia, scorgiamo vagamente, le ha certamente viste dal suo sgabello di chiodi un buon mahatma indiano vissuto dieci secoli fa, o una vergine asceta che seicento anni fa trovò in una regione più alta, più nobile e pulita, tutti i piaceri della carne intensificati; i mistici credono che forze supreme giochino con noi e ci muovano. Chi potrà sinceramente negare l'esistenza di questi poteri fatali? «La nostra illusione del libero arbitrio - secondo Spinoza - non è altro che la nostra ignoranza delle cause che ci fanno agire».

Questo lo avrà pensato Spinoza, quest'uomo così buono e tranquillo, un giorno in cui, sentendo come se i vasi che stava pulendo fuggissero dalle sue mani, alzò involontariamente gli occhi e vide attraversare il cortile di casa Chiara Maria, quella ragazza brutta, angelicale, amore dei suoi giorni.

Alcune di queste considerazioni potrebbero dare alle nostre anime il tono delle creazioni di Maeterlink. Con questa preparazione si gusteranno i suoi bellissimi dialoghi, aperti come lucernari sull'ignoto. Ma una volta soddisfatta questa curiosità estetica, conviene dimenticarsi di tutti questi misteri, di tutte queste vaghezze, suggestioni e forme imprecise, conviene guardarsi, insomma, da ciò che un povero folle di Sils Maria chiamava «allucinazioni del mondo nascosto [*tras-mundo*]».

Marzo 1904

*El poeta del misterio*, OC I, 28-32

## Morale della favola

### *1. Critica barbara*

Di quando in quando leggo libri di letteratura spagnola contemporanea e mi vengono in mente alcune cose, le stesse che mi accingo a riferire. Queste cose, bene o male, si potrebbero chiamare critica di libri e poiché ogni critico, se non vuole affidarsi al mutevole umore della sua persona, ha necessità di un criterio direttivo, di un orientamento generale tra la folla dei suoi giudizi e delle sue osservazioni, mi sono mosso controcorrente e sono andato a cercare il mio sistema critico in una razza ancora non del tutto uscita dalle selve, rude e semplice, ferma a una forma primitiva di civiltà. Secoli e secoli di cultura hanno talmente confuso le necessità umane, le morali soprattutto, sempre più facili da deformare, che a volte è salutare disfare il cammino e rinnovare in qualche punto la semplicità originaria. Sembra quasi che l'umanità abbia bisogno di prendere periodicamente una dose d'ingenuità per poter continuare a vivere: così, quando la cultura grecolatina era eccessiva, irrompono nell'Europa mediterranea i biondi del Nord e il turco passa sulla sapienza di Bisanzio raddrizzando i popoli incurvati e sulla mollizie degli arabi andalusi cadono i rozzi almoravidi del Sud.

Ruchrat de Oberwesel, teologo tedesco del XV secolo, diceva che San Pietro aveva inventato la quaresima per vendere meglio i suoi pesci. Non si dica allo stesso modo che questo elogio del barbarismo opportunista non è altro che una difesa del mio procedimento critico. Quale? Per gli indios della Nuova Zelanda la cosa più importante, caratteristica di un libro è che si apre e si chiude: per questo lo chiamano «vongola». Con qualche aggiustamento, questo punto di vista neozelandese mi sembra il più fecondo e azzeccato in critica letteraria, e come una vongola non ha altro valore che i suoi elementi assimilabili in una buona digestione, così ciò che mi interessa di un libro è quel che può passare da lui a me, mutarsi in carne e sangue miei. Che m'importa di ciò che sta incollato al libro e vi rimane dopo la lettura? Quelle «vinte difficoltà», quelle abilità di bottega, tutta la manualità artigianale, che valore possono avere per me che non sono artigiano, che sono un nudo lettore, se non entrano dentro di me? Secondo il rito neozelandese, si buttano via le conchiglie inutili della vongola dopo aver mangiato l'animaletto. Così tu, lettore, ed io gettiamo lontano da noi i libri senza animaletto.

Da un guscio conchigliaceo a una pietra c'è poca distanza. Il nostro amore e la nostra curiosità sono grandi, ma vengono spesi e consumati prima di arrivare alle sorelle pietre, se queste pietre non sono umanizzate in un monumento o da una leggenda; se non sono posate su una sierra in cui mossero guerra i nostri padri. Nulla che non sia vivente e organico può interessarci. Siano riservate ai sapienti, che d'altra parte veneriamo, la mineralogia, la matematica, la teologia, gli acrostici e le conchiglie iridate delle vongole. Noi, meno sottili, siamo vivivori, ci alimentiamo di animaletti terreni e di piante e a un luogo teologico preferiamo qualunque cosa organica, sia pure un cecidio oscuro e brutto, formato su un albero dalla mistica fecondità di un cinipe, uno di quei cecidi che cercavo io, da ragazzo, affannosamente nei roveti dell'Escorial, per preparare una tinta meravigliosa che non sono mai riuscito a fare.

Come dicevo, ho letto qualche libro di letteratura spagnola contemporanea e continuo a leggerli, benché il più delle volte per puro patriottismo. Confesso che son solito aprirli pieno di sete d'ispanità, che ne taglio i fogli quasi religiosamente, e confesso anche che giungendo alle ultime pagine ho una pesantezza nel cuore e una spirituale aridità nell'animo. Vorrei dire in modo semplice a cosa lo attribuisco, e le mie osservazioni, disordinate e come Dio le manda, siano prese come confessioni di un lettore, non come

dogmatismo di un critico. Nota, signor lettore, che un critico neozelandese non è mai un vero critico, ma si può ben reputarlo un'anima di Dio.

Grandi e piccini, vecchi e giovani, sapienti e ingenui, tutti abbiamo dentro una visione dell'universo più o meno frammentaria. La cultura non è altro che il mutuo scambio di questi modi di vedere le cose di ieri, di oggi, del futuro. Una peccaminosa sicumera, fiore della vanità, ci racchiude ciascuno in se stesso e converte ogni uomo in un'isola. È un vecchio peccato spagnolo: non so se vedervi una scuola dell'educazione moresca, perché come i musulmani, diffidenti, tengono ingabbiate le loro donne, così noi nascondiamo gli uni agli altri le nostre stesse idee. Forse la superbia c'impone di essere Cesare o nulla, forse vorremmo che le nostre opinioni fossero quelle definitive, esemplari, uniche, e un po' di sfiducia ci fa preferire di occultarle anziché esporle al fiasco o all'indifferenza. Occorre imparare a fuggire un simile vizio. In un romanzo contemporaneo compare un ragazzo dai grandi, dolci occhi tranquilli, zelante nel lavoro, ma di scarsa prontezza, che tra i suoi compagni di classe di latino occupa sempre l'ultimo posto. E questo povero bambino, che non è intelligentissimo, ma ha nel suo animo profondissime e ricche vene d'oro, riesce a consolarsi con un'osservazione divina, che Platone non avrebbe rifiutato nella sua *Repubblica*: «Alla fin fine, diceva, qualcuno deve pur essere l'ultimo». Benché sembri una dolorosa ironia, abbiamo un gran bisogno d'imparare a essere gli ultimi tra i nostri concittadini, a considerare senza rancore né risentimento il posto che ci è assegnato nella repubblica, dove sono necessari e utili tanto i primi quanto gli ultimi. Così in letteratura e in tutta la nostra vita odierna si avverte un prurito di genialità e di millanteria concepibile solo dove le fantesche e le vecchie teste si preoccupano soltanto di essere prime in classifica, ritenendo disprezzabili tutti gli altri posti. Impariamo a essere i secondi, i terzi, gli ultimi. Forse l'insegnamento più profondo dato dal rapporto con le cose reali - lasciato in noi da quella stagione di abbraccio alla vita, al passaggio dai venti ai trent'anni - è che la vita merita la pena di essere vissuta anche se non siamo grandi uomini.

Sfogliando in questi giorni l'antologia di nuovi poeti intitolata *La corte de los poetas*, notavo che il mio modo di vedere i temi universali, nazionali e privati è esattamente opposto a quello lasciato intravedere da tutti questi poeti del mio tempo. E questo mi rallegrava: non per l'innocente presunzione di quanti ritengono sia necessario essere originali a ogni costo, e credono che essere originali sia pensare in modo diverso da come pensano gli altri, ma perché a mio parere in un popolo c'è tanta più energia quanto maggiore è la diversità dei pareri, anche sulle cose minute. Insomma, solo dove i cittadini pensano ciascuno i propri pensieri, possiamo sperare di metterci un giorno d'accordo, mentre dove tutti pensano insieme non c'è accordo possibile sulle opinioni, per la semplice ragione che nessuno opina e tutti hanno uno o più magistrati incaricati di pensare per loro. In questa società si suole parlare troppo della cosiddetta «opinione pubblica», la quale - diceva Nietzsche - non è altro che la somma delle negligenze individuali.

Esponga tranquillamente ciascuno - come dicevo sopra - la sua visione del mondo nel modo in cui la cosa è possibile: vale a dire cercando in ogni momento di esprimere con una formula verbale i vaghi e informi pensieri suscitati in noi dal fatto cui abbiamo assistito, dal libro che leggiamo, quell'idea che ci fiorisce dentro in modo irriflessivo. È possibile che nel suo germe una forte civiltà - quella della Grecia, dell'Italia del «Risorgimento», dell'Inghilterra durante tutto il XIX secolo - non sia altro che il cumulo di queste visioni individuali - più ancora: intime - comunicate in mille modi nella conversazione, nei periodici, nei libri, nei discorsi, letterariamente se si è letterati, alla come viene, se non si sa tenere in mano la penna; nella temperie si correggono l'una con l'altra, si disciplinano, si fecondano; sulle nostre affermazioni, proiettate fuori di noi, erigiamo la nostra dimora interiore, il nostro animo; gli ideari analoghi si avvicinano, i più vigorosi e completi, i più ricchi di futuro diventano centri e nuclei intorno ai quali se ne coagulano altri e altri ancora e alla fine si formano le grandi correnti politiche dei popoli muscolosi, nei cui programmi e credi sarebbe ormai difficile riconoscere quell'infinità di rivoli individuali, di intimi sentimenti che sono sboccati in essi, producendoli. È ben necessaria in Spagna una di queste epoche d'intimità affabile e rispettosa, d'intimità familiare, preparatoria dei rinascimenti.

La cosa più triste che può capitare è che dove la vita intellettuale è appena un soffio, un alito, una specie di agonia, questa povertà intellettuale sia manierata, narcisista e con le radici al vento, o senza radici come i muschi. Questo sono le letterature di decadenza che

trascurano tutti gli interessi umani e nazionali per curarsi solo del virtuosismo, stimato dagli esperti, dagli iniziati e dai colleghi nell'arte. Per questo sdegno verso la strada, tipico dell'aristocrazia feminea, c'è solo una risposta: la critica barbara, quella che non si lascia condurre in sottilissime discussioni di tecnica, né in ipersentimentalismi estetici da cui uscirebbe sempre perdente, ma, come i barbari di Alarico entrando a Roma spezzavano gli elaborati scanni curiali ed esigevano l'oro e l'argento dei segreti tesori pubblici, mette da parte ogni preziosismo e chiede all'artista il segreto delle energie umane custodito dall'arte dentro i suoi mistici forzieri.

## 2. Poesia nuova, poesia vecchia

*La corte de los poetas*, antologia, ci presenta quasi un estratto di dieci anni di poesia spagnola. Abbiamo qui quaranta, cinquanta poeti nuovi. Non parlerò di loro individualmente, ma li considero in generale. Non mi metto a misurare il valore di questo o dell'altro componimento, né a dire se sono tutti cattivi o tutti buoni. Questo si dovrà farlo con le opere di artisti defunti: ma questi quaranta, questi cinquanta poeti sono giovani.

Ogni passato è irrimediabile e i fatti di un uomo, le opere già realizzate da un artista ancora vivente, sono il suo passato. Dunque, l'importante è ciò che questi poeti ci offrono per il tempo a venire. L'importante è ciò che si tenta, non quel che si ottiene. Gli uomini fanno quel che possono e pensano quel che vogliono. I pensieri e le intenzioni di un poeta sono la sua estetica. Ecco, signor lettore, la ragione per cui mi metto a parlare dell'estetica dei poeti nuovi, senza fermarmi a misurare il valore di questo o dell'altro componimento, né a dire se tutte queste poesie sono cattive o sono buone. La virtù della giustizia richiede di non esigere responsabilità se non per quegli atti nella cui volizione aleggia una qualche forma di arbitrio, e i poeti non sono responsabili della bellezza dei loro versi, però sì della rettitudine della loro estetica.

Ed entrando ora nel tema, ti dirò, signor lettore, che Gordinau, personaggio volteriano, era convinto che se un pavone reale avesse potuto parlare, si sarebbe vanagloriato di avere un'anima e avrebbe detto che quest'anima era nella sua coda. Nello stesso modo, questi poeti della nuova antologia - eccezioni a parte - pensano che l'anima universale sia contenuta in ogni parola. E non si creda che stia in quell'umore di concetto, di idea che fluisce e dà succo a ogni parola, ma nel materiale fisico, nel vocabolo, nel suono.

Per me, e forse per te, signor lettore, le parole sono agili uccellini che vanno svolazzando da labbra a orecchie e portano sulle loro ali misteriosi e potenti scongiuri. Posandosi un istante sulle orecchie del prossimo, lasciano cadere sul suo animo questa mistica e immateriale carica di energia e poi si volgono di nuovo all'aria libera, verso nuove orecchie e verso altri animi. Come nella moderna filosofia della natura gli atomi non sono che centri di forza e punti di energia, così le parole sono luoghi in cui dimorano le idee.

Non riesco a comprendere per quali sottili ragionamenti i nuovi poeti siano giunti a concedere un valore sostantivo alla parola: si astragga dal suo valore concettuale, dal suo valore logico, e resta solo un *clamor concomitans*, un clamore che accompagna il sentimento, un sospiro articolato che fa da garzone al dolore e gli va dietro alleviandolo, quasi aprendogli attraverso le labbra una porta sull'ambiente in cui espandersi, ridursi e mitigarsi.

Le parole sono logaritmi di cose, immagini, idee e sentimenti, e pertanto possono essere usate solo come segni di valore, mai come valori. La sonora bellezza delle parole a volte è grande: io mi sono estasiato spesso davanti a quei sapienti, luminosi, bei vocaboli degli uomini di Grecia, che edificavano le loro parole come i loro templi. Ma questa sonora bellezza delle parole non è poetica; viene dal ricordo della musica, che ci fa vedere nella combinazione di una frase una melodia elementare. Insomma, la musicalità delle parole è una forza di piacere estetico molto importante nella creazione poetica, ma non è mai il centro di gravità della poesia.

Per i poeti nuovi la parola è l'Assoluto, come la Verità per gli scienziati e il Bene per i moralisti. È il caso malinconico dell'indio eremita che, vangando con la sua zappa la madre terra, otteneva frutti di vita e, colto da un furore idolatra, appese la zappa a un tamarindo e la adorò. La terra divenne incolta. Nello stesso modo, questi poeti fanno materia artistica di

ciò che è soltanto uno strumento per arare questa materia, nuova e unica in tutte le arti, la Vita, la sola a portare frutti estetici. Per questo a volte è difficile distinguere tra un poeta nuovo e un infausto cattedratico; per questo raramente la sua produzione supera un'arte da giullare.

Correnti profonde e potenti, originate da estreme necessità umane - sentimento, tradizione, idea - debbono sprigionarsi aggraziate e leggiadre dalla fontana della poesia. 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.

L'arte ci salva - pensava Schopenhauer - da questa coscienza individuale con cui viviamo ordinariamente e che ci fa percepire il vaeveni 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 loro elaborazione della bellezza? Certamente no.

Ma non avendo questa equivoca concezione filosofica dell'arte, troppo vaga e remota, vedono forse nella poesia una forza umana o, meglio, nazionale, propulsiva dell'animo, forgiatrice di bronzei ideali, educatrice dell'intelletto, incantatrice del sentimento, che cova il futuro, spinge in avanti, dipinge il mondo, la vita di un colore nuovo, dà al futuro una nuova progettazione e ci mesce i succhi stagionati, fragranti, robusti delle tinaie del passato? Neppure: mentre la Spagna scricchiola d'angustia, quasi tutti questi poeti vagano innocentemente intorno ai poeti dell'attuale decadenza francese e con le pietre da marmista del verbo castigliano vogliono immaginare fontanelle versagliesche, chiaroscure merende alla Watteau, facezie erotiche ed esaurimenti nervosi della vita disossata, sonnambula e femminile di Parigi.

L'arte è un surrogato della vita. Se ci fosse possibile godere tutti di una vita così intensa, così piena di vigorose passioni leonine, di saporite e feconde malinconie, di tutti i sentimenti e tutte le sensazioni come palpitano nei drammi di Shakespeare, forse potremmo prescindere dall'arte, e questo accade agli avventurieri. Ma di solito la nostra vita cammina pacatamente sul filo dei giorni e al ritmo delle ore che cadono vane intorno a noi, come noci vuote cadute dall'albero nel silenzio di un pisolino. Nel tempo in cui «da ogni angolo ci spia la massa», ci va cadendo goccia dopo goccia, dentro le viscere, il dolore universale: allora avvertiamo la vacuità dell'esistenza, allora abbiamo necessità di bere i vini generosi delle botteghe altrui, allora c'imboschiamo nelle scene tragiche dell'arte o cerchiamo i saliceti umidi piantati sulla sponda di un fiume da qualche uomo grande e buono, dal cui cuore emanava un altro fiume di tenerezza, idealismo e dolcezza. Sembrandoci sordida e indegna di essere sopportata la vita, la riempiamo di arte e stiviamo d'immaginazione le barche lente delle nostre ore.

Dunque l'arte è un'attività di liberazione. Da che ci libera? Dalla volgarità. Io non so cosa ne 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 dei fatti significanti e insignificanti, che sono l'ordito delle nostre vite e che sciolti, sparpagliati, senz'altro legame che la loro successione, non hanno senso. Ma a sostenere, come il tronco un rigoglioso fogliame, queste realtà di tutti i giorni, esistono realtà perenni, cioè le ansie, i problemi, le passioni cardinali della vita universale. A queste arriva l'arte, e vi s'immerge, quasi annega, l'artista vero e, usandole come centri energetici, riesce a condensare la volgarità e dare un senso alla vita. Pertanto non è poesia ciò che lascia nei tuoi nervi questo aspro venticello che ora passa, né quest'ingegnoso paragone che ora ti viene in mente guardando il mare da un parapetto tremante, né quella passioncella o dolorino che, isolato dal resto del mondo, dispieghi in qualche strofa discreta e nitida. Se non sei immerso nelle grandi correnti del sottosuolo che legano e amano tutti gli esseri, se non ti preoccupano le grandi angustie dell'umanità, a dispetto dei tuoi lindi versi a mani che sono bianche, a giardini che muoiono per l'amore di una rosa, a una tristezza minuta che ti gironzola come un topo sul petto, non sei un poeta, sei un filisteo del chiaro di luna. Perché se è certo, secondo Emerson, che come ogni pianta ha il suo parassita così ogni cosa ha il suo amante e il suo poeta, si deve aggiungere che ha anche il suo filisteo.

Non credo che possa esistere un'arte nel senso nobile del termine, che non si radichi in queste realtà perenni. Orbene, la realtà somma non è il Dolore? La poesia è il fiore del dolore; ma non di quello momentaneo e individualissimo, bensì di un dolore su cui graviti la vita intera dell'individuo. Perché sulla totalità di una vita, con la sua nascita e la sua morte, gravita insieme, necessariamente, in una sfera più remota, il dolente cuore silenzioso dell'Uno - Tutto.

In tal senso oso dire che ogni arte deve essere tragica, che senza semenza di tragedia una poesia è una strofa da cieco o un tema di retorica, arte per povere donnuciole dai nervi fragili e l'anima di vetro.

Ma non si dica che sto chiudendo con ogni forma di arte geniale. Si vuole un esempio di quest'arte che qui predico, un esempio che, senza essere geniale, vale come pagina di arte profonda, tragica, di sottosuolo, pura, educatrice? Si ricordi l'epilogo del libro di Martínez Ruiz, *Los pueblos*. Può esistere niente di più semplice, più snello, più leggero e di maggior continenza immaginativa? Può esistere, inoltre, qualcosa di più puro? Non vi accade nulla, eppure arriva tra le righe, da una lontananza ideale il rumore della Morte che parla col suo amante, l'Oblío.

Spettacolo singolare quello offerto da questi poeti degli ultimi dieci anni. In questo periodo un fiume di amarezza ha rotto gli argini passando sulla Spagna e ha inondato la nostra terra arida di dogmatismo e di retorica: la campagna è profondamente impregnata di acqua di dolore. Il nottolone del pessimismo ha fatto il nido in tutti i confini. Dentro quest'amarezza etnica i poeti sono rimasti come «le madreperle» - come dice San Francesco di Sales - che vivono in mare senza che entri in esse una sola goccia di acqua marina. Che hanno fatto nel frattempo? Cantare ad Arlecchino e a Pierrot, profilare lunette di cartone su un cielo di tulle, sdilinquire dinanzi alla perenne sonatina e alla mandolinata tenace; insomma, imitare ancora il peggio dell'armamentario romantico. Non hanno saputo educarsi sul pessimismo della loro epoca e la loro arte non riesce nemmeno a essere pessimista.

I poeti sono incorreggibili. Il numero del «*Mercure de France*» apparso nel settembre 1793, fatto il conto delle carneficine, cominciava con una poesia intitolata: «Ai mani del mio canarino».

### 3. La pedagogia del paesaggio

Ricordo che una volta mi trovavo al confine di Segovia, in un monte di pini, al calar del sole, guardando aprirsi davanti come un superbo anfiteatro le collinette nervose del Guadarrama. Accanto a me c'era Rubín de Cendoya, mistico spagnolo, un uomo oscuro, un uomo fervente. Oggi, lettore, ti riferirò ciò che ho ascoltato dalle sue labbra in quell'occasione.

Intorno a noi c'era un silenzio che a ogni istante stava per infrangersi, ma persisteva, un silenzio in cui palpitano le viscere delle cose e in cui speriamo che prorompa a parlarci tutto ciò che non sa parlare. La valle verde e gialla si stendeva ai nostri piedi: la sierra alzava potentemente il suo vecchio dorso sul cielo puro. Sulla statale la polvere gessosa cominciava a fosforeggiare. Forti aromi si alzavano dal pineto e sopra le nostre teste volarono dei grandi uccelli grigi, con lente alate che strappavano all'aria sospiri.

Rubín de Cendoya, mistico spagnolo, disse così:

«Senza rendercene conto, le nostre idee celebrano dentro di noi sacri riti e si riuniscono in divine associazioni: sotto l'illusione del nostro arbitrio rimangono in fatale solidarietà. Guarda che ora, mentre lascio galoppare la vista sulla linea frastagliata della sierra, si drizzano nella mia memoria le immagini degli uomini infervorati dipinti dal Greco. In questi monti, come nelle pupille di quegli uomini, c'è una suprema volontà di perdurare oltre ogni mutamento.

»Lasciando andare lo sguardo sulla linea scura che rompe il cielo, avverto che c'è nella mia anima un grumo metastorico che viene da un fondale del passato e si appresta a immergersi in un futuro senza limiti. Questa montagna ha perpetuato nei secoli il suo profilo, e in questo profilo ieratico i miei sguardi si riuniscono con quelli di tutte le morte generazioni di spagnoli e, rifrangendosi sulla cresta azzurrata della sierra, arrivano fino a incontrare le pupille grigie dei padri celtiberi che in momenti profondi, vestiti di neri cuoi,

hanno contemplato questa stessa visione che ora abbiamo noi, celtiberi di un secolo giovane, vestiti con abiti cilindrici. Il tempo, nella sua fugacità, fa vacillare i nostri animi, ché il tempo è un fremito incessante ed eterno. Un'ansia infinita di permanenza trasuda da quanto di più addentratato vi è in noi, mentre la ragione ci anticipa l'immagine di una morte certa. Di fronte a questo problema tragico, insolubile, l'individuo evapora. La goccia d'acqua che vive una notte tremando di piacere sul verdore di una foglia, può essere tanto petulante da credersi necessaria; con l'aurora comincerà a bere l'aureo vino del sole e ne sarà così ubriacata da rotolare dalla foglia al suolo, s'infrangerà contro la terra e il sole, insuperbitosi sull'orizzonte, ne disperderà le molecole ai quattro venti.

»Questi monti sono necessari nella meccanica universale; ma tu ed io, che ora gli stiamo davanti, dobbiamo produrgli lo stesso effetto tra il burlesco e il sorprendente prodotto a noi da ciò che chiamiamo casualità. Credimi, amico mio, tu ed io siamo una casualità.

»Invece questo paesaggio mi fa scoprire una parte di me stesso più compatta e nerboruta, meno fugace e accidentale. Portami in una città, mettimi tra due filari di case, circondami di uomini che vanno e vengono con l'orologio nel taschino, di uomini che s'interessano di minuti: allora io mi sento sparire dal mondo personale, crederei di essere morto, di essere già trapassato, di essere "nessuno". Ma questo paesaggio mi fa trovare dentro di me qualcosa di personalissimo, di specifico: ora so che sono qualcosa di saldo, immutabile, perenne; di fronte a questi alti monti azzurri io sono almeno un "celtiberio"».

Rubín de Cendoya, mistico spagnolo, tacque malinconicamente. Lassù in alto alcune nubi divennero così rosse che tememmo che il sole si fosse ferito contro i picchi acuti e quasi eterni della sierra.

Quell'uomo entusiasta proseguì:

«Come a Seneca la sua casa di campagna aveva insegnato l'arte squisita della vecchiaia, questo paesaggio mi ha iniziato a una religione nuova. Ogni paesaggio m'insegna qualcosa di nuovo e mi muove a una nuova virtù. In verità ti dico che il paesaggio educa meglio del pedagogo più abile, e se ne avrò voglia ti prometto di comporre, di fronte alla mirabile *Pedagogia sociale* del professor Natorp un'altra più modesta, ma più succosa *Pedagogia del paesaggio*.

»Forse l'unico motivo che ho per altercare con Platone è l'affermazione che nulla potevano insegnare a Socrate gli alberi in campagna, al contrario degli uomini in città. È cosa, del resto, ben perdonabile se si tiene conto che in Platone restavano ancora non pochi vizi del periodo sofistico, tutto pieno di preoccupazioni e di pregiudizi antropologici come il XVIII secolo francese.

»Gli alberi sono grandi maestri, e lo stesso Platone era solito far visita a un platano nei dintorni di Atene, così come un platano fu il miglior amico di Taine. È frequente che i grandi uomini, dopo esser passati per scienze e scienze, e aver gustato arti e ideari, finiscano col dedicarsi alla botanica, che senza dubbio procura loro graditi segreti e dolci consolazioni: così Rousseau e Goethe. Un albero è forse la più bella cosa esistente: vigoria nel tronco, capricciosa indecisione nei rami, tenerezza sulle foglioline insicure. E soprattutto c'è in lui un non so che di serenità, di vita vaga, muta, palpitante, che va e viene in modo incerto in mezzo al fogliame. Mi sembra appunto che gli egizi per primi abbiano creduto che le anime dei morti andassero ad abitare nei rami degli alberi e che gli *indios* argentini mettessero sotto un albero le loro offerte al divino Walechu. Renan dice che l'istinto religioso è nell'uomo l'equivalente dell'istinto di nidificazione negli uccelli: niente di strano che, come gli uccelli costruiscono i loro nidi tra gli alberi, gli uomini ne facciano i loro altari.

»I paesaggi hanno creato la metà migliore della mia anima; e se non avessi perso lunghi anni vivendo nella cupezza delle città, oggi come oggi sarei più buono e più profondo. Dimmi il paesaggio in cui vivi e ti dirò chi sei.

»Nel tempo in cui un'ondata di isterismo rivoluzionario attraversava l'Europa, alcuni inglesi sagaci si rifugiarono presso i laghi della Scozia e vissero nella feconda solitudine delle campagne. Ne nacque la spiritualità tranquilla dei poeti "lacustri" e l'incomparabile felicità della loro esistenza. Dalla campagna venne volando quell'allodola canterina che si ascolta come un'eco georgica nelle pagine di Emerson. Quei paesaggi erano belli, solenni, con la freschezza di lagune e stagni, con lo splendore luminoso delle boscaglie, e così lasciarono cadere sui propri discepoli una semente di idealistica ampiezza.

»Ricorda invece i paesaggi che circondano Madrid, salvo il Pardo e la Moncloa. Contempla questi campi miserrimi e tormentati, dove ci si aspetta solo di vedere un uomo steso, il vestito polveroso, il viso insanguinato contro la terra. Sono campi maledetti, campi comprati per trenta denari, che suggeriscono unicamente tradimenti o crimini antiestetici. Così noi madrileni ci ritroviamo tra gli esseri più torvi e ostili della terra.

»Gli spagnoli sono soliti andare in campagna appena possono, perché nella solitudine non hanno nessuno da osteggiare o da annientare.

»Credo che le due grandi virtù che la pedagogia deve formare nell'uomo siano la sincerità e la serenità. Ebbene, entrambe le insegna la natura meglio di tutti i maestri del mondo. Ciò che non è uomo è più sincero dell'uomo. Ne deriva che, appena ci troviamo soli in mezzo a un panorama naturale, dita minute e invisibili cominciano a tesserci intorno il mistero della sincerità, che unisce in uno stesso arazzo animali, piante e pietre. In breve, ci sentiamo inseriti nella vita unanime dei campi; il paesaggio solitario distilla quiete nel nostro cuore, armonia e benevolenza. Perché ci troviamo tanto a nostro agio nella natura? - si domandava Nietzsche. E rispondeva: perché la natura non ha alcuna opinione su di noi. Ah! È ben vero! L'uomo è sempre giudice dell'uomo, quando non ne è il nemico. Davanti all'uomo che più ci stima restiamo sempre sull'avviso e inquieti, non sia mai si scopra in noi qualcosa di nuovo che distrugga la stima.

»Non credo che oggi qualcuno possa gloriarsi, tuttavia, di una relazione intima con la natura, perché l'umanità se n'è staccata umanizzandola, cioè pedantizzandola. L'uomo primitivo le era più vicino; la natura gli parlava con maggior vivacità e per questo sapeva dare il nome alle cose. Per noi la natura è un gran morto, è come lo scheletro pietrificato di un brontosauo e possiamo arrivare nuovamente fino a lei solo con una preoccupazione, scientifica o artistica, che la deforma. La natura è il perfetto disinteresse, e così la chiamiamo "natura" per antonomasia.

»Ecco la ragione per cui Stendhal affermava che l'interesse esclusivo per il paesaggio alla lunga non basta e occorre un preciso interesse morale e storico. Se i nostri occhi si affaticano nel guardare, le cose si stancano di essere guardate e smussano i loro mistici suggerimenti. Oggi i paesaggi non c'insegnano la natura vera e propria, giacché, come dico, la natura è morta molti secoli fa, avvelenata da un sillogismo; ma c'insegnano morale e storia, due discipline di elevazione di cui noi spagnoli abbiamo non poca necessità.

»E così questo paesaggio - maestro del Guadarrama mi ha dato una lezione di "celtiberismo" e mi ha chiarito quei segreti etnici che nei musei luminosi, nei chiostrini profondi e umidi, cercano di svelarci gli uomini del Greco con un leggero tremito sulle loro barbe aguzze».

Il paesaggio si andava raccogliendo in se stesso: qualche stella chiara fioriva nella tenerezza del crepuscolo. Un lontano abbaiare. Scivola nella valle il rumore di una squilla come sulla guancia scivola una lacrima. La notte giungeva, camminando nel cielo con un lento passo di mucca. Imprigionammo in un ultimo sguardo la magnifica quiete del gregge di monti: scendemmo sulla statale. Un passante ci chiese l'ora: rispondemmo che non avevamo orologi, perché eravamo mistici e celtiberi. Dato che non ci comprendeva del tutto, lui continuò il suo cammino verso Segovia e noi entrammo in paese.

## Teoria del classicismo

1. Amico Rubín de Cendoya: nel tempo in cui io mi affaticavo per terre eteroclitiche, lei correggeva tranquillamente le linee del suo spirito secondo la guida offerta dal profilo delle sacre montagne celtibere. Lei è un uomo invidiabile, nato a Cordova, ma che tuttavia ha saputo affermare naturalmente, accanto al purismo (*casticismo*), il classicismo, intendendo questa parola al nostro senso, non come un modello o una regola, ma come una direzione e un impulso, non come un tipo dogmatizzato, ma come un credo fluente che ad ogni istante supera se stesso, muta nel corpo all'interno di un alveo senza mutamento. C'è ancora gente per cui non è del tutto chiara questa faccenda del classicismo, persone affette dal vago sospetto che tutta questa macchina del mondo è nata nel loro stesso giorno; lasciamole nella loro opinione: in fondo è oltremodo conveniente che alcuni nostri amici pensino diversamente da noi, perché così otteniamo l'arricchimento della coscienza nazionale. E lasciamogli l'arduo compito di rendere logicamente decente il loro solipsismo, cerchiamo noi di dare alle nostre energie, poche o molte, l'alveo e la coscienza del classico.

Due settimane fa ho cercato di esporre ciò che io intendo per classico, ma essendo poco lo spazio, mi sono ridotto a descrivere il significato concernente questo concetto in una filosofia della cultura. E vorrei tornare a insistere ancora su questo tema, perché lo considero decisivo in ogni tempo e perché considero il tempo attuale decisivo per tutto il futuro spagnolo. A dispetto di alcune apparenze che inquietano il nostro ottimismo, lei ed io, amico Rubín, siamo convinti che i cervelli spagnoli iniziano a rinnovare i loro abiti mentali, lasciando quelli che male ci hanno servito per tre secoli per una vaga ansia di abiti nuovi. E poiché la mobilità intellettuale della nostra razza è del resto sospetta, ho timore che questi abiti che ora andiamo acquisendo debbano durarci alquanto secoli. Perciò è lecito perdonare ad altre stirpi certi lievi errori e qualche inezia, sempre che l'orientamento generale sia giusto. Ma qui occorre una gran precisione, se non si vuole che piccole mancanze iniziali producano, proiettandosi su secoli lontani, un ammanco storico e un'insolvenza culturale.

Dicevo dunque l'altro giorno che, se crediamo nella cultura, dobbiamo credere nel classicismo perché, a mio modo di vedere, esso è qualcosa di simile a un principio di conservazione dell'energia storica; nient'altro che simile, perché l'energia storica aumenta, mentre quella fisica rimane uguale a se stessa. Lei mi scrive che la mia elucubrazione non è molto chiara, e io cercherò con qualche circonlocuzione di spiegarvi a sufficienza in questa o in altre lettere.

È anzitutto necessario staccare il classicismo dalla letteratura e, in generale, dalle bianche e faticose braccia dell'arte, perché l'arte - da donna, in fondo - è deliziosa nella sua ingenuità, ma è terribile nelle sue riflessioni. Quando l'arte, in un momento di malinconia e di aridità, comincia a riflettere su se stessa, nasce una cosa assurda che, in senso lato, chiamiamo poetica. E in uno dei capitoli della poetica si parla dei classici come di modelli che occorre imitare, lì si presenta come una meta alle aspirazioni, pertanto come posti fuori di noi, in una regione trascendente e irraggiungibile. E se si domanda perché i classici sono tali e tali, e non altri, la poetica può solo rispondere: perché sì. Come vede, amico Cendoya, il classicismo, nato dalla riflessione artistica, finisce con l'essere piuttosto una grossolanità.

Benché io fortuitamente sia d'accordo più di altri amici contemporanei con le valutazioni della critica artistica tradizionale, do ragione a tali iconoclasti - gente, del resto, dallo spirito sommario e montanaro - quando s'impennano e s'infuriano contro questa Poetica incivile. Sì, fratello Cendoya, incivile, perché non può rispondere alla domanda: *quid juris?* Con quale ragione? È la razionalità a costituire il civile, il giuridico; è il terreno in cui possono assemblarsi le differenze individuali e radunarsi in una città, in società

giuridica, passando dallo stato selvatico a quello cittadino. Invece il giudizio estetico è in se stesso irrazionale: vi risulta decisivo quel grumo dell'individuo non isolabile per mezzo del concetto, sfuggente, indomito, irriducibile all'azione legiferante della scienza. Come tutti gli spagnoli giovani del momento, io ho mosso guerra al mio «io» per cacciarlo, come un cagnaccio, fuori dai fani consacrati alla logica e all'etica, alla vita speculativa e alla vita morale: mugolando, quel cagnolino di me stesso è andato a rifugiarsi nella splendida democrazia dell'estetica, e ho molto timore, amico Rubín, che non dev'esser facile buttarlo fuori anche da lì, perché lì ha da far valere i suoi *droits de l'homme*. Perciò dico che il concetto di classico non dev'esser cercato anzitutto nell'arte, nella storia letteraria: bensì prima nella storia della scienza, poi nella storia dell'etica, del diritto, della politica. In questi domini il terreno è solido e potremmo arrivare a un accordo. Poi passeremmo all'estetica e vedremmo come c'è anche un classicismo artistico, ma solo dopo. Insomma, non ci si inizia al classicismo per il fiorito e incerto sentiero del bello, ma per il severo cammino della matematica e della dialettica.

Vuole un esempio? Quando Maurice Barrès porta la sua focosa petulanza di accademico francese alla carogna della Grecia, e conduce a spasso la preoccupazione di un libro da scrivere (il *Voyage de Sparte*), tra il pus insignificante di un villaggio morto da venti secoli parla sinceramente, forse per la prima volta, riferendoci che lì la sensibilità di un nazionalista parigino si smussa. «*Les nerfs nous sauvent de la vulgarité*», crede Barrès, e quella luminosità morta non dice niente ai suoi nervi. Lo vede, signor Rubín? La Grecia non è più per gli artisti né per le donne: in generale, la Grecia non ha più niente da dire ai nervi. D'ora in poi debbono recarsi in Grecia solo i predicatori socialisti, per imparare la norma di un *demos* aristocratico: e i filosofi, per compiere ancora una volta il rito del rispetto storico. Maurice Barrès non deve tornarci. Ma in tutti i tempi, contro i viaggiatori che sanno solo rinnovare le proprie aspirazioni su paesaggi nuovi, ve ne saranno altri che vedranno paesaggi originali sui paesaggi vecchi e consunti. E così il filosofo andrà per secoli alla carogna della Grecia, e riuscirà ad alambiccare, dal paesaggio così consunto, qualche nuova forma di Virtù perenne e qualche nuovo fuscello di Ragione.

La Poetica tradizionale, ripeto, è colpevole di questo distanziamento del classico. Ne ha fatto una trascendenza, una cosa al di fuori dell'uomo moderno, irraggiungibile, ieratica, che è caduta con tutte le altre trascendenze. Tocca a noi renderlo immanente nell'uomo di ogni tempo, levargli l'incantesimo, obbligarlo a fluire lungo tutta la storia europea e a ristagnare nei luoghi gloriosi che chiamiamo Rinascimenti.

Perché il classico possa sgorgare in qualunque momento della nostra storia, occorre farne un concetto metastorico. Mi spiego. Nella sua *Arte de poesía castellana* diceva ad esempio Juan del Encina: «Non dubito che i nostri predecessori abbiano scritto cose più degne di memoria: perché oltre ad avere ingegni più vivi, arrivarono per primi e presero alloggio nelle migliori ragioni e sentenze». E il prologo della *Primera crónica general de España* inizia: «Gli antichi sapienti, che furono nei primi tempi e trovarono i saperi e le altre cose...». Queste due citazioni di epoche così diverse risultano una definizione implicita del classicismo come lo si è inteso finora. Questo è il classico storico: così l'hanno inteso insieme al medioevo i sapienti amici del sapiente Alfonso: così ha inteso il classicismo Juan del Encina, benché umanista e rinascimentale, gran viaggiatore per l'Italia e validissimo poeta. Per loro il classico è l'antico, e le opere e gli uomini classici ottengono questo privilegio grazie ai loro anni di servizio.

Altro sintomo di ciò di cui sto parlando, amico Rubín, è la perpetua *querelle* degli antichi e dei moderni: così posta la questione, si tratta di una sciocchezza. Si sarebbe dovuto parlare di classici e romantici, non di antichi e moderni. Classici e romantici sono sempre esistiti, dalla Grecia in poi: la storia europea - o con altro nome: umana - è la storia delle lotte tra questi due angeli. Ormuz e Ariman, principi del bene e del male.

In qualunque momento dell'oggi, dello ieri o del domani europei si troverà lo scontro metafisico tra i due principi, l'uno in calo, l'altro trionfante, che polarizza le inquietudini umane.

L'errore di pensare il classicismo secondo una nozione cronologica, e di confonderlo in senso più o meno stretto con l'antichità, ha radici psichiche così profonde che non esito ad attribuirlo ai resti di asiatismo rimasti nei cuori europei. È noto infatti che per l'orientale un libro, per il mero fatto di essere antico, è un libro ispirato, è un libro divino. Lei può vedere

qui il classicismo storico di mongoli e semiti, il classicismo superstizioso, il classicismo romantico. Perché romantico? - dirà lei...

2. Amico Rubín, queste lettere che più di un lettore giudicherà petulanti, sono semplicemente stimoli rivolti, per suo tramite, ad alcuni giovani celtiberi che oggi cominciano ad acquisire metodi spirituali. E la loro intenzione non è altra che offrir loro una regola mentale e una dignità di fronte a certi dogmi incontinenti che dominano l'attuale coscienza spagnola. Io sono stato purista (*casticista*) e ho persino reso pubblica una certa confessione di celtiberismo controcorrente che lei mi fece anni fa, quand'era più giovane e ammirava il pittore Theotocopuli con sincerità più che con prudenza. Da allora in avanti, e al ritorno di alcune peregrinazioni per terre di sciti, mi sono convinto che ormai esiste in Spagna una robusta corrente affermatrice della stirpe e della tradizione sentimentale. Dovendo essere nostra norma l'arricchimento della coscienza nazionale, credo dunque, fratello Cendoya, che sia giunto il momento di smetterla di essere puristi (*casticista*). In un popolo c'è tanta maggior cultura quanto più numerosi sono i temi ideali presenti nella sua coscienza. La recente pubblicazione di un bel libro sul Greco, scritto da un professore di pedagogia, ci annuncia l'ingresso ufficiale del purismo (*casticismo*) nella coscienza spagnola e ci garantisce - dato il livello sociale dell'autore - la perpetuazione negli animi giovani di alcune vibrazioni etniche. Perché in questo libro si fa un'affermazione così ampia e inequivoca del purismo (*casticismo*) e della mistica, che non potevamo chiedere di più, e che finirà col confermarci nella nostra decisione di essere classicisti. Ma del libro e dell'argomento le parlerò un altro giorno, quando verrà l'occasione di sostenere che il classicismo è l'opposto del purismo (*casticismo*).

Ricorderà che, concludendo la lettera precedente, io sostenevo la necessità di legare al classico una nozione metastorica: così agilizato, potrebbe fluire come un liquore o un succo in perenne primavera lungo tutte le vene storiche. Se il Buddha non fosse stato altro che un essere storico e non un essere divino, non avrebbe potuto esercitare quell'ebbra carità di quando, nato da poco, suo padre lo portò a visitare cinquecento parenti, l'intera famiglia dei principi Sakya. Perché tutti offrirono al fanciullo i loro palazzi come dimora, e il Buddha, per non addolorare il cuore di nessuno, si moltiplicò cinquecento volte e abitò contemporaneamente i cinquecento palazzi.

Un resto di asiatismo, di propensione a materializzare le cose, io vedo nella confusione del classico con l'antico. Questo è il classicismo romantico, reazionario, conservatore, che ama bruciare, come incenso su un altare consacrato al Dio dei morti, l'aulente sostanza del futuro. Non ci serve a nulla questo classicismo da fannulloni che ci fa il malocchio dal profondo dei vecchi secoli in cui è stato messo. Anzi, abbiamo necessità di un classicismo che orienti la nostra attività e, portandoci aromi di terre nuovissime, ci inciti alla conquista

*per mari mai prima solcati.*

Se gli antichi hanno già sbrigato queste faccende del pensare o del dipingere o del comporre versi e, in generale, del vivere nel miglior modo immaginabile, non so che significato possano avere le nostre speranze. Il loro momento più alto non supererebbe il significato di una seconda rappresentazione. E perché due Grecie, se una è sufficiente? Perché due Quevedo, se con uno ce n'è d'avanzo? Per questo classicismo incapace di fluidità siamo meramente epigoni, e la storia, più che storia, è un gigantesco coro di folle estatiche, plaudenti a un atteggiamento assunto un giorno da un popolo o al gesto venuto in mente una sera a un grand'uomo. Perché non riesce a infondere nei nostri cuori altra emozione che quella dell'estasi davanti all'opera cosiddetta classica, e se ci commuove è la copia, forma squisita dell'estasi.

No, maestro Juan del Encina, gli antichi non «presero alloggio nelle migliori ragioni e sentenze»; le migliori ragioni e sentenze sono sempre quelle che bisogna ancora trovare e dire. Ciò che è stato, per il mero fatto di essere stato, rinuncia a essere il meglio. E la suprema amarezza dell'uomo non è esser nato, come empicamente crede il sacerdote Calderón, ma precisamente esser già nato, e non poter più gustare questo giocondo avvenimento di nascere o rinascere in un'età più nuova, più futura; quando gli uomini

saranno più giusti e scriveranno versi di miglior fattura dei predecessori e avranno elaborato matematiche più complesse, e perciò più esatte. Questo è l'unico pessimismo ammissibile e pio, religiosamente umano: non il pessimismo di essere sventurati, ma il pessimismo di non poter essere migliori. Se il classico, se il meglio fosse il passato, dal momento che nelle nostre mani c'è solo il futuro, e il passato no, si tratterebbe di andare a cercare con stoica quiete dell'animo questi morti migliori, uscendo dalla porta silente e unica che si apre verso i morti.

Questa concezione del classicismo - che, come l'orsignori vedono, ci espone alla nevrastenia - è ancora viva nella società attuale e non riusciremo mai a eliminarla del tutto dalle preoccupazioni umane. Appena tolta da un luogo va a fiorire in un altro, perché non è altro che il modo prediletto con cui ci si mostra il romanticismo. E quest'ultimo è indistruttibile, essendo il principio del male. Ebbene, amico Rubín, che farebbe il principio del bene se non avesse perennemente davanti il fantasma del male? Io credo che la lubricità sia stata messa al mondo solo per dare ad alcuni uomini austeri l'occasione di essere casti. La tentazione della mela paradisiaca è l'embrione della storia universale. L'esperienza della virtù è possibile solo attraverso il vizio. Questo è, a mio modo di vedere, il significato profondo che mette alla luce il dogma cristiano del peccato originale, il cui significato è trascritto meno pittorescamente da Kant quando ci parla del «male radicale» dell'uomo. Perché, essendo per lui l'uomo un essere capace di migliorarsi indefinitamente, si avrà che in ogni istante, per buono che sia, è cattivo, paragonato con ciò che può diventare nell'istante successivo. L'uomo è radicalmente, originariamente cattivo. Se vuole un esempio chiarificatore, lo prenderò dalle virtù politiche, che sono le virtù più sicure, le virtù primarie. Le costituzioni derivate dalla Rivoluzione francese, che stabiliscono l'uguaglianza dei diritti politici, sono migliori, moralmente parlando, di quelle che sostenevano i privilegi di nascita e il dispotismo per grazia di Dio; e tuttavia, oggi sono moralmente cattive, e ormai i nostri cuori si muovono malinconici e inquieti, perché desiderano certe costituzioni più giuste, in cui siano realizzate certe uguaglianze economiche.

Ma se a qualche lettore sembrerà artificiosa questa teoria di Kant, chiamata teoria del male radicale, sia chiaramente avvertito che, per quanti non vedono i problemi, sono artificiose, ricercate e paradossali le soluzioni.

Per queste intenzioni di Kant, così misurate e rigorose, Nietzsche ha cercato un'immagine eccessiva, che ha chiamato superuomo. Almeno credo sia questa l'unica interpretazione plausibile: il superuomo è il senso dell'uomo, perché è il miglioramento dell'uomo, e l'uomo deve essere superato perché può essere ancora migliore.

Per questa suggestione di un miglioramento indefinito dell'uomo entro l'alveo della storia, senza che sia ammissibile un tipo storico di bontà e di perfezione insuperabili, vorremmo trovare un sostegno nel vero classicismo: più ancora, questa lotta per migliorarsi, per superarsi, è l'emozione classica: e voler affermare come definitivo qualcosa che è storico - sia un popolo, un eroe o il proprio «io» - è l'emozione romantica, che abita a mo' di tentazione innumerevole gli animi classici più puri, e ricorda quella spada rossa che si immaginò nel petto Amadigi, fanciullo del mare, e che ardeva e bruciava finché il sapiente Alquifel non riuscì a curarlo. Ma per questo rosso ardore romantico non basta un *curandero* immaginario, e abbisognerebbe quantomeno un redentore.

Ma ahimé, il male, il romanticismo, è razziale, è radicale; come l'uomo non può saltar fuori dalla sua ombra, secondo il proverbio arabo, così non può neppure estirpare il suo romanticismo. E che, dunque? Non dà questo stesso male un significato, sia pure tragico, alle nostre energie? Il significato è patente: dominare dentro di noi la bestia romantica perché in noi progredisca la realtà dell'uomo classico, realtà inafferrabile e, perciò, ideale sicuro e perenne.

Ricorda quella tragedia quella quieta e luminosa dipinta da Tiziano nel quadro *Amor sacro e amor profano*? Due donne sedute alle due estremità di una vasca di marmo e in mezzo un fanciullo che cerca nel fondo dell'acqua forse una rosa annegata, o non si sa cosa. Il nostro cuore esita a scegliere a quale donna consegnarsi, e non riesce a decidere quale sia la femmina divina e quale l'umana, perché nelle sue intime cavità trova risonanze per l'una e per l'altra. L'equivoca allegria ci procura dolore, e intanto quel braccio grassottello del fanciullo che si riflette nell'iris dell'acqua e quasi si spezza...

Le racconterò un altro giorno la dolorosa dualità del cuore di Rousseau, gran romantico, e le parlerò dell'*Edad de Oro*, invenzione del classicismo romantico, e di come Miguel de Cervantes, gran classico, se ne burla per bocca di Alonso Quijano il Casto.

(1907)

*Teoría del clasicismo*, OC I, 68-75

## **Renan** (frammenti)

### *Introduzione metodica*

[...] In generale non concepisco che possano interessare più gli uomini che le idee, le persone che le cose. Un teorema algebrico o una pietra enorme e vecchia del Guadarrama hanno di solito maggior valore significativo di tutti gli impiegati di un Ministero. Se, staccando i nostri sguardi dalle opere geniali, cerchiamo dietro di loro l'intimità dei loro autori, troveremo quasi sempre animi molto poveri, stracci d'anima senza alcuna attrattiva, appesi al chiodo di un corpo. Ed è normale che sia così. Genio significa la facoltà di creare un nuovo pezzo di universo, una classe di problemi oggettivi, un fascio di soluzioni: solo quando abbiamo qualcosa del genere tra le mani ci è lecito parlare di genialità. Quanti applicano promiscuamente questa parola a Newton e a Santa Teresa commettono, a mio modo di vedere, un peccato di lesa umanità, perché dicendo di qualcuno che è un genio, gli attribuiamo la massima potenza dell'energia culturale: quella di creare realtà universali. Orbene, se per la storia del pianeta valgono allo stesso modo le *Moradas* e i *Philosophiae naturalis pruncipia mathematica*, vorrà dire che il suddetto pianeta va dietro all'assurdo, senza norma né rotta fissa, e l'unica cosa prudente sarà mutarlo prima possibile, per non aver parte nella perpetuazione di una simile stupidaggine.

Per salvarci da questo insolubile pessimismo, ritengo necessario che si stabilisca una gerarchia nell'ammirazione. Dove trovare la misura, il modello, per ripartire in diversi ordini le grandi figure storiche, mettendone alcune più in alto e altre più in basso, nel modo in cui la teologia mistica sistemava i cori angelici, cerchio massimo dell'empireo? Come pesare l'anima, la soggettività di Newton e vedere con chiarezza se quella di Santa Teresa è stata più o meno gravida? Direttamente, questo è impossibile: siamo del tutto sprovvisti di un sistema di pesi e misure spirituali e per determinare il merito di un autore ci vediamo ridotti a misurare la solidità della sua opera: se questa è riuscita a diventare un pezzo reale dell'universo (come accade alla meccanica di Newton), se rappresenta una verità scientifica, o etica, o bella, chiameremo il suo creatore genio e originale. Un'originalità diversa, che non sia la scoperta di una verità oggettiva, o la produzione di una cosa, non può essere ammessa. Il prototipo dell'originalità è Dio, origine, padre e sorgente di tutte le cose.

A cosa ci riferiamo quando parliamo della soggettività di un autore, ad esempio di Cartesio? I suoi libri sono serviti da granitico basamento al mondo moderno: quasi tutte le sue parole sono vere, non solo per il suo spirito, ma per il resto degli uomini; la sua geometria analitica, sommo portico rinascimentale che si apre sulla nuova era umana, è tanto intimamente mia, se l'ho studiata, quanto sua. Non si dimentichi che la verità ha questo privilegio eucaristico di vivere nello stesso tempo e nello stesso modo in tutti i cervelli che arrivano fino a lei. I teoremi geometrici cartesiani non ci comunicano nulla che sia peculiare all'anima di Cartesio: ci parlano delle proprietà esistenti nelle cose. Quante più verità, quante più cose si trovano nell'anima di Cartesio, meno terreno vi rimane per ciò che è intimo e genuinamente suo. Come si vede, il vero e il soggettivo sono mondi contraddittori.

*Dos moi pu sto*, datemi un punto d'appoggio - dice l'opera dell'autore secondo l'ammonimento classico. Fa che viva fuori di te gagliardamente, fa che sia io stesso una

cosa, un albero, un edificio, una montagna, un universo. Questo sono realmente le opere geniali: parti del mondo. Al contrario, ciò che claudica, vacilla ed è incompiuto, non potendo mantenersi ritto sui suoi piedi, permane dentro l'uomo, reclinato, o si aggrappa alle viscere dell'individuo per non morire del tutto. Il soggettivo è insomma l'errore<sup>1</sup>.

Uno spirito le cui operazioni tutte creassero verità oggettive, sarebbe privo di soggettività, di dimora interiore: sarebbe identico alla Natura, e poiché questa assoluta veracità spetta a Dio, Spinoza si vide costretto a identificare Dio con lei e ad esclamare: *Natura sive Deus*: la Natura, ovvero Dio... Dal che ricaviamo il grande insegnamento che Dio è l'essere senza intimità.

All'uomo, invece, è stato concesso questo dono angosciante di conservare di fronte all'universo illimitato un piccolo recinto segreto, dove lui solo entra pienamente; l'intimità, l'*io*. A volte si tratta di un orticello appartato dove ognuno coltiva amorosamente alcuni errori che gli sono peculiari, come se fossero la miglior cosa al mondo, nello stesso modo in cui quel tale stoico, al ritorno dalla battaglia, accarezzava le piume di una freccia che gli trafiggeva il costato. Altre volte l'intimità è aggressiva: è veramente un castello interiore, una barbara ridotta inespugnabile da cui l'individuo muove guerra agli eserciti della verità che lo stringono in serrato assedio. Tra quel tipo di intimità bucolica e quest'altro *io* merlato e bellicoso, i caratteri individuali si diversificano all'infinito.

Riassumendo, l'oggettivo è il vero, e deve interessarci più di ogni cosa; gli uomini che hanno saputo riempire maggiormente di cose il loro spirito, dovranno esser posti nei luoghi più eccelsi della gerarchia umana. Essi saranno i geni, i classici, i modelli che ci spingeranno a salvarci nelle cose, come su una zattera, dal naufragio intimo. La modestia e la calma supreme, la grande pazienza delle cose, ci offrono una disciplina incomparabile da seguire; ospitiamole nelle nostre stanze spirituali, stringiamo con loro una relazione di amichevole profondità. Abbracciamo le sorelle cose, nostre maestre: esse sono virtuose, vere, eterne. La soggettività e l'intimità sono invece periture, equivoche e, in fondo, senza valore. Quando leggiamo in Maurice Barrès che l'unica realtà è l'*io*, volgiamo lo sguardo da un'altra parte; il personalista c'induce a una superbia feminea, ci propina la legge facilmente seduttrice del capriccio, che non è legge ma barbarie, e ci porta a scoprire nelle inclinazioni dei nostri nervi la Gazzetta Ufficiale dell'universo: *Sic volo, sic jubeo, sit pro ratione voluntas*. Goethe, così propenso ad affermare se stesso, censura tuttavia con grande acredine l'anarchia spirituale:

*Vivere a capriccio è da plebeo;  
il nobile aspira a ordinamento e legge.*

Quando parlo delle cose voglio dire legge, ordine, prescrizione superiore a noi, che non siamo legislatori ma legislati. Ma intendiamoci: questa legge non ha bisogno di essere fisico - matematica; il grande poeta e il grande pittore sono ugualmente umili e ferventi servitori dell'oggettivo. Finché scrisse il *Chisciote*, Cervantes mantenne certamente incatenato e muto il suo *io* personale, e al suo posto lasciò parlare con la voce della sua anima le sostanze universali. In modo analogo, Velázquez convertì il suo cuore in una taverna, per poter dipingere quegli uomini ebbri che, messi nella tela del museo, perpetuano eternamente la loro sbornia esemplare. Così, dunque, oso dire che la scuola fondamentale, insuperabile e decisiva per noi deve essere l'Imitazione delle Cose.

Che faremo frattanto del soggettivo, dell'*io*, di questo piccolo botolo mistico, così inquieto, così esigente, che ci morde le viscere e ci guaisce dentro a ogni momento, quasi famelico, senza lasciarci quiete la pace né la virtù?

In realtà ha anche i suoi diritti, benché transitori e non molto precisi. L'umanità è il cammino che conduce verso Dio, ovvero all'assoluta oggettività in cui nulla è segreto, ma tutto è patente, tutto è cosa. In Spagna si usa dire, quando una cosa è molto buona, che è una gran cosa. Forse in questo detto volgare è racchiuso un profondo sospetto teologico,

---

<sup>1</sup> Ecco un pensiero che oggi mi sembra molto equivoco (*nota del 1915*).

secondo cui la Gran Cosa per eccellenza sarebbe Dio. Però assoluta oggettività vuol dire una meta infinitamente remota, a cui possiamo avvicinarci senza mai trovarla.

L'umanità, linea immensa tra l'orangotango e Dio, avanza senza titubanza con una rotta rigorosa; sulla sua mole enorme le casualità e l'errore non hanno influssi percettibili. I suoi grandi movimenti sono come gesti della divinità. Ma l'individuo oscilla e si perde, inciampa e si stanca, avanza e torna sui suoi passi. Le norme, assolutamente certe, che reggono l'esodo umano sono troppo sottili e precise per non sfuggire alla sua attenzione; la cosa più frequente e che non le scorgiamo neppure; al massimo le intravediamo in due o tre momenti culminanti della nostra vita. Per quanto vogliamo seguire i consigli delle cose, il nostro *io* non si soddisfa, e dobbiamo cercargli un altro metodo di orientamento nel cammino perenne. E poiché per lui non esiste il mondo dell'oggettivo, poiché intende solo l'idioma soggettivo, dobbiamo formarci un mondo provvisorio di soggetti, mondo mobile, meno esatto, ma che opera fortissimamente sull'animo transumante dell'individuo.

Finché non arriviamo a Dio, e diluendoci in lui perdiamo la segreta lebbra della soggettività<sup>2</sup>, dell'*io* individuale, viviamo in un'atmosfera di errore e dobbiamo limitarci a preferire certi errori ad altri, per orientarci nel modo meno malvagio possibile.

La vita impone a ogni uomo due domande di ben diverso valore: prima, cos'è il mondo? Questa è la domanda classica, oggettiva. Seconda: come vorrei essere io in questo mondo, che tipo di spirito vorrei avere? Questa è la domanda soggettiva, e da qui dobbiamo situarci di fronte alla molteplicità dei soggetti e, tra questi, scegliere i modelli passeggeri che, dentro un ambito di imperfezione, ci sembrino più lodevoli, più graditi, più belli per migliorare, secondo il loro esempio, le linee della nostra personale *silhouette*. Ci è necessaria anche l'imitazione dei Soggetti. [...]

### *Teoria del verosimile*

[...] Amare la verità è sentirsi imperiosamente condotto a scoprirla, a trovare nuove certezze, a vincere la concupiscenza del proprio cuore che si compiace di indugiare sull'apparenza delle cose, come un asinello di mugnaio che, preso gusto a mordere la messe, non si guadagna la giornata se il padrone non lo pungola. Ecco la proposizione numero ventiquattro della geometria: amerà la verità chiunque inventerà la proposizione numero venticinque. Su questo conviene non ci siano dubbi. Platone scopre l'origine della scienza in questo amore, questo Eros, quest'ansia di contemplare le cose in se stesse e non nei giochi di piacere e di dolore che producono in noi. Nella *Costituzione civile*, ovvero *Repubblica*, gli amanti della verità - *philosophos* - formano una classe speciale nella categoria dei curiosi - *philotheamones* -, degli amici del guardare, e quando cerca un nome espressivo per la scienza, non riesce a trovarne uno più esatto di *theoria*, visione, contemplazione. I fondamenti ultimi della verità, infine, in Platone si chiamano «Idee», cioè intuizioni, punti di vista.

L'amore per la verità è una curiosità severa che trasforma l'intero uomo in una pupilla affamata di vedere le cose, che scardina l'individuo dai suoi pregiudizi e lo infiamma in un entusiasmo visivo. La tenacia con cui ci vengono offerte le metafore della visione per designare gli atti intellettuali, l'operazione scientifica, non è un caso. Nessun altro senso ci presenta i sensi così slegati dalla nostra attività: apriamo gli occhi e il mondo sta lì, davanti a noi, di colpo, posto per se stesso. Che  $2+2=4$  non ci è mostrato dagli occhi, ma lì sta questa uguaglianza che ci si presenta, lo vogliamo o no, precisa, luminosa, come apparsa in una visione interiore. Goethe, gran curioso, si estasia una volta davanti a questa mirabile spontaneità del vero:

*È nel giusto chi afferma  
che non si sa come si pensa:*

---

<sup>2</sup> Ripeto che questo è blasfemia (*nota del 1915*).

*quando si pensa  
tutto è come regalato.*

Questo amore per la verità, che si accontenta di vedere, è un'azione pura, intellettuale, qualcosa di simile a ciò che Spinoza chiamava *amor intellectualis Dei*. [...]

Davanti al *Cavaliere con la mano al petto*, dipinto dal Greco, ci domandiamo se quella figura romantica, che sembra si stia bruciando dall'interno verso l'esterno, consumata da un cuore incandescente, è una verità o una menzogna. La presunzione umana che ci presenta la tela, si separa da tutte le leggi dell'antropologia, e dietro quel cranio raffigurato in una superficie possiamo supporre solo una psiche immaginaria. Tuttavia siamo ben certi di sentirci in presenza di uno sguardo spagnolo; più ancora, quelle ombre e quei colori, quell'esaltato livore, ci danno una realtà che esprimiamo con la parola ispanità - ben più certa e corposa degli spagnoli che abbiamo visto e frequentato veramente.

D'altra parte, il mondo del reale è quello soggetto a leggi note, e la verità delle cose di questo mondo non consiste che nel riconoscimento della loro legalità. Di un evento diciamo che è naturale quando vi si compie una legge prescritta. Il mondo dei sogni e delle allucinazioni si differenzia da quello delle realtà solo perché in quest'ultimo svolgono la loro funzione poliziesca le leggi della fisica e della fisiologia.

E questa realtà che avanza su di noi, aspra e vibrante, dai quadri del Greco, questa realtà fuori da tutte le leggi, inesplicabile, irriducibile a concetti, indocile ad assoggettarsi alle parole stesse, sarà un'allucinazione collettiva, un sogno secolare e niente più? Questi uomini paonazzi, che hanno fatto fremere le loro barbe aguzze davanti a tante generazioni, non gravitano verso il centro della terra come quelli in carne e ossa; di conseguenza non sono verità.

Però, se avessimo conosciuto proprio l'uomo servito da modello a Theotocopuli, insisteremmo sull'affermazione che l'uomo dipinto contiene molta più realtà e verità spagnola di quel volgare abitante di una Toledo quotidiana e volgare. D'altro canto, possiamo assicurare che se l'immagine non avesse tanti punti di coincidenza coi corpi degli uomini viventi, non c'infonderebbe questo senso di certezza; cosa che accade, ad esempio, con i ritratti di Van Loo. Pertanto non è una menzogna, non è completamente falsa questa realtà misteriosa che ci fa visita nella limpida luce del Museo.

Il *Cavaliere con la mano al petto* ci è servito per introdurci con un po' di precisione nelle condizioni di un'esistenza intermedia, semi - verità, semi - errore, che popola un mondo infinitamente più ampio, più vecchio e più ricco di quello delle realtà inequivoche. È il mondo del verosimile.

La verosimiglianza è somiglianza al vero, ma non deve essere confusa con il probabile. La probabilità è una verità, per così dire, senza peso, ma alla fin fine è verità. Al contrario, il verosimile si presenta a un tempo come non vero e non falso. Quanto più si avvicinerà alla verità in senso stretto, tanto più aumenterà la sua energia, a condizione di non confondersi mai con essa. Come immagine rapida ci si può servire di un poligono circoscritto in una circonferenza: i lati del poligono, moltiplicandosi indefinitamente, stringono sempre più da vicino la linea curva, senza mai coincidere con essa.

Arte e religione, poesia e mito, con la ricchezza illimitata delle loro forme, sono il contenuto di questo mondo di cui stiamo descrivendo a grandi linee la geografia. La storia della bellezza e della fede confermano le condizioni che abbiamo indicato; così l'arte evolve dal simbolismo asiatico fino all'impressionismo attuale, nella misura in cui lo si chiama realista, e la religione lustra tenacemente i suoi miti per adeguarli alla scienza.[...]

Dall'arsenale di sensazioni, dolori e speranze umane Newton e Leibniz astraggono il calcolo infinitesimale; Cervantes, la quintessenza della sua melancolia estetica; Buddha, una religione. Sono tre mondi diversi. Il materiale è lo stesso in tutti; muta solo il metodo dell'elaborazione. Nello stesso modo, il mondo del verosimile è lo stesso delle cose reali, sottoposte a un'interpretazione peculiare: quella metaforica.

Questo universo illimitato è costruito con metafore. Che ricchezza! Dalla comparazione minuta e latente che ha dato origine a quasi tutte le parole, al colossale mito cosmico che, come la divina vacca Hathor degli egizi, sostiene un'intera civiltà, quasi non troviamo nella storia dell'uomo nient'altro che metafore. Si sopprime dalla nostra vita tutto

ciò che è metaforico, ed essa ci diminuirà di nove decimi. Questo fiore immaginativo così inconsistente e minuscolo costituisce l'inalterabile sostrato su cui poggia la nostra realtà di tutti i giorni, come le isole Caroline poggiano sui bassifondi di corallo.[...]

Dicevo che la verosimiglianza non è un grado minore di certezza rispetto al vero, ma un diverso genere di certezza, e più precisamente una certezza di diversa origine. La certezza scientifica nasce quando il fatto nuovo che ci si presenta sembra aggiustarsi al sistema di concetti e leggi che possedevamo già formato. Sappiamo che il nuovo fatto è un caso particolare di una legge, sappiamo che questa legge è certa per queste e quest'altre ragioni. Possiamo percorrere uno a uno tutti gli anelli della catena scientifica, perché sono relativamente molto pochi. La scienza ritaglia un misero recinto luminoso sull'infinita tenebra dell'ignoto.

Al contrario, la certezza del verosimile è un'acquiescenza sentimentale. 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? Gli elementi di cui si compone l'animo chi potrà descriverli? Una goccia del sangue di un bovaro indiano, che il caso abbia portato nelle nostre vene, ci trasmette in soluzione tutte le emozioni possibili sotto il sole e le profonde gole della Baktriana.

Le prammatiche dettate dal sentimento non sono suscettibili di analisi: sono semplici rivelazioni. Per questo la coincidenza di diversi uomini nel riconoscimento di una verosimiglianza rivela in loro una stessa costituzione sentimentale, uno stesso regime affettivo. Quando, dinanzi a un quadro del Greco, sperimentiamo la stessa certezza, scopriamo la nostra identità radicale.

Si avverte il significato metafisico dell'arte e dei miti, in una parola: della verosimiglianza? È la pedagogia dell'unità umana: c'insegna la radicale comunità degli uomini e ci ammonisce al lavoro comune. [...]

### *La libagione*

In tutto ciò che ho detto intorno a Renan si manifesta una chiara contrapposizione tra due concetti: natura e cultura. Potete chiamare la natura come preferite; è la dea che si presenta a un'evocazione dai mille nomi: natura è la materia, è il fisiologico, è lo spontaneo. In una sinfonia di Beethoven, la natura mette la trippa di capra sul ponticello dei biondi violini, dà il legno per gli oboi, il metallo per i clarini, l'aria vibrante per le onde sonore. E tutto ciò che in una sinfonia di Beethoven non è trippa di capra, né legno, né metallo, né aria inquieta, è cultura. Il mucchio di blocchi di marmo formatosi per uno scavo è un frammento di natura: questi stessi blocchi, distribuiti nell'ordine di un propileo, formano un colonnato e sono cultura.

Quando un uomo riceve uno schiaffo, la natura lo incita a un movimento riflesso e spontaneo, che di solito è un altro schiaffo; a volte il movimento riflesso è una pedata. Gesù, uomo di Siria, quando lo schiaffeggiarono su una guancia sentì lo stesso impulso; ma essendo inoltre Dio, riuscì a dominarlo e, offrendo allo scherno l'altra guancia, creò una delle forme superiori della cultura: lo spirito di sacrificio e di pazienza. La passione del giovane Jerusalem, innamorato senza speranza di una signorina di provincia, crebbe fino al punto di non trovare altro sbocco che il suicidio. In quel tempo Goethe, dolente prigioniero dell'amore di Carlotta, dissolse la sua passione nel libro che intrecciava la storia di Jerusalem con quella delle sue malinconie e, dando forma alla figura amara di Werter, sottilizzò il suo istinto erotico, fino a dotarlo di un valore culturale.

La cultura è sempre la negazione della natura, e poiché chiamiamo spontaneo ciò che nell'uomo è naturale, dovremo definire la cultura come la negazione dello spontaneo, cioè Ironia.

Credo che concorderebbe col pensiero di Renan, nella cornice delle cui idee cerco di mantenermi mentre scrivo questi articoli, dire così: la nostra anima, come un terreno propizio, ha due strati: uno è il manto arabile e fertile; l'altro la terra del sottosuolo, dura, malsana e sterile. È questa la terra originaria; l'altra si è depositata a poco a poco sulla

nostra superficie primitiva, portata dall'alluvione della storia. Si è detto che ciò che differenzia l'uomo dall'animale è l'essere un erede e non un mero discendente: l'eredità di tutti gli affanni umani è venuta ad arricchirci; lentamente sono state scoperte le virtù, le regole metodiche per pensare, i tipi esemplari del gusto, la sensibilità per le cose remote, e tutto questo ha progressivamente coperto, occultato la bestialità della nostra materia originale.

Supponiamo ora che per qualche secolo cessi di passare su di noi l'alluvione della cultura; le antiche zolle fruttifere, private di nuovi elementi, seccano, diventano polvere che il vento sa spargere ai quattro punti cardinali e, come un brullo isolotto quando scende la marea, riappare la barbara autoctonia, la terra egoista e brutale che produce solo fermenti deleteri.

Nella decadenza di un popolo gli individui perdono la sensibilità che li metteva in contatto con le rigide norme collettive. L'amministrazione pubblica si converte in caos, perché la norma dell'onestà ha perso il suo potere ispiratore. L'ideario nazionale trascura le gravi inquietudini umane e finisce per ridursi a uno scambio di indiscrezioni, di *à peu près* e di cattive retoriche: si è persa la tradizione della responsabilità intellettuale e si è smussata la coscienza delle preoccupazioni nobili. La politica non è più una guerra di antagonismi ideali, né una lotta tra interessi storici: gruppi di beduini altercano in scaramucce sulla pubblica piazza o, disperdendosi nei campi morti e seminati di sale, sollevano polvere all'uso berbero. [...]

Che sarebbe di noi senza convenzionalismi? Cos'è la cultura se non un convenzionalismo? Ciò che è sincero e spontaneo nell'uomo è, senza discussione, il gorilla. Il resto, ciò che trascende il gorilla e lo supera, ha carattere di riflessione, convenzionalità, artificiosità.

Secondo Fichte, il destino dell'uomo è la sostituzione del suo *io* individuale con l'*io* superiore. Non spaventi questa formula metaforica: questo *io* superiore non è una cosa vaga e indescrivibile; è semplicemente il complesso delle norme: il codice della nostra società, la legge logica, la regola morale, l'ideale estetico. È anche la buona educazione. Ogni atto che realizziamo ci propone il dilemma notissimo: o seguire il nostro gusto o adeguare la nostra volontà alla legge superiore.

### *Panteismo*

Di certo sarebbe curioso studiare la storia dell'influenza esercitata da Spinoza sui grandi poeti, da Goethe ad oggi: forse si potrebbe provare che la fulgida gloria che circonda il suo nome, il posto assegnatogli tra i massimi promotori della cultura, si debbono più che alle sue scoperte rigorosamente scientifiche, al potere di educare i poeti, soggiacente nella sua visione dell'universo. Immaginate un uomo severo e puro, verace e tutto pieno di fremiti divini: nel suo cuore continua ad ardere l'instinguibile rovelo dal quale Dio parla ai figli della romantica nazione giudea, popolo triste e lirico, che occupa il primo posto nella statistica dei produttori di malinconia. Quest'uomo, facendo uso della chiarezza geometrica, ci dice che ogni cosa, se sappiamo orientarla verso l'eternità, può servirci come formula per esprimere tutte le altre cose. Un poeta potrà mai ricevere un incitamento più energico? L'ufficio dell'artista non è altro che prendere un piccolo frammento della realtà, un paesaggio, una figura, dei suoni, delle parole, e fare in modo che ci serva per esprimere il resto del mondo o almeno qualche sua grande porzione. L'arte è simbolizzazione. Agli occhi dell'uomo senza fantasia le cose si presentano disadorne, tali come sono, ciascuna incapace di rappresentare le altre cose sue sorelle. L'immaginazione, al contrario, trasforma uno straccio di percallino in bandiera nazionale: ha proiettato sulla miseria di quel cencio l'enorme ricchezza sentimentale accumulata dalle amarezze e dalle esultanze di una razza. L'immaginazione eleva esseri e oggetti dalla trivialità che è loro naturale a una vita più nobile e più densa; ne fa simboli, forme rappresentative. E vedete come un fabbricante di occhiali fu incaricato di procurare ai poeti la filosofia della nobilitazione delle cose.

Per Spinoza la materia è simbolo dello spirito. Niente è così futile da non poter essere nobilitato iniettandogli l'essenza e l'aroma di una porzione dell'universo. Quando abbiamo

amato o sofferto, ci circondano cose modeste che rimangono sempre unite al ricordo del nostro piacere o del nostro dolore. E così gli uomini, avanzando negli anni, piangono forse per un vecchio e consunto valzer suonato da un cieco per strada o, vedendo il tremolio della prima foglia messa da un albero a primavera, gli si profumano le tempie con l'aromatica memoria della loro giovinezza. Ogni parola poetica è un magazzino di innumerevoli emozioni che, leggendola o ascoltandola, si scaricano su di noi, come se avessimo aperto lo sportello di un granaio. Il piacere sessuale consiste nel fatto che certe ghiandole si svuotano repentinamente dell'umore secreto molto lentamente. Nello stesso modo, quando una pennellata, una melodia o un verso lasciano cadere subitaneamente nella nostra fantasia tutto il loro carico di emozioni, sentiamo il piacere estetico.

Diderot affermava che ogni professione ha la sua morale genuina; se si potesse dire altrettanto dei sistemi speculativi ed esistessero filosofie compartimentali, al panteismo di Spinoza spetterebbe di essere designato come filosofia dei poeti.

Secondo Spinoza, qualunque sia il piano in cui tagliamo la sfera del mondo, otterremo una sezione che simbolizza la realtà totale. Da ogni parte la sostanza divina apre il suo estuario di mansueta e gonfia corrente fluviale. Meditando una metafisica, ovvero ordinando i dati della geologia, fate la stessa cosa: esprimete la vita divina che le cose stanno trasudando.

Dicono i libri indiani che dovunque l'uomo ponga il piede calpesta sempre cento sentieri; Spinoza avrebbe detto che sotto il nostro piede, sotto la nostra mano, passano tutti i sentieri: nella nostra anima, come nell'umile pietra, s'incrociano tutti i fili la cui trama costituisce la sostanza universale.

Questo è un versante del patrio Guadarrama. Scende la sera della giornata afosa; il giorno viene meno e si abbandona sulla terra immensa. Benigni, si alzano dal ruscello freschi vapori. Gli alberi, le siepi delle recinzioni, i tetti delle case piatte, i monti ricurvi, gettano via da sé lunghe ombre, ombre potenti, smisurate, che ripetono, nella loro *silhouette*, in un'interpretazione burlesca, il profilo degli oggetti che le proiettano. E siccome il sole manda qualche raggio che s'infrange sulle creste delle croste in forma rosata, la caricatura della campagna e del paese ideata dall'ora assume un'anima, una vibrazione di tenerezza. Nell'ombria dei lecci e nelle stoppie ondulanti vaga quel rumore di campagna imbrunita; gli uccelli svolazzano a raccolta, cercando i rifugi di altre notti; le quaglie sollecitano con insistenza nel seno di un solco il papavero del sogno. E, come respiro di polmoni affaticati, s'ode la grande stanchezza quotidiana di bestie e piante, stanchezza di sane fatiche primitive. Poi le ombre si allungano fino al punto di fondersi le une con le altre; i colori si raccolgono non si sa dove; i gridi stridenti si spengono del tutto; sotto il chiarore meditabondo il paesaggio s'immerge in sé e lentamente entra nel suo stesso cuore. Sembra che la vita stia per arrestarsi. Poco dopo l'anima della campagna si è così assottigliata che sgorga tutta intera attraverso l'alveo del canto di un grillo.

L'ordine del giorno era separazione, limite, ostilità. L'ordine della notte c'immerge nella profonda umanità delle cose e se, assumendo una posizione comoda, riduciamo al minimo il fastidio muscolare, finiremo col non sapere più se il cuore ci batte tra le costole o nel midollo del tronco di un rovere vicino.

Chi, iniziato a questa solenne parentela di tutte le cose, può sdegnarne una sola come futile? In fondo il panteismo di risolve nell'esclusione di ogni disprezzo o, come dice lo stesso Renan, nell'esclusione di ogni esclusione.

[...]

(1909)

Renan, OC I, 443-467

## Adamo nel Paradiso

1. Che direbbe il mio grande amico Alcántara sorprendendomi nel suo orto a rubare frutta? Veramente, quando ci mettiamo a parlare di cose che non capiamo, sentiamo bene quell'inquietudine che morde chi entra senza permesso nel podere altrui: la legge della proprietà, che stiamo calpestando, ci ferisce le piante dei piedi e i nostri sguardi cercano, oltre le siepi, il sorvegliante incaricato di buttarci fuori. Ma Alcántara ama così tanto la pittura, che ha persino piacere se si parla rozzamente delle sue incombenze e gli si manca di rispetto. La mancanza di rispetto, in fondo, è una forma di relazione.

Ad ogni modo non ritengo pernicioso che ciascuno faccia un onesto tentativo di orientarsi su ciò che non conosce. Io cerco di chiarire a me stesso l'origine di quelle emozioni che si sprigionarono dai quadri di Zuloaga la prima volta che li vidi, niente di più. Saranno poi i pittori a dire cosa vi sia d'indovinato in queste riflessioni, perché in verità solo loro sanno di pittura. Il profano si colloca davanti a un'opera d'arte senza pregiudizi: questo è l'atteggiamento di un orangutan. Senza pre-giudizi non è possibile formarsi giudizi. Nei pre-giudizi, e solo in essi, troviamo gli elementi per giudicare. Logica, etica ed estetica sono letteralmente tre pre-giudizi, grazie ai quali l'uomo si tiene a galla sulla superficie della zoologia e, liberandosi in questo lacustre artificio, si va edificando in modo quantomai libero, razionale, senza intervento di mistiche sostanze né altre rivelazioni fuorché la rivelazione positiva, suggerita all'uomo di oggi da quanto ha fatto l'uomo di ieri. I pre-giudizi iniziali dei padri producono una decantazione di giudizi, che servono da pre-giudizi alla generazione dei figli, e così, in una densa crescita, in stretta solidarietà lungo la storia. Senza questa condensazione tradizionale di pregiudizi non c'è cultura.

I pittori sono eredi della tradizione plastica: riserviamogli il diritto di giudicare di pittura, mentre noi cerchiamo di orientarci verso l'acquisizione di un pregiudizio che organizzi la nostra sensibilità per la luce, il colore, la forma. Davanti al *San Maurizio* del Greco, voler tornare alla visione primitiva delle cose sarebbe come tentare vanamente un indegno atteggiamento da cinocefalo.

È caratteristico dei quadri di Zuloaga che, appena iniziamo a conversare su di loro, ci ritroviamo coinvolti in questa questione: la Spagna è o non è così? Dunque non si parla più di pittura: non si discute se alle mani o al viso dei personaggi corrisponde una realtà fuori dai quadri. La questione del realismo plastico rimane lì, abbandonata come un sacco che ha sparso intorno bionde monete d'oro. Non c'è prova più precisa del fatto che Zuloaga non finisce là dove finisce la sua pittura. Al di là del *métier*, Zuloaga continua a tentare qualcosa che trascende linee e colori, qualcosa la cui realtà è discussa. 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 s'infonde in queste: 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.

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.

La prova che le cose non sono altro che valori, è ovvia; si prenda una cosa qualunque, le si applichino distinti sistemi di valutazione, e si avranno altrettante cose distinte invece di una sola. Si paragoni cos'è la terra per un contadino e per un astronomo: al contadino è sufficiente calpestare la rossastra pelle del pianeta e raschiarla con l'aratro; la sua terra è cammino, solchi, messe. L'astronomo ha necessità di determinare esattamente il luogo occupato in ogni istante dal globo dentro l'enorme supposizione dello spazio sidero: il punto di vista dell'esattezza l'obbliga a convertirla in un'astrazione matematica, in un caso della gravitazione universale. L'esempio potrebbe prolungarsi indefinitamente.

Non esiste pertanto quella supposta realtà immutabile e unica con cui poter comparare i contenuti delle opere artistiche: ci sono tante realtà quanti punti di vista. Il punto di vista crea il panorama. C'è una realtà di tutti i giorni, formata da un sistema di relazioni lasse, approssimative, vaghe, sufficiente per gli usi del vivere quotidiano. C'è una realtà scientifica elaborata in forma di sistema di relazioni esatte, imposto dalla necessità di esattezza. Vedere e toccare le cose, in fondo, non sono altro che modi di pensarle.

Immaginate un pittore che osservi le cose dal punto di vista quotidiano e triviale: dipingerà insegne di bottega. O dal punto di vista scientifico: dipingerà schemi per i libri di fisica. O dal punto di vista storico: dipingerà illustrazioni per un manuale. Esempio: Moreno Carbonero. Non stupisca la mia sfacciataggine di citare nomi. Un critico notissimo, davanti a *Lanzas*, si è creduto in obbligo di fare una simile affermazione: secondo lui - io non c'entro proprio - cercando il quadro nel quadro delle *Lanzas*, ha trovato solo una pagina portentosa di storia della cultura spagnola.

Io non so nulla di questo: io ora cerco solo di orientarmi su ciò che si deve chiamare pittore, artista pittorico.

E secondo quanto sto capendo, il problema sta nel determinare - posto che le cose non sono che relazioni - che genere di relazioni saranno quelle essenzialmente pittoriche. Si supponeva in principio che per Zuloaga è motivo di gloria il fatto che davanti ai suoi quadri ci sorprendevo a discutere se la Spagna fosse o non fosse come la dipinge lui. Ora la gloria sembra equivoca. Spagna è un'idea generale, un concetto storico. Il letterato di solito simpatizza coi quadri che lo stimolano a muovere il gregge dei suoi pensieri: il letterato gradisce sempre che gli sia reso facile un articolo. Zuloaga dipingerà idee generali? Il mondo interno dei suoi quadri, che lo innalza al di sopra dei meri copisti, sarà stato costruito attraverso un sistema di relazioni sociologiche? Il dubbio è serio; un quadro che si traduce direttamente in forme letterarie o ideologiche non è un quadro, è un'allegoria. L'allegoria non è un'arte indipendente e seria, ma un gioco in cui troviamo appagamento nel dire in modo indiretto ciò che si potrebbe dire molto bene, e anche meglio, in modo diverso.

No, nell'arte non c'è gioco: non si tratta di prendere o lasciare. Ogni arte è necessaria; consiste nell'esprimere con essa ciò che l'umanità non ha potuto né mai potrà esprimere altrimenti. La critica letteraria ha disorientato sempre i pittori, soprattutto da quando Diderot ha creato il genere ibrido del letterato - critico d'arte, come se la facilità del travaso del contenuto di un'opera estetica in un altro tipo di forme espressive non fosse l'accusa più grave contro di essa.

Tra l'arte di copiare di Zuloaga e la sua capacità sociologica resterà lo spazio per un pittore. Potrà servirci come esempio di artista plastico?

Sappiamo già che l'unità trascendente che organizza il quadro non deve essere filosofica, matematica, mistica, né storica, ma puramente e semplicemente pittorica. Quando ci lamentiamo della mancanza di trascendenza che affligge i pittori, è chiaro che non chiediamo alle loro tele di convertirsi in luminosi trattati di metafisica.

2. Col vago proposito di cercare una formula che definisca l'ideale della pittura, ho scritto il primo articolo intitolato *Adamo nel Paradiso*. E non so bene perché l'ho chiamato così; al termine dell'articolo mi trovavo perduto in questa selva oscura dell'arte, dove hanno visto chiaro solo i ciechi come Omero. Nella mia confusione, mi sono rifugiato nel ricordo di una vecchia amicizia: il dottor Vulpius, tedesco, professore di Filosofia. Molte volte - ho pensato - mi ha parlato di arte quest'uomo sottile e metafisico; eravamo soliti passeggiare di pomeriggio nel giardino zoologico a Lipsia, solitario, umido, coperto di erba verdescura e con alti alberi cupi. Di quando in quando le aquile lanciavano un grido legionario e imperiale; il «Wapiti», o cervo del Canada, mugghiava rimpiangendo le lunghe praterie fredde, e non era raro che qualche coppia di anatre s'inseguisse sulle acque in un lascivo bailamme, scandalizzando l'onesto popolo degli animali maggiori e più pudichi. Erano ore profonde e d'indugio: il dottor Vulpius non parlava che di estetica e mi annunciava il suo viaggio in Spagna. Secondo lui, l'estetica definitiva dovrà venire dal nostro paese. La scienza moderna ha origini italo - francesi; i tedeschi hanno creato l'etica, sono stati giustificati per grazia; gli inglesi per politica; a noi spagnoli tocca la giustificazione per estetica. Così mi diceva tra grandi circonlocuzioni, mentre con esasperante lentezza un addetto del giardino limava all'elefante il callo sulla fronte. L'elefante è pensatore.

Ho chiesto al mio amico di scrivere qualcosa che potesse giustificare il titolo del mio primo articolo. Ciò che mi ha mandato è troppo lungo e «tecnico» o, come diciamo quando di una cosa non c'interessa neppure la superficie: troppo profondo. Tuttavia invito il lettore interessato alle questioni artistiche a leggere ciò che segue e a meditarlo per qualche minuto.

3. Di solito gli appassionati all'arte provano freddezza per l'estetica. È un fenomeno facilmente spiegabile. L'estetica cerca di addomesticare i lombi rotondi e inquieti di Pegaso; vuole incassare in un reticolo di concetti la pleora inesauribile della sostanza artistica. L'estetica è la quadratura del cerchio; di conseguenza, è un'operazione abbastanza malinconica.

Non c'è modo di imprigionare in un concetto l'emozione del bello che scappa dalle giunture, fluisce, si libera come gli spiriti inferiori che il cultore di magia nera tentava invano di cacciare per chiuderli nel ventre delle ampolle. In estetica ci si dimentica sempre di qualcosa dopo aver chiuso faticosamente il baule, ed è necessario riaprirlo e richiuderlo e, alla fine, cominciare di nuovo. Con una peculiarità: ciò che avevamo dimenticato è sempre la cosa principale.

Ne deriva che, di fronte all'opera d'arte, l'osservazione estetica non è mai soddisfacente. Si mostra timida, rozza, servile, come appartenente a un mondo inferiore, dove tutto è più triviale e sordido. Conviene tenerne conto ogni volta che si riflette sull'arte. L'arte è il regno del sentimento, e nella costituzione di questo regno il pensiero può alloggiare solo nelle dimensioni plebee e volgari, può rappresentare solo la volgarità. Nella scienza e nella morale il concetto è sovrano: è lui la legge, costruisce lui le cose. Nell'arte il suo ruolo è semplicemente di guida, di orientamento, come quelle manine ridicole che il Municipio fa dipingere all'ingresso dei paesi spagnoli, sotto cui si legge: «Per di qua si va all'ufficio del dazio».

Così si spiega lo sdegno che gli appassionati d'arte provano per l'estetica; gli sembra filisteo, formalista, anodina, senza linfa né fecondità; vorrebbero che fosse ancor più bella del quadro o della poesia. Ma per quanti hanno coscienza di cosa significhi orientarsi in temi simili, l'estetica vale tanto quanto l'opera d'arte.

4. Per orientarsi sul significato di un'arte è opportuno decidere il suo tema ideale. Ogni arte nasce per differenziazione dalla radicale necessità di espressione che c'è nell'uomo, che è l'uomo. Allo stesso modo, i sensi degli animali sono canali particolari che una sensibilità radicale, il tatto, è andata aprendo attraverso la materia omogenea. E non furono il nervo ottico e i bastoncelli terminali dell'apparato visivo a produrre la prima visione: fu la necessità di vedere, la visione stessa, a creare il suo strumento. Un mondo di possibili

luminosità sbocciava come un garofano dentro l'animale primitivo, e questo mondo eccessivo, che non poteva essere gustato di colpo, si aprì un cammino, un sentiero, attraverso i tessuti carnosì, un canale di sfogo ordinato verso l'esterno, verso lo spazio, dove riuscì a distribuirsi in modo ampio.

In altri termini: la funzione crea l'organo<sup>1</sup>. E la funzione chi la crea? La necessità. E la necessità? Il problema.

L'uomo porta dentro di sé un problema eroico, tragico: ciò che fa, tutte le sue attività, non sono altro che funzioni di questo problema, passi compiuti per risolvere questo problema. Il quale ha un tale calibro che non c'è modo di affrontarlo in una battaglia campale: seguendo la massima: *divide et impera*, l'uomo lo seziona e lo va risolvendo una parte e uno stadio alla volta. La scienza è la soluzione del primo stadio del problema; la morale è la soluzione del secondo. L'arte è il tentativo di risolvere l'ultima ridotta del problema.

Pertanto, per il nostro tema dobbiamo indicare in che consiste il problema umano da cui, come da un virtuale punto focale, derivano tutti gli atti umani, e poi, mostrando cosa di questo problema è in via di soluzione grazie alla scienza e alla morale, otterremo il problema puro e genuino dell'arte.

Le arti sono nobili sensori per il cui tramite l'uomo esprime a se stesso ciò che non si può formulare altrimenti. Come vedremo, è caratteristico del problema proprio dell'arte l'essere insolubile. Essendo insolubile, l'uomo cerca di abbracciarlo separandone i diversi aspetti, e ogni arte particolare è l'espressione di un aspetto genuino del problema generale.

Ogni arte, dunque, risponde a un aspetto radicale di ciò che di più intimo e irriducibile l'uomo racchiude in sé. E, di conseguenza, questo aspetto non sarà altro che il tema ideale di ogni arte.

La storia di un'arte è la serie di tentativi di esprimere questo tema ideale che ne giustifica la differenziazione dalle altre arti: è la traiettoria che percorre come una freccia alata, per centrare laggiù, alla fine dei tempi, il suo bersaglio. E questo punto nell'infinito segna la direzione, il significato, l'essere di ogni arte.

5. Rendersi conto di una cosa non è conoscerla, ma un mero avvertire che qualcosa ci si presenta davanti. Una macchia scura, lontano, all'orizzonte, che sarà? Sarà un uomo, un albero, il campanile di una chiesa? Non lo sappiamo: la macchia scura attende, aspira a che la determiniamo: davanti a noi non abbiamo una cosa, ma un problema. Digeriamo, e non sappiamo cos'è la digestione; amiamo, e non sappiamo cos'è l'amore.

Le pietre, gli animali vivono: sono vita. L'animale si muove, a quanto sembra, per impulso proprio; sente dolore, sviluppa le sue membra: lui è questa sua vita. La pietra giace immersa in un eterno torpore, in un sogno denso che pesa sulla terra: la sua inerzia è la sua vita, è lei stessa. Ma né la pietra, né l'animale si rendono conto di vivere.

Un giorno tra i giorni, come dicono i racconti arabi, là, nel Giardino dell'Eden - che secondo il professor Delitzsch di Berlino, nel suo libro *Dove si trovava il Paradiso?*, era dalle parti di Padam - Aram, andando dal Tigri verso l'Eufrate - un giorno, dunque, Dio disse: «Facciamo l'uomo a nostra immagine». L'evento ebbe una trascendenza clamorosa: l'uomo nacque, e d'improvviso risuonarono suoni e rumori immensi per tutta l'ampiezza dell'universo, le luci illuminarono ogni ambito, il mondo si riempì di odori e sapori, di allegrie e sofferenze. In una parola, quando nacque l'uomo, quando cominciò a vivere, cominciò anche la vita universale.

In effetti, Dio non è altro che il nome che diamo alla capacità di rendersi conto delle cose. Pertanto, se Dio creò l'uomo a sua somiglianza, vuol dire che creò in lui la prima capacità di rendersi conto mai esistita fuori di Dio. Ma il testo venerabile dice soltanto *a*

---

<sup>1</sup> Anche questo mi sembrerebbe oggi una bestemmia, se non mi sembrasse un'ingenuità. La funzione non crea l'organo, né l'organo la funzione. Organo e funzione sono coetanei (nota del 1915).

*sua immagine*: quindi la capacità donata all'uomo non coincideva esattamente con l'originale divino, era un'approssimazione alla chiaroveggenza di Dio, una sapienza degradata e priva di corposità, un «qualcosa di simile a». Tra la capacità di Dio e quella dell'uomo passa la stessa distanza che tra il rendersi conto di una cosa e il rendersi conto di un problema, tra avvertire e sapere.

Quando Adamo apparve nel Paradiso, come un albero nuovo, cominciò a esistere ciò che chiamiamo vita. Adamo fu il primo essere che, vivendo, si sentì vivere. Per Adamo la vita esiste come problema. Dunque cos'è Adamo, col verdeggiante Paradiso intorno, circondato di animali - giù, lontano, i fiumi coi loro pesci inquieti, e più in là i monti dal petreo ventre, e poi i mari e altre terre, e la Terra e i mondi?

Adamo nel Paradiso è la pura e semplice vita, è il debole supporto del problema infinito della vita.

La gravitazione universale, l'universale dolore, la materia inorganica, le serie organiche, l'intera storia dell'uomo, le sue ansie e le sue esultanze, Ninive e Atene, Platone e Kant, Cleopatra e Don Giovanni, il corporeo e lo spirituale, il momentaneo e l'eterno e il perdurante... tutto gravitante sul futuro rosso, subitamente maturo del cuore di Adamo. Si comprende tutto il significato della sistole e della diastole di quella minuzia, tutte quelle cose inesauribili, tutto ciò che esprimiamo con una parola dai contorni infiniti, VITA, concretizzato, condensato in ciascuna delle sue pulsioni? Il cuore di Adamo, centro dell'universo, cioè l'universo integro nel cuore di Adamo, come un liquore bollente in un bicchiere.

Questo è l'uomo: il problema della vita.

#### 6. L'uomo è il problema della vita.

Tutte le cose vivono. Come - ci si dirà-, vuol restaurare le visioni mistiche della natura? Fechner voleva che i pianeti fossero esseri viventi, dotati di istinti e di una possente sentimentalità, come enormi rinoceronti astronomici che giravano nelle loro orbite mossi da formidabili passioni sideree. Fourier, il ciarlatano Fourier, attribuiva ai corpi celesti una vita peculiare, che chiama *aromale*, e secondo lui l'attrazione universale non era altro che l'espressione matematica delle relazioni amorose perpetuamente intercorrenti tra gli astri, che si scambiavano aromi come fidanzati cosmici. Sarà forse qualcosa di simile ciò che voglio dire, dicendo che tutte le cose vivono? Torniamo ancora a prender gusto al misticismo?

Niente meno mistico di ciò che io voglio dire: tutte le cose vivono.

La scienza sembra ridurre il significato della parola *vita* a una disciplina particolare: la biologia. In base a questo, la matematica, la fisica, la chimica non si occupano della vita, ed esisterebbero esseri viventi - gli animali - ed esseri non viventi - le pietre.

D'altra parte i fisiologi, volendo definire la vita mediante attributi puramente biologici, si perdono sempre, e non hanno ancora raggiunto una definizione che si regga in piedi.

Di contro a questo, oppongo un concetto di vita più generale, ma più metodico.

La vita di una cosa è il suo essere. E cos'è l'essere di una cosa? Un esempio ce lo chiarirà. Il sistema planetario non è un sistema di cose, nella fattispecie di pianeti: prima che fosse ideato il sistema planetario, non c'erano pianeti. È un sistema di movimenti, pertanto di relazioni: l'essere di ogni pianeta è determinato dentro questo insieme di relazioni, come determiniamo un punto in un reticolo. Dunque, senza gli altri pianeti non è possibile il pianeta Terra, e viceversa; ogni elemento del sistema ha la necessità di tutti gli altri: è la relazione mutua con gli altri. In base a ciò, l'essenza di ogni cosa si risolve in relazioni.

Non altro è il senso più profondo dell'evoluzione nel pensiero umano dal Rinascimento ad oggi: la dissoluzione della categoria di sostanza nella categoria di relazione. E poiché la relazione non è una *res*, ma un'idea, la filosofia moderna si chiama idealismo, e quella medievale, che comincia con Aristotele, realismo. La razza ariana pura secerne idealismo:

così Platone, così quell'indiano che scrive nel suo *purana*: «Quando l'uomo mette il piede a terra, calpesta sempre cento sentieri». Ogni cosa è un crocevia: la sua vita, il suo essere è l'insieme delle relazioni, delle reciproche influenze in cui si trovano tutte le altre. Una pietra sul bordo del cammino necessita del resto dell'universo per esistere<sup>2</sup>.

La scienza si affanna a scoprire questo *essere* inesauribile che costituisce la vitalità di ogni cosa. Ma il metodo usato compra l'esattezza al prezzo di non conseguire mai completamente il suo impegno. La scienza ci offre solo leggi, cioè affermazioni su ciò che le cose sono in generale, su ciò che hanno in comune le une con le altre, su quelle loro relazioni che sono identiche per tutte o quasi tutte. La legge di caduta dei gravi esprime ciò che è il corpo, la relazione generale secondo cui si muove *ogni* corpo. Ma: *questo* corpo concreto cos'è? Cos'è questa pietra venerabile del Guadarrama? Per la scienza questa pietra è un caso particolare di una legge generale. La scienza converte ogni cosa in un caso, vale a dire in ciò che questa cosa ha in comune con le altre. Questa è l'astrazione: la vita scoperta dalla scienza è una vita astratta, mentre per definizione il vitale è il concreto, l'incomparabile, l'unico. La vita è l'individuale.

Per la scienza le cose sono casi: così è risolto il primo stadio del problema della vita. Ora è necessario che le cose siano qualcosa di più che semplici cose. Napoleone non è solo un uomo, un caso particolare della specie umana: è quest'uomo unico, questo individuo. E la pietra del Guadarrama è diversa da un'altra pietra, chimicamente identica, giacente sulle Alpi.

7. La scienza divide il problema della vita in due grandi regioni, che non comunicano tra loro: la natura e lo spirito. Così si sono formate due classi di scienze: le naturali e le morali, che indagano le forme della vita materiale e della vita psichica.

Nello spirito si vede in modo più chiaro che nella materia come l'*essere*, la vita, non sia che un insieme di relazioni. Nello spirito non ci sono cose, ma stati. Uno stato di spirito non è altro che la relazione tra uno stato precedente e uno successivo. Non esiste, ad esempio, una tristezza assoluta, una cosa «tristezza». Se prima io sentivo un'immensa allegria, e ora i motivi di allegria, benché grandi, sono minori, mi sentirò triste. La tristezza e l'allegria fioriscono l'una dall'altra, sono stati diversi di una stessa fisiologia che, a sua volta, è uno stato della materia o un moto dell'energia.

Le scienze morali, nondimeno, sono anch'esse soggette al metodo dell'astrazione: descrivono la tristezza in generale. Ma la tristezza in generale non esiste. Triste, orribilmente triste, è la tristezza che io sento in questo istante. La tristezza in quanto vita, e non in quanto idea generale, è ugualmente qualcosa di concreto, unico, individuale.

8. Ogni cosa concreta è costituita da una somma infinita di relazioni. Le scienze procedono discorsivamente, cercano queste relazioni a una a una, e pertanto avranno necessità di un tempo infinito per fissarle tutte. Questa è la tragedia originale della scienza: lavorare per un risultato che non otterrà mai in modo pieno.

Dalla tragedia della scienza nasce l'arte. Quando i metodi scientifici ci abbandonano, iniziano i metodi artistici. E se chiamiamo scientifico il metodo dell'astrazione e della generalizzazione, chiameremo quello artistico metodo dell'individuazione e della concretizzazione.

Dunque non si dica che l'arte copia la natura. Dov'è questa natura esemplare fuori dai libri di fisica? Il naturale è ciò che accade in conformità con le leggi fisiche, che sono generalizzazioni, e il problema dell'arte è la realtà vitale, concreta, ciò che è unico in quanto unico, concreto, vitale.

---

<sup>2</sup> Questo concetto leibniziano e kantiano dell'essere delle cose ora mi irrita un po' (*nota del 1915*).

La natura è il regno dello stabile, del permanente; la vita, al contrario, è l'elemento assolutamente passeggero. Ne deriva che il mondo naturale, prodotto della scienza, è elaborato mediante generalizzazioni, mentre questo nuovo mondo della pura vitalità, per costruire il quale è nata l'arte, deve esser creato mediante l'individualizzazione.

La natura, intesa come *natura conosciuta* da noi, non ci presenta niente di individuale: l'individuo è solo un problema insolubile per gli strumenti naturalisti, e sono risultati vani i tentativi compiuti dai biologi per definirlo. Non sappiamo chi è Napoleone, inteso come il tale individuo, finché un biografo profondo non ne ricostruisce l'individualità. Orbene, la biografia è un genere poetico. Le pietre del Guadarrama non acquistano la loro peculiarità, il loro nome e il loro proprio essere nella mineralogia, dove compaiono solo in quanto formano un'identica classe con altre pietre identiche, ma nei quadri di Velázquez.

9. Abbiamo visto che un individuo, si tratti di cosa o persona, è il risultato del resto totale del mondo: è la totalità delle relazioni. alla nascita di un filo d'erba collabora tutto l'universo.

Si avverte l'immensità del compito che l'arte si assume su di sé? 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 *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*.

10. La scienza spezza l'unità della vita in due mondi: natura e spirito. L'arte, cercando la forma della totalità, deve fondere nuovamente questi due lati della realtà vitale. Non c'è nulla che sia solo materia: la stessa materia è un'idea; non c'è niente che sia solo spirito: il sentimento più delicato è una vibrazione nervosa.

Per realizzare questa funzione, l'arte deve partire da uno di questi mondi e dirigersi verso l'altro. Questa è l'origine delle varie arti. Se andiamo dalla natura verso lo spirito, se partendo dalle figure spaziali cerchiamo l'elemento emozionale, l'arte è plastica: la pittura. Se dall'elemento emozionale, da quello affettivo che fluisce nel tempo, aspiriamo alla plasticità, alle forme naturali, l'arte è spirituale. In fondo, è tanto l'una quanto l'altra cosa; ma il suo sforzo, la sua organizzazione, sono condizionati dal punto di partenza.

11. Cézanne, forse, non ha mai dipinto bene: gli mancano le doti fisiche del pittore. Tuttavia nessuno tra i contemporanei ha visto con pari profondità il significato radicale della pittura, né si è posto con pari chiarezza i suoi problemi sostanziali. Non c'è paradosso in questo: un uomo privo di entrambe le braccia, impossibilitato a prendere i pennelli, può covare nel cuore un'emozionalità pittorica di prim'ordine.

Cézanne era solito avere in bocca una parola di enorme trascendenza estetica: *realizzare*. Secondo lui questa parola racchiude l'alfa e l'omega della funzione dell'artista. Realizzare, cioè convertire in cosa ciò che di per sé non lo è.

L'arte soffre da tempo di un grave disorientamento per l'uso confuso imposto a questi due vocaboli innocenti: realismo e idealismo. Comunemente s'intende per realismo - da *res*

- la copia o finzione di una cosa; la realtà, dunque, corrisponde al copiato; l'illusione alla finzione, all'opera d'arte. Ma noi sappiamo già a che attenerci circa questa presunta realtà delle cose; sappiamo che una cosa non è ciò che vediamo con gli occhi: ogni paio d'occhi vede una cosa diversa, e a volte le pupille si contraddicono in uno stesso uomo.

Abbiamo anche notato che per produrre una cosa, una *res*, abbiamo per forza necessità di tutte le altre. Realizzare, pertanto, 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 ingenuie vaghezze che attraversano il suo cervello, ma s'immerge con ardore nel caos delle supposte 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.

12. Cézanne, pittore, non dice nulla di diverso da ciò che io, teorico di estetica, dico con parole più tecniche. Cézanne: l'arte è realizzazione. Io: l'arte è individualizzazione. Le cose, le *res*, sono individui.

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 sprofondata in quella forma generale che denominiamo: 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. Lo strumento per esprimere quest'ultima non si riduce ai colori: la forma esteriore, il modello, il tema, le cose, in una parola, non sono fini o aspirazioni della pittura, ma semplicemente mezzi, materiale, come il pennello e l'olio.

13. 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.

La pittura interpreta il problema della vita prendendo come punto di partenza gli elementi spaziali, le figure. Quella forma della vita, quell'infinita totalità delle relazioni necessarie a costituire la semplice vita di una pietra, in pittura si chiama spazio. Il pittore crea col suo pennello una cosa, organizzando un sistema di relazioni spaziali e dandole in esso un posto; allora questa cosa per noi comincia a vivere.

Lo spazio è lo strumento della coesistenza: se nello stesso tempo esistono varie cose, lo si deve allo spazio. Ne deriva che in un quadro ogni pennellata deve essere il logaritmo di tutte le altre; di conseguenza, un quadro è tanto più perfetto quanto più numerosi sono i riferimenti di ogni centimetro quadrato della tela al resto di essa. È la condizione della

coesistenza, che non si riduce al mero giacere delle cose l'una accanto all'altra. La Terra coesiste col Sole, perché senza la Terra il Sole andrebbe allo sbando, e viceversa: coesistere è convivere, vivere le cose l'una dell'altra, sostenersi reciprocamente, sopportarsi, tollerarsi, alimentarsi, fecondarsi e potenziarsi.

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.

La costruzione della coesistenza, dello spazio, ha necessità di uno strumento unitivo, di un elemento suscettibile di diversificarsi in innumerevoli qualità, senza cessare di essere uno e identico. Questa materia sovrana della pittura è la luce.

Il pittore crea la vita con la luce, come Jahvè all'inizio della Genesi. Non si dimentichi che a ogni creazione particolare, secondo il libro, Dio vide che era buona. Ci si immagina il Fattore che si ritrae, socchiudendo gli occhi per ottenere una visione più energica, più oggettiva e impersonale della sua opera: un gesto da pittore.

La pittura è la categoria della luce.

14. Ciò che si è detto in precedenza, apparirà più fecondo se compariamo la pittura con un'altra arte: il romanzo, ad esempio.

Il romanzo è un genere poetico le cui epoche germinali, il cui progresso ed espansione corrispondono esattamente ad analoghi stadi dell'evoluzione pittorica. Pittura e romanzo sono arti romantiche, moderne, nostre. Sono maturati come frutti del Rinascimento, cioè come espressioni del problema dell'individuo, tipico del Rinascimento.

Nei secoli XV e XVI si scopre l'interiorità dell'uomo, il mondo soggettivo, la realtà psicologica. Di fronte al mondo delle cose fisse, collocate in modo fermo nello spazio, sorge il mondo fugace delle emozioni, essenzialmente inquieto, fluente nel tempo. Questo regno vitale degli affetti trovò puntualmente la sua espressione estetica: il romanzo.

La sostanza ultima del romanzo è l'emozione: i romanzi stanno lì solo per rivelarci le passioni degli uomini, non nelle loro manifestazioni attive e plastiche, non nelle loro azioni - per questo basta il poema epico-, ma nella loro origine spirituale, come contenuti nascenti dallo spirito. Se il romanzo descrive gli atti dei personaggi e anche il paesaggio che li circonda, è solo per spiegare e rendere possibile il suggerimento diretto degli affetti interiori delle anime.

Ma la vita del nostro spirito è successione, e l'arte che la esprime tesse i suoi materiali nell'apparenza fluida del tempo. La convivenza delle anime si verifica nella successione: alcune versano in altre il loro contenuto più intimo, che da queste passa ad altre nuove: così i cuori si mettono in relazione gli uni con gli altri. Per questo il principio unitivo usato da quest'arte temporale è il dialogo.

Nel romanzo il dialogo è essenziale, come la luce nella pittura. Il romanzo è la categoria del dialogo.

Ripercorra il lettore la storia del romanzo: nella Grecia classica esistono solo racconti di viaggio, ciò che si chiamava *teratologie*. Se vogliamo cercare qualcosa di veramente ellenico dove possa trovarsi in germe il romanzo, troviamo solo i dialoghi platonici e, in un certo senso, la commedia. In contrapposizione all'epica, il romanzo si riferisce sempre all'attualità; la narrazione, per il greco, doveva proiettare sempre i suoi temi su un fondo, matrice delle vecchie età mistiche: la narrazione è leggenda. Trovarono solo una cosa degna di essere descritta come attuale: la conversazione, lo scambio di affetti tra uomo e uomo.

Il romanzo finisce di nascere in Spagna; la *Celestina* è l'ultimo tentativo, l'ultimo sforzo per fissare il genere. Cervantes, nel *Chisciotte*, oltre ad altri tremendi donativi, offre all'umanità un nuovo genere letterario. Orbene, il *Chisciotte* è un insieme di dialoghi. Forse questo ha motivato le discussioni tra i retorici e i grammatici del suo tempo; certifichi chi sa di queste materie se può essere riferito a qualcosa di simile ciò che dice Avellaneda all'inizio del suo prologo: «Poiché è quasi *commedia* tutta la *Storia di don Chisciotte della Mancia...*».

La luce è lo strumento di articolazione nella pittura, la sua forza viva. La stessa cosa è il dialogo nel romanzo.

15. Ritengo che quanto si è detto ci servirà per distinguere chiaramente tra ciò che ogni arte è chiamata ad esprimere e i mezzi che usa per l'espressione.

La vitalità, nella sua forma spaziale, ci si presentava come aspirazione radicale della pittura; la luce, come strumento generico.

In ogni arte è importante questa distinzione tra la tecnica e la finalità estetica, ma in pittura lo è molto di più. Una considerazione volgarissima ce ne spiegherà il perché.

Se, prendendo congiuntamente la storia della pittura, da una parte, e quella della letteratura dall'altra, compariamo il numero delle opere riconosciute come mirabili dai critici dell'una e dell'altra arte, ci ritroviamo con un brutto fatto che merita qualche giustificazione, se non deve rimanere incomprensibile. Vale a dire: l'eccessivo squilibrio tra l'abbondanza dei buoni esiti pittorici dell'uomo e l'esiguità dei suoi successi letterari. Risulta che l'umanità ha eseguito molti più quadri belli, che composto opere poetiche forti.

Io mi rifiuto di credere che sia stato così. Gli uni o gli altri, critici di pittura o critici letterari, si sono sbagliati e, a mio modo d'intendere, l'errore in questo caso appartiene ai più benevoli. La critica pittorica ha ecceduto nella lode, sedotta da una confusione tra il valore estetico e il risultato tecnico.

In pittura la tecnica è estremamente complessa e dotta: il meccanismo produttore di un quadro, se lo si compara con lo strumento letterario (l'idioma), è molto meno spontaneo, più distante dai mezzi naturali che l'uomo impiega negli usi quotidiani del vivere. In altri termini: tra il *Chisciotte* e una conversazione volgare c'è molto meno distanza nella complessità tecnica che tra un disegno di Rembrandt e le linee che una mano ingenua può tracciare su un foglio per fissare l'impressione di una fisionomia o di un paesaggio. Grazie a ciò, in pittura la tecnica è arrivata a sostantivarsi, arrogandosi il diritto ad onori da contenuto artistico, pur essendo, come è, mero materiale. Quanti quadri essenzialmente antiestetici vivono nella lode della storia dell'arte per la pura virtù e la grazia della loro tecnica paziente, erudita, tenace? Se procedessimo a una revisione delle glorie della pittura, sulla scorta di una perentoria domanda di pura arte sostanziale, tutto il suo pianterreno - il ritratto - resterebbe fuori dalla nostra ammirazione, senz'altra eccezione che l'ammirazione per quei ritratti che non fossero realmente tali, bensì vere composizioni, quadri completi. Con ogni probabilità dovrebbe accaderci la stessa cosa con il paesaggio e con il quadro storico, che di solito nasconde, sotto la pompa cromatica dei costumi, un triste accattonaggio pittorico.

Si vuol forse dire che il pittore deve disinteressarsi delle preoccupazioni tecniche? Chiaro che no; anzitutto dovrà dipingere nel miglior modo al mondo. Vorrei solo far capire che, dopo aver dipinto mirabilmente, il pittore deve cominciare a diventare artista. Nella critica momentanea è necessario concedere al punto di vista tecnico la suprema istanza del giudizio, perché questa critica, più che un fine estimativo, ha un senso pedagogico; ma guardando gli enormi piani dell'intera storia di un'arte, cosa vogliono dire delle mani dipinte bene o la capricciosità di una linea?

All'interno del significato di questi paragrafi, appare naturalmente molto più importante determinare *che cosa* si deve dipingere: il *come* si deve dipingere è questione secondaria, aggiuntiva, empirica, alla quale risponderanno in modo divergente cento scuole e mille pittori.

16. Tuttavia estraiamo una conseguenza: dato che si dipinge *con* la luce e *nella* luce, la pittura non ha alcun motivo di dipingere la luce. Valga questa affermazione come critica di ogni luminosismo che innalza il mezzo artistico a fine pittorico.

Arriviamo dopo giri noiosi alla conclusione del nostro ragionamento, alla formula che esprima qual è il tema ideale dell'opera pittorica. Che si deve dipingere?

Abbiamo visto che non si debbono dipingere idee generali. Un quadro non può essere un trampolino che ci lanci di colpo in una filosofia. Per buona che sia, la filosofia che ci può offrire un quadro è necessariamente cattiva. La filosofia ha la sua espressione propria, la sua propria tecnica, condensata nella terminologia scientifica, e anche questa le sta stretta. Il quadro migliore è sempre un cattivo sillogismo.

Il quadro deve essere pittura in tutta la sua profondità; le idee che può suggerirci debbono essere colori, forme, luce; ciò che è dipinto deve essere Vita.

E ora si richiami alla memoria ciò che ho detto per dare fluidità estetica a questo povero concetto di vita. Vita è scambio di sostanze; pertanto è con - vivere, coesistere, intrecciarsi in una rete sottilissima di relazioni, appoggiarsi l'un l'altro, alimentarsi mutuamente, sopportarsi, potenziarsi.

Dipingere qualcosa in un quadro è dotarlo di condizioni di vita eterna.

Immaginatevi davanti a un'opera di moda. Le sue figure stimolano la nostra fantasia al movimento, ci commuovono, vivono per noi. Passano cinquant'anni e quelle figure, davanti agli sguardi dei nostri figli, rimangono mute, quiete, morte. Perché ora sono morte? Di che vivevano prima? Di noi, della nostra sensibilità momentanea, periferica, passeggera. Quelle figure romantiche si erano alimentate del nostro romanticismo: scomparso questo, sono morte di fame e di sete. L'arte alla moda è fugace per questo: vive dello spettatore, essere effimero, che cambia di lì a poco, condizionato dall'epoca, dal giorno, dall'ora. L'arte classica non fa assegnamento sullo spettatore: per questo ci è più difficile arrivare intimamente fino a lei.

Il pittore eccellente ha sempre messo nel suo quadro non solo le cose che ha voluto o gli è convenuto copiare, ma un mondo inesauribile di alimenti affinché queste cose potessero perdurare nella vita eterna, in un perpetuo scambio di sostanze. La conquista di ciò che si è chiamato «aria», «ambiente», è un caso particolare di questa esigenza incalcolabile.

Gli egizi guardavano alla morte come a un modo della vita, come un'esistenza virtuale degli esseri al di là del visibile. Per questo, per facilitare loro la nuova vita, trasformavano i cadaveri in mummie e chiudevano con loro nelle mastabe ogni sorta di alimenti.

Questo deve dipingere il pittore: le condizioni perenni della vitalità. Questo hanno fatto tutti i pennelli eroici.

17. Nell'uomo la vita si duplica: i suoi gesti, le sue membra, sono al tempo stesso vita spaziale e segni di vita affettiva. La pittura si integra col corpo umano; attraverso di esso penetra nel suo dominio, sotto l'impero della luce, tutto ciò che non è immediatamente spazio: le passioni, la storia, la cultura.

Il tema ideale della pittura, di conseguenza, è l'uomo nella natura. Non quest'uomo storico, non quell'altro; l'uomo, il problema dell'uomo come abitante del pianeta. Ridurre questo problema a un tipo nazionale, ad esempio, è ridurlo alle dimensioni di un aneddoto.

Sarà dunque una stravaganza dire che il tema generico, radicale, prototipico della pittura è quello proposto dalla Genesi nel suo inizio? Adamo nel Paradiso. Chi è Adamo? Chiunque e nessuno in particolare: la vita.

Dov'è il Paradiso? Il paesaggio del Nord o del Mezzogiorno? Non importa: è lo scenario ubiquo per l'immensa tragedia del vivere, dove l'uomo lotta e si riconforta per tornare a lottare. Questo paesaggio non ha bisogno di alberi suggestivi, né «dolomiti», come la Gioconda; può essere, come nella *Crocifissione* del Greco, un palmo di tenebre a ogni lato della testa dolente del Cristo. Quelle tenebre brevissime - come dice un critico - potevano considerarsi estese su tutta la terra. Sono quanto basta perché le tempie redentrici continuino a vivere in perpetuo la morte di un crocifisso.

Ecco le note che mi manda il dottor Vulpius. Le sue abitudini di pensatore tedesco lo hanno indotto a indagare troppo sull'origine della questione. Un problema in apparenza così esiguo, come quello dell'arte pittorica, lo ha condotto a sviluppare una visione sistematica dell'universo. Non è strano; il suo compatriota Longe dice, nella *Storia del materialismo*, che la Germania è l'unico paese dove un farmacista, per pestare nel suo mortaio, ha necessità di pensare che significato abbia questo nell'armonia universale.

## Arte di questo mondo e dell'altro

1. Io sono un uomo spagnolo, cioè un uomo senza immaginazione. Non arrabbiatevi, non chiamatemi antipatrioti. Tutti ne convengono. L'arte spagnola, dice Alcántara, dice Cossío, è realista. Il pensiero spagnolo, dice Menéndez Pelayo, dice Unamuno, è realista. La poesia spagnola, l'epica autoctona, dice Menéndez Pidal, si attiene più di ogni altra alla realtà storica. I pensatori politici spagnoli, secondo Costa, furono realisti. Che farò io, discepolo di tali egregi compatrioti, se non tracciare una linea e tirare una somma? Io sono un uomo spagnolo, che ama le cose nella loro purezza naturale, che preferisce riceverle tali e quali sono, con chiarezza, stagliate nel mezzogiorno, senza che si confondano le une con le altre, senza che io metta nulla su di loro; sono un uomo che vuole anzitutto vedere e toccare le cose e che non si compiace d'immaginarselo: sono un uomo senza immaginazione.

E il peggio è che l'altro giorno sono entrato in una cattedrale gotica... Io non sapevo che dentro una cattedrale gotica abita sempre un turbine; il fatto è che, appena messo il piede all'interno, sono stato strappato dalla mia stessa pesantezza sulla terra - questa buona terra dove tutto è fermo e chiaro e si possono palpare le cose e si vede dove cominciano e dove finiscono. All'improvviso, da mille luoghi, da mille angoli scuri, dai confusi vetri dei finestroni, dai capitelli, dalle chiavi di volta lontane, dagli spigoli interminabili, mi piombarono addosso miriadi di esseri fantastici, come animali immaginari ed eccessivi, grifi, dozzoni, cani mostruosi, uccelli triangolari; altri, figure inorganiche, ma che nelle loro accentuate contorsioni, nella loro figura zigzagante, verrebbero presi per animali incipienti. E tutto questo venne su di me rapidissimamente, come se, avendo saputo che io stavo per entrare in quell'istante di quel pomeriggio, ogni cosa si fosse messa ad aspettarmi nel suo cantuccio o nel suo angolo, l'occhio vigile, il collo allungato, i muscoli tesi, pronti per il salto nel vuoto. Posso dare un dettaglio in più, comune a quell'algarabia, a quel pandemonium mobilitato, a quell'irrealtà semovente e aggressiva; ogni cosa, infatti, arrivava fino a me in una corsa aerea ardita, ansante, perentoria, come per darmi notizia con frasi veloci, spezzate, affannose, di non so quale terribile avvenimento incommensurabile, unico, decisivo, appena accaduto lassù in alto. E immediatamente, con la stessa rapidità, quasi avesse compiuto la sua missione, spariva, forse ritornava al suo covile, al suo trespolo, al suo cantuccio ogni bestia inverosimile, ogni impossibile uccellaccio, ogni spigolosa linea vivente. Tutto svaniva come se avesse esaurito la sua vita in un atto unico.

Uomo senza immaginazione, a cui non piace trattare con creature di una condizione equivoca, instabile e vertiginosa, ebbi un movimento istintivo, tornai sui miei passi, chiusi la porta dietro di me e di nuovo mi ritrovai seduto fuori, guardando la terra, la dolce terra quieta e dorata dal sole, che resiste alle piante dei piedi, che non va e viene, che sta lì e non fa gesti né dice alcunché. E allora ricordai che, obbedendo per non più di un istante alla follia di tutta quell'inquieta popolazione del tempio, avevo guardato in alto, lassù, verso l'altezza più profonda, curioso di conoscere l'avvenimento supremo che mi veniva annunciato, e avevo visto le arcate sui pilastri slanciarsi verso il sublime con una decisione suicida, e intrecciarsi per strada con altri, attraversarli, congiungerli e continuare oltre senza requie, senza rispetto, in alto, in alto, senza mai finire di concretarsi; in alto, in alto, fino a perdersi in un'ultima confusione quasi somigliante a un nulla dove tutto è in fermentazione. Attribuisco a questo la perdita della serenità.

Quest'avventura accade sempre a un uomo senza immaginazione, per il quale esiste solo il finito, quando commette l'errore di entrare in un carcere gotico, che è una trappola messa su dalla fantasia per catturare l'infinito, la terribile bestia impetuosa dell'infinito.

Tuttavia queste emozioni sono opportune; vi apprendiamo la nostra limitatezza, cioè il nostro destino. Con la limitatezza posta nei nostri nervi da un'eredità secolare, apprendiamo l'esistenza di altri universi spirituali che ci limitano, al cui interno non possiamo penetrare, ma che, resistendo alla nostra pressione, rivelano che stanno lì, che cominciano lì dove noi finiamo. In questo modo, a forza d'inciampare con insospettati mondi confinanti, apprendiamo il nostro posto spirituale nel pianeta e fissiamo i confini del nostro ambito spirituale, che nella prima giovinezza aspirava a riempire l'universo.

Sì; dove finisce lo spagnolo, con la sua sensibilità ardente per le cosiddette cose reali, per il circoscritto, per il concreto e il materiale; dove finisce l'uomo senza immaginazione, comincia un uomo dalle ambizioni fuggitive, per il quale non esiste la forma statica, e che cerca anzi espressività, dinamismo, aspirazione, trascendenza, infinità. È l'uomo gotico, che vive di un'atmosfera immaginaria.

Ecco i due poli dell'uomo europeo, le due forme della patetica continentale: il *pathos* materialista o del Sud, e il *pathos* trascendentale o del Nord.

Orbene: la salute è la liberazione da ogni *pathos*, il superamento di tutte le formule instabili ed eccentriche. Qualche tempo fa ho parlato del *pathos* del Sud, ho fustigato l'enfasi dell'atteggiamento spagnolo. Sono stato frainteso e mi si attaccava come sostenitore dell'enfasi contraria, del *pathos* gotico.

Un anno fa, di questi tempi, io mi trovavo a Sigüenza, una terra molto rossa su cui cavalcò Rodrigo, chiamato Mio Signore, quando veniva da Atienza, una montagna molto aspra. Là c'è una vecchia cattedrale a pianta romanica con due torri fosche, merlate, due castelli guerrieri, costruiti per dominare sulla terra, pieni di pesantezza, con le pareti lisce, prive di aspirazioni irrealizzabili. Quel terreno possiede un rilievo così ricco di piani che, alla luce tremolante dell'alba, assumeva un'ondulazione da mare possente, e la cattedrale, tutta olivastro e rosa, mi sembrava una nave che su quel mare autoctono veniva a portarmi la tradizione religiosa della mia razza condensata nel reliquiario del suo tabernacolo.

La cattedrale di Sigüenza è all'incirca contemporanea del venerabile *Cantar de mio Cid*; mentre la sorella di pietra veniva eretta blocco dopo blocco, il fratello poema organizzava le sue ruvide membra, verso dopo verso, composti a ritmi forti da passo di marcia. Sono entrambi figli di una stessa spiritualità che si attiene a ciò che si vede e si palpa. Entrambe, religione e poesia, sono qui pregne, terrene, affermatrici di questo mondo. L'altro mondo si fa presente in esse in modo umile e semplice, come un piccolo raggio di sole che scende a illuminare le cose stesse di questo mondo e le accarezza e le abbellisce, e mette in loro iridescenze e un po' di splendore. L'uno e l'altro, il tempio e il poema, si accontentano di delimitare un frammento di vita. La religione e la poesia non pretendono di soppiantare questa vita, ma la servono e la organizzano in diaconie. Non è discreto? La religione e la poesia sono per la vita.

Nelle cattedrali gotiche, al contrario, la religione è diventata un sostantivo, nega la vita e questo mondo, polemizza con loro e rifiuta di obbedire alle loro più piccole ordinanze. Sopra la vita e contro la vita questa religione gotica costruisce un mondo che essa s'immagina orgogliosamente.

C'è nel gotico un eccesso di preoccupazioni ascendenti: il corpo dell'edificio si lacera per salire, si sfilaccia, si lascia trapassare, e sui suoi fianchi rimangono aperte le ogive come asole di piaghe. Quando l'arte è altissima riesce - in cosa non riuscirà l'arte? - a dare alla petrea mole un'illusione di levitazione quale la percepiscono gli estatici: esistono realmente chiese dotate di un tale slancio pneumatico ascendente, che le riteniamo capaci di essere assunte in cielo, anche trascinandosi dietro tutto il gravante peso di un intero capitolo.

Tuttavia, per un uomo senza immaginazione, in esse c'è sempre qualcosa di petulante, un non volersi rendere conto delle condizioni infrangibili del cosmo, una fuga disciolta dalle leggi che assoggettano l'uomo alla terra...

Preferisco l'onesta pesantezza romanica, dice l'uomo del Sud. Questo misticismo, la subdola sostituzione di questo mondo con l'altro, mi rendono nervoso. Insieme a un gran rispetto e a un fervore per l'idea religiosa, in me ci sono diffidenza e un'antipatia radicali verso il misticismo, verso il temperamento confusionario, che m'impedisce di trovargli una giustificazione, dovunque si presenti. Mi sembra di scoprirvi sempre l'intervento della fissazione o della mistificazione.

Ad ogni modo l'architettura è un documento così vasto dello spirito che essa esprime, che offre la possibilità di orientarci su quanto può esserci realmente di verecondo e

significativo nel misticismo gotico. L'architettura è un'arte etnica e non si presta a capricci. La sua capacità espressiva è poco complessa; dunque esprime solo ampi e semplici stati spirituali, che non sono quelli del carattere individuale, ma quelli di un popolo o di un'epoca. Inoltre, come opera materiale, supera tutte le forze individuali: il tempo e il costo che richiede ne fanno necessariamente un manifesto collettivo, un lavoro comune, sociale.

Un recente libro di Worringer, intitolato *Problemi formali dell'arte gotica*, formula in modo radicale il problema estetico di quest'arte e lo stato spirituale che la crea. Con soddisfazione trovo non pochi punti di vista comuni tra il libro del dottor Worringer e ciò che ho scritto qualche tempo fa su queste pagine, col titolo: *Adamo nel Paradiso*. Secondo quanto ho sentito, non è risultato chiaro ciò che avevo scritto allora, e questo mi rattrista, perché si trattava di un saggio di estetica spagnola, una sorta di giustificazione teorica della nostra peculiarità artistica. Ora, seguendo il dottor Worringer, mi accingo a riprendere in altra forma e coi concetti da lui presentati la questione di naturalismo e idealismo, dell'anima mediterranea e dell'anima gotica. È un argomento su cui conviene veder chiaro, se vogliamo iniziare un giorno la storia scientifica, cioè filosofica della Spagna.

## 2. Volere e potere artistici

Secondo Worringer, nel suo *Problemi formali dell'arte gotica*, la storia dell'arte è stata finora la storia dell'abilità, ovvero *potere* artistico. Si partiva dalla supposizione gratuita secondo cui l'arte deve aspirare, consiste nell'aspirare, a riprodurre una cosa chiamata aspetto naturale, e di conseguenza la maggiore o minore perfezione estetica, la progressiva evoluzione dell'arte, veniva misurata in base alla maggiore o minore approssimazione a questo aspetto, in base alla maggiore o minore abilità produttiva. Però: è serio credere che all'umanità siano occorsi migliaia di anni per imparare a disegnare bene, cioè conformemente all'aspetto naturale? D'altra parte, da questo punto di vista intere epoche dell'arte risultano screditate e incomprensibili. Non ci staremo muovendo all'interno di un pregiudizio tenace? - vien fatto di domandarsi. Quest'arte preoccupata di emulare la vita della natura non sarà meramente una forma parziale dell'arte stessa, la forma vigente nella nostra epoca e in quelle che chiamiamo classiche, perché assomigliano alla nostra?

In realtà, questa pretesa stanzialità naturalista dell'arte è un presupposto gratuito. E oltre che gratuito è un presupposto vanitoso e limitato credere che gli stili dissimili dal nostro siano il risultato di un non *potere* disegnare, dipingere o scolpire meglio. È più valido il pensiero contrario: che le diverse epoche hanno un differente *volere*, una differente volontà estetica, e che hanno potuto ciò che hanno voluto, solo che hanno voluto cose diverse dalle nostre. In tal modo la storia dell'arte, che finora è stata storia del *potere* artistico, verrebbe convertita in storia del *volere* artistico, storia dell'Ideale.

«Il volere, fino ad ora mai discusso e considerato invariabile e perenne, deve costituire il vero problema da indagare, giacché le divergenze minute tra volere e potere, realmente esistenti nella produzione artistica dei tempi passati, sono valori minimi e disprezzabili, soprattutto se prendiamo in considerazione l'enorme distanza tra le nostre intenzioni artistiche e quelle passate».

L'arte non è un gioco né un'attività di lusso: è piuttosto, come dice Schmarsow, un chiarimento intercorso tra l'uomo e il mondo, un'operazione spirituale necessaria tanto quanto la reazione religiosa o la reazione scientifica. Davanti a una serie di fatti artistici appartenenti a un'epoca o a un popolo, bisogna domandarsi: quale esigenza ultima del suo spirito ha soddisfatto quell'epoca, quel popolo, con questi prodotti? In questo modo trasformeremmo la storia dell'arte in

«una storia del sentimento, come tale equivalente alla religione. Per sentimento cosmico intendiamo lo stato psichico in cui ogni volta l'umanità si trova di fronte all'universo, di fronte ai fenomeni del mondo esterno. Questo stato si rivela nella qualità delle necessità psichiche, nel carattere della volontà artistica di cui è impronta o sedimento l'opera d'arte, o meglio il suo stile, la cui peculiarità è appunto la peculiarità di quelle necessità psichiche creatrici. Così, nell'evoluzione

dello stile si manifesterebbero le diverse gradazioni del sentimento cosmico in modo altrettanto spontaneo che nelle teogonie dei popoli».

L'estetica tedesca è solo la giustificazione dell'arte classica e del Rinascimento, la negazione di altri modi di emozionarsi e trepidare davanti all'universo.

La sua stessa arte nativa cade fuori dai suoi schemi greco - italici fino al punto che, secondo l'opinione di Worringer, la parola «bellezza» è così impregnata dei valori classici che ci capiremo solo se diciamo che l'arte gotica non ha niente a che vedere con la bellezza. La spiritualità gotica, stimolata da necessità ben diverse da quelle sentite dai popoli mediterranei, ha una voluttà artistica ugualmente diversa, vuole altre forme. Di conseguenza, per forgiare quella volontà formale gotica - che si manifesta in modo altrettanto forte e inequivoco nel semplice orlo di un vestito come nelle grandi cattedrali sel XIV secolo - è necessario ampliare l'alveo del sistema estetico.

### 3. *Simpatia e astrazione*

E la cosa fatale, lettore, è che oggi come oggi non esiste che un'estetica: quella tedesca.

Ebbene, l'estetica tedesca contemporanea gravita quasi totalmente su un concetto espresso da un termine senza equivalente diretto in castigliano: la *Einführung*. Lascio da parte le mie private opinioni sulla dubbia precisione di questo concetto, così come mi inibisco ogni critica di fronte allo psicologismo estetico di Worringer. Mi limito ad esporre.

Traduciamo provvisoriamente questo diabolico vocabolo germanico con uno, se non proprio spagnolo, almeno ispanizzato: simpatia. Theodor Lipps, professore a Monaco, una delle figure più gloriose, più nobili, più stimolanti e veraci della Germania attuale, ha portato alla maturità questo concetto di simpatia e ne ha fatto il centro della sua estetica.

Un oggetto che ci si presenta davanti, intanto, non è altro che una sollecitazione molteplice alla nostra attività: ci invita a far scorrere i nostri occhi sulla sua *silhouette*; ad avvertire i suoi toni, alcuni più forti, altri più soavi; a palpare la sua superficie. Finché non abbiamo compiuto queste operazioni, o altre analoghe, non possiamo dire di aver percepito l'oggetto; questo è, dunque, il risultato di stimoli da noi ricevuti e di attività messe in opera da parte nostra: movimenti muscolari degli occhi, delle mani, ecc. Orbene, se l'oggetto è stretto e verticale, ad esempio, i nostri muscoli oculari realizzano uno sforzo di elevazione; questo sforzo è associato nella nostra coscienza ad altri movimenti incipienti del nostro corpo, che tendono ad alzarci dal suolo e alle sensazioni muscolari di peso, resistenza, gravità. Si forma dunque, dentro di noi, attorno all'immagine bruta dell'oggetto stretto e verticale, una sorta di organismo di attività, di relazioni vitali: sentiamo come se le nostre forze, che aspirano all'alto, vincessero la pesantezza, pertanto come se il nostro sforzo trionfasse. E poiché questo lo abbiamo sentito mentre percepiamo quell'oggetto esterno, e proprio per percepirlo, fondiamo ciò che accade in noi con la sua esistenza, e proiettiamo il tutto verso l'esterno, unito e compenetrato in un'unica realtà. Il risultato è che non già noi, bensì l'oggetto stretto e verticale, ci sembra dotato di energia, ci sembra sforzarsi di ergersi sopra la terra, ci sembra trionfare su forze contraddittorie. E ciò che forse era un mucchio inerte di pietre, poste le une sulle altre, si leva davanti a noi come dotato di vitalità propria, di un'energia organica che, essendo trionfatrice, ci sembra gradevole. Questo è il piacere estetico elementare che troviamo nella contemplazione delle colonne, degli obelischi. In realtà siamo noi stessi a godere della nostra attività, di sentirci in possesso di poteri vitali trionfanti; ma lo attribuiamo all'oggetto, vi riversiamo sopra la nostra emotività interna, viviamo in esso, simpatizziamo.

Questa è la simpatia: «Solo quando esiste questa simpatia - dice Lipps - le forme sono belle e la loro bellezza non è altro che questo sentirsi vivere idealmente una vita libera». «Il godimento estetico, pertanto, è un godimento di se stessi, oggettivato».

In base a questa teoria l'arte risulterebbe una fabbricazione di forme tali da suscitare in noi questa vitalità organica potenziata, l'espansione virtuale di energie, la liberazione illimitata e immaginaria. La conseguenza è ovvia: l'arte così intesa propenderà sempre a presentarci le forme organiche viventi in tutta la loro ricchezza e libertà; l'arte cercherà

costantemente di captare la vita animale reale, quella appunto che può favorire di più l'altra vita virtuale; l'arte, insomma, sarà essenzialmente naturalista.

Contro questa teoria si presentano enormi masse di fatti artistici. I popoli selvaggi, le epoche dell'arte primitiva, certe razze orientali, praticano un'arte che nega la vita organica, che ne fugge, ne ha repulsione. I disegni e gli ornamenti del selvaggio, lo stile geometrico delle popolazioni ariane all'inizio della loro storia, la decorazione araba e persiana, cinese e in parte giapponese, sono altrettante contraddizioni di questa presunta tendenza simpatica attribuita a ogni arte. Gli iconoclasti piombano sull'estetica della simpatia e, rompendo le immagini degli esseri viventi, in obbedienza a un istinto indifferenziato, estetico e religioso al tempo stesso, la rendono impossibile.

Worringer propone che, accanto alla volontà artistica che vuole le forme viventi, si apra un altro registro nell'estetica per la volontà artistica che vuole il non vivente, l'inorganico, ciò che è inserito nel movimento universale, anzi una volontà che aspira a forme rigide, soggette a una legge ferrea, regolari ed esenti dagli influssi infiniti e imprevedibili della vita universale. In una parola propone, accanto alla simpatia, l'attrazione come motore estetico.

In un disegno geometrico il godimento non deriva dal trasferimento su di esso degli sforzi imprecisi, innumerevoli, dei movimenti mutevoli della mia vita interiore, che fluisce costantemente e senza ordine, senza misura, senza regole, che è un caos totale, irriducibile a un alveo, dove non abbiamo appigli, dove tutto va e viene e claudica, senza nulla di quieto, fisso, inequivocabile. Dunque non godo io di me stesso, nel disegno geometrico, ma al contrario mi salvo dal naufragio interiore, dimenticandomi di me in questa realtà regolata, chiara, precisa, sottratta al mutamento e alla confusione. Mi salvo in essa dalla vita, dalla mia vita.

La volontà simpatica e la volontà astrattiva sono la caratteristica distintiva di due diversi atteggiamenti dell'uomo riguardo al mondo, di due epoche, in un certo senso di due razze. Vediamo come Worringer ci mostra, impresso negli stili artistici, il carattere differenziale dell'uomo primitivo, dell'uomo classico, dell'uomo orientale, dell'uomo mediterraneo, dell'uomo gotico.

#### 4. L'uomo primitivo

L'agorafobia, il terrore provato dal nevastenico quando deve attraversare una piazza vuota, può servirci da metafora per comprendere la posizione iniziale dell'uomo dinanzi al mondo. Quella fobia fa pensare a una sorta di atavica resurrezione, una sorta di resto sopravvissuto delle forme animali primitive che, dopo una lunga evoluzione, sono giunte a maturazione nella forma umana. Fanno pensare a quegli esseri dotati di vita elementare, che disponevano solo del tatto come guida per l'esistenza. Gli altri sensi apparvero gradualmente più tardi, a mo' di complicazioni e artifici realizzati su quel senso fondamentale. Occorsero lunghe ere di apprendistato perché l'orientamento visivo raggiungesse la sicurezza originariamente offerta all'animale dal tatto. Non appena l'uomo divenne bipede, dice Worringer nel suo primo libro, *Astrazione e simpatia*, ebbe necessità di fare affidamento sui suoi occhi e dovette subire un periodo di vacillazione e d'insicurezza. Lo spazio visuale è più astratto, più ideale, meno qualificato dello spazio tattile. Così il nevastenico non osa lanciarsi in linea retta in mezzo alla piazza, ma scivola lungo le pareti e, palpandole, assicura il suo orientamento.

È curioso, prosegue, che nell'architettura egizia perduri questo terrore per lo spazio. «Per mezzo delle innumerevoli colonne, non necessarie alla funzione costruttiva, evitavano l'impressione dello spazio vuoto, offrendo punti d'appoggio allo sguardo».

L'uomo primitivo è, per così dire, l'uomo tattile, non possiede ancora l'organo intellettuale grazie al quale la spaventosa confusione dei fenomeni è ridotta a leggi e relazioni fisse. Il mondo è per lui l'assoluta confusione, un capriccio totale, l'orrenda presenza di ciò che non si sa cosa sia. L'emozione radicale dell'uomo primitivo è lo spavento, il timore della realtà. Procedo aggrappandosi alle pareti dell'universo; cioè condotto dai suoi istinti. «Sconcertato, terrorizzato dalla vita, cerca l'inanimato, dove l'inquietudine del divenire è inanimata e trova una stabilità permanente. Creazione artistica

significa per lui evitare la vita e i suoi capricci, fissare intuitivamente, dietro il cambiamento delle cose presenti, un fermo aldilà in cui il mutamento e la capricciosità sono superati». Da qui lo stile geometrico. Tutta la sua ansia consiste nello strappare gli oggetti dalla connessione naturale in cui vivono, dall'infinita variabilità caotica. Privando il vivente delle sue forme organiche, lo innalza a una superiore regolarità inorganica, lo isola dal disordine e dalla condizionalità, lo rende assoluto, necessario.

La prima conseguenza tecnica a cui conduce questa volontà artistica è la negazione del volume, del colore, del chiaroscuro e l'invenzione di qualcosa che nella realtà non c'è, e che nella sua rigidezza e nella sua precisione ha repulsione per il vitale: la linea.

L'arte primitiva elude la ferocia del caos ambientale traducendo le forme organiche in forme geometriche, cioè uccidendo le prime. L'opera artistica «invece di essere la copia di una cosa reale, condizionata, è simbolo dell'incondizionato e del necessario».

Altre conseguenze derivano da questa prima. Così l'arte primitiva si ferma a una riproduzione in superficie, sopprimendo la terza dimensione dello spazio, perché è la forma cubica a prestare vitalità agli oggetti. Quando Rodin, tipico rappresentante del naturalismo classico, vuol formulare il suo credo artistico in modo breve e decisivo, esclama: «La ragione cubica è la sovrana delle cose». Oltre alla rappresentazione in superficie, caratterizza l'ornamentazione primitiva la figura singolare; ogni cosa isolata in se stessa, liberata dalla sua connessione diffusa con le altre. Infine, lo spazio tra di loro non è mai riprodotto. Si ricordi che l'arte contemporanea non cerca nulla più affannosamente della riproduzione dello spazio neutro che abita tra le cose, al punto che gli stessi oggetti sono considerati come motivi secondari e come pretesti per un ambiente.

##### 5. *L'uomo classico*

L'intelletto, come un abile ingegnere che per mezzo di dighe sottrae il terreno al mare e lo allontana, va gradualmente riducendo il disordine a ordine, il caos a cosmo. Ciò che chiamiamo Natura è la parte di caos assoggettata a stabilità e regolarità, l'area civilizzata dalla scienza. Al suo interno risplendono l'armonia e l'equilibrio, tutto marcia con buon ritmo, seguendo norme predisposte che l'intelletto scopre.

Secondo Worringer, nell'uomo classico intelletto e istinto raggiungono un equilibrio; né l'uno eccede l'altro nelle sue esigenze, né l'altro risponde all'uno con negazioni. Le cose esterne appaiono organizzate in modo tanto gradevole quanto i nostri stessi pensieri, e tra i due mondi, quello delle idee e quello delle cose, c'è una perfetta corrispondenza. Si direbbe che la Natura sia un uomo più grande, e l'uomo un piccolo mondo.

Di conseguenza, la posizione dell'uomo classico davanti all'universo deve essere di fiducia. Il greco razionalizza il mondo, lo rende antropomorfo, somigliante a sé. Talché è un piacere sprofondare nella contemplazione delle cose viventi che, nella loro apparente mutevolezza, non fanno che ripetere ampliate, potenziate, le stesse regole con cui si muovono dentro di noi i sentimenti, gli affetti, le idee. Che divino, che umano compiacimento nel trovarsi replicato nelle forme infinite della vitalità universale!

Il nostro autore, dunque, caratterizza l'uomo classico attraverso il razionalismo, la mancanza di sensibilità e di interesse per quell'«aldilà» che limita la parte di mondo circoscritta dalla nostra ragione. Accantoniamo ogni discussione se questa caratteristica sia o no giusta, e proseguiamo.

Quest'uomo, per il quale esiste solo questo mondo, il mondo del reale, che è il mondo del razionale, sentirà dovunque guarda la voluttà dell'armonia che regge le forme corporee, cioè la bellezza, la buona proporzione. Nell'antologia del monaco Planudio, dov'è stato immagazzinato tutto il sottile erotismo ellenico, si dice dell'aspetto di una donna che era «armonioso e divino». Per il greco che descrisse quel mellifluo epigramma, il divino, il bello, il compiuto è ciò che custodisce certe buone proporzioni. Orbene, ciò che nella nostra matematica si chiama proporzione, in quella antica si chiamava ragione. Questa ragione o regolarità del vivente, questo ritmo piacevole dell'organico, questa ragione che è nella pianta come nell'uomo, costituisce la divisa dell'arte classica, dell'arte simpatica propria di un temperamento fiducioso, amico e affermatore della vita. Il greco cerca nella plasticità quel piacere causato «dal misterioso potere della forma organica, in cui si può godere del

proprio organismo potenziato». Con lo stesso fine, il Rinascimento studia affannosamente le forme ideali, non per ottenerne la copia, ma per apprendervi i tesori di armonia che il suo ottimismo trionfante gli fa sospettare sparsi dalla vitalità cosmica.

Tuttavia conviene sottolineare che l'uomo classico non è naturalista alla maniera dell'uomo spagnolo. Non gli interessano le cose tali quali si presentano, nella loro rudezza concreta, nella loro aspra individualità, bensì ciò che di normale, giocondo e ben addobbato può trovarsi in ogni oggetto, in ogni essere.

## 6. L'uomo orientale

Worringer, lasciandosi guidare da Schopenhauer, ammette una terza posizione dell'uomo davanti al mondo. È stato ormai superato il terrore primitivo, i greci hanno già steso sui fenomeni naturali i loro reticoli scientifici; la loro conoscenza ha già messo un qualche ordine nella confusione originaria. L'uomo orientale, però, non è così facile da accontentare come il greco o l'italiano: accetta il lavoro civilizzatore dell'intelletto, riconosce che ci sono come dei ritmi e delle leggi secondo cui si verificano le trasformazioni naturali; ma il suo istinto è più profondo, supera e trascende la ragione e, attraverso questo velo ben ordito della logica e della fisica, palpa una ultrarealtà, di cui le cose presenti sono come vaghi sogni e apparenze. Secondo lui, ciò che l'uomo classico chiamava Natura, è solo il velo di una Maya attaccato a un'inconoscibile realtà transmondana.

E questo lo porta a un senso di sdegno e di disaffezione verso la vitalità apparente, analoga a quella provata dal cristiano. Come quella primitiva, l'arte orientale è astratta, geometrica, irrealista, trascendente; ma non deriva come lei dal timore, bensì da un'estrema sottigliezza mentale.

Worringer prepara in questo modo la sua difesa del misticismo gotico. Poiché il misticismo è questo: presupporre che possiamo accostarci alla verità con mezzi più perfetti della conoscenza.

Ma a parte quest'insopportabile metafisica schopenhaueriana priva di chiarezza e d'interesse, ci sono non poche difficoltà nelle idee di Worringer. Sarà necessario menzionarne una, perché riguarda molto da vicino noi spagnoli.

La teoria del nostro autore richiede che l'arte abbia avuto inizio storicamente con uno stile astratto e geometrico. Ma ecco che le pitture scoperte a Dordogne, La Madelaine, Thüngen e più recentemente a Kom - el - Ajmar (Egitto) e nella grotta di Altamira (Santander), cadono su questa teoria come una sassata su una vetrinetta da farmacista. Gli artisti spagnoli che tremila anni fa ricoprirono le pareti di una caverna di figure di bisonte - propriamente *urus* o tori europei - aspirano ad aprire la storia dell'arte. E il fatto è che la loro opera trasuda, attraverso i millenni, un realismo aggressivo e vincente. I magnifici tori dalla cervice rigonfia e la nuca crinita, quei superbi quadrupedi la cui vista meravigliò Cesare quando entrò in Aquitania, e di cui oggi rimangono solo alcune centinaia di esemplari rinchiusi in due proprietà dello zar di Russia, continuano a vivere immortalati da mani sicure, guidate da cuori arditi amanti del reale, nell'affresco preistorico di Altamira. Goya, nei suoi disegni di tauromachia, è un misero discepolo di quei pittori iberici. Questa non è arte! - prorompe Worringer-, questo è istinto di imitazione. I pittori di Altamira non fanno nulla di diverso da ciò che continuano a fare oggi i neri dell'Africa.

Worringer, che mostrava intenzioni così belle di correggere la ristrettezza d'animo dei professori tedeschi, che vogliono ridurre l'arte al canone greco - latino, pecca in questo caso dello stesso vizio.

Questi resti di un'arte mediterranea preistorica non sono manifestazioni dell'imitazionismo infantile: una possente volontà artistica si rivela in quelle energiche linee e in quelle macchie; più ancora, una posizione genuina davanti al mondo, una metafisica che non è quella astrattiva dell'indoeuropeo, né il naturalismo razionalista classico, né il misticismo orientale.

### 7. L'uomo mediterraneo

Io chiamo *mediterraneismo* questo fondo ultimo della nostra anima, e chiedo per l'uomo mediterraneo, il cui rappresentante più puro è lo spagnolo, un posto nella galleria dei tipi culturali. L'uomo spagnolo si caratterizza per la sua antipatia verso tutto ciò che è trascendente; è un materialista estremo. Le cose, le sorelle cose nella loro rudezza materiale, nella loro individualità, nella loro miseria e sordidezza, non quintessenziate né tradotte né stilizzate, non come simboli di valori superiori...tutto questo ama l'uomo spagnolo. Quando Murillo dipinge accanto alla Sacra Famiglia una pentola, si direbbe che preferisce la grossolana realtà a tutta la corte celeste; senza spiritualizzarla, la mette nel cielo, con il suo odore meschino di pignatta riscaldata e muta.

Non si può forse affermare che, sotto le influenze superficiali, benché incessanti, di razze più immaginative e intelligenti, ci sia nella nostra arte una corrente di sottosuolo che cerca sempre la realtà triviale, non trascendente?

Quest'arte vuole salvare le cose in quanto cose, in quanto materia individualizzata. Così, poco tempo fa, in un raptus di brutale materialismo, il rettore di Salamanca ha composto dei versi dichiarando la sua inequivocabile decisione di non salvarsi se non si salva il suo cane, se non lo accompagna nell'empireo e non corre con lui di nube in nube, leccandogli la mano dell'anima. Amore per la realtà triviale, volgare! Alcántara chiama l'arte spagnola «volgarismo». Com'è esatto! I migliori contributi alla letteratura spagnola degli ultimi dieci anni sono stati i saggi di *salvataggi* (*salvación*) dei circoli triviali di paese, delle vecchie inutili, dei provinciali anonimi, dei vestiboli, delle locande, delle strade impolverate - composti da un mirabile scrittore scomparso quattro anni fa e che si firmava con lo pseudonimo di *Azorín*.

L'emozione spagnola dinanzi al mondo non è timore, né gioconda ammirazione, né sdegno fuggitivo che si distacca dal reale; è di aggressione e sfida a tutto quanto è soprasensibile, e di affermazione *malgré tout* delle cose piccole, momentanee, misere, trascurate, insignificanti, grossolane. No, non è casuale che la prima opera poetica importante di uno spagnolo, la *Farsalia* di Lucano, canti uno sconfitto. E benché Cervantes sia più che spagnolo, c'è nel suo libro un'atmosfera di trivialismo indurito, da far pensare se il poeta non si serva di Don Chisciotte, del suo buono e tenero Don Chisciotte, che è un ardore e una vampata infinita, come di uno sfondo rifulgente su cui salvare il grossolano Sancio, il Curato stupido, il Barbiere fanfarone, la sudicia Maritornes e persino il Cavaliere dal Verde Pastrano, che non è grossolano, né sporco, né povero; che vive immortale per aver posseduto il minimo che si possa possedere: un pastrano verde.

È possibile un trivialismo maggiore? Sì, è possibile di più. Ricordate che Diego Velázquez de Silva, obbligato a dipingere re e papi ed eroi, non poté vincere la volontà artistica messa nelle sue vene dalla razza, e va e dipinge l'aria aperta, la sorella aria, che sta dovunque senza che nessuno le presti attenzione, come ultima e suprema insignificanza.

### 8. L'uomo gotico

Non volendo prolungare indefinitamente queste note, lascio da parte tutte le questioni suggerite da questo tipo umano, acerrimo amante delle cose sensibili, nemico di tutto ciò che trascende la materia, compresa la ragione, servita al greco da mediatrice col mondo. Basti segnalare che quest'uomo, che io chiamo mediterraneo, e in particolare spagnolo, è il polo opposto all'artista astrattivo e geometrico. Il termine medio è l'uomo classico, che come quest'ultimo cerca la regolarità, ma come il primo la cerca nelle cose della terra.

La storia dell'arte mostra con piena chiarezza il momento in cui queste due correnti elementari - lo stile geometrico, che viene coi dori del Nord, e lo stile vitalista, di incontinente *simpatia* per il reale, che viene dal Sud - si danno battaglia e, senza vinti né vincitori, si fondono nella divina tregua esemplare che è il classicismo greco. Prima si combattono lo stile di Micene e lo stile del Dipylon; poi il dorico e lo ionico.

Tuttavia quella fusione passeggera, come tutto quanto è ragionevole, dura poco. Dopo la Grecia e Roma vengono popoli in mezzo a boschi incolti, folle umane che conservano indomita la loro originalità spirituale. Sono i germani, che secondo Worringer costituiscono la *conditio sine qua non* dell'arte gotica. Dunque, quando parliamo di goticismo, non si pensi ai tedeschi attuali. Si ricordi che quei germani piombarono sugli imperi mediterranei e, facendo scorrere il loro sangue dentro vene greco - latine, sopravvivono in noi spagnoli, nei francesi, negli italiani. I germani originariamente non avevano altra arte che l'ornamentazione. «In quest'arte - dice Haupt - non c'è alcuna rappresentazione di elementi naturali, né dell'uomo, né dell'animale, né della pianta. Tutto si è convertito in ornamento superficiale, senza che si tenti mai l'imitazione di una qualunque cosa presente davanti agli occhi». Nelle epoche più antiche non si distingue dallo stile geometrico primitivo, «che abbiamo ben chiamato pesante», di tutti i popoli ariani. Poco a poco, tuttavia, sulla base di questa grammatica lineare ariana si sviluppa un linguaggio di linee peculiare, che chiaramente si caratterizza come linguaggio propriamente germanico. Questa nuova arte è l'ornamento a intreccio. Lamprecht, il famoso autore della *Storia della Germania*, lo descrive così:

«Il carattere di questo ornamento è determinato dalla penetrazione e dalla complicazione di alcuni pochi motivi semplicissimi. Prima solo il punto, la linea, l'intreccio; poi anche l'ogiva, il cerchio, la spirale, lo zigzag, e un ornato a forma di S. Per la verità, non è un tesoro di motivi. Ma quale diversità si ottiene nella loro applicazione! A volte corrono in parallelo, altre volte in parentesi, altre a rete, annodati o intrecciati in una confusa complicazione. Ne risultano fantasie inestricabili, i cui enigmi inducono a cavillare, che nella loro fluenza sembrano evitarsi e cercarsi, e i cui elementi, dotati per così dire di sensibilità, posseduti da un movimento appassionatamente vitale, soggiogano lo sguardo e l'attenzione».

In questo primo e rude prodotto si rivela con piena energia la peculiarità dell'anima gotica, che con l'andar del tempo popolerà il mondo di monumenti enormi e sapienti. Il merito principale del libro di Worringer consiste nella definizione di questa volontà gotica; copiamola:

«Ci si presenta qui una fantasia lineare, di cui dobbiamo analizzare il carattere. Come nell'ornamento dell'uomo primitivo, in quello germanico portatrice della volontà artistica è la linea geometrica, astratta, incapace per se stessa di espressione organica. Ma oltre che inespressiva, in senso organico, mostra ora la vivacità estrema. Le parole di Lamprecht indicano esplicitamente in quel ginepraio di linee un'impressione di vita e mobilità appassionate, un'inquietudine che senza requie sta cercando qualcosa. Orbene, poiché la linea di per sé è priva di ogni tonalità organica, questa espressione di vita deve essere l'espressione di una cosa diversa dalla vita organica. Cerchiamo di comprendere questa espressione superorganica nella sua peculiarità.

» Troviamo che l'ornamento del Nord, nonostante il suo carattere lineare astratto, produce un'impressione di vitalità, che il nostro sentimento della vita, legato alla simpatia per il reale, di solito trova immediatamente solo nel mondo organico. Sembra, dunque, che questo ornamento sia una sintesi delle due tendenze artistiche. Tuttavia, d'altra parte, più che una sintesi sembra un fenomeno ibrido. Non si tratta della compenetrazione armonica di due tendenze opposte, ma di una loro miscela impura e, in un certo senso, fastidiosa, che tenta di applicare a un mondo astratto ed estraneo la nostra simpatia naturalmente rivolta al ritmo organico e reale. Il nostro sentimento vitale arretra davanti a questa furia espressiva; ma quando, alla fine, obbedendo alla pressione, lascia fluire le sue forze attraverso quelle linee in sé morte, si sente incomparabilmente rapito e quasi indotto a una ubriacatura di movimento, che lascia molto lontano dietro di sé tutte le possibilità del movimento organico. La passione di movimento esistente in questa geometria vitalizzata - preludio alla matematica vitalizzata dell'architettura gotica - violenta il nostro animo e lo obbliga a uno sforzo innaturale. Una volta infranti i limiti innaturali della mobilità organica, non c'è arresto possibile: la linea

si spezza di nuovo, di nuovo è impedita nella sua tendenza verso un movimento naturale; una nuova violenza la separa da una conclusione tranquilla e le impone nuove complicazioni; in tal modo, potenziata da tutti questi ostacoli, rende il massimo di forza espressiva finché, privata di ogni possibile acquietamento normale, termina in folli convulsioni e finisce improvvisamente nel vuoto o ritorna senza senso su se stessa. Insomma: la linea del Nord non vive di un'impressione che noi le conferiamo, ma sembra avere un'espressione propria, più forte della nostra vita».

Worringer fa un esempio per fissare con perfetta chiarezza questa nota differenziale del gotico rispetto all'arte classica. Se prendiamo un lapis - dice - e lasciamo che la nostra mano tracci delle linee a piacere, il nostro sentimento intimo accompagna involontariamente i movimenti dei muscoli della mano. Proviamo una certa emozione di piacere nel vedere come le linee nascono da questo gioco spontaneo della nostra articolazione. Il movimento eseguito è facile, gradito, senza ostacoli e, una volta iniziato, ogni impulso si prolunga senza sforzo. In questo caso percepiamo nella linea l'espressione di una bellezza organica proprio perché la direzione della linea corrisponde ai nostri sentimenti organici, e quando troviamo quella linea in una figura o in un disegno, proviamo la stessa cosa che se l'avessimo tracciata noi. Però, se prendiamo il lapis sotto il potere di un profondo movimento affettivo, presi dall'ira o dall'entusiasmo, invece di lasciar andare la mano sul foglio secondo la sua spontaneità e di tracciare belle linee curve, organicamente mitigate, la obblighiamo a disegnare figure rigide, angolari, interrotte, zigzaganti. «Dunque non è la nostra articolazione a creare spontaneamente le linee, ma è la nostra energica volontà di aggressione a prescrivere imperiosamente il movimento alla mano». Ogni impulso dato non riesce a svilupparsi secondo la sua propensione naturale, ma è subito corretto da un altro, e da un altro ancora, indefinitamente. «Dimodoché, quando ci rendiamo conto di quella linea eccitata, percepiamo involontariamente anche il processo della sua origine e, invece di provare un sentimento di piacevolezza, ci sembra come se una volontà imperiosa ed estranea passasse su di noi. Ogni volta che la linea si spezza, ogni volta che cambia direzione, sentiamo che le forze, intercettata la loro corrente naturale, vengono repressi, e che dopo questo momento di repressione saltano in un'altra direzione con una furia accresciuta dall'ostacolo. E quanto più numerose saranno le interruzioni, quanto più lo saranno gli ostacoli trovati sul cammino, tanto più potenti s'infrangono i flutti a ogni angolo e più furiose sono le valanghe nella nuova direzione; in altre parole, tanto più potente e travolgente è l'espressione della linea».

Orbene, come nel primo caso la linea esprimeva la volontà fisiologica della nostra mano, nel secondo esprime la volontà puramente spirituale, affettiva e ideologica al tempo stesso, che contraddice ciò che piace al nostro organismo. Se si estende questo caso individuale fino a uno stato dell'anima collettiva, all'affettività di un intero popolo, si avranno la volontà gotica e il carattere dello stile che la esprime. Worringer la formula così: desiderio di perdersi in una mobilità potenziata innaturalmente; una mobilità soprasensibile e spirituale, grazie alla quale il nostro animo si libera del sentimento di soggezione al reale; insomma, ciò che poi «nell'ardente excelsior delle cattedrali gotiche, ci deve apparire come trascendentalismo pietrificato».

Da qui derivano tutte le qualità particolari di quest'arte patetica ed eccessiva, che fugge dalla materia tanto quanto il trivialismo spagnolo la cerca.

Come nella plastica - arte naturalista razionale, classica per eccellenza - giunge alla sua espressione più adeguata la volontà formale dei greci, e nella pittura di Raffaello quella del Rinascimento, così la volontà gotica vive eminentemente nell'ornamento e nell'architettura: due strumenti astratti, inorganici.

Non possiamo seguire Worringer nella sua delicata analisi delle forme gotiche elementari, comparate con quelle classiche. Richiederebbe molto spazio, ed è già abbastanza quello utilizzato, se si tiene conto delle caratteristiche di un quotidiano. E tuttavia niente è più suggestivo e plausibile delle formule trovate da Worringer ripercorrendo i diversi problemi della storia dell'arte gotica: «Degeometrizzazione della linea, smaterializzazione della pietra», «l'espressione del sostenere, del portare, propria della colonna classica, l'espressione della dinamicità e del movimento propria del sistema di spioventi e archi rampanti». Carattere moltiplicativo del gotico, in opposizione al carattere

additivo dell'edificio greco. «La ripetizione nel gotico e la simmetria nel classico». «L'infinita melodia della linea gotica», ecc. ecc.

Io spero che qualche editore consenta la lettura di questo bellissimo libro agli appassionati spagnoli: non c'è di meglio come manuale e introduzione alla «sublime storia medievale».

*(1911)*

*Arte de este mundo y del otro, OC I, 186-205*

## **Meditazione sull'Escorial**

*traduzione di Valentina Vratovic*

### *Nel paesaggio*

Sopra il paesaggio di San Lorenzo dell'Escorial, il Monastero è solamente la pietra più grande che risalta tra le costruzioni circostanti, per la maggior fermezza e lucidità dei suoi artisti. Durante questi giorni di primavera c'è un momento in cui il sole, come un'ampolla d'oro, si spezza contro le vette dei monti, e una luce morbida, colorata di azzurro, di viola, di rosso, si sparge sui pendii e sulla valle fondendo in modo soave tutti i profili. Allora la pietra edificata si beffa delle intenzioni del costruttore e, obbedendo a un istinto più forte, si confonde con le materne cave di marmo.

Francisco Alcántara, che conosce tante cose della Spagna, è solito dire, che come il castigliano è la lingua in cui in un certo modo si integrano i dialetti e le lingue della periferia ispanica, la luce di questa Castiglia centrale è una quintessenza delle luci di provincia.

Questa luce castigliana, poco prima che arrivi la notte con il suo lento passo di giumenta per il cielo, trasfigura l'Escorial fino a sembrarci una gigantesca pietra focaia che aspetta l'urto, la commozione decisiva, capace di aprire le vene di fuoco che solcano le sue fortissime interiora. Fosco e silenzioso aspetta il paesaggio di granito, con in mezzo la sua pietra lirica, una generazione degna di accendergli la scintilla spirituale.

A chi dedicò Filippo Secondo questa enorme professione di fede che è, dopo la basilica di San Pietro a Roma, il credo che maggiormente pesa sul suolo europeo? La lettera di fondazione fa dire al re: "Il quale monastero abbiamo fondato in dedica e in nome di San Lorenzo, per la singolare devozione che come sta scritto, abbiamo nei riguardi di questo glorioso santo, e, in memoria della grazia e vittoria che nel giorno della sua festività di Dio abbiamo ricevuto". Questa grazia fu la vittoria di San Quintín.

Al riguardo abbiamo 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, di solito non è intervenuto nelle operazioni del nostro paese. Sarà possibile che uno degli atti più potenti della nostra storia, la costruzione dell'Escorial, non abbia avuto altra motivazione che la gratitudine a un santo di passaggio, di scarsa realtà spagnola? Non ci basta San Lorenzo: sono il primo ad ammirare colui che, trovandosi ben abbrustolito da una parte chiese che lo girassero dall'altra; senza quel gesto non sarebbe rappresentato l'umorismo tra i martiri. Però, francamente, la pazienza di San Lorenzo, pur essendo ammirevole, non basta per riempire questi ambiti colossali. Non c'è dubbio che quando presentarono vari progetti a Filippo II, e scelse questo, vi trovò espressa la propria interpretazione del Divino.

### *Per la maggior gloria di Dio*

Tutti i templi si erigono, è chiaro, per la maggior gloria di Dio; però Dio è un'idea generale e nessun tempio vero è stato mai eretto a un concetto generale. L'apostolo vagabondo per Atene credette di leggere sul 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 possiamo sentire e

sperimentare realmente. Perciò si spiega il fatto che ci siano tante immagini di Dio quanti individui: ciascuno, nei propri intimi fervori, lo compone con i materiali che trova più a portata di mano. Il rigoroso dogmatismo cattolico si limita ad esigere che i fedeli ammettano la definizione canonica di Dio; però lascia libera la fantasia di ciascuno affinché lo immagini e lo senta a modo suo. Racconta Taine che una bambina a cui avevano detto che Dio stava in cielo, esclamò: "In cielo come gli uccelli? Quindi avrà il becco". Questa bambina poteva essere cattolica. La definizione del catechismo non esclude il becco in Dio.

Guardando nella nostra interiorità, cerchiamo tra ciò che vi bolle, ciò che 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 all'altra metà, le sue parti più insignificanti ed inerti a quelle più nervose ed eroiche. Il Dio di Filippo II o, non fa differenza, il suo ideale, possiede nel monastero un commentario voluminoso. Cosa esprime l'enorme massa di questo edificio? Se tutto il monumento è uno sforzo consacrato all'espressione di un ideale, quale ideale si afferma e si ierattizza in questo fastoso sacrificio di sforzo?

### *La maniera grande*

Signori, c'è nell'evoluzione dello spirito europeo un periodo che ancora non è stato molto studiato e tuttavia, di grande interesse. È un momento in cui l'anima del continente dovette sopportare uno di quei terribili drammi interni che, nonostante la loro gravità e l'acuto dolore che provocano, si manifestano attraverso mezzi indiretti. Questo momento coincide con l'edificazione dell'Escorial. Il Rinascimento apporta i suoi migliori frutti più maturi a metà Cinquecento. Già sapete cosa sia il Rinascimento: l'allegria di vivere, un periodo di prosperità. Nuovamente il mondo appare agli uomini come un paradiso. C'è una perfetta coincidenza 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",*

diceva Leonardo da Vinci. Gli uomini del Rinascimento volevano solamente ciò che potevano, e potevano tutto ciò che desideravano. Se per caso nelle loro opere si affacciano la pena e l'insoddisfazione, lo fanno con un volto così bello che non assomigliano per niente a ciò che chiamiamo tristezza, quella cosa un po' monca e paralitica che oggi si trascina gemente nei nostri petti. A questo grato stato dello spirito del Rinascimento potevano corrispondere solamente produzioni serene, misurate, prodotte con ritmo ed equilibrio; per farla breve: ciò che si definiva la *maniera gentile*.

Però verso il 1560 le viscere europee iniziano a provare un'inquietudine, un'insoddisfazione, un dubbio: se la vita fosse così perfetta e compiuta come l'età precedente credeva. Si inizia a notare che è migliore l'esistenza che desideriamo rispetto a quello che viviamo. Le nostre aspirazioni sono più vaste ed alte dei nostri risultati. I nostri desideri sono energie prigioniere nel carcere della materia e ne consumiamo la maggior parte resistendo al peso che questa ci impone. Volete un'espressione simbolica di questo nuovo stato dello spirito? Vicino al verso di Leonardo ricordate questi altri di Michelangelo, che è l'uomo dell'istante: *"La mia allegrez' e la maninconia"*.

*"O Dio, o Dio, o Dio,  
chi m'ha tolto a me stesso,  
Ch'a me fusse più presso  
O più di me potessi che poss' io?  
O Dio, o Dio, o dio."*

Le forme quiete e graziose dell'arte rinascimentale non potevano servire da vocabolario per esprimere le emozioni di eroi prigionieri, di Prometei incatenati, gli uomini che così ululano alla vita. E, in realtà, proprio in quest'anni si dà inizio ad una modificazione delle norme dello stile classico. E la prima di queste modifiche consiste nel superare le forme

gentili del Rinascimento con il mero ampliamento della loro grandezza. Michelangelo, in architettura, contrappone alla *maniera gentile*, ciò che si chiama la *maniera grande*. Il colossale, il superlativo, l'enorme, trionfano nell'arte. La sensibilità si sposta da Apollo ad Ercole. Il bello è l'erculeo.

È un tema troppo suggestivo perché si possa anche solo sfiorare ora. Perché, per quale motivo ci fu un periodo in cui gli uomini si sono compiaciuti di tutto ciò che era enorme, del superlativo di tutte le cose? Cos'è nell'uomo l'emozione dell'erculeo? Stiamo procedendo troppo in fretta. Volevo solamente dire che, quando la costellazione di Ercole si alzò sopra l'orizzonte morale europeo, la Spagna stava celebrando il suo massimo splendore, stava governando il mondo e il re Filippo II erigeva questo monumento al proprio ideale, secondo la *maniera grande*.

### *Trattato dello sforzo puro*

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

Se giriamo attorno alle lunghissime facciate di San Lorenzo, avremmo fatto una passeggiata igienica di alcuni chilometri, sentiremo un buon appetito; però l'architettura non avrà fatto discendere su di noi nessuna forma che trasudi dalla pietra. Il monastero dell'Escorial è uno sforzo senza nome, senza dedica, senza trasparenza. È uno sforzo enorme che si riflette su se stesso, disdegnando tutto ciò che si può trovare all'infuori di esso.

Davanti all'immagine dell'Erecteion, del Partenone, non accade di pensare allo sforzo dei suoi artefici: le candide rovine sotto un limpido cielo azzurro emanano grandi aloni di ideali estetici, politici e metafisici, la cui energia è sempre attuale. Preoccupati di raccogliere questi densi effluvi, il problema del lavoro impiegato per ripulire quelle pietre e riordinarle non ci interessa, non ci preoccupa.

Al contrario, in questo monumento dei nostri avi appare pietrificata un'anima che è tutta volontà, tutto sforzo, però priva di idee e sensibilità. Quest'architettura è tutta pervasa dal volere, dall'ansia dall'impeto. Meglio che in nessun altro luogo apprendiamo qui quale sia la sostanza spagnola, quale sia la fonte sotterranea da dove è uscita gorgheggiando la storia del popolo più anormale d'Europa. Carlo V, Filippo II hanno ascoltato il loro popolo in confessione, e questo ha detto loro in un delirio di sincerità: "Noi non comprendiamo chiaramente queste preoccupazioni al cui servizio e fomento si dedicano le altre razze; non vogliamo essere savi, né intimamente religiosi; non vogliamo essere giusti e il cuore ci chiede tutto fuorché prudenza. Vogliamo solo essere grandi". Un mio amico che si recò a Weimar in visita alla sorella di Nietzsche, le chiese quale fosse stata l'opinione del geniale pensatore riguardo agli spagnoli. La signora Forster-Nietzsche, che parla spagnolo perché ha vissuto in Paraguay, ricordava che un giorno Nietzsche disse: "Gli Spagnoli! Gli Spagnoli! Ecco uomini che han voluto essere troppo!".

Abbiamo voluto imporre non un ideale di virtù o di verità, ma il nostro proprio volere. Mai la grandezza tanto desiderata si è espressa in modo così particolare come nel nostro Don Giovanni che amava l'amore e non riuscì mai ad amare nessuna donna: così noi abbiamo voluto il volere senza volere mai nessuna cosa. Siamo nella storia uno scoppio di volontà cieca, diffusa, brutale. La mole adusta di San Lorenzo esprime forse la nostra mancanza di idee, però nello stesso tempo la nostra esuberanza d'impeto. Parodiando l'opera del Dottor Palacios Rubios, potremmo definirlo come un trattato dello sforzo puro.

### *Il coraggio, Sancio Panza e Fichte*

Lo sforzo! Com'è risaputo fu Platone il primo uomo che cercò di trovare i componenti dell'anima umana, ciò che poi si chiamò "potenze". Comprendendo che lo spirito individuale è una cosa troppo ingannevole e fugace per essere analizzato, Platone cercò nelle razze, come in grandi proiezioni, le molle della nostra coscienza. "È nella nostra nazione - dice - che sta scritto l'uomo a grandi lettere". Notava nella razza greca

un'instancabile curiosità e la naturale destrezza nel trattare le idee: i Greci erano intelligenti, in loro si notava la potenza intellettuale. Tuttavia notava nei popoli barbari del Caucaso un certo carattere di cui si sentiva la mancanza in Grecia e che gli sembrava tanto importante quanto l'intelletto. "Gli Sciiti - osserva Socrate nella *Repubblica* - non sono intelligenti come noi, però hanno "thumós". *Thumós*, in latino *furor*, è sforzo, coraggio, impeto. Sopra questa parola Platone costruisce l'idea di ciò che oggi chiamiamo volontà.

Ecco qui la genuina potenza spagnola. Noi spagnoli siamo stati, sopra il fondo profondissimo della storia universale, un gesto di coraggio. Qui sta tutta la nostra grandezza e tutta la nostra miseria.

Lo sforzo isolato e non guidato dall'idea è un potere intrepido di stimolo, un'ansia cieca che dà senza sosta duri colpi, senza direzione né tregua. Di per sé manca di finalità: lo scopo è sempre un prodotto dell'intelligenza, la funzione calcolatrice, ordinatrice. Così si spiega il fatto che all'uomo valoroso non interessi l'azione. L'azione è un movimento rivolto a un fine, e vale ciò che vale il fine. Ma per il coraggioso il valore delle sue azioni non si misura attraverso il loro scopo, la loro utilità, ma per la loro pura difficoltà, per la quantità di coraggio che consumano. Al coraggioso non interessa l'azione: gli interessa l'impresa.

A questo punto permettetemi di portarvi un ricordo privato. A causa di circostanze personali, non potrò mai guardare il paesaggio dell'Escorial senza che vagamente, come la filigrana di una tela, intraveda il paesaggio di un altro paese remoto e il più opposto all'Escorial che io possa immaginare. È una piccola cittadina gotica situata vicino ad un fiume tranquillo, cinta da rotonde colline coperte interamente da profondi boschi di abeti e pini, con chiari faggi e splendidi bossi.

In questa città ho trascorso l'equinozio della mia gioventù; a lei devo almeno la metà delle mie speranze e quasi tutta la mia disciplina. Questo luogo è Marburgo, sulle rive del Lahn.

Però stavo recuperando ricordi. Ricordavo che quattro anni fa trascorsi l'estate in questo paese gotico vicino a Lahn. Allora c'era Hermann Cohen, uno dei più grandi filosofi allora viventi, che stava scrivendo la sua *Estetica*. Come tutti i grandi creatori, Cohen è di carattere modesto, e si intratteneva a parlare con me sulle cose della bellezza e dell'arte. Il problema di cosa fosse fatto il genere "romanzo", diede motivo a un'ideale discussione tra noi. Io gli parlai di Cervantes. E Cohen allora interruppe la sua opera per rileggere il *Chisciotte*. Non dimenticherò quelle notti in cui sopra quelle boscaglie il cielo oscuro si riempiva di stelle bionde, inquiete, tremanti come caratteri infantili. Mi dirigevo a casa del maestro e lo trovavo chino sul nostro libro, tradotto in tedesco dal romantico Tieck. E quasi sempre, sollevando il nobile volto, il venerando filosofo mi salutava con queste parole: "Però, diamine, questo Sancio usa sempre la stessa parola con cui Fichte costruisce il fondamento della sua filosofia". Effettivamente: Sancio usa molto, e usandola se ne riempie la bocca, questa parola: "impresa", che Tieck tradusse con *Tathandlung*, atto di volontà, di decisione.

La Germania era stata, secolo dopo secolo, il popolo intellettuale dei poeti e dei pensatori. Già in Kant si affermano accanto al pensiero, i diritti della volontà - accanto alla logica, l'etica. Ma in Fichte la bilancia si sposta sul lato 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 cambiano le nazioni! Non è forse certo che la Germania imparò bene questo insegnamento di Fichte, che Cohen vedeva preformato in Sancio?

### *La malinconia*

Ma dove può portare lo sforzo puro? Da nessuna parte; o meglio solamente a una: alla malinconia.

Cervantes compose nel suo *Chisciotte* la critica dello sforzo puro. Don Chisciotte è, come Don Juan, un eroe poco intelligente; possiede idee semplici, tranquille, retoriche, che quasi non sono idee, che sarebbe meglio definire paragrafi. Nel suo spirito c'era nient'altro che un sacco di pensieri che ruotavano come sassi di mare. Però Don Chisciotte fu un coraggioso: dall'umoristica alluvione della sua vita cogliamo la sua energia priva di ogni

tipo di burla. "Gli incantatori potranno togliermi la fortuna; però sarà impossibile che facciano ciò con lo sforzo e l'animo". Fu un uomo di cuore: questa era la sua unica realtà e attorno a questa creò un mondo di fantasmi incapaci. Tutto ciò che lo circonda gli si trasforma in pretesto affinché la sua volontà si eserciti, il cuore si accenda e l'entusiasmo scatti. Però giunge un momento in cui grandi dubbi, riguardanti il significato delle sue imprese, si sollevano dentro quell'animo incandescente. E allora Cervantes inizia ad accumulare parole di tristezza. Dal capitolo LVIII fino alla fine del romanzo, è tutto amarezza. "La malinconia gli dilagò nel cuore", dice il poeta. "Non mangiava, aggiunge, era afflitto e malinconico". "Lasciami morire, dice a Sancio, per mano dei miei pensieri, a causa delle mie disgrazie". Per la prima volta prende per locanda una locanda. E, soprattutto, sentite questa angosciosa confessione del valoroso: la verità è che "io non so cosa conquisto a forza di lottare", non so cosa guadagno con i miei sforzi.

(1915)

*Meditación del Escorial*, OC II, 553-560

## Quando non c'è allegria

Quando non c'è allegria, l'anima si ritira in un cantuccio del nostro corpo, facendone la sua tana. Di quando in quando lancia un ululato lamentoso o mostra i denti alle cose che capitano. E tutte le cose ci sembra camminino affaticate sotto il fardello del loro stesso destino: nessuna che abbia vigore sufficiente per danzare portandoselo sulle spalle. La vita ci offre un panorama di schiavitù universale. Né l'albero tremulo, né le montagne che drizzano vacillanti la loro pesantezza, né il vecchio monumento che perpetua invano la sua esigenza di essere ammirato, né l'uomo che dovunque cammini ha sempre le sembianze di chi sale per una costa - niente, nessuno manifesta maggior vitalità di quella strettamente necessaria ad alimentare il proprio dolore e tenere in piedi la sua disperazione.

E inoltre, quando non c'è allegria, crediamo di fare un'atroce scoperta. Soprattutto se la mancanza di allegria proviene da un dolore fisico, percepiamo con una strana evidenza la linea nera che limita ogni essere e lo racchiude dentro di sé, *senza finestre aperte all'esterno*, come diceva Leibniz, ma anche senza l'infinito che quest'uomo contento metteva dentro ciascuno. Questa è la scoperta che facciamo attraverso il dolore come attraverso un microscopio: la solitudine di ogni cosa.

E siccome la grazia, l'allegria e il lusso delle cose consistono negli innumerevoli riflessi che le une inviano alle altre e ricevono da queste - la sardana che ballano prendendosi tutte per mano - il sospetto della loro solitudine radicale sembra rallentare le pulsazioni del mondo. Si spengono i bagliori che rifulgevano ai suoi fianchi; nulla suona o risuona; le gole sono mute, le orecchie sorde, e l'aria intorno, come paralitica, è incapace di vibrare. Il resto è fantasmagoria, festa irreali di luce presa per un istante tra le lunghe nubi vespertine - pensiamo. E ormai è quasi un piacere della nostra mancanza di allegria seguire con lo sguardo la spalla curva e stanca di ogni cosa che segue la sua traiettoria solitaria. E presentiamo che ovunque è nascosto un nervo che qualcuno si diverte a stuzzicare ritmicamente. Nella stella, nell'onda marina, nel cuore dell'uomo, palpita ritmicamente il dolore inesauribile...

(1916)

## Per una cultura dell'amore

traduzione di Tiziana Licurgo

Ritorno al tema dell'*Adolfo*, all'argomento dell'amore. Nelle pagine precedenti ho lasciato passare l'equivoco multiplo che questa parola trasporta sempre con sé. Ecco un vocabolo dove si sovrappongono almeno tre significati diversi. Dividiamoli.

Il caso di cui l'*Adolfo* racconta è quello tipico dell'Amore, ho detto. Con ciò voglio far capire che Constant analizza quei fenomeni erotici che sono i più frequenti, quelli di maggiore influenza sull'umanità.

Comprendere una parola significa sostituirla nella nostra mente con la percezione delle realtà stesse a cui fa riferimento. Quando una parola è ambigua, notiamo, analizzando la suddetta sostituzione, che le realtà alluse non hanno nulla o molto poco a che fare tra loro. Così accade con la parola amore.

In primo luogo ci imbattiamo in una classe di fenomeni spirituali che denominiamo amore per Dio, amore per l'arte, amore per la scienza. E alla fine distinguiamo nell'amore quanto ci fa sentire l'attrazione sessuale. Non dubito che quell'amore sublime e questo amore corporale intervengano in qualche modo nel nostro "amore", in quello che intendiamo "amare una donna". Però come non sentire che questa terza tipologia d'amore è nell'essenza completamente diversa dagli altri due?

Devo dichiarare che mi danno fastidio le due solite tendenze di deformare "l'amore". L'una che pretende di conferirgli un'aurea metafisica e l'altra che intende ridurlo a prurito fisiologico. I tedeschi tendono verso il primo tipo, i francesi - tranne quando fanno i romantici, cioè da pseudotedeschi - verso il secondo.

Ricordo che il grande Hermann Cohen non tollerava che io non potessi soffrire *Le affinità elettive* di Goethe. Mi sono sempre chiesto che ci guadagna questa cosa così umana de "l'amore", con l'elevarlo a potenza mistica e a intravedere dietro ad esso la mano degli Dei e della dea Natura. Sta bene che l'amante, amato, creda che con la sua amata sarà un tutt'uno inscindibile dalla notte dei tempi e per tutta l'eternità. L'incantesimo de "l'amore" deriva, in parte, dalla sua capacità poetica: popola di iridescenze il mondo attorno, lo addobba e lo abbellisce. Al vertice del processo amoroso, come sul monte Tabor, si organizzano trasfigurazioni. C'è un minuto di Zenit, durante il quale i due amanti si giurano eterno amore. Purtroppo questo istante svanisce e con lui anche la potenza del giuramento. L'amore è morto in quel petto: però la religione, la morale, il diritto e perfino la polizia vi hanno sentito giurare e vi obbligano a trascinarne il cadavere per sempre nel vostro cuore. Nell'*Adolfo* brulica romanticismo sufficiente a conferire questo carattere tragico e una fisionomia di crimine all'ostinata insolvenza del giuramento amoroso.

Però l'incantesimo, in amore come in arte, sparisce o viene meno quando viene preso come realtà. Nel momento in cui la poesia risulta realtà svanisce come poesia. Nel momento in cui si mescola Dio - religione, morale, diritto o polizia - con i nostri sentimenti amorosi, questi assumono una sembianza di ineluttabili avvenimenti astronomici. Se l'amore nella sua pienezza produce questa illusione di eternità, non è un quid pro quo tragicomico richiederli che realizzi addirittura la sua finzione? Questo significherebbe fare come quello scia' persiano a cui un poeta raccontò di un paese dove nessuno moriva, e poiché non seppe condurvelo, ordinò che fosse mandato alla forca. Ma, signori, non era già un grosso merito il solo fatto di averlo immaginato?

Come in molte altre cose, commettiamo qui un errore di prospettiva. Capite perché interessi tanto l'argomento allo *Spettatore*. Dobbiamo prepararci al nuovo progresso con una senso della prospettiva. Diversamente, non giungeremo all'ampliamento dell'orizzonte.

La nostra cultura superficiale ci induce a proiettare tutto l'universo su di un solo piano invece di rispettare le sue molteplici dimensioni che gli procurano una dilettevole, illimitata concavità. Una affermazione sopprime così tutte le altre: la scienza la poesia, la poesia la scienza, ed entrambe la religione, e la religione entrambe. Si pensi al reazionario che trascina il passato sul presente con l'intento di sopprimerlo; si pensi al radicale utopista che si ostina a fare nella scena dell'attualità gesti destinati al futuro. Così non possediamo né passato né futuro, e rivolti verso l'uno o l'altro, diamo sempre le spalle al presente.

Lo stesso errore di prospettiva lo commettiamo con la morale. Ah, quanto dobbiamo parlare su questo con voce sommessa e confidente affinché non ci sentano i giornalisti, che esagerano sempre tutto! Nessuna morale che sia tale si può compiere: le sue regole si elevano come schemi incorporati nel limite del nostro orizzonte vitale. Da lì esercitano il nobile compito di punti cardinali dello spirito. Non è un altro quid pro quo di indole simile al precedente che pretendiamo fare di ogni punto della nostra esistenza un punto cardinale? Si può andare verso il Nord o verso il Sud, però non si può raggiungerli: non sono due città che si incrociano sul cammino. Lasciamo dunque alla morale o all'insieme di regole la loro ideale lontananza: in quanto norme non possono e non devono essere realizzate. La preoccupazione contraria porta ad una di queste due immoralità: o l'affanno affinché siano praticabili, come suole dirsi, ci fa elevare alla dignità di norme rozze ricette estratte induttivamente dall'esperienza, o la vana esigenza di realizzare l'irrealizzabile semina nella nostra vita una costante inquietudine, un nocivo dualismo, scontentezza, sensazione di intimo insuccesso. Ciò non può essere, non può essere: un'interpretazione dell'Etica che obbliga formalmente l'uomo ad essere scontento di se stesso, prova ipso facto la sua falsità. E questa morbosa interpretazione dell'Etica è vigente da quando la Grecia svanì come un sogno fugace. Kant trascina all'estremo questo equivoco...

Però lasciamo ora Kant. Stavo parlando "dell'amore" e della sua illusione di eternità e della polizia e della prospettiva. Ecco cosa volevo dire: che l'errore più frequente di prospettiva consiste nel proiettare tutto sul piano reale. Ebbene: una delle dimensioni del mondo è quella virtuale, ed è importantissimo che impariamo a farvi riferimento.

Quasi interamente la cultura degli ultimi sessanta anni è una lotta contro il virtuale. È stata un'epoca che inventava con gusto ragioni di questo tipo: "Quando si crede di operare per puro beneficio del prossimo, non facciamo in realtà nient'altro che obbedire ad un egoismo più profondo". "Timore, allegria, tristezza, non sono in realtà timore, allegria, tristezza ma sensazioni dei nostri muscoli e alterazioni del nostro polso". "Morale, arte, scienza, religione, sono in realtà ombre che proiettate dalla nostra situazione economica", ecc. ecc.

E neanche a dire che tali dottrine abbiano lasciato convincimento di errori. Però questo non è il peggio: per caso alcune potrebbero addirittura risultare fondate. L'assurdità sta nell'intenzione che si portavano dietro. Supponiamo che la bellezza della Gioconda consista in un crampo particolare che la vista del quadro divino produce: viene per questo esclusa dall'universo, perde alcuni dei suoi carati la bellezza di Monna Lisa? Non continua ad essere bella come prima? Non conserva un suo valore specifico un mondo in cui i crampi hanno questa conseguenza virtuale?

Cercate di capire bene la mia critica. Io non ho nulla da dire contro questo affanno per la realtà, al contrario, lo applaudo e lo predico. Ma una volta che sono arrivato al reale, mi volto e vedo che il virtuale continua a persistere, che è a modo suo, un'altra possibile realtà dove mi sento invitato a dimorare. Nel giardino ci sono due roseti: uno è quello che il giardiniere pota in aprile con le sue forbici arrugginite; l'altro è lo stesso roseto il cui riflesso tremante trovo nell'acqua di un pozzo. Il primo mi dà il suo profumo e una lezione di botanica; il secondo - mi dite - è un'illusione.

Ebbene: io insisto perché apprendiamo a rispettare i diritti dell'illusione ed a considerarla come un aspetto proprio ed essenziale della vita. Separiamo il reale dall'immaginario; ma conserviamoli entrambi e sottomettiamo ognuno al suo esclusivo regime. Nessun torbido misticismo nasca dalla confusione di frontiera. Facciamo una fisica il più possibile rigorosa: sperimentiamo, ponderiamo, tagliamo il tessuto con il microtomo, stendiamo i pori della materia per vedere meglio la sua struttura. Ma non esauriamo in questo ciò la nostra energia mentale: conserviamo buona parte della nostra serietà per il culto dell'amore, dell'amicizia, della metafora, di tutto ciò che è virtuale.

Altrimenti vivremo in disaccordo con noi stessi e non eviteremo mai inutili crudeltà come quella che ricade sull'uomo quando ama, giura eterno amore e la società lo obbliga, ex amante, ad adempiere la sua promessa.

Tutto ciò sarebbe giusto se fosse possibile per l'amore scegliere tra giurare o no la sua eternità. Poiché in quel caso, l'uomo si renderebbe responsabile di quest'aggiunta posta volontariamente. Però in questo caso non esiste arbitrio. Non è l'amante che giura, ma è "l'amore" stesso, nella sua interezza, giuramento. Fintantoché la morale non riuscirà a modificare la natura dell'amore, questi rimarrà il solo responsabile e non l'uomo su cui questi ricade.

Se analizziamo la fase culminante amorosa, la troveremo costituita dalla coscienza di assoluta compenetrazione: l'amante sente che la persona<sup>1</sup> dell'amata penetra nella sua fino all'ultima particella; egli si trova fuso e posseduto in essa. Egli, totalmente, appartiene all'essere amato; perciò il suo passato, e tutto quello che in esso è contenuto, esiste attualmente in forma di ricordo; perciò il futuro, e tutto ciò che in esso c'è esiste in forma di propositi, progetti, speranze e intenzioni. Quello che meglio qualifica questa situazione sta nel notare come risulti incompatibile con la più piccola riserva. È psicologicamente impossibile sentire contemporaneamente riserva e pienezza "d'amore". Ma ancora: questa consiste nel godimento di non percepire riserva alcuna e sentirsi trascinato completamente dalla persona che si ama. Un tale stato può durare di più o di meno, però ogni istante di durata si dilata per dare spazio a tutto il passato e il futuro di cui l'amante è a conoscenza. Col trascorrere del tempo, dove un orologio che fosse come un cervello conterebbe solamente un minuto, l'amante vi vive una esistenza senza limiti; perciò dal suo punto di vista, eterna. Non solo sente che ama in quell'istante, ma sente che non c'è nella sua coscienza un luogo in cui riporre il sospetto che in futuro egli non amerà. L'istante reale dell'orologio sperimenta una dilatazione virtuale dell'eternità e il giuramento di perpetua appartenenza è l'unica espressione di questo stato affettivo.

Se dunque c'è nell'uomo un atto pienamente morale, è senza dubbio questo giuramento che ascende da sé dalla intera personalità come la linfa negli alberi. Ed è sufficiente che sia durato un momento di pienezza "d'amore" perché questi sia giustificato e con lui tutte le conseguenze,

Tali conseguenze sono a volte dolorose, a volte terribili. Commosso dinanzi a loro, Benjamin Constant ci parla nel prologo dell'*Adolfo* di crimini e di perversioni. Non è questo tagliare il nodo gordiano? Perché forse è normale per "l'amore" succedere a se stesso: forse la facoltà d'amare esige molteplicità successive di "amori"<sup>2</sup>. E allora abbiamo una contraddizione essenziale fra lui e le sue conseguenze. Mentre l'amore è buono e divino, le sue conseguenze sono infernali.

Ecco perché è necessaria la cultura dell'amore. Ogni cultura consiste nella risoluzione delle contraddizioni. La barbarie, invece, è la cecità per le contraddizioni che ci permette di rimanere in uno solo dei suoi termini.

La nostra epoca, stupidamente sensuale, è una di quelle in cui l'uomo ha meno pensato all'amore, è la meno colta nell' "amare". Fino all'estremo che debbo parlare de "l'amore" tra virgolette per avvisare che parlo di amore tra persone e non tra corpi.

Ma c'è qualcuno che crede che "l'amore" esista? Solamente quelli che credono nell'amore platonico, nel quale io non credo, e nemmeno Platone... E tuttavia già Plotino distingueva il divino Eros, dall'Urania Afrodite - quella che lui chiama Afrodite Pandemos - cioè l'amore di tutti, il volgare amore. Ed è a lui che mi riferisco. E vorrei mostrare che, lungi dal contenere forza mistica alcuna, è un triviale meccanismo psicologico che ad ogni istante sta funzionando in noi. Ma proprio perché è triviale, vi vedo una magnifica potenza pedagogica che dovevamo coltivare con molta maggiore dedizione.

---

<sup>1</sup> La nozione di persona è una delle vittime del XIX sec. È stata cancellata dalla cultura corrente. Quante *persone* hanno oggi una chiara idea di cosa sia essere *persona*? E tuttavia da questa nozione dipende una parte del futuro. Ora non è possibile affrontare la questione.

<sup>2</sup> Perciò in un suo paradosso Stendhal affermava che il matrimonio è un'istituzione *contra naturam*.

## **Democrazia morbosa**

*traduzione di Tiziana Licurgo*

Le cose buone che accadono nel mondo ottengono in Spagna solo una pallida eco. Al contrario, quelle terribili risultano incredibilmente efficaci e qui acquisiscono intensità maggiore che altrove. Ultimamente l'Europa ha subito una grave svalutazione della cortesia e, contemporaneamente, in Spagna si è giunti al trionfo della scortesia. La nostra razza malaticcia si sente lusingata quando è invitata ad assumere una condotta plebea, alla stessa stregua di un corpo immobilizzato al quale venga permesso di allungarsi a suo piacimento. Il plebeismo, trionfante in tutto il mondo, la fa da tiranno in Spagna. E siccome ogni tirannia è insopportabile, sarebbe auspicabile preparassimo la rivoluzione contro il plebeismo, il più insopportabile di tutti i tiranni.

Dobbiamo ringraziare per l'avvento di una così irritante monarchia il trionfo sulla democrazia. Al riparo di questa nobile idea, la perversa affermazione di tutto ciò che è basso e volgare si è insidiata nella coscienza pubblica.

Quante volte capita! La bontà di una cosa travolge gli uomini, e messi questi al suo servizio si dimenticano facilmente che ci sono molte altre cose buone con le quali è necessario far convivere la prima, sotto pena di trasformarla in pessima e funesta. La democrazia, in quanto tale, intesa cioè nel senso stretto ed esclusivo di norma del diritto politico, sembra essere un'ottima cosa. Però la democrazia esasperata e al di fuori dei suoi limiti, la democrazia nella religione o nell'arte, nel pensiero e nell'azione, la democrazia nel cuore e nell'abitudine è il peggior morbo che può affliggere una società.

Tanto più ridotta è la sfera di azione di un'idea, tanto più perturbatrice sarà la sua influenza se si pretende proiettarla sulla totalità della vita. Immaginatevi quello che succederebbe se un vegetariano convinto aspirasse a guidare il mondo dall'alto del suo vegetarianesimo culinario: in arte censurerebbe tutto ciò che non fosse paesaggio orticolo; l'economia nazionale sarebbe prevalentemente agricola; la religione ammetterebbe solo arcaiche divinità cerealicole; la scelta dell'abbigliamento oscillerebbe solo tra canapa, lino e iuta e, in filosofia, si ostinerebbe a propagandare una botanica trascendentale. Ebbene non appare meno assurdo l'uomo che, come ce ne sono tanti oggi, ci viene accanto e ci dice: "Io sono innanzitutto un democratico".

In simili circostanze mi ricordo il racconto di quel giovane chierico che non sapendo bene la sua parte, a quanto diceva il sacerdote durante liturgia, rispondeva "Benedetto e lodato sia il Santissimo Sacramento!" Fin tanto che stufo della sua insistenza, il sacerdote si girò e gli disse: "Figliolo mio, tutto questo è giusto ma non c'entra nulla ora!".

Non è lecito essere prima di tutto un democratico, poiché il piano a cui l'idea democratica si riferisce non è un primo piano, un "innanzitutto". La politica è un ordine strumentale e aggettivo della vita, una delle cose a cui abbiamo necessità di attendere e perfezionare affinché la nostra vita personale soffra meno insuccessi e ottenga maggiore espansione. La politica potrà, in certi momenti acuti, rappresentare la breccia dove dobbiamo mobilitare le nostre migliori energie, in modo da conquistare o assicurare un incremento vitale, ma questa non potrà mai diventare una situazione comune.

È questo uno dei punti del diciannovesimo secolo che più risolutamente bisogna correggere. Questo secolo ha patito una grave distorsione dell'istinto ordinatore della prospettiva, che lo ha condotto a collocare nel piano ultimo e definitivo della sua preoccupazione ciò che per legge di natura può stare solo al penultimo posto. La perfezione della tecnica è la perfezione dei mezzi esterni che favoriscono la vitalità. Niente di più nobile, quindi, dell'occuparsi delle migliori della tecnica. Però farne l'impresa fondamentale della nostra esistenza, dedicarle i più delicati e costanti sforzi, è chiaramente

un'aberrazione. Lo stesso accade con la politica che tenta di articolare la società, come la tecnica fa con la natura, in modo da lasciare all'individuo un margine ogni volta maggiore in cui espandere il suo potere personale.

Poiché la democrazia è una forma giuridica pura, incapace di procurarci orientamento per tutte quelle funzioni vitali che non siano diritto pubblico, cioè per quasi ogni aspetto della nostra vita, farne il principio integrale dell'esistenza genera le maggiori stranezze. Intanto la contraddizione dello stesso sentimento che aveva motivato la democrazia. Questa nasce come nobile desiderio di salvare la plebe dalla sua bassa condizione. Ebbene, il democratico poi ha finito per simpatizzare con la plebe, precisamente in quanto plebe, con i suoi costumi, i suoi atteggiamenti, i suoi modi intellettuali. La forma estrema di ciò si può trovare nel credo socialista - perché si tratta naturalmente di credo religioso! - dove c'è un articolo che dichiara che la testa del proletario è l'unica atta alla vera scienza e alla responsabilità morale. Nella sfera delle consuetudini, posso dire che la mia vita ha coinciso con il processo di conquista delle classi superiori da parte di modalità volgari. Ciò indica che uno non ha scelto la migliore epoca per nascere, perché prima di dedicarsi ai circoli esclusivi e alle modalità e al lessico dell'Avapiès, è chiaro che ha adottato le più profonde e gravi caratteristiche dell'essere plebeo.

Ogni interpretazione *soi-disant* democratica di un ordine vitale che non sia diritto pubblico è indiscutibilmente plebeismo.

Nel trionfo del movimento democratico contro la legislazione dei privilegi, la costituzione di caste, ecc., è intervenuta non poco questa perversione morale che chiamo plebeismo; però ben più forte di questa è stato il nobile ideale di annullare la disuguaglianza giuridica. Nell'antico regime sono i diritti che rendono diseguali gli uomini, pregiudicando la loro sorte ancor prima che questi nascano. Con ragione abbiamo negato a questi diritti il titolo di diritti e conferendo alla parola un senso spregiativo, li abbiamo chiamati privilegi. Il punto focale della democrazia sta dunque nel livellamento dei privilegi non dei diritti. Si noti che i "diritti dell'uomo" che hanno un contenuto negativo, sono il bastione che la nuova organizzazione sociale, molto più rigorosamente giuridica della precedente, presenta alla possibile rinascita del privilegio<sup>1</sup>. Ai "diritti dell'uomo" già noti e conquistati, bisognerà accumularne altri ancora, finché spariranno gli ultimi residui di mitologia politica. Perché i privilegi che, ripeto, non sono diritti, consistono nella persistenza di residui di tabù religiosi.

Ciononostante, non riusciamo a prevedere che i futuri "diritti dell'uomo", la cui scoperta e trionfo consegneremo alle prossime generazioni, ottengano un così grande riscontro da modificare la faccia della società come quelli già conseguiti o in via di acquisizione<sup>2</sup>. Sicché, se c'è impegno nel ridurre il significato di democrazia a questa opera di livellamento dei privilegi, si può dire che sono già trascorse le ore migliori.

Se l'organizzazione giuridica della società permane in questo stadio negativo e polemico, prettamente distruttivo della organizzazione "religiosa" della società, se non ci pensa l'uomo con la sua opera di democratizzazione solamente intendendola come il primo sforzo per la giustizia, quello in cui apriremo un ampio margine di uguaglianza, nel quale creeremo una nuova struttura sociale giusta - che sia giusta però anche struttura-, i temperamenti di delicata morale malediranno la democrazia e restituiranno il loro cuore al passato, organizzato dalla superstizione; ma, alla fin fine, organizzato. Vivere è essenzialmente, e sopra ogni cosa, struttura: una brutta struttura è sempre meglio che nessuna struttura.

E se prima dicevo che non è lecito essere "innanzitutto" democratico, aggiungo ora che neanche è lecito essere "solamente" democratico. L'amico della giustizia non può attenersi al livellamento dei privilegi, assicurando uguaglianza di diritto per quello che di uguaglianza c'è in tutti gli uomini. Avverte la stessa urgenza per legiferare, per legittimare ciò che di disuguaglianza c'è tra gli uomini.

---

<sup>1</sup> Questo carattere negativo, difensivo, polemico dei diritti dell'uomo appare ben chiaro quando si assiste alla loro nascita nella rivoluzione inglese.

<sup>2</sup> Così il "diritto economico dell'uomo", per il quale si battono i partiti operai.

Qui abbiamo il criterio per discernere dove il sentimento democratico degenera in plebeismo. Colui che si irrita nel vedere trattato in maniera diseguale chi è uguale e che non si scompone nel vedere trattati ugualmente i disuguali non è un democratico, è un plebeo.

L'epoca in cui la democrazia era un sentimento sano e di impulso erompende è finita. Ciò che oggi si chiama democrazia è una degenerazione degli impulsi del cuore.

A Nietzsche dobbiamo la scoperta del meccanismo che funziona nella coscienza pubblica degenerata: l'ha chiamata "*ressentiment*". Quando un uomo si sente inferiore a se stesso per mancanza di certe qualità - intelligenza, valore o eleganza - cerca indirettamente di affermarsi ai propri occhi negando l'eccezionalità di queste qualità. Come ha finemente indicato uno studioso di Nietzsche, non si tratta della storia della volpe e dell'uva. La volpe continua a stimare come migliore la maturità nella frutta e si accontenta di negare questa estimabile condizione agli acini posti troppo in alto. Il "risentito" va ben oltre: odia del tutto tale maturità e preferisce l'asprigno. È la totale inversione dei valori: ciò che è superiore, proprio in quanto tale, soffre di una *capitis diminutio* e al suo posto trionfa l'inferiore.

L'uomo del popolo suole o soleva avere una sana capacità di ammirazione. Quando vedeva passare una duchessa nella sua carrozza si estasiava, e gli era grato lavorare la terra di un pianeta in cui si vedevano, a volte, così magnificenti spettacoli. Ammirava e gioiva del lusso, della prestanza, della bellezza, come noi ammiriamo l'oro ed i rubini con cui il sole moribondo rende solenne il suo tramonto. Chi è capace di invidiare l'aureo lusso dei tramonti? L'uomo del popolo non si disprezzava: capiva di essere diverso e inferiore; però non si rodeva il petto con un velenoso "risentimento". Agli inizi della Rivoluzione Francese una carbonaia disse a una duchessa: "Signora, ora le cose andranno al contrario: io finirò sulla sua portantina e lei porterà in giro il carbone". Un avvocato "risentito" di quelli che istigano il popolo alla rivoluzione, avrebbe corretto: "No, cittadina: adesso diventeremo tutti carbonai".

Viviamo circondati da persone che non si stimano e quasi sempre a ragione. Vorrebbero questi che in fretta venisse decretata l'uguaglianza tra gli uomini; l'uguaglianza davanti alla legge non gli basta; ambiscono la dichiarazione in cui risulti che tutti noi uomini siamo uguali in talento, sensibilità, delicatezza e altezza di cuore. Ogni giorno in più in cui ci si attarda a concretizzare questo irrealizzabile livellamento è una giornata crudele per queste creature "risentite" che sanno di essere irrimediabilmente condannate a formare la plebe morale e intellettuale della nostra specie. Quando rimangono da sole, gli giungono al cuore pugnalate di sdegno per se stesse. È inutile che attraverso nefandezze riescano ad assumere ruoli di rilievo nella società. L'apparente trionfo sociale avvelena di più la loro interiorità, svelandogli il precario ed instabile equilibrio della loro vita, che si sente sempre minacciato da un crollo che faccia giustizia. Appaiono ai loro stessi occhi come i falsificatori di se stessi, come falsari di una specie nefasta, dove la moneta falsificata è la stessa persona che falsifica.

Questo stato spirituale, impregnato di acidi corrosivi, si manifesta molto di più in quei mestieri in cui la finzione di qualità inesistenti è meno possibile. Esiste qualcosa di più triste di uno scrittore, un professore o un politico senza talento, senza finezza dei sentimenti, senza carattere elevato? Come devono guardare questi uomini, feriti per l'ultimo insuccesso, a quanto vaga dinnanzi a loro irradiando perfezione e sana stima per se stesso?

Giornalisti, professori e politici senza talento compongono, per questo motivo, lo Stato Maggiore dell'invidia che, come dice Quevedo, erra così pallida e giallognola poiché morde ma non mangia. Quello che oggi chiamiamo "opinione pubblica" e "democrazia" non è in gran parte altro che il purulento escremento di queste anime piene di rancore.

(1917)

*Democracia morbosa*, O. C. II, 135-140.

## **L'origine sportiva dello Stato**

*traduzione di Pierangela Lantier*

I

La verità scientifica si caratterizza per la sua esattezza e il rigore delle sue previsioni. Ma queste ammirabili qualità sono conquistate dalla scienza sperimentale a patto di mantenersi su un piano di problemi secondari, lasciando intatte le questioni ultime e decisive. Di questa rinuncia fa la sua virtù essenziale e non sarà necessario sottolineare che già solo per questo merita applausi. Però la scienza sperimentale è solo un'esigua parte della mente e dell'organismo umani. Dove essa si arresta non si ferma l'uomo. Se il fisico blocca la mano con la quale disegna i fatti lì dove il suo metodo termina, l'uomo che c'è dietro ogni fisico prolunga, che lo voglia o no, la linea iniziata e la porta a termine, così come automaticamente il nostro sguardo nel vedere il pezzo rotto dell'arco completa l'aerea curva monca.

La missione della fisica è verificare di ogni fatto che si produce il suo principio, cioè il fatto antecedente che lo ha originato. Però questo principio possiede a sua volta un principio anteriore e così successivamente fino ad un primo principio originario. Il fisico rinuncia a cercare questo principio primo dell'universo, e fa molto bene. Però ripeto che l'uomo nel quale ogni fisico vive non rinuncia e, volontariamente o contro il suo arbitrio, la sua anima si leva verso questa prima e enigmatica causa. È naturale che sia così. Vivere è di certo, trattare con il mondo, dirigersi verso di esso, agirvi, occuparsene. Perciò all'uomo è materialmente impossibile, per una ragione psicologica, rinunciare a possedere una nozione completa del mondo, un'idea integrale dell'universo. Delicata o rozza, con il nostro consenso o senza, si incorpora nello spirito di ognuno questa fisionomia transcientifica del mondo e viene a governare la nostra esistenza con maggior efficacia della verità scientifica. Il secolo passato ha voluto violentemente frenare la mente umana lì dove l'esattezza finisce. Questa violenza, questo volgere le spalle ai problemi ultimi, è stato chiamato "agnosticismo". Ecco ciò che non è giustificato né plausibile. Il fatto che la scienza sperimentale sia incapace di risolvere a suo modo queste questioni fondamentali, non giustifica che, facendo di fronte ad esso un grazioso gesto, come di volpe davanti ad uve molto alte, le chiami "miti" e ci inviti ad abbandonarle. Come si può vivere sordi alle ultime, drammatiche domande? Da dove viene il mondo, e dove va? Qual è la potenza che definisce il cosmo? Qual è il senso essenziale della vita? Non possiamo rimanere confinati in una zona di temi intermedi, secondari. Abbiamo bisogno di una prospettiva integra, con un primo e un ultimo piano, non di un paesaggio mutilato, non di un orizzonte privato della palpazione incitatrice delle ultime lontananze. Senza punti cardinali, i nostri passi mancherebbero di orientamento. Non è un pretesto sufficiente per questa insensibilità verso le questioni ultime dichiarare che non si è trovata la maniera di risolverle. Ragione in più per sentire nel profondo del nostro essere la loro pressione e la loro ferita! A chi mai ha soddisfatto la fame sapere che non potrà mangiare? Anche se irrisolvibili questi interrogativi continueranno ad alzarsi patetici nella curva faccia notturna e a presentarci i loro ghigni di stelle - le stelle, secondo Heine, sono inquieti pensieri d'oro della notte. Il Nord e il Sud ci orientano, senza bisogno di essere città accessibili, per le quali si possa prendere un biglietto della ferrovia.

Con questo voglio dire che non ci è concesso di rinunciare a una presa di posizione di fronte ai temi ultimi: che lo vogliamo o no, in un modo o nell'altro, si incorporano in noi. La "verità scientifica" è una verità esatta, ma incompleta e penultima, che si integra

forzatamente in un altro tipo di verità ultima e completa, sebbene inesatta, che non sarebbe sconveniente chiamare "mito". La verità scientifica galleggia, dunque, nella mitologia e la scienza stessa, come totalità, è un mito, l'ammirabile mito europeo.

## II

Una delle questioni ultime, quella che possiede maggiore influsso sul nostro destino quotidiano, è l'idea che abbiamo della vita. Nel secolo XIX, che era propriamente e del tutto propenso all'utilitarismo, si sviluppò un'interpretazione utilitaria del fenomeno vitale che è giunta fino a noi e può ancora considerarsi come il topico vigente. Secondo essa, l'attività primaria della vita consisterebbe nel rispondere ad esigenze inevitabili, nel soddisfare necessità imperiose. Tutte le manifestazioni vitali sarebbero esempi di questa attività - sia le forme dell'animale che i suoi movimenti, sia lo spirito dell'uomo che le sue opere e le sue azioni storiche. Una cecità congenita ha permesso che gli uomini di questa epoca avessero occhi solo per i fatti che sembravano, in effetti, presentare la vita come un fenomeno di utilità e adattamento. Ma tanto la nuova biologia quanto le recenti scoperte storiche invalidano l'usato mito e propongono un'idea diversa della vita, nella quale questa ci appare di più delicata forma.

Secondo essa, tutti gli atti utilitari e di adattamento, tutto ciò che è reazione a necessità impellenti, sono vita secondaria. L'attività originale e prima della vita è sempre spontanea, lussuosa, di intenzione superflua, è libera espansione di un'energia preesistente. Non consiste nell'affrontare una necessità non è un movimento forzato o un tropismo, ma piuttosto la liberale trovata, l'imprevedibile appetito. Il darwinismo credeva che la specie dotata di occhi si fosse prodotta, in un processo millenario, grazie alla necessità o alla convenienza di vedere per lottare per la vita. La nuova teoria della mutazione e il suo alleato il mendelismo ci dimostrano, con un rigore precedentemente sconosciuto in biologia, che la verità è piuttosto il contrario. La specie con gli occhi appare subito, capricciosamente diremmo, ed è essa che modifica l'ambiente vitale creando il suo aspetto visibile. Non perché manca l'occhio questo arriva a formarsi, ma al contrario, perché appare l'occhio si può poi usarlo come strumento utile. In questo modo, l'insieme di abitudini utili che ogni specie possiede si è formato mediante selezione e utilizzo di innumerevoli atti inutili che per esuberanza vitale l'essere vivente è andato realizzando.

Così, dunque, possiamo dividere i fenomeni organici - animali e umani - in due grandi forme di attività: un'attività originaria, creatrice, vitale per eccellenza, che è spontanea e disinteressata; un'altra attività nella quale si utilizza e meccanizza la prima e che è di carattere utilitario. L'utilità non crea, non inventa, semplicemente utilizza e stabilizza ciò che senza di essa era stato creato.

Lasciando da una parte le forme organiche e considerando solo le azioni, la vita piena ci appare sempre come uno sforzo, ma questo sforzo è di due tipi: lo sforzo che facciamo per il semplice piacere di farlo, come dice Goethe: "Il canto che canta la gola è il passo più gentile per chi canta"<sup>1</sup>; e lo sforzo obbligato a cui una necessità imposta e non inventata o sollecitata da noi ci trascina. E come questo sforzo obbligato, con il quale soddisfiamo esclusivamente una necessità, ha il suo esempio massimo in ciò che l'uomo chiama lavoro, così quella classe di sforzi superflui trova il suo esempio più chiaro nello sport.

Questo ci porterà a tramutare l'inveterata gerarchia e a considerare l'attività sportiva come primaria e creatrice, come la più elevata, seria e importante nella vita, e l'attività laboriosa come suo derivato, come sua pura decantazione e precipitato. Più ancora: vita propriamente parlando è solamente quella di aspetto sportivo, il resto è relativamente meccanizzazione e puro funzionamento. Ciò che è vitale è la formazione del braccio e il suo repertorio di possibili movimenti; dato il braccio e le sue possibilità, la sua traiettoria in

---

<sup>1</sup> "Paso de garganta" è un modo di cantare con una contrazione dei muscoli che dà alle corde vocali maggiore sensibilità, ed era comune nel teatro lirico dell'Ottocento (Ndt).

ogni caso è una questione semplicemente meccanica. Ugualmente, una volta fatto l'occhio, le leggi dell'ottica fisica si compiono nella visione, ma con le leggi fisiche non si fa un occhio. A Descartes, che sosteneva la naturalezza meccanica dei corpi viventi, già diceva Cristina di Svezia che "lei non aveva mai visto che il suo orologio desse alla luce orologi".

Non intendo affatto dire con questo che l'azione utilitaria non riopera a sua volta, non ispira e non dà pretesto a nuove creazioni della potenza sportiva; l'unica cosa che rigorosamente desidero suggerire è che, in ogni processo vitale, l'elemento primario, il punto di partenza, è un'energia di significato superfluo e libero, sia nella vita corporea che nella vita storica. Nel fare la storia di ogni esistenza vivente, troveremo sempre che la vita è stata prima una prodiga invenzione di possibilità e in seguito una selezione fra quelle che si fissano e sembrano solidificarsi in abiti utilitari. Basterebbe che ognuno facesse scivolare l'attenzione sul film della sua vita per vedere come il suo destino individuale sia venuto formandosi nella selezione che le circostanze affettive sono andate compiendo fra le sue possibilità personali. L'individuo che nel corso della nostra vita giungiamo ad essere è solamente uno dei vari o dei molti che potevamo essere e che sono rimasti senza realizzarsi come perdite deplorabili del nostro esercito interiore. Per questo, è molto importante che entriamo nell'esistenza molto ricchi di possibilità, in modo che in seguito la potatura fatale che è il destino lasci sempre in noi potenze invulnerate e robuste. Questa abbondanza di possibilità è il sintomo più caratteristico di vita vigorosa, come l'utilitarismo, l'attenersi a ciò che è strettamente necessario, allo stesso modo dell'infermo che risparmia i movimenti, è sintomo di debolezza e di vita che si esaurisce.

Dipende, dunque, l'esito nell'esistenza dalla ricchezza di possibilità con le quali avanziamo attraverso di essa. Ogni colpo che in essa riceviamo deve essere solo uno stimolo per nuove prove.

Perdonatemi, ma non posso accennare a questa idea senza ricordare, come suo simbolo, la scena vittoriosa che nel circo erano soliti rappresentare i clowns quando la mia generazione viveva la sua infanzia. Usciva il clown con la sua livida faccia infarinata, e ponendosi in un luogo della pista, estraeva dalla sua borsa un piffero, che si metteva a suonare. Subito si presentava il direttore di scena e lo avvisava che lì non si poteva suonare. Senza alterarsi, il clown si spostava in un altro luogo e incominciava a suonare di nuovo, ma allora il direttore arrivava irritato e strappava il fischio melodioso. Di nuovo il clown non si arrabbiava di fronte a tanta sventura, piuttosto, lasciava che il direttore si allontanasse e immergendo la sua mano nella insondabile borsa ne estraeva un altro piffero e da questo nuove linee melodiche. Ma il direttore inesorabile tornava ancora una volta e una volta in più gli strappava l'oggetto armonioso. Ma la tasca del clown era un cosmico seno inesauribile dal quale uscivano uno dopo l'altro nuovi strumenti musicali, altisonanti e allegri, o dolci e melanconici. La melodia trionfava sempre sul veto del destino e riempiva lo spazio comunicando la sua vittoriosa generosità, la sua impetuosa invincibile abbondanza a tutti noi spettatori, che sentivamo una crescente esaltazione, come se un torrente di strana energia emanasse dal fischio glorioso che il clown modulava imperterrita, seduto sulla barriera del circo. In seguito ho pensato che questo clown dei pifferi doveva essere una forma moderna e burlesca del vecchio Pan dei boschi che i greci adoravano come simbolo della vitalità cosmica. Sereno Pan capriforme, che nella sera calante suoni la zampogna divina e il suo magico suono suscita risonanze in tutte le cose; si commuovono la fonte e la foglia, trema l'astro e danzano i capretti al limite del bosco!

Ebbene, senza maggiore solennità io direi che la vita è una questione di pifferi. Ciò che è più necessario è il superfluo, colui che si accontenti di rispondere rigorosamente alla necessità che sopravviene ne sarà sopraffatto; la vita ha trionfato nel pianeta grazie al fatto che invece di attenersi alla necessità l'ha inondata, l'ha annegata in esuberanti possibilità, permettendo che il fallimento di una servisse da ponte per la vittoria dell'altra.

Per questo la parola che ha maggior sapore di vita per me, e quella più bella del dizionario è la parola "stimolo". Solo in biologia questo vocabolo ha senso. La fisica lo ignora. In fisica una cosa non è stimolo di un'altra, ma solamente sua causa. Orbene: la differenza fra la causa e lo stimolo è che la causa produce solo un effetto proporzionato ad essa. La palla da biliardo che si scontra con un'altra le trasmette un impulso, in via di principio, uguale a quello che essa portava: l'effetto in fisica è uguale alla causa. Ma quando il pungiglione di uno sperone sfiora appena il fianco del cavallo purosangue, questi

dà una magnifica impennata, generosamente sproporzionata rispetto all'impulso dello sperone. Lo sperone non è causa, ma stimolo. Al purosangue bastano pretesti minimi per essere esuberantemente stimolato, e per lui rispondere ad un impulso esterno è anzi scattare. Le impennate equine sono, in realtà una delle immagini più perfette della vita esuberante e non meno la testa nervosa, dall'occhio inquieto e le vene tremule del cavallo di razza. Così doveva essere quel meraviglioso animale che si chiamò "Incitatus" e Caligola nominò senatore romano.

Povera la vita, priva di elastiche molle che la rendano pronta alla prova e al salto! Triste la vita che lascia passare gli istanti inerte, senza esigere che le ore si avvicinino vibranti come spade! Dà tristezza quando uno pensa che gli è toccato vivere in una fase di inerzia spagnola e ricorda i salti da corsiero o da tigre che nei suoi tempi migliori è stata la storia di Spagna! Dove è andata a finire quella vitalità? Aspetta forse sotto la terra vetusta di risorgere? Io voglio credere che sia così, e deciso, visto che non ho altra scelta, a nutrirmi di immagini, mi formo la seguente:

Cordova è una delle città del mondo il cui sottosuolo è storicamente il più ricco. Sotto l'umile e calmo paese odierno riposano i resti di sei civiltà: romana, gotica, araba, ebrea, spagnola classica e romantica. Ognuna di esse si può riassumere in un nome importante: Seneca, Alvaro, Averroè, Maimonide, Góngora e il duca di Rivas; che splendido sciame di incitazioni acute come speroni o come api! Tutto questo enorme tesoro di vitalità esemplare giace sepolto sotto l'inerzia installatasi in superficie. Si direbbe che Cordova sia un roseto con la sordida radice al vento e con le sue rose sotto terra. Il fatto è che, in via Claudio Marcello, ciò che oggi è la Delegazione della Polizia e precisamente il luogo dove si conducono gli ubriaconi e si sottopongono al rito arcaico dell'ammoniaca, apparteneva sino a poco tempo fa, come patio, ad una casa avita di cui era proprietaria una dama di alto lignaggio.

Alcuni anni fa, a causa di non so quali opere, alcuni operai lavoravano nel patio, quando la piccozza di uno di essi batté contro un oggetto resistente. Guardarono con attenzione e videro che si trattava di un cavallo di bronzo. Scavarono un po' di più e meravigliati videro che emergeva dalla terra, e quasi vi fioriva, una splendida testa equina e poi l'inizio di una figura equestre di stile romano. Probabilmente la statua dello stesso Claudio Marcello. Informarono la proprietaria ed ella si informò di ciò che poteva costare l'esumazione della statua equestre. La somma le sembrò grande e allora ordinò che fosse di nuovo coperta dalla terra. Anche se sembra incredibile, lì continua ad essere sepolto questo spagnolo "Incitatus" con la sua fine cervice di vene rotte e le sue labbra facili alla schiuma. E come i pescatori di Bretagna, chinandosi sui bordi delle loro barche nelle sere tranquille, credono di sentire il rumore di campane sommerse che arriva dal fondo del mare, uno pensa se avvicinando l'orecchio al suolo non sentirà il nitrito sotterraneo ed esasperato di questo cavallo di bronzo.

Ma lasciamo da parte queste immagini e proseguiamo il nostro cammino.

### III

I giovani!... Io vorrei, uno dei prossimi giorni, parlare a lungo dell'ammirevole filone di segreti che scopriamo tentando una psicologia della gioventù. In generale è necessario affrontare decisamente la grande questione degli stadi<sup>2</sup> biologici: fanciullezza, gioventù, maturità, anzianità.

Permettetemi di augurare per un tempo molto prossimo la convergenza dell'attenzione scientifica su questo problema delle età comune a tutti gli organismi - non solamente all'animale, alla pianta e all'uomo. Spengler non ha fatto qui, come in molte altre cose, niente di più che far scappare la selvaggina fuori tempo, senza maturità né moderazione. Ma - ricordi il lettore il mio pronostico - prima di un lustro sarà uno dei grandi temi della

---

<sup>2</sup> Ndc.: originale "*estudios*", emendato.

meditazione intellettuale il fatto tragico della "senescenza delle razze". Parallelamente, la biologia si convincerà in questi anni del fatto che il segreto della vita deve essere scoperto partendo da questo fatto tanto evidente quanto trascurato: l'inevitabilità della morte.

Ma ora devo accontentarmi di far risaltare un solo tratto, caratteristico della psicologia giovanile.

Un pedagogo inglese ha dato l'anno scorso alla stampa certi studi sulla psicologia dell'infanzia. L'autore si era proposto di vedere se c'era un modo di stabilire epoche chiaramente distinte nello sviluppo della vita infantile. A questo proposito cerca una qualche attività spirituale libera da influenze volontarie ed esterne, per indagare le variazioni che anno dopo anno in essa si producono. La trova nei sogni. Analizzando i sogni del bambino osserva che si possono distinguere tre tappe: nella prima il bambino sogna che sta giocando da solo; nella seconda appare nei suoi sogni un nuovo personaggio, che è un altro bambino, ma questo secondo bambino non ha altro ruolo che quello di spettatore; si trova lì per vederlo giocare. Dopo questa c'è un'ultima tappa prossima alla pubertà durante la quale irrompe nel sogno del bambino un gruppo di ragazzini che giocano con lui e nel cui sciame irrequietissimo rimane sommersa la sua persona individuale.

È, in effetti, una delle forze decisive nell'anima dell'adolescente, che non fa che aumentare nella piena giovinezza, il desiderio di convivere con gli altri ragazzi della sua età. Si interrompe l'isolamento della prima infanzia e la personalità del ragazzo si riversa completamente nel gruppo di coetanei. Non vive più da sé né per sé, non desidera e non sente come individuo, bensì si trova assorbito dalla personalità anonima del gruppo che pensa e sente al suo posto. Da questo deriva che l'adolescenza e la gioventù siano l'epoca delle amicizie. In esse l'uomo, con l'individualità ancora non formata, vive sommerso nello sciame di ragazzi che vaga indiviso, inseparabile, dove i venti lo spingono sul giardino dell'esistenza. Io chiamo questo desiderio sovranamente socievole istinto di coetaneità.

L'anno scorso, un bambino di dodici anni, che mi è molto vicino, di anima purissima, leggera e fragrante, si avvicinò un giorno a sua madre e le disse: "Mamma, domani andiamo in escursione tutti noi della scuola, ragazzi e ragazze. Desidero che mi sistemi bene la giacca, che mi dai un fazzoletto di seta per la tasca e cinque *pesetas* per i cioccolatini". Poiché il ragazzo è solito essere di un'ordinaria e trascurata mascolinità, la madre fu sorpresa da tanta leziosa esigenza e gli chiese il motivo di tutto ciò. Il bambino, abituato a rivelare alla madre i suoi segreti interamente, pronunciò allora queste deliziose parole: "Mamma, sai... il fatto è che ora ci piacciono le ragazze." Non disse: "Ora mi piacciono le ragazze". Ciò che è delizioso di questa frase risiede nel "noi". Perché in effetti, a lui individualmente non interessavano né interessano ancora le ragazze. Il fatto era che nel gruppo scolastico, come gruppo, era improvvisamente germogliata la curiosità per la donna, la vaga nozione del fascino femminile e, soprattutto, un iniziale sospetto della bella dinamica che possiede il combattimento galante, persuasivo e romantico dell'uomo verso la ritrosia della donna. Il primo impulso della pubertà era apparso nel gruppo prima che nell'individuo, e il gentile gruppo della classe si preparava, pieno di illusione e unità interiore come una squadra di calcio, a dare il giorno seguente un primo e famoso attacco all'eterno femminile. Non c'è neanche bisogno di dire che in quella giornata illustre il gruppo di scolari, trovandosi di fronte alle ragazze, ironiche e scostanti, rimase paralizzato e non si azzardò neppure a provare la dolce corruzione dei cioccolatini.

È utile ora ricordare che, come altre volte ho detto (si veda *Il tema del nostro tempo*), la storia umana sembra avanzare secondo un doppio ritmo: il ritmo delle età e quello dei sessi. Ci sono epoche nelle quali si osserva un predominio dell'influenza giovanile e altre nelle quali sembra dominare l'uomo maturo. In ogni modo, se indaghiamo su quale forma di società compare immediatamente dopo quella informe che abbiamo chiamato "orda", ci troviamo di fronte ad una società dotata già di un inizio di organizzazione. Il principio di questa organizzazione è semplicemente l'età. Il corpo sociale è aumentato come numero di individui e si è trasformato da orda in tribù. Ebbene, le tribù primitive appaiono divise in tre classi sociali: che non sono, certamente, economiche come preferirebbe la tesi socialista, bensì la classe degli uomini maturi, quella dei giovani e quella dei vecchi. Non ci sono altre distinzioni, e, naturalmente, non esiste ancora la famiglia. Non esiste a tal punto che tutti gli appartenenti alla classe giovane si chiamano fra di loro fratelli e chiamano genitori tutti coloro che appartengono alla classe di età maggiore.

Consti, dunque, che la prima organizzazione sociale non divide il gruppo in famiglia, bensì in ciò che si è chiamato "classi di età".

Tuttavia, di queste tre età quella che predomina per il suo potere e autorità quella che comanda e decide non è quella degli uomini maturi, bensì quella dei giovani. Anzi, frequentemente è questa l'unica che esiste, e mille dati, che non è il caso di accumulare qui, dimostrano, senza alcun dubbio, che originariamente l'unica classe organizzata era quella giovanile.

Che cosa è successo in questo transito dall'orda informe alla tribù organizzata?

Le orde vagavano anno dopo anno senza incontrarsi; il numero di individui della specie umana era molto ridotto in tutto il pianeta. Ma ci fu evidentemente un'epoca di enorme proliferazione in cui si addensa la popolazione. Le orde vivono l'una vicino all'altra. Questo aumento di popolazione è sintomo di una maggiore vitalità nella specie, di uno sviluppo e perfezionamento delle sue facoltà.

Accade che i ragazzi di due o tre orde vicine, spinti da questo istinto di socievolezza coetanea, decidono di unirsi, di vivere in comune. È chiaro che non lo fanno per rimanere inattivi: il giovane è socievole ma allo stesso tempo è intraprendente, ha bisogno di compiere delle imprese. Inevitabilmente, fra di essi emerge un temperamento, o più immaginativo, o più audace, o più abile, che propone la grande audacia. Tutti sentono, senza sapere il perché, uno strano e misterioso, ribrezzo nei confronti delle donne parenti consanguinee con cui vivono nell'orda, verso le donne conosciute, e un desiderio dell'immaginazione verso le altre donne, le sconosciute, quelle non viste o solamente intraviste.

Allora ha luogo una delle azioni più geniali della storia umana, dalla quale si sono irradiate le più gigantesche conseguenze: decidono di rubare le ragazze di orde lontane. Ma questa non è un'impresa facile: le orde non tollerano impunemente la sottrazione delle loro donne. Per rapirle bisogna combattere e nasce la guerra come mezzo al servizio dell'amore. Ma la guerra necessita di un capo e richiede una disciplina: con la guerra ispirata dall'amore sorge l'autorità, la legge e la struttura sociale. Ma l'unione di capo e disciplina porta con sé, e, allo stesso tempo, fomenta l'unità di spirito, la preoccupazione in comune per tutti i grandi problemi. E in effetti, in queste associazioni di ragazzi iniziano il culto dei poteri magici, le cerimonie e i riti.

La vita in comune ispira l'idea di costruire un rifugio stabile e capace, che non sia il covo transitorio o il semplice schermo contro il vento. Così accade che la prima casa che l'uomo costruisce non è la casa della famiglia ancora inesistente, ma il circolo dei giovani. In essa preparano le loro spedizioni, compiono i loro riti; in essa si dedicano al canto, al bere e al frenetico banchetto comune. Come dire, che il "club" è, lo si voglia o no, più antico del focolare domestico, come il circolo della casa.

È proibito, sotto pena di morte, agli uomini maturi, alle donne e ai bambini entrare nel circolo virile, che, per le sue forme successive, gli etnologi chiamano la "casa degli scapoli". In essa tutto è misterioso, segreto e tabù. Perché è un fatto sorprendente che queste associazioni giovanili primitive siano solite presentare un carattere di società segrete, di ferrea disciplina interna, dove si coltivano le vitali abilità della caccia e della guerra con un severo allenamento. Come dire, che l'associazione politica originaria è la società segreta e che, se serve per il piacere e il bere, è allo stesso tempo il luogo dove si esercita il primo ascetismo religioso e atletico. Si ricordi che la traduzione più esatta del vocabolo ascetismo è "esercizio di allenamento", e i monaci non hanno fatto altro che prenderlo dal vocabolario sportivo usato dagli atleti greci. "Askesis" era il regime di vita dell'atleta, pieno di esercizi e privazioni. Da qui risulta che il circolo dei giovani, prima casa e primo "club" piacevole, è anche la prima caserma e il primo convento.

Le divinità sono, come ho indicato, divinità di cacciatore: gli animali, il loro culto ha un carattere orgiastico e magico. Si conquista la benevolenza del potere animale trascendente imitandolo nella sua figura e nei suoi gesti rituali che si trasformano in salti e danze frenetiche. Ci sono giorni solenni nei quali lo sciame giovanile si copre con maschere orribili, che imitano volti di animali, ed esce per i campi danzando con frenesia, muovendo nell'aria un pezzo di legno che girando all'estremità di una corda produce un suono magico, all'udire il quale le donne e i bambini fuggono perché a loro è vietato vedere il fantastico gruppo di ballerini che in festa inebriante partono per una razzia in cerca di ragazze lontane. L'abito da guerra è lo stesso che l'abito da festa: la maschera. E festa, caccia e guerra sono

rimaste per molto tempo indifferenziate: per questo quasi tutte le danze primitive sono la stilizzazione di gesti venatori o belligeranti.

Sia chiaro che tutto ciò che ho appena detto un po' frettolosamente, perché altrimenti richiederebbe una estensione inopportuna, non è un insieme di mie supposizioni. A quest'ora, probabilmente, tutto questo che dico sta, per l'essenziale, succedendo come lo racconto in vari luoghi del nostro pianeta.

Vediamo, dunque, che la prima società umana, propriamente tale, è l'esatto contrario di una reazione a necessità imposte. La prima società è questa associazione di giovani per rapire donne estranee al gruppo consanguineo e compiere ogni tipo di barbare imprese. Più che a un Parlamento o Governo di severi magistrati, assomiglia a un *Atletic Club*. Mi dica il lettore se è tanto eccessivo come all'inizio poteva sembrargli proclamare l'origine sportiva dello Stato.

Ciò che in epoche di decadenza e romanticismo diviene sognare la principessa lontana, è stato in un'epoca rozza e primitiva lo stimolo per creazioni così magnifiche. Qui ha origine la esogamia; cioè la prima legge matrimoniale, che obbliga a cercare la sposa fuori dai consanguinei. L'importanza biologica che questo ha significato per la specie umana non sfugge a nessuno. È stato il furto, il rapimento, il primo matrimonio, del quale rimangono residui e tracce simboliche in molte forme posteriori della cerimonia coniugale, e fino al vocabolario amoroso che chiama rapimento, cioè ratto, l'impetuoso impulso del sentimento erotico.

#### IV

Abbiamo, dunque, che il "club" dei giovani dà inizio nella Storia alle seguenti cose:

L'esogamia.

La guerra.

L'organizzazione autoritaria.

La disciplina di allenamento o ascetica.

La legge.

L'associazione culturale.

Il festival di danze mascherate o Carnevale.

La società segreta.

E tutto questo, unito e indifferenziato, [è] la genesi storica e irrazionale dello stato. Una volta di più vediamo che in ogni origine si trova la grazia e non l'utilità.

Però non c'è dubbio che questa epoca, nella quale predominò senza ostacoli né freno la massa giovanile, è stata un tempo duro e crudele. Era necessario che il resto della massa sociale si procurasse una sua difesa di fronte alle associazioni belliche e politiche dei giovani. Allora si organizza in opposizione ad essa l'associazione dei vecchi: il Senato. Essi vivono con le donne e con i bambini, dei quali non ci sono o non si conoscono mariti né padri. La donna cerca la protezione dei suoi fratelli e dei fratelli di sua madre, e diventa il centro di un gruppo sociale opposto al "club" degli uomini; è la prima famiglia, la famiglia matriarcale di origine, in effetti, reattiva, difensiva e opposta allo Stato. Il principio di coetaneità si oppone da allora nella storia al principio di consanguineità. Quando trionfa l'uno, l'altro si avvilisce e viceversa.

Accontentiamoci di questo schema sommario, che è sufficiente per il mio proposito di presentare nell'origine dello Stato un esempio della fecondità creatrice che risiede nella potenza sportiva. Non è stato l'operaio, né l'intellettuale, né il sacerdote, propriamente detto, né il commerciante ad iniziare il grande processo politico; è stata la gioventù preoccupata per la femminilità e risoluta al combattimento; è stato l'amante, il guerriero e lo sportivo.

Io ora dire qualcosa riguardo a questo impeto amoroso, che ci ha rivelato una così sorprendente fertilità storica. Forse nell'amore il prototipo della vitalità primaria, l'esempio maggiore della sportività biologica. Ma questo significherebbe rendere interminabile questo saggio, e desidero tuttavia dirigere l'attenzione del lettore verso epoche meno primitive e più conosciute da lui di questa epoca aurorale o di alba, nella quale fino ad ora l'ho trattenuto.

E' opportuno, in effetti, mostrare la fecondità che questa sorprendente illuminazione, con la quale siamo stati favoriti nella zona etnografica, ha per chiarire molti problemi, fino ad ora insoluti, riguardo ai tempi pienamente storici. Fatto certo è che dovunque assistiamo all'incorporazione veramente originaria di un organismo politico, dovunque intravediamo la nascita di uno Stato, là troviamo la presenza del "club" giovanile, che danza e combatte.

È curioso osservare che gli storici della Grecia e di Roma non sanno che farsene dello strato più profondo, più arcaico di istituzioni che trovano nelle città elleniche e latine. Per quanto riguarda la Grecia, queste istituzioni si chiamano *file*, *fratria*, *hetairia*. Gli ellenisti capiscono il senso di queste parole, ma non intendevano fino a poco tempo fa quali cose fossero così denominate. *File* significa tribù ma non come unità di consanguinei, bensì come corpo organizzato di guerrieri. *Fratria* significa confraternita, e *hetairia*, compagnia. Prima che esista la *polis*, la città con la sua Costituzione, il popolo greco si trovava strutturato in queste altre forme. Orbene; la *fratria* o confraternita, che ha negli ariani asiatici il suo corrispondente nella *sabha*, non è nient'altro che la classe di età dei giovani, organizzata in un associazione di festa e di guerra. Non si dimentichi che, come ho detto, primitivamente i giovani chiamano padri tutti gli uomini della classe più matura, e si chiamano fra di loro fratelli. Per quanto riguarda l'*hetairia*, o compagnia, chiaramente il suo nome indica il principio associativo di società segreta, che riunisce i giovani uomini intorno ad un capo. È esattamente lo stesso di quello che i germani chiamarono *Gefolgschaft*; cioè, coloro che seguono un capo lealmente, i "seguaci". Nel nostro vocabolario militare perdura questo senso originario nella parola "compagnia".

La gente attica era troppo intelligente, e l'acutezza mentale è una sublime inquietudine e come una nevrastenia meravigliosa, che distrugge facilmente l'organismo. Per questo motivo ad Atene tutto ciò che era tradizionale si cancellò subito e il corpo sociale entra, naturalmente, in un processo di riforme utopiche, che finiscono per annientarlo. Per questa ragione rimangono nell'Attica così scarsi resti dell'organizzazione primitiva.

Sparta, al contrario, pensa meno e vive più vigorosamente. Lì troviamo le "fratrie" in pieno vigore, sotto la forma di organizzazione militare. I guerrieri vivono uniti e lontano dalle loro famiglie; la solidarietà della loro associazione culturale e bellica è simbolizzata dalle famose cene, dove si prendeva la "minestra nera", che era un cibo rituale. Non è strano che sia localizzato qui il mito del ratto di Elena, che era prima una divinità lunare e poi una donna straniera. Chi voglia confrontare quello che si sa della vita militare spartana con qualsiasi associazione di giovani di quelle esistenti ancora nei popoli chiamati selvaggi, i Masai dell'Africa orientale, per esempio, si sorprenderà delle identità.

Se un eccesso di acutezza e inquietudine intellettuale - è forzoso riconoscerlo, perché la storia ce lo dimostra ripetutamente - scompone, come un alcali, lo Stato, questi raggiunge la sua massima solidità e durezza quando un popolo moderatamente intelligente possiede un certo strano ed innato dono di domande. Questo fu il caso di Roma, come oggi lo è dell'Inghilterra. E, notevole somiglianza, entrambi sono popoli che si caratterizzano per la loro maniacale conservazione del Passato.

Così si spiega che essendo Roma apparsa nell'area storica più tardi della Grecia, conservi molti più resti di arcaismo. Il fatto è che nel sottosuolo della struttura politica romana troviamo residui antichissimi delle sue istituzioni primitive - tanto antichi, che gli archeologi romani più antichi non li comprendevano. Queste istituzioni si conservarono sempre a Roma come istituzioni religiose, ma non perché lo fossero propriamente ed esclusivamente, bensì perché, com'è noto, ogni istituzione arcaica che ha perso l'attualità delle sue altre funzioni tende a conservarsi come fenomeno religioso. Tutto ciò che è vetusto e non si comprende più si carica di elettricità mistica e diventa religioso. Non senza ragione sopravvivenza e superstizione sono sinonimi.

Così accade che la divisione più antica dello Stato romano è la curia, e che quando lo vediamo sotto una piena luce storica, le curie non sono ormai niente di più che associazioni di pietà patriottica, nella quale si venerano le divinità protettrici della città. Non si sapeva, né lo sapevano i romani, da dove provenisse il nome curia. I filologi contemporanei si sono scervellati per accertare quale ne fosse l'etimologia. La si poneva in relazione con *Cures* y *Quirites* - gli uomini della lancia-, ma non si riusciva a confermare tale origine. Ora vediamo che una nuova etimologia, oltre modo evidente, riceve insperata illuminazione grazie a questa dottrina sull'origine dello Stato.

Accanto alle curie, le più antiche istituzioni romane sono i collegi e le compagnie di sacerdoti. Non ritengo opportuno parlare dei collegi dei pontefici, anche se hanno molto a che vedere con la tesi qui sostenuta. Preferisco riferirmi solo a una società che, per l'arcaismo dei suoi vestiti cerimoniali, dei suoi esercizi rituali e dei suoi canti, suscitava già nel romano del II secolo a. C. un'impressione mista di rispetto e comicità. Si tratta della corporazione dei sacerdoti chiamati *Salii*. Come quasi tutte le istituzioni primarie di Roma, possedeva una struttura duale, formata da due corpi, di dodici membra ciascuno. Era devota al culto di Marte, il Dio latino, che simbolizza allo stesso tempo la guerra, l'agricoltura e la pastorizia. In alcune date, soprattutto in quella di Marte, i *Salii* celebravano le loro processioni, nelle quali danzavano una primitiva danza bellica. Da questo deriva il loro nome: *Salii* - da *salire*-, saltare, danzare. Il capo di ognuno dei due corpi, che danzava davanti al resto come davanti ad un coro, si chiamava *prae-sul*, colui che balla davanti - perché il tema *sul* è lo stesso del tema *sal*-, di saltare. Da qui *ex-sul*, il confinato, l'esiliato; come dire, colui che ha saltato più in là della frontiera; da qui *in-sul-a*, la roccia che è saltata nel mare<sup>3</sup>. Indossavano un vestito che sembrava grottesco, ma che era, né più né meno, l'antichissimo indumento da guerra - l'abito usato dai patrizi fino al VII secolo prima di Cristo-, e portavano alcuni grandi scudi di forma disusata. A Roma si veneravano questi scudi per il fatto che si era persa la nozione della loro origine. Erano conservati in una dimora chiamata *curia saliorum*. Cicerone riferisce che, essendosi una volta incendiata questa curia o casa dei *Salii*, si trovò in essa il bastone reale di Romolo. Si tratta della connessione di questa società con la fondazione dello Stato romano. Il canto o *carmen saliare* era un inno a Marte, sotto nomi e con vocaboli così antichi, che nessuno a Roma li comprendeva più. Nella sua curia celebravano, a spese dello stato, cene rituali così abbondanti, che si usava chiamare ogni gran mangiata *coena saliorum*.

Come si osserva, troviamo in questa società dei danzatori guerrieri tutti i caratteri del primitivo "club" giovanile. Tutto questo lo troviamo unito alla fondazione della società cioè a dire, dello Stato romano. Le loro processioni erano al centro di un grande festival urbano, che assumeva un aspetto orgiastico, dello stesso carattere della festa dei *lupercali*, che è in parte, la radice del nostro carnevale. La *lupercalia* è la festa della lupa, il "totem" urbano di Roma. In essa alcuni cittadini si travestivano con pelli di lupi, mentre altri, vestiti da pastori, li inseguivano, usando gli uni e gli altri dei cardi, con i quali aizzavano i passanti. Questa festa di pastori che danno la caccia al lupo nemico si conserva, in forma simile, in molte associazioni virili dell'Africa e della Melanesia.

Ma l'importante è osservare che quando Roma detronizza i suoi re, che erano etruschi e impersonavano la dominazione straniera, i romani desiderano ritornare alle loro istituzioni primitive e si organizzano in repubblica. Alla guida della quale, come massimi magistrati e suprema rappresentazione dello Stato, appaiono allora subito, senza che si sappia da dove proveniva né l'essenza né il nome, due consoli. Chi sono questi consoli? I grammatici disputano molto tuttavia sull'etimologia di questo vocabolo, però fra le varie proposte ce n'è una, preconizzata, fra le altre da Mommsen, che pone in relazione questo vocabolo con *exul*, con *insula*, con *prae-sul*. Questa arriva, con perfetto accordo, a terminare l'arco delle origini politiche di Roma. Perché secondo essa, *consules* significa coloro che danzano uniti, come dire, i due *prae-sules* o capi dei giovani guerrieri e ballerini, che convivevano nell'associazione virile<sup>4</sup>. La loro casa e solidarietà fu chiamata curia. Dunque, la più recente spiegazione di questa parola non è altro che *curia - coviria*, cioè riunione di uomini giovani.

È pertanto evidente che sotto la specie decaduta della corporazione dei *Salii* troviamo la sopravvivenza dei primitivi "club" giovanili, fondatori dello Stato romano. Per colmo di convergenze suggestive, ricordiamo che la leggenda del ratto delle sabine si collega con la fondazione della città come una delle prime imprese realizzate da Romolo e i suoi

---

<sup>3</sup> Così Mommsen: si veda il primo tomo della sua storia.

<sup>4</sup> Non do affatto per sicura questa etimologia. Rigorosamente parlando, oggi ne viene preferita un'altra più grigia e storicamente meno verosimile, benché superiore foneticamente.

compagni. La nostra interpretazione permette di riconoscere in questa leggenda un fatto ben generale e notorio, caratteristico di uno stadio dell'evoluzione sociale. Nei riti matrimoniali di Roma rimase la traccia del ratto originario, giacché com'è risaputo, la sposa, all'entrare nella casa di suo marito, non lo faceva con i suoi piedi, bensì questi la prendeva in braccio, perché non calpestasse l'architrave, simboleggiando così che era stata rapita.

Il tema sarebbe inesauribile. Si fermi qui, per ora, questo schematico disegno sull'origine sportiva e festiva dello Stato<sup>5</sup>.

(1924)

*El origen deportivo del Estado*, OC II, 607-624

---

<sup>5</sup> Per quanto hanno interesse per tali questioni, aggiungo qui laconicamente un'equazione che mostra tra i germani la stessa origine dello Stato. Il cardine dello Stato sono i potenti (*ricos homes*), il *Recke* (Sigfrido e in generale i nobili dell'epica sono *Recken*) capobanda o giovane agguerrito. Il suo potere è il *Reich*, e la sua estensione il *Reichland*. *Sia chiaro che* ricco non significa proprietario di capitali. Il *rico home* non era ricco in quanto "proprietario degli strumenti di produzione", ma al contrario era padrone di tesori in quanto era *rico*, valente, agguerrito.

## Trattato di estetica in forma di prologo

Questo libretto di versi, che l'autore chiama *El Pasajero*, ci fa assistere all'esordio di un nuovo poeta, alla nascita di una nuova musa. Ad ogni istante l'aria è popolata di voci poetiche, alcune delle quali sono piene e armoniose, o quantomeno corrette; ma ben poche sono grida liriche e originali. Non siamo troppo duri verso la mancanza di originalità: adottiamo per le opere d'arte in cui non si tenta uno stile nuovo una critica appropriata. Richiediamo loro pienezza, armonia, almeno correttezza - le virtù dell'eternità.

Però riserviamo il nostro amore di lettori ai poeti veri, cioè agli uomini che apportano un nuovo stile, che sono uno stile. Perché questi uomini arricchiscono il mondo, accrescono la realtà. La materia, si diceva un tempo, non cresce né diminuisce; ora i fisici dicono che si degrada, che decresce. È ancora vero che non aumenta. Ciò significa che le cose sono sempre le stesse, che dal loro materiale non può venire alcun ampliamento. Ma ecco che il poeta fa entrare le cose in un turbine e in una sorta di danza spontanea. Soggette a questo dinamismo virtuale, le cose assumono un senso nuovo, si convertono in altre cose nuove.

La materia, sempre vecchia e invariabile, portata da turbini dalla traiettoria sempre nuova, è il tema della storia dell'arte. I vortici dinamici che mettono la novità nel mondo, che aumentano idealmente l'universo, sono gli stili.

Giunto al punto, per me così importante e strano, di scrivere qualche pagina introduttiva a un bellissimo fascio di poesie, non sapevo come decidermi.

Il valore caratteristico di questo libro consiste, come ho detto, nell'annunciare un poeta veramente nuovo, uno stile, una musa. D'altra parte, lo stile e la musa, in queste pagine, non fanno altro che iniziare a germogliare. Io credo che sarebbe indelicato avvicinarsi troppo ad essi per definirli. Ritengo preferibile dedicare le pagine che seguono a fissare un po' la nozione generale di stile, di musa. Da queste pagine il lettore coglierà un'emozione di rispetto verso queste prime parole di un poeta che aspira al massimo a cui si possa aspirare: ad essere se stesso.

Tuttavia sappia il lettore che queste mie pagine formano a quelle di assoluta poesia del *Pasajero* come un atrio di assoluta prosa. Parlano di estetica - che è l'esatto contrario dell'arte, ed è, o pretende di essere, scienza.

### *1. Ruskin, l'usuale e la bellezza*

Leggere versi non è una delle mie occupazioni abituali. In generale non concepisco che possa esserlo per qualcuno. Tanto per leggere, quanto per creare una poesia dovremmo esigere una certa solennità. Non una solennità di pompe esteriori, però sì quell'aria di stupore intimo che invade il nostro cuore nei momenti essenziali. La pedagogia contemporanea sta influenzando in modo deplorabile sull'ambito della cultura estetica, facendo dell'arte una cosa usuale, normale, a ore fisse. In tal modo perdiamo il sentimento delle distanze; perdiamo il rispetto e il timore per l'arte; ci accostiamo ad essa in qualunque momento, con gli abiti e l'umore che capitano, e ci abituiamo a non capirla. L'emozione reale a cui oggi ci riferiamo quando parliamo del godimento estetico è - se vogliamo riconoscerlo sinceramente - un pallido diletto privo di vigore e densità, prodotto in noi dall'assiduità con l'opera bella.

Uno degli uomini più funesti per la bellezza è stato forse Ruskin, che ha dato dell'arte un'interpretazione inglese. L'interpretazione inglese delle cose consiste nel ridurle o oggetti domestici e abituali. L'inglese aspira soprattutto a vivere bene, comodamente; il *comfort* è

per l'inglese l'equivalente della sensualità per il francese e della filosofia per il tedesco. Orbene, il *comfort*, la comodità, impongono numerosissime condizioni alle cose, distinte a seconda della funzione vitale che in ogni caso si vuole rendere comoda: solo una condizione è generica, ineluttabile, e quasi una specie di a priori di ciò che è comodo: l'essere consueto. Non a caso l'Inghilterra è il paese che ha risolto il problema di avanzare senza rompere con i suoi usi antichi. L'insolito, per il solo fatto di esser tale, è scomodo.

Ruskin è riuscito a dare un'interpretazione dell'arte che ne prende solo ciò che è suscettibile di convertirsi in esercizio consuetudinario. Il suo vangelo è l'arte come uso e comodità. Questa intenzione, naturalmente, può consentire di rendere comprensibile solo quelle arti che di rigore non sono tali: le arti industriali o decorative. Ruskin si ostina a introdurre la Bellezza nella severa, placida dimora inglese: per questo deve prima addomesticarla, debilitarla, dissanguarla. Così, ridotta a un fantasma, ridotta ad aggettivo, la conduce per le onorate case dei cittadini britannici.

Io non dico che la decorazione o l'industria artistica siano prive di bellezza: dico solo che la loro bellezza non è solo bellezza - è utilità riverniciata di bellezza, ritoccata di bellezza: è acqua con qualche goccia bacchica. Il fatto è che l'uomo contemporaneo si è abituato a non chiedere alla bellezza emozioni più profonde di quelle suscitate dalle arti industriali, e se fosse sincero confesserebbe che il godimento estetico non è un piacere diverso da quello prodotto dalle cose un po' rassettate e messe in bell'ordine.

Sarebbe prudente liberare la Bellezza da questa guaina decorativa in cui la si vuol tenere, e che un'anima acciaiata torni a far brillare al sole i suoi pericolosi fulgori. Questo buon XX secolo, che ci porta nelle sue forti braccia dai muscoli tesi, sembra destinato a rompere con alcune ipocrisie, insistendo sulle differenze che separano le cose. Sentiamo che dalla radice del nostro animo sale come una volontà solare, nemica delle visioni crepuscolari dove tutti i gatti sono bruni. La Scienza non sarà per noi un senso comune sostenuto da strumenti di misura, né la Morale sarà un passivo buon nome della nostra attività in società - né la Bellezza un buon portamento, semplicità o compostezza. Tutte queste cose - senso comune, buon nome civile, portamento - vanno benissimo, non abbiamo niente contro di loro, ci disgusterebbe chiunque le disprezzasse. Ma Scienza, Morale e Bellezza sono cose diverse, che non gli assomigliano affatto.

Leggere poesie non è una delle mie occupazioni abituali.

Io ho necessità di bere acqua in un bicchiere pulito, ma non datemi un bicchiere bello. In primo luogo, ritengo molto difficile che un bicchiere per bere possa, rigorosamente parlando, essere bello; ma se lo fosse, io non potrei portarmelo alle labbra. Mi sembrerebbe, bevendone l'acqua, di bere il sangue di un simile - non di un simile, ma di un identico. O mi occupo di placare la sete, o mi occupo di Bellezza; un termine medio equivarrebbe a falsificare entrambe. Quando avrò sete, per favore, datemi un bicchiere pieno, pulito e senza bellezza.

C'è gente che non ha mai avuto sete, quel che si chiama davvero sete, vera sete. E c'è chi non ha mai sofferto l'esperienza essenziale della Bellezza. Solo così si spiega che qualcuno possa bere in bicchieri belli.

## 2. L'«io» come realtà operante

Possiamo usare, utilizzare solo le cose. E viceversa: cose sono i punti in cui si innesta la nostra attività utilitaria. Orbene: possiamo porci in atteggiamento utilitario dinanzi a tutto, fuorché dinanzi a una cosa, fuorché dinanzi a una cosa sola, dinanzi a un'unica cosa: Io.

Kant riduce la morale alla sua nota formula: opera in modo tale da non usare gli altri uomini solo come mezzi e siano come fini dei tuoi atti. Fare di queste parole, come Kant, l'espressione di una norma e lo schema di ogni dovere equivale a dichiarare che di fatto ciascuno di noi usa gli altri simili, li tratta come cose. L'imperativo di Kant, nei suoi vari dettami, aspira a che gli altri uomini siano per noi non *utensili*, cose. E questa dignità di persone sopravviene a qualcosa quando applichiamo la massima immortale del Vangelo: tratta il prossimo tuo come te stesso. Fare di qualcosa un *me stesso* è l'unico modo perché cessi di essere cosa.

Ma, a quanto pare, davanti a un altro uomo, davanti a un altro soggetto, ci è dato di scegliere fra il trattarlo come cosa, utilizzarlo, o il trattarlo come «Io». Ecco un margine di arbitrio, margine che non sarebbe possibile se gli altri individui umani fossero realmente «Io». Il «tu», il «lui», sono dunque fittiziamente «io». In termini kantiani diremmo che la mia *buona volontà* fa di *te* e di *lui* degli altri *io*.

Ma prima parlavamo dell'*io* come dell'unico che non solo non vogliamo, ma neppure possiamo convertire in cosa. Questo deve essere preso alla lettera.

Per vederlo chiaramente conviene rendersi conto anzitutto della modifica che l'uso di un verbo in prima persona del presente indicativo introduce nel suo significato rispetto al suo significato in seconda o terza persona: io cammino, ad esempio. Il senso di *camminare* in «io cammino» e «egli cammina» ha evidentemente un primo aspetto di identità - altrimenti non useremmo la stessa radice verbale. Si avverta che «significato» non vuol dire altro che «riferimento a un oggetto»; pertanto, «identico significato» equivarrà a «riferimento allo stesso oggetto o realtà». Ebbene, se concentriamo con una certa insistenza la nostra attenzione sulla realtà cui si riferisce l'«io cammino», noteremo quanto sia grande la differenza rispetto a quella cui si riferisce «egli cammina». Il camminare di «egli» è una realtà che percepisco con gli occhi mentre si verifica nello spazio: una serie di posizioni successive delle gambe sul suolo. Nell'«io cammino» forse mi si presenta l'immagine visuale dei miei piedi che si muovono, ma oltre a questo, e come più direttamente richiamato in quelle parole, trovo una realtà invisibile ed estranea allo spazio: lo sforzo, l'impulso, le sensazioni muscolari di tensione e resistenza. La differenza non può essere maggiore. Si direbbe che nell'«io cammino» mi riferisco al camminare visto dall'interno di ciò che è, e nell'«egli cammina» al camminare visto nel suo risultato esteriore. Tuttavia l'unità del camminare come evento intimo, e dell'andare come avvenimento esterno, pur essendo palmare, immediata e presente senza richiederci alcun lavoro, non implica la benché minima somiglianza tra i suoi due aspetti. Cos'hanno a che vedere tra loro, in che possono assomigliarsi la peculiare cosa «intimo sforzo», «sensazione di resistenza», con un corpo che varia la sua collocazione nello spazio? C'è dunque un «io - camminare» completamente diverso dal «camminare altrui».

Qualunque altro esempio addotto riprodurrà la stessa osservazione. Tuttavia, in casi come quello di «camminare» sembra che il significato più chiaro e primario sia quello esteriore. Non andiamo ora a verificare perché è così. Basti avvertire che, invece, un'intera classe di verbi si caratterizza per il fatto che il loro significato primario ed evidente è quello che hanno in prima persona. Io desidero, io odio, io sento dolore. Il dolore o l'odio altrui chi li ha sentiti? Vediamo solo una fisionomia contratta, occhi che trafiggono. Questi oggetti visuali cos'hanno in comune con ciò che trovo in me quando trovo il mio dolore o il mio odio?

Con ciò risulta chiara, a mio parere, la distanza tra «io» e ogni altra cosa, sia essa un corpo inanimato o un «tu» o un «egli». Come potremmo esprimere in modo generale questa differenza tra l'immagine o concetto del dolore e il dolore sentito e dolente? Forse facendo notare che si escludono a vicenda: 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.

Tutto, guardato dall'interno di se stesso, è *io*.

Ora si vede perché non possiamo metterci in un atteggiamento utilitario davanti all'«io»: semplicemente perché non possiamo metterci *davanti* a lui, perché lo stato di perfetta compenetrazione con qualcosa è indissolubile, perché è tutto in quanto intimità.

### 3. «Io» e il mio io

Tutto, guardato dall'interno di se stesso è *io*.

Questa frase può servire solo da ponte per la comprensione rigorosa che cerchiamo. Di rigore è inesatta.

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 dolorante 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'apoftegma 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».

Non è questo il luogo opportuno per muovere guerra al peccato originale dell'età moderna che, come tutti i peccati originali, a dire il vero, è stato la condizione necessaria di non poche virtù e trionfi. Mi riferisco al soggettivismo, malattia mentale dell'età che inizia col Rinascimento, e che consiste nella supposizione che la cosa più vicina a me sia io - cioè più vicina a me, in quanto alla conoscenza, è la mia realtà, ovvero io in quanto realtà. Fichte, che anzitutto e soprattutto fu un uomo eccessivo, l'eccessivo elevato alla categoria del genio, mostra il massimo grado di questa febbre soggettiva, e sotto il suo influsso vi fu un'epoca in cui, a una certa ora della mattina, dentro le aule germaniche si estraeva il mondo dall'io come si estrae di tasca il fazzoletto. Dopo che Fichte ebbe dato inizio al declino del soggettivismo, o forse in quegli stessi momenti, si è annunciato, come un vago profilo di costa, il nuovo modo di pensare, esenta da quella preoccupazione.

Questo *io* che i miei concittadini chiamano Tal dei Tali, e che sono io stesso, in definitiva ha per me gli stessi segreti che per loro. E viceversa: degli altri uomini e delle cose non ho notizie meno dirette che di me stesso. Come la luna mi mostra solo la sua pallida spalla stellare, così il mio «io» è un viandante imbacuccato, che passa davanti alla mia conoscenza lasciandole vedere solo la schiena avvolta nel panno di un mantello.

Tra il dire e il fare c'è di mezzo il mare - dice il volgo. E Nietzsche: «È molto facile pensare le cose; ma è molto difficile esserle». La distanza tra il dire e il fare, tra il pensare qualcosa e l'esserla, è esattamente la stessa che corre tra *cosa* e *io*.

### 4. L'oggetto estetico

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 converte 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.

Accantoniamo il problema se sia possibile razionalmente, e come sarà possibile, rendere oggetto della nostra contemplazione ciò che sembra condannato a non essere mai oggetto. Questo ci farebbe addentrare troppo nei territori della metafisica. Collochiamoci con un po' di attenzione di fronte a un'opera d'arte - il *Pensatore*, ad esempio, divinamente quieto sotto la luce fredda della cappella medicea. E domandiamoci *cosa* è che in definitiva serve come termine, come oggetto e tema alla nostra contemplazione.

Non è il blocco di marmo, come immagine di una realtà: è evidente che, se potessimo trattenerlo nel ricordo in tutti i suoi dettagli, la sua esistenza materiale ci sembrerebbe indifferente. La coscienza della realtà di quel corpo marmoreo non interviene nella nostra fruizione estetica - o meglio, interviene solo come strumento per farci arrivare all'intuizione di un oggetto puramente immaginario, che potremmo trasportare integralmente nella nostra fantasia.

Ma neanche l'oggetto fantastico è l'oggetto estetico. Un oggetto fantastico non ha motivo di essere diverso da un oggetto reale: la differenza tra i due si riduce al fatto che una stessa cosa la rappresentiamo come esistente o come inesistente. Ma il *Pensatore* è un nuovo oggetto dalle qualità non paragonabili, col quale ci sentiamo in relazione grazie a quell'oggetto di fantasia. Esso comincia dove finisce ogni immagine. Non è la bianchezza di questo marmo, né queste linee e le forme, ma ciò a cui tutto questo allude, e che troviamo d'improvviso davanti a noi con una presenza piena a tal punto che potremmo descriverla solo con queste parole: assoluta presenza.

Che differenza c'è tra il pensare del *Pensatore* e l'immagine visiva che abbiamo a volte di un uomo pensoso di fronte a noi? L'immagine visiva opera su di noi come un racconto, ci dice che lì, accanto a noi, qualcuno pensa: c'è sempre una distanza tra ciò che ci si dà nell'immagine e ciò a cui l'immagine si riferisce. Ma nel *Pensatore* abbiamo l'atto stesso del pensare mentre si sta compiendo (*ejecutándose*). Assistiamo a ciò che altrimenti non può mai esserci presente.

Triviale ed erronea è la descrizione che un teorico contemporaneo di estetica dà di questo peculiarissimo modo di conoscenza, di sapere su un oggetto, offertoci dall'arte. Secondo Lipps, proietto il mio io nel pezzo di marmo levigato, e l'intimità del *Pensatore* sarebbe come la maschera di me stesso. Questo è evidentemente falso: mi rendo conto perfettamente che il *Pensatore* è lui e non io, è il suo *io* e non il mio.

L'errore di Lipps è figlio di quel prurito soggettivista a cui mi sono riferito prima, come se questa trasparenza letteralmente non comparabile dell'oggetto estetico potesse averla per me, fuori dall'arte, il mio *io*. Nell'introspezione, nell'auto - osservazione non troverò l'intimità del pensare come in questo volume marmoreo. Niente è più falso dell'immaginare l'arte come un sotterraneo della vita interiore, come un metodo per comunicare agli altri ciò che fluisce nel nostro sotterraneo spirituale. A questo scopo c'è la lingua; ma la lingua allude, meramente, all'intimità; non la offre.

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*.

Non dico - attenzione! - che l'opera d'arte ci scopra il segreto della vita e dell'essere: dico, però, che l'opera d'arte ci compiace con quel peculiare godimento che chiamiamo estetico, perché *ci sembra* che ci renda patente l'intimità delle cose, la loro realtà operativa - di fronte a cui le notizie della scienza *sembrano* meri schemi, remote allusioni, ombre e simboli.

### 5. La metafora

Il nostro sguardo, nel dirigersi verso una cosa, s'imbatte nella sua superficie e rimbalza tornando alla nostra pupilla. Questa impossibilità di penetrare gli oggetti dà ad ogni atto cognitivo - visione, immagine, concetto - il peculiare carattere di dualità, di separazione tra la cosa conosciuta e il soggetto che conosce. Solo negli oggetti trasparenti, ad esempio un cristallo, sembra che questa legge non si compia: la mia vista penetra nel cristallo; cioè, in forma di atto visivo io passo attraverso il corpo cristallino e c'è un momento di compenetrazione con lui. Nel caso della trasparenza, io e la cosa siamo uno. Tuttavia, di rigore, è questo che accade? Perché la trasparenza del cristallo sia vera è necessario che diriga la mia vista attraverso di esso, in direzione di altri oggetti su cui lo sguardo rimbalzi: un cristallo che fosse guardato sullo sfondo del vuoto non esisterebbe per noi. L'essenza del cristallo consiste nel servire da transito verso altri oggetti: il suo essere è appunto non esser lui, ma essere altre cose. Strana missione di umiltà, di negazione di se stessi, ascritta a certi esseri! Anche la donna, che secondo Cervantes è «un cristallo trasparente di bellezza» sembra condannata ad «essere altro da sé», nel corporeo come nello spirituale, sembra destinata ad essere un aromatizzato transito di altri esseri, a lasciarsi penetrare dall'amante, dal figlio.

Ma torniamo a noi: se invece di guardare le cose attraverso il vetro, trasformo questo nel termine della mia visione, allora cessa di essere trasparente e mi trovo davanti un corpo opaco.

Questo esempio del cristallo ci può aiutare a comprendere intellettualmente ciò che, in modo istintivo, con perfetta e semplice evidenza, ci è dato nell'arte, vale a dire: un oggetto che riunisce la duplice condizione di essere trasparente e di lasciar trasparire se stesso, e non una cosa diversa da sé.

Orbene, questo oggetto che è trasparente a se stesso, l'oggetto estetico, trova la sua forma elementare nella metafora. Io direi che oggetto estetico e oggetto metaforico sono la stessa cosa, ovvero che la metafora è l'oggetto estetico elementare, la cellula bella.

Un'ingiustificata disattenzione degli uomini di scienza mantiene ancora la metafora nella condizione di *terra incognita*. Ma non pretenderò di costruire in queste pagine fugaci una teoria della metafora, e debbo limitarmi a mostrare come si rivela in essa in modo evidente il genuino oggetto estetico.

Convien anzitutto avvertire che il termine metafora significa sia un procedimento sia un risultato, un modo dell'attività mentale e l'oggetto con esso ottenuto.

Un poeta del Levante, López Picó, dice che il cipresso

*è come lo spettro di una fiamma morta.*

Ecco una metafora suggestiva. Qual è in essa l'oggetto metaforico? Non il cipresso, né la fiamma, né lo spettro; tutto questo appartiene all'universo delle immagini reali. L'oggetto nuovo che ci viene incontro è un «cipresso - spettro di una fiamma». Orbene, un tale cipresso non è un cipresso, né un tale spettro è uno spettro, né la tal fiamma una fiamma. Se vogliamo conservare ciò che può restare del cipresso, una volta reso fiamma, e di quest'ultima, una volta resa cipresso, ci rimane solo la nota reale dell'identità esistente tra lo schema lineare del cipresso e lo schema lineare della fiamma. Questa è la somiglianza reale tra le due cose. In ogni metafora c'è una somiglianza reale tra i suoi elementi, e perciò si è creduto che la metafora consistesse essenzialmente in un'assimilazione, forse in un accostamento assimilatorio di cose molto distanti.

Questo è un errore. In primo luogo, questa maggiore o minore distanza tra le cose non può significare altro che una maggiore o minore somiglianza tra loro; molto distanti, pertanto, equivale a molto poco somiglianti. E tuttavia la metafora ci soddisfa proprio perché vi accertiamo una coincidenza tra due cose più profonda e decisiva di qualunque somiglianza.

Ma inoltre, se leggendo il verso di López Picó concentriamo la nostra attenzione, con premeditata insistenza, su ciò che le due cose hanno di similitudine reale (lo schema lineare del cipresso e della fiamma), avvertiremo che tutto l'incanto della metafora svanisce,

lasciandoci davanti a una muta, insignificante osservazione geometrica. L'elemento metaforico non è, dunque, l'assimilazione reale.

In effetti, la somiglianza positiva è l'articolazione iniziale dell'apparato metaforico, ma non è solo questo. Abbiamo necessità di una somiglianza reale, di una certa prossimità, suscettibile di essere ragionata, tra due elementi, ma con un fine contrario a quello che supponiamo.

Si avverta che le somiglianze su cui poggiano le metafore sono sempre inessenziali dal punto di vista reale. Nel nostro esempio, l'identità dello schema lineare tra un cipresso e una fiamma è a tal punto estrinseca, insignificante per ciascun elemento, che non esitiamo a considerarla un pretesto.

Il meccanismo potrebbe essere il seguente: si tratta di formare un nuovo oggetto, che chiameremo «cipresso bello» in opposizione al cipresso reale. Per ottenerlo è necessario sottoporre quest'ultimo a due operazioni: la prima consiste nel liberarci del cipresso come realtà visiva e fisica, nell'annullare il cipresso reale; la seconda consiste nel dotarlo della nuova, delicatissima qualità che gli fornisce il carattere di bellezza.

Per ottenere la prima cosa, ne cerchiamo un'altra con cui il cipresso possieda una somiglianza reale in qualche punto, senza importanza per entrambi. Appoggiandoci su questa identità inessenziale, affermiamo la loro identità assoluta. Questo è assurdo, è impossibile. Uniti da una coincidenza in qualcosa di insignificante, i resti delle due immagini oppongono resistenza alla compenetrazione, respingendosi mutuamente. In tal modo, la somiglianza reale serve, di rigore, per accentuare la dissomiglianza reale tra le due cose. Dove l'identificazione reale si verifica, non c'è metafora. In essa vive la chiara coscienza della non - identità.

Max Müller ha fatto notare che nei *Veda* la metafora non ha trovato, per esprimere il suo radicale equivoco, la parola «come». Invece l'operazione metaforica ci si presenta allo scoperto, spellata, e assistiamo a questo momento di negazione dell'identità. Il poeta vedico non dice «fermo come una roccia», ma *sa, parvato na acyutas - ille firmus, non rupes*. Come se dicesse: la fermezza, intanto, è attribuito solo delle rocce - ma anche lui è fermo; pertanto, con una fermezza che non è quella della roccia, ma è di un altro genere. Nello stesso modo il poeta offre a Dio il suo inno *non suavem cibum*, che è dolce, ma non è una vivanda. Il torrente avanza muggendo, «ma non è un toro»<sup>1</sup>.

La logica tradizionale parlava del *modo tollendo ponens*, in cui la negazione di una cosa è al tempo stesso affermazione di una cosa nuova. Così qui il cipresso - fiamma non è un cipresso reale, ma un nuovo oggetto che conserva dell'albero fisico una sorta di stampo mentale - stampo in cui viene versata una nuova sostanza completamente estranea al cipresso, la materia spettrale di una fiamma morta<sup>2</sup>. E viceversa, la fiamma abbandona i suoi rigorosi limiti reali - che ne fanno una fiamma e niente di più di una fiamma - per fluidificarsi in un puro stampo ideale, in una sorta di tendenza immaginativa.

Il risultato di questa prima operazione è dunque l'annullamento delle cose in ciò che esse sono come immagini reali. Urtando l'una con l'altra, si rompono le loro rigide croste, e la materia interna, allo stato fondente, acquista la mollezza del plasma, adatto a ricevere forma e struttura nuove. La cosa cipresso e la cosa fiamma cominciano a fluire e si tramutano in tendenza ideale cipresso e tendenza ideale fiamma. Fuori dalla metafora, nel pensare extrapoetico, ciascuna di queste cose è termine, punto di arrivo della nostra coscienza e suo oggetto. Perciò andare verso di esse esclude l'andare verso l'altra. Ma quando la metafora dichiara la loro identità radicale, con la stessa forza che la loro radicale non - identità, c'induce a non cercare questa identità in ciò che le due cose sono come immagini reali, come termini oggettivi; pertanto a farne un mero punto di partenza, un materiale, un segno al di là del quale dobbiamo trovare l'identità in un nuovo oggetto: il cipresso che, senza assurdità, possiamo trattare come fiamma.

---

<sup>1</sup> Max Müller, *Origine et development de la Religion*, p. 179.

<sup>2</sup> È chiaro che in questo esempio ci sono tre metafore: quella che del cipresso fa una fiamma; quella che della fiamma fa uno spettro; quella che della fiamma fa una fiamma morta. Per semplificare, analizzo solo la prima.

Seconda operazione: una volta avvertiti che l'identità non sta nelle immagini reali, la metafora insiste caparbiamente a proporcela. E ci spinge in un altro mondo dove, come si è visto, essa è possibile.

Una semplice osservazione ci fa trovare la strada verso questo mondo, dove i cipressi sono fiamme.

Ogni immagine ha, per così dire, due volti. In base ad uno di essi, è l'immagine di questa o quella cosa; in base all'altro, in quanto immagine, è qualcosa di mio. Io vedo il cipresso, io ho l'immagine, io immagino il cipresso. Sicché, rispetto al cipresso, essa è *solo* immagine; ma, rispetto a me, è un mio stato reale, è un momento del mio io, del mio essere. Naturalmente, mentre si sta effettuando (*ejecutando*) il mio atto vitale di vedere il cipresso, è lui l'oggetto che esiste per me; cosa sia io in quell'istante rappresenta per me un segreto ignorato. Dunque, da una parte la parola cipresso è il nome di una cosa; dall'altra è un verbo - il mio vedere il cipresso. Se a sua volta questo essere o attività mia deve convertirsi in oggetto della mia percezione, sarà d'uopo che io mi situi, diciamo così, di spalle alla cosa cipresso e, partendo da questa, in senso inverso al precedente, osservi verso l'interno di me stesso e veda il cipresso derealizzarsi, trasformarsi in attività mia, in *io*. Detto in altro modo: sarà d'uopo trovare la maniera in cui la parola «cipresso», che esprime un sostantivo, entri in eruzione, si metta in attività, assuma un valore verbale.

Ciò che ogni immagine è in quanto stato operativo mio, in quanto operazione del mio io, lo chiamiamo sentimento. È un errore, superato dalla psicologia recente, limitare questo nome agli stati gradevoli o sgradevoli, di allegria e tristezza. Ogni immagine oggettiva, entrando nella nostra coscienza o partendone, produce una reazione soggettiva - così come l'uccello, posandosi sul ramo o lasciandolo, lo fa oscillare, come nell'apertura o nella chiusura di una corrente elettrica si produce una corrente nuova, istantanea. Più ancora: questa reazione soggettiva non è altro che l'atto stesso di percezione, sia esso visione, ricordo, intellesione, ecc. Proprio per questo non ce ne rendiamo conto; dovremmo disattendere l'oggetto presente per prestare attenzione al nostro atto di visione, e pertanto tale atto dovrebbe cessare. Torniamo a ciò che dicevamo più sopra: la nostra intimità non può esserci direttamente oggetto.

Riprendiamo il nostro esempio. Prima siamo invitati a pensare a un cipresso; poi ci viene tolto di mezzo il cipresso e ci viene proposto di collocare, nello stesso luogo da lui occupato, lo spettro di una fiamma. In altri termini, dobbiamo vedere l'immagine di un cipresso attraverso l'immagine di una fiamma, lo *vediamo come* una fiamma, e viceversa. Ma l'una e l'altro si escludono, si sono reciprocamente opachi. E tuttavia è un fatto che, leggendo questo verso, ci rendiamo conto della perfetta, possibile penetrazione tra le due immagini - cioè che l'una, senza cessare di essere ciò che è, si può trovare nello stesso posto dell'altra; abbiamo dunque un caso di trasparenza che si verifica nel luogo sentimentale di entrambe<sup>3</sup>. Il sentimento-cipresso e il sentimento-fiamma sono identici. Perché? Ah! non sappiamo perché: è il fatto sempre irrazionale dell'arte, è l'assoluto empirismo della poesia. Ogni metafora è la scoperta di una legge dell'universo. E anche dopo che una metafora è stata creata, continuiamo a ignorare il suo perché. Sentiamo semplicemente un'identità, viviamo operativamente il cipresso-fiamma.

Con questo interrompiamo l'analisi del nostro esempio. Abbiamo trovato un oggetto costruito da tre elementi o dimensioni: la cosa cipresso, la cosa fiamma - che si convertono ora in mere proprietà di una terza cosa-, il luogo sentimentale o la forma *io* di entrambe. Le due immagini dotano di carattere oggettivo il nuovo corpo meraviglioso; il suo valore

---

<sup>3</sup> La parola «metafora» - trasferimento, trasposizione - indica etimologicamente la collocazione di una cosa al posto di un'altra: *quasi alieno loco collocatur*, dice Cicerone (*De oratore*, III, 38). Tuttavia nella metafora il trasferimento è sempre reciproco: il cipresso nella fiamma e la fiamma nel cipresso -la qual cosa suggerisce che il luogo in cui si sposta ciascuna delle due non è quello dell'altra, ma è un luogo sentimentale, identico per entrambe. La metafora, dunque, consiste nella trasposizione di una cosa dal suo luogo reale al suo luogo sentimentale.

sentimentale gli presta il carattere di profondità, di intimità. Avendo cura di accentare entrambe le parole, potremmo chiamare il nuovo oggetto «cipresso sentimentale».

Questa è la nuova cosa conquistata - per alcuni, simbolo della realtà suprema. Così Carducci:

*E già che la metafora, regina  
di nascita e conquista,  
è la sola gentil, salda, divina  
verità che sussista...*

## 6. Lo stile o la musa

Un'ultima considerazione importa aggiungere qui. La dottrina quasi universale dell'estetica tende a definire l'arte - pur con differenti terminologie - come un'espressione dell'interiorità umana, dei sentimenti del soggetto. Non discuterò in queste pagine un'opinione tanto generale quanto autorevole, ma sottolineo soltanto il suo punto di discrepanza con quanto ho esposto nelle pagine precedenti.

L'arte non è solo un'attività di espressione tale che l'espresso, benché inespreso, era già previamente esistente come realtà. Nella succinta analisi or ora svolta del meccanismo metaforico, i sentimenti non sono il termine del lavoro poetico. È falso, falso di fatto, che in un'opera d'arte sia espresso un sentimento reale. Nel nostro esempio, l'oggetto estetico è letteralmente un oggetto - quello appunto che chiamavamo «cipresso sentimentale». Talché anche il sentimento nell'arte è segno, mezzo espressivo - e non l'espresso-, è materiale per una nuova corporeità *sui generis*. «Don Chisciotte» non è un mio sentimento, né una persona reale o un'immagine di una persona reale: è un nuovo oggetto che vive nell'ambito del mondo estetico, che è distinto dal mondo fisico e dal mondo psicologico.

Ciò che avviene è che la funzione espressiva della lingua si limita ad esprimere con immagini (quelle sonore o visive delle parole) altre immagini - le cose, le persone, le situazioni, i sentimenti - e l'arte, invece, fa uso dei sentimenti operativi come strumenti di espressione e, grazie a ciò, dà all'espresso la caratteristica dello starsi effettuando (*estarse ejecutando*). Diremmo che, se la lingua ci parla delle cose e allude semplicemente ad esse, l'arte le effettua. Non c'è alcun inconveniente a conservare per l'arte il titolo di funzione espressiva, purché si ammettano due potenze distinte nell'esprimere: l'allusiva e l'operativa (*ejecutiva*).

Un'altra conseguenza importante deduciamo, sia pure di passata, da tutto quanto si è detto: *l'arte è essenzialmente IRREALIZZAZIONE*. Dentro l'ambito estetico ci potrà essere occasione di classificare le diverse tendenze in idealiste e realiste, ma sempre nel presupposto ineluttabile che l'essenza dell'arte è la creazione di una nuova oggettività, nata dalla previa rottura e dall'annullamento degli oggetti reali. Di conseguenza l'arte è doppiamente irreal; anzitutto perché non è reale, perché è un'altra cosa, diversa dal reale; in secondo luogo perché questa cosa diversa e nuova, che è l'oggetto estetico, ha in sé come uno dei suoi elementi la frantumazione della realtà. Come un secondo piano è possibile solo dietro un primo piano, il territorio della bellezza comincia solo ai confini del mondo reale.

Nell'analisi della metafora abbiamo visto in che modo tutto sfocia nel fare dei nostri sentimenti uno strumento di espressione, proprio in ciò che hanno di inesprimibile. Il meccanismo per ottenerlo consisteva nel turbare la nostra visione naturale delle cose, in modo che, al riparo di questa perturbazione, possa edificarsi con l'influsso decisivo ciò che ordinariamente non viene avvertito: il valore sentimentale delle cose.

Dunque, il superamento o la rottura della loro struttura reale e la loro nuova struttura o interpretazione sentimentale sono due aspetti di uno stesso processo.

Il modo peculiare in cui ogni poeta deve derealizzare le cose è lo stile. E poiché, guardando dall'altro aspetto, la derealizzazione non si consegue altrimenti che supeditando la parte che nell'immagine guarda verso l'oggetto alla sua parte soggettiva, sentimentale, come porziuncola di un *io* - si comprende che si sia potuto dire: lo stile è l'uomo.

Non si dimentichi però che questa soggettività esiste solo in quanto si occupa di cose, e che appare solo nelle deformazioni introdotte nella realtà. In parole più chiare: lo stile procede dall'individualità dell'«io», ma si avvera nelle cose.

L'io di ogni poeta è un nuovo dizionario, un nuovo idioma attraverso cui ci giungono oggetti come il cipresso - fiamma, dei quali non avevamo notizia. Nel mondo reale possiamo avere le cose prima delle parole che si riferiscono ad esse, possiamo vederle o toccarle prima di sapere i loro nomi. Nell'universo estetico, lo stile è al tempo stesso parola, mano e pupilla: solo in esso e con esso veniamo a sapere di nuove creature. Ciò che uno stile dice, non può dirlo un altro. E ci sono stili dal lessico molto ricco, che possono cavare dalla pietraia misteriosa innumerevoli segreti. E ci sono stili che possiedono solo tre o quattro vocaboli, ma grazie ad essi ci giunge un angolo di bellezza che altrimenti resterebbe non nato. Ogni poeta vero, copioso o esiguo, è perciò insostituibile. Uno scienziato è superato da un altro che lo segue: un poeta è sempre letteralmente insuperabile.

Invece risulta patente l'incongruenza di ogni imitazione nell'arte. A che scopo? Nella scienza ha valore proprio ciò che si può ripetere: ma lo stile è sempre unigenito.

Per questo io sento una religiosa emozione quando, nella lettura di opere poetiche recenti - a cui mi dedico solo in momenti di squisita, fervente superfluità - mi sembra di cogliere al di là delle virtù di pienezza, armonia e correttezza, il vagito iniziale di uno stile germinante, il primo vago sorriso di una nuova musa bambina. È la promessa che il mondo ci verrà accresciuto.

#### 7. *El pasajero, o una nuova musa*

E questo è per me soprattutto il libricino di Moreno Villa. Vi è in esso una poesia intitolata *En la selva fervorosa*, che il lettore deve leggere con sommo raccoglimento. Lì c'è una poesia pura. Lì non c'è altro che poesia. È esente da quel minimo di realtà conservato dal simbolismo, col suo voler dare *l'impressione delle cose*. Di queste non si conserva neppure l'impressione (come accade nei componimenti descrittivi che precedono la poesia).

Tra tutte le qualità fisiche, ce n'è una in cui spunta già l'irrealtà: è l'aroma. Per percepirlo, cerchiamo una sorta di concentrazione: sentiamo che ci è necessario isolarci dal contorno, che ci soggioga e ci incastona nell'ordine utilitaristico delle realtà. A tal fine chiudiamo gli occhi e aspiriamo alcune volte profondamente, per restarcene per un momento soli con l'aroma. Qualcosa di simile richiede la comprensione della poesia citata, composta con carne di odorazioni.

Dal fondo druidico di questa selva ci sorride una nuova musa che aspira a crescere, e un giorno, speriamo, giungerà alla pienezza di se stessa.

Nel nostro torrido deserto, una rosa sta per aprirsi.

(1914)

*Ensayo de estética a manera de prólogo*, OC VI, 247-264

**La vita come operatività:  
l'essere operante**  
(frammenti)

L'errore o insufficienza di ogni idealismo è assumere come punto di partenza che la mente o coscienza si riflette in se stessa, partire dalla *Selbstbewusstsein*. Non esiste *Selbstbewusstsein*. L'atto di coscienza riflettente non è lo stesso riflesso, ma sempre un altro; dunque non esiste tale riflessione *sensu stricto* né c'è un *se stesso*. La *Bewusstsein*, come tutto ciò che è oggettivante, si dissocia dal suo oggetto, e questo sia quando l'oggetto è un altro, sia quando è essa stessa. La vera "riflessione in se stesso" si dà solo nella vita. Stupisce che la mente *possa* riflettersi in sé (fatto [?] da cui parte la fenomenologia), ma non *debba* riflettersi in sé, non consista in questo. La vita è essenzialmente riflessione in sé, e non solo riflessione intellettuale, ma anche, più in generale, un rioperare su di sé. Una credenza, o il credere, non solo vede se stessa, ma inoltre *crede* a se stessa.

La fenomenologia lascia fuori dalle sue considerazioni il carattere operativo [*ejecutivo*] dell'atto, che è proprio ciò che ne fa un atto vivo, invece di un mero atto – un fatto. Questo è il nuovo tema: il carattere operativo di ogni atto. [...]

Non si tratta del fatto che la vita esista per sé perché vede se stessa o trova se stessa; pertanto perché si fa oggetto di se stessa. Questo sarebbe ricadere nell'idealismo. Non è un *oggettivo* esistere per sé, ma un *attivo* esistere per sé. Questa è, a mio giudizio, una nuova e radicale svolta del pensiero. Perché la vita è *essere per sé*, ma non s'intenda come nell'idealismo: Essere = essere oggetto, bensì *Essere Essendo*, Essere Ente o entitativo. Questo si vede più chiaramente quando si avverte che l'Essere della vita è un *fare*, meglio ancora: un *farsi*. La riflessione di tutto il vitale su di sé non è intellettuale, non è riflessione oggettivante, ma efficiente, operante; un *fare se stessa*, un *effettuarsi* o *operarsi*, o darsi essere, sostenersi. Perciò, parlando rigorosamente, non vale l'idea di "posizione", di "porsi", perché in essa l'attività risulta ridotta al porre e presuppone il posto, come se questo avesse già la sua consistenza, separatamente dall'essere posto. (Da qui la confutazione e la contraddizione nel *Sich-selbstdenwende*).

La vita è *per sé* perché è grazie al suo stesso sforzo; è ciò che farà di sé.

Essendo un *farsi*, non è mai propriamente un trovarsi (concetto dell'oggettivazione tradizionale), cioè trovare il proprio essere come si trova un giaguaro. È piuttosto un non trovarsi. Se parliamo in termini e nel grado di "trovare", avremo che la nostra vita trova sempre che *non è ancora*, che è necessario *farla*, darle l'essere, o arrivare ad *esserla*. Con un'altra formula più adeguata, diremmo che trova che *deve sempre essere fatta*. Trova dunque un'esistenza che consiste in "necessaria esistenza". Detto in altri termini: il vivente non può non essere. [...]

Il carattere più ovvio con cui ci appare questa nuova realtà - la vita - è l'operatività. Ne diciamo che è l'operativo, che il suo essere è essere operativo. Vediamo cosa s'intende.

Operatività è la nota che conviene a qualcosa quando è un atto e lo si considera come tale, cioè mentre sta avvenendo, si sta compiendo e attuando. Orbene, questo implica che un atto tollera anche un'altra considerazione, secondo la quale il suo essere non sarà operativo. È la considerazione con cui ci riferiamo a un atto non secondo ciò che è nell'*intimità* del suo essere, della sua operazione, ma secondo come ci appare, pertanto secondo come è per un altro, dall'esterno. Così quando diciamo che è un atto, diciamo qualcosa che esso non è nella sua *intimità*. L'atto di vedere, per sé non è atto, non sa di essere tale, perché non riflette su di sé, non si vede come oggetto, né "dall'esterno".

Parliamo dunque per intenderci dell'"intimità" e dell'"esternità" di un atto, del suo "intra-essere" e del suo "extra-essere".

Vediamo allora che essere operativo è un concetto formato in contrapposizione all'essere oggettivo e deve venire inteso in funzione e reciprocità con esso.

L'atto divedere, nella sua intimità o intra-essere, non si rende oggetto di se stesso. Più ancora: *nessun atto può essere oggetto di se stesso*, perciò l'idealismo non conosce l'essere operativo dato che si basa sulla riflessione, dove un atto è osservato a partire da un altro[atto], e se ne dice *solo* ciò che mostra di sé in questa considerazione forestiera; mostra solo il suo extra - essere.

D'altra parte, che vuol dire *intimità* di un atto, o intra-essere? Evidentemente ciò che questo atto sarebbe per una pupilla interna a lui, ciò che sarebbe se vedesse se stesso.

Ma se con vedere si intende ciò che è abituale, o ciò che solitamente simboleggia, cioè qualunque atto di coscienza oggettivante, abbiamo una contraddizione. Perché oggettivazione, "coscienza di", significa star fuori di qualcosa e averlo come termine di un atto. [...]

Un mal di denti duole a qualcuno, altrimenti non è dolore. Questo "dolere a qualcuno" è: un "essere per un altro", ma non come oggetto. Il mio dolore mi duole non come oggetto della mia coscienza o *cogitatio*, ma in quanto è assolutamente in sé "essente per me". Il suo intra-essere non ha la necessità di convertirsi in extra-essere per essere-per-me, ovvero: essendo per sé, è per me. Ma vale anche l'inverso: il suo essere per me è, al tempo stesso e allo stesso modo, essere per sé. Io posso prestargli attenzione o meno, osservarlo, pensarlo, ricordarlo, e tutto questo mi darà il suo "essere per me" nel senso originario di oggettivazione. Il dolore a cui penso non mi duole; è oggettivamente, non è operativamente.

Dunque, qui abbiamo una presenza dell'essere davanti a me che non è di specie oggettiva, ma direttamente entitativa. Pertanto, una riflessione della realtà stessa "dolore", che non ha il carattere, già speciale, di coscienza, ma costituisce originariamente la realtà stessa. Questa riflessione non è una mera possibilità, ma è inseparabile dal reale, dimensione inseparabile dalla realtà, e non aggiunta ad essa dalla mia *cogitatio*. [...]

Chi afferma come vero che "esiste il pensiero", ne è convinto; cioè, per lui esiste assolutamente il pensiero.

La tesi idealista, né più né meno di qualunque altra, implica necessariamente quest'altra tesi: *esiste una tesi o convinzione*.

Con ciò voglio intendere che, se la realtà o cosa "pensiero" era di nuovo tipo, consistenza o struttura della realtà cosmica o corporea [=rispetto alla realtà del realismo], ciò che chiamo "convinzione" è una realtà radicalmente distinta, per consistenza e struttura, dal "pensiero".

Ma l'idealista ci dirà che la convinzione non è altro che pensiero. Ciò che ci troviamo nella stessa situazione di quando il realista si vedeva obbligato ad aggiungere, all'esistenza del mondo, quella del pensiero, e si verificava un confronto tra le due cose per determinare il modo della loro relazione, per sapere quale di esse includesse l'altra.

Con una differenza: bene o male, tutti sapevano cos'era il "mondo" o "realtà cosmica", e cos'era il pensiero, mentre ora voi sapete cos'è il pensiero, ma non sapete cos'è la *convinzione*. Proprio qui sta l'innovazione *radicale*, nientemeno che dell'intero passato filosofico. [...]

Supponiamo una situazione, la più favorevole all'idealismo. Io - Ortega - vedo davanti a me ora un ittiosauro. La mia convinzione è che ce l'ho davanti a me. Questa è la convinzione che passiamo ad analizzare.

Ma Fabre, che è idealista - e in questo caso anche se non lo fosse - dice che io soffro di un'allucinazione, che non c'è questo ittiosauro, che c'è solo un pensiero di Ortega.

Analizziamo la situazione, il *fatto Ortega*. In esso c'è questo: io ho davanti a me un ittiosauro. C'è l'io e l'ittiosauro con il mondo che ci include entrambi. (Lasciamo da parte questo mondo: sarebbe lo stesso dire: esiste un mondo con un ittiosauro davanti a me). La convinzione contiene la mia esistenza e quella dell'ittiosauro, entrambe assolute; io sono assolutamente convinto che esisto e che esiste l'ittiosauro, l'uno né più né meno dell'altro. Non mi si chieda *perché*: è indifferente il *perché*, né è necessario che vi sia. Qui non si tratta

se la convinzione è fondata o no, e l'esempio dell'ittiosauro simboleggia appunto questo ed è stato scelto per sottolinearlo. Sia fondata o meno, è una convinzione, e ciò che ora ci interessa è vedere che succede al suo interno.

Nella convinzione, ripeto, esisto assolutamente io, e l'ittiosauro. In essa non trovo alcun pensiero, non c'è altro che esistenza assoluta dell'ittiosauro e di me.

Questo io, che ha paura dell'ittiosauro e ne fugge, non è l'io dell'idealismo e della conoscenza, non è l'io che pensa e che conosce - e solo questo - ma è questo io di carne e ossa e molte altre materie, "che i miei amici sono soliti chiamare" Ortega. È l'io a cui si riferirebbe un selvaggio o l'uomo della strada. Che cosa sia questo io, la sua definizione rigorosa, ci costerebbe un po' di sudore, ma nella mia convinzione non si trattava di definirmi, ma di un semplice e assoluto trovarmi, o trovare questo *io* di fronte all'ittiosauro. Neppure "so" *che cosa* è l'ittiosauro (definizione), né il presuntuoso sa cos'è, in definitiva, il toro da cui fugge. È soltanto sicuro che la cosa così chiamata si trovi lì, con immediate conseguenze per lui.

Osserviamo ora cosa accade secondo Fabre. Una convinzione, né più né meno che la mia, ma con un altro contenuto. Di rigore, due convinzioni successive: una negativa, che non esiste l'ittiosauro. E l'altra, quella che ci interessa, positiva: che esista il pensiero di Ortega: ovvero, che esista l'ittiosauro pensato.

Semplifichiamo: Ortega ha la convinzione che l'ittiosauro è reale; Fabre ha la convinzione che l'ittiosauro è un pensiero di Ortega.

Ciò che esiste per Fabre non è l'ittiosauro reale, ma Ortega che pensa l'ittiosauro; o l'ittiosauro pensato da Ortega, cioè l'ittiosauro pensato. Come si è prodotto questo cambiamento sostanziale dell'ittiosauro? Molto semplice. L'ittiosauro è reale visto dalla parte di Ortega; ossia visto dalla convinzione di Ortega, in quanto essa agisce come tale, in quanto è vissuta (*ejecutada*) da me. *Ejecutar* qualcosa, lochiamo "viverlo". Invece Fabre non vive la mia convinzione, ma l'esatto contrario: cioè la contempla, la rende suo oggetto. Così accade che Ortega e Fabre hanno entrambi ragione: l'ittiosauro esiste assolutamente per me che vivo tale convinzione; invece per Fabre non esiste come reale, ma esiste assolutamente come pensiero; Fabre vive operativamente la sua convinzione, che ha la mia come oggetto, e come oggetto - e solo come oggetto - la osserva, la valuta e la qualifica, cioè la oggettiva come pensiero. Perciò che il mio pensiero esista è, anche per lui, posizione assoluta. [...]

In questo modo arriviamo a un'osservazione importantissima: che l'operatività è un punto di vista - chiamiamolo così - *toto coelo* diverso dall'oggettivazione. Per oggettivare qualcosa, o vederlo come oggetto, dobbiamo *non* "vederlo" operativamente.

Accantoniamo ora la difficoltà legata al duplice uso della parola "vedere"; si vedrà poi che formidabile novità c'è dietro di esso.

Tuttavia, com'è che in un certo momento voi avete inteso cos'era l'ittiosauro per me, se l'ittiosauro è ittiosauro reale solo quando vivo operativamente la mia convinzione? Molto semplice: perché invece di limitarvi alla contemplazione semplice - guardare qualcosa ciascuno dal proprio punto di vista - avete usato un modo di contemplazione fittizio - non s'intenda la parola in senso peggiorativo - o complesso, vale a dire: invece di vedere ciò che voi vedete - che non c'è l'ittiosauro - avete immaginato di abbandonare il vostro punto di vista e vi siete trasferiti sul mio, cioè su quello di un oggetto che sono io. E poiché io sono, come voi, un vivente, risulta che l'oggetto Ortega, lui appunto, ha dentro di sé un punto di vista, è un punto di vista, perché è un operante, e l'operatività è e implica un punto di vista. [...]

Sia chiaro, dunque, che una convinzione non è un pensiero; l'essere di una convinzione è essere esclusivamente, ma necessariamente, *per sé*, non per un altro. *Invece un pensiero non è mai per sé*.

Ora resterà solo da mostrare che la convinzione, non essendo pensiero, è prima del pensiero, o che il pensiero la implica. Ma questo risulta evidente proprio da quanto si è detto.

## **Concentrazione e alterazione**

*(Ensimismamiento y alteración)*

*traduzione di Alessandra Costa*

Signore, signori,

si tratta di quanto segue: oggi gli uomini parlano continuamente della legge e del diritto, dello Stato, della nazione e degli affari internazionali, dell'opinione pubblica e del potere pubblico, della buona e della cattiva politica, del pacifismo e del bellicismo, della patria e dell'umanità, della giustizia e ingiustizia sociale, del collettivismo e capitalismo, della socializzazione e del liberalismo, dell'autoritarismo, dell'individuo e collettività, ecc., ecc. E non ne parlano solo nei giornali, nei cenacoli, nei caffè, nella taverna, ma, oltre a parlarne, discutono. E non solo discutono, ma si scontrano per il significato di quei vocaboli. E nel combattimento succede che arrivino al punto di uccidersi l'uno con l'altro, a centinaia, a migliaia, a milioni. Sarebbe un'ingenuità supporre che in quello che ho appena detto ci sia un'allusione a qualche popolazione in particolare. Sarebbe un'ingenuità perché tale supposizione equivarrebbe a credere che queste pratiche truculente siano confinate in particolari parti del pianeta, quando sono piuttosto un fenomeno universale e di progressiva estensione, da cui proprio pochi Paesi europei e americani riuscirebbero a rimanerne completamente immuni. Senza dubbio, la contesa sarà più feroce in alcuni piuttosto che in altri e può essere che qualcuno conti sulla geniale serenità necessaria per ridurre al minimo la strage. Poiché ciò di certo non è inevitabile; però è sì molto difficile riuscirci. Molto difficile perché, per evitarlo, dovrebbero unirsi a collaborare molti fattori di qualità e condizioni diverse, grandissime virtù vicino a umili prudenze.

Vi sarei grato se, nel caso in cui nonostante l'aiuto di questo amplificatore, la mia voce - le ceneri della mia voce - non dovesse raggiungere tutti i punti di questa sala, me lo facciate notare energicamente. Niente mi sarà più gradito. Poiché so molto bene che, se ascoltare una conferenza è già di per sé un'impresa eroica, ascoltarla senza sentirla è l'unico tormento che Dante dimenticò, forse perché gli sembrò eccessivo.

Una di queste precauzioni, umile - ripeto - ma indispensabile, se si desidera che un popolo attraversi indenne questi tempi atroci, consiste nell'ottenere che un numero sufficiente di persone in esso si rendano conto fino a che punto questi concetti - chiamiamoli così - tutti questi concetti di cui si parla, si combatte, si discute e si uccide, siano grottescamente confusi e molto vaghi.

Si parla, si parla di tutte queste questioni, però quello che di esse si dice, manca della minima chiarezza, senza la quale l'atto del parlare risulta nocivo. Perché parlare porta sempre qualche conseguenza e dal momento che dei sopraddetti temi si è dato da parlare molto - da anni quasi non si parla, né si smette di parlare d'altro - le conseguenze di queste chiacchiere sono evidentemente gravi.

Una delle dicerie più grandi del tempo è l'acuta incongruenza fra l'importanza che attualmente hanno tutte queste questioni e la rozzezza e confusione dei concetti riguardo le stesse, che questi vocaboli rappresentano.

Notino che tutti questi concetti - legge, diritto, Stato, internazionalità, collettività, autorità, libertà, giustizia sociale, ecc. - se non lo evidenziano già nel pronunciarle, implicano sempre, come loro ingrediente essenziale, l'idea di sociale, di società. Se questa non è chiara, tutte quelle parole non significano quello che pretendono e sono mere esagerazioni. Orbene; che lo ammettiamo oppure no, tutti, nel nostro profondo

incorruttibile, abbiamo la consapevolezza di non possedere, riguardo a queste questioni, che nozioni vaghe, imprecise sciocche e confuse. Dunque, purtroppo, la rozzezza e confusione riguardo a tale materia, non esiste solo nel volgo, ma anche fra gli uomini di scienza, fino al punto che non è possibile dirigere il profano verso qualche pubblicazione, dove possa veramente correggere e perfezionare i suoi concetti sociologici.

Non dimenticherò mai la vergogna e lo scandalo che provai quando, molti anni fa, consapevole della mia ignoranza su questo tema, ricorsi pieno di illusione, spiegate tutte le vele della speranza, ai libri di sociologia e mi imbattei in una cosa incredibile, cioè: che i libri di sociologia non ci dicono niente di chiaro riguardo a ciò che è il sociale, riguardo a cos'è la società. Ma di più: non solo non riescono a darci una nozione precisa di ciò che è il sociale, di cos'è la società, ma, leggendo questi libri scopriamo che i loro autori - i signori sociologi - nemmeno hanno tentato di chiarire un po' seriamente a se stessi i fenomeni elementari in cui consiste il fatto sociale. Addirittura i lavori che per il loro titolo sembrano dichiarare di occuparsi a fondo dell'argomento, vediamo poi che lo evitano - diremmo scrupolosamente. Passano sopra a questi testi - ripeto, preliminari e indispensabili - come sopra braci; e, salvo qualche eccezione, anche quella estremamente parziale - come Durkheim - li vediamo lanciarsi con audacia invidiabile a esprimere la loro opinione sui temi più terribilmente concreti dell'umana convivenza.

E non posso è chiaro, dimostrare ciò ora, poiché tale tentativo porterebbe via molto del già poco tempo che abbiamo a nostra disposizione. Mi basta fare questa semplice osservazione statistica che sembra essere il colmo:

Primo: le opere in cui Augusto Comte inizia la scienza sociologica hanno più di cinquemila pagine, con una scrittura ben fitta. Dunque: fra tutte quelle non incontreremo abbastanza righe per riempire una pagina, che si preoccupino di dirci quello che Augusto Comte intenda per Società.

Secondo: il libro in cui questa scienza o pseudoscienza segna il suo primo trionfo sull'orizzonte intellettuale - i "Principi di sociologia" di Spencer, pubblicati fra il 1876 e il 1896 - non conterrà meno di duemila pagine. Non credo che arrivino a cinquanta le righe dedicate a che l'autore si domandi che cosa siano quelle strane realtà, le società, di cui l'obesa opera si occupa.

Infine: pochi anni fa è apparso il libro di Bergson - peraltro incantevole - intitolato "Le due fonti della morale e la religione". Sotto questo titolo idraulico, che per se stesso è già un paesaggio, si nasconde un trattato di sociologia di trecentocinquanta pagine, dove non c'è una sola riga in cui l'autore ci dica formalmente cosa sono queste società su cui medita. Usciamo dalla sua lettura adesso sì come da una selva, coperti di formiche e avvolti nel volo commosso delle api, poiché l'autore tutto ciò che fa per illuminarci riguardo la strana realtà della società umana è riferirci al formicaio e all'alveare, alle presunte società animali, di cui - naturalmente - sappiamo meno che della nostra.

Questo non vuol dire assolutamente che in queste opere come in alcune altre manchino intuizioni, a volte geniali, di certi problemi sociologici. Però mancando di evidenza in ciò che è elementare, queste abilità rimangono segrete ed ermetiche, inaccessibili per il normale lettore. Per ricavarne qualcosa di utile, dovremmo fare quello che i loro autori non hanno fatto: tentare di portare bene alla luce questi fenomeni preliminari ed elementari, sforzandoci coraggiosamente senza eccezioni, di specificare cos'è il sociale, cos'è la società. Poiché i loro autori non lo hanno fatto, arrivano come ciechi a toccare certe realtà - io direi a inciampare in essa -; però non riescono a vederle e tanto meno a chiarircele. Di modo che il nostro rapporto con essi viene ad essere il dialogo del cieco con lo storpio:

*- Come va, buon uomo? - chiede il cieco allo storpio.*

*E lo storpio risponde al cieco:*

*- Come lei vede, amico...*

Se succede ciò con i maestri del pensiero sociologico, non può stupirci che la gente nella piazza pubblica vociferi intorno a queste questioni. Quando gli uomini non hanno niente di preciso da dire riguardo una cosa, invece di tacere sono soliti fare il contrario: ne parlano al massimo, vale a dire gridano. E il grido è la premessa sonora dell'aggressione, del combattimento, dell'uccisione. "Dove si grida non è vera scienza" - diceva Leonardo. Dove si grida non c'è buona conoscenza.

Ecco come l'inettitudine della sociologia, riempiendo le teste di idee confuse, è riuscita a convertirsi in una delle piaghe del nostro tempo. La sociologia infatti non è all'altezza dei tempi, e per questo i tempi, mal sostenuti nella loro altezza, cadono e precipitano.

Se le cose stanno così non vi sembra che sarebbe una delle migliori maniere di non perdere completamente il tempo in questi momenti che passiamo assieme, dedicarci a chiarire a noi stessi un po' cosa sia il sociale, cos'è la società? Voi - perlomeno molti di voi - sanno molto poco o non sanno niente del tema. Io, per parte mia non sono sicuro che mi non accada lo stesso. Perché non unire le nostre ignoranze? perché non formare una società anonima con un buon capitale di ignoranza, e lanciarsi nell'impresa senza pedanteria o con la minor dose possibile di essa, però con vivo ardore di vederci chiaro, con entusiasmo intellettuale - una virtù che iniziava a perdersi in Europa-, con quell'entusiasmo che suscita in noi la speranza che presto ci colmeremo di certezze?

Partiamo dunque, una volta di più alla ricerca di concetti chiari, cioè di verità.

L'Argentina gode, per fortuna ancora, della tranquillità dell'orizzonte, che permette di scegliere la verità, raccogliersi nella riflessione.

Sono veramente poche le persone che in questo momento - e mi riferisco a prima che scoppiasse questa guerra così feroce, che stranamente nasce anche se non desidera farlo - sono molto poche - dico - le popolazioni che nell'ultimo periodo godevano di quella tranquillità. Quasi tutto il mondo è turbato e, nel turbamento, l'uomo perde la sua caratteristica essenziale: la possibilità di meditare, di raccogliersi in se stesso, per porsi d'accordo con se stesso e definire ciò che crede e ciò che non crede; quello che veramente stima e quello che veramente detesta. Il nervosismo lo obnubila, lo acceca, lo obbliga ad agire meccanicamente in un frenetico sonnambulismo.

Da nessun'altra parte all'infuori del giardino zoologico, davanti alla gabbia dei nostri antenati, le scimmie, ci rendiamo meglio conto del fatto che la facoltà di meditare è in effetti la caratteristica essenziale dell'uomo. Il passero e il crostaceo sono forme di vita abbastanza distanti dalla nostra, perché, confrontandoci con essi, possiamo percepire qualcosa d'altro che grosse differenze, astratte, vaghe, puramente eccessive.

La scimmia però assomiglia tanto a noi che ci invita ad esaminare il paragone, a scoprire differenze più concrete e produttive.

Se siamo in grado di rimanere un momento quieti a contemplare passivamente la scena scimmiesca, subito risalterà, come spontaneamente, una caratteristica che giunge a noi come un raggio di luce. È che quelle diaboliche bestiole sono costantemente attente, in perpetua inquietudine, guardando, ascoltando tutti i segnali che arrivano da ciò che le circonda, attente senza sosta al contorno, come se temessero che da lì possa arrivare sempre un pericolo al quale è doveroso rispondere automaticamente o con la fuga o con un morso, nello scatto meccanico di un riflesso muscolare. La bestia, in effetti, vive in perpetua paura del mondo, e a volte nella perpetua brama delle cose che in esso ci sono e che in esso appaiono, una smania indomabile che si sprigiona anche senza freno, né possibili inibizioni, lo stesso che il timore. Nell'uno e nell'altro caso, ciò che governa la vita dell'animale, che lo porta e lo guida come una marionetta, sono gli oggetti e gli avvenimenti del contorno.

Esso non governa la sua vita, non vive da sé, ma è sempre attento a quello che succede fuori di lui, ad altro rispetto a lui. Il vocabolo *altro*, da noi usato, altro non è, se non il vocabolo latino *alter*. Dire dunque che l'animale non vive a partire da se stesso, ma da ciò che è altro, portato, guidato e trascinato da ciò che è altro, equivale a dire che l'animale vive sempre inquieto, turbato, che la sua vita è turbamento.

Completando questo destino di inquietudine senza posa, arriva il momento in cui con una espressione molto argentina, diciamo: "che lavoro!". Con la quale enunciamo con totale ingenuità, senza rendercene formalmente conto, la sostanziale differenza fra l'uomo e l'animale. Perché questa enunciazione esprime che avvertiamo una strana fatica, una fatica gratuita, suscitata anche solo dall'idea di dover vivere come loro, continuamente tormentati da ciò che ci circonda e in una nervosa attenzione verso esso. Perché, forse l'uomo non si trova nella stessa condizione dell'animale, prigioniero del mondo, attorniato da cose che lo spaventano, da cose che lo incantano e obbligano necessariamente, inesorabilmente, lo voglia o no, a occuparsi di esse? Senza dubbio; però con questa sostanziale differenza: che l'uomo può di quando in quando, sospendere la sua occupazione diretta con le cose, staccarsi da ciò che lo circonda, disinteressarsene e, sottomettendo la sua capacità di prestare attenzione ad una torsione radicale - incomprensibile a livello zoologico - volgere,

per così dire, le spalle al mondo e mettersi in se stesso, attendere alla sua intimità o, in altri termini, occuparsi di se stesso e non di ciò che è altro, delle cose.

Con parole che per esser troppo usate, come vecchie monete, non riescono più ad esprimere con vigore quello che vogliono, siamo soliti chiamare questa operazione pensare, meditare. Però queste parole non mostrano quello che di più sorprendente c'è in questo fatto: il potere che l'uomo ha di ritirarsi virtualmente e provvisoriamente dal mondo e mettersi in se stesso, o detto con uno splendido vocabolo, che esiste solo nella nostra lingua: che l'uomo può *ensimismarse* - concentrarsi -.

Notino che questa meravigliosa facoltà che l'uomo ha di liberarsi transitoriamente dalla schiavitù delle cose, implica due capacità molto diverse: una, di potersi disinteressare per più o meno tempo del mondo circostante, senza rischio mortale, l'altra di decidere dove andare e dove stare quando sia uscito virtualmente dal mondo. Baudelaire esprime quest'ultima facoltà con romantico e affettato dandismo, quando avendogli qualcuno domandato dove preferirebbe vivere, lui rispose: "da qualsiasi parte basta che sia fuori dal mondo". Il mondo però è completa esteriorità, assoluto *fuori*, che non permette nessun fuori al di là di se stesso. L'unico fuori di quel *fuori* che è possibile è un *dentro*, un *intus*, l'intimità dell'uomo, il suo se stesso, che è costituito principalmente di idee.

Perché le idee posseggono la stravagante natura di non essere in nessun luogo del mondo, sono fuori da tutti i luoghi, sebbene simbolicamente le ospitiamo nella nostra testa, come i greci di Omero le facevano risiedere nel cuore, e i preomerici le collocavano nel diaframma o nel fegato. Si noti che tutti questi cambi di domicilio simbolico, che facciamo sopportare alle idee, coincidono sempre col collocarle in una viscera; cioè in una intimità, nella parte più interiore del corpo, posto che il *dentro* del corpo è sempre un *dentro* meramente relativo.

In questo modo, diamo un'espressione materializzata - dato che non possiamo darne un'altra - al nostro sospetto che le idee non siano in nessun posto spaziale, che è pura esteriorità, ma che costituiscono, di fronte al mondo esteriore, un altro mondo interiore.

Ecco perché l'animale deve sempre stare attento a ciò che succede fuori di lui, alle cose intorno. Perché anche se queste diminuissero i loro pericoli e loro stimoli, l'animale continuerebbe in ogni caso ad essere governato da esse, da ciò che è fuori, *da ciò che è altro* da sé, poiché non può mettersi *dentro di sé*, dal momento che un *se stesso* non l'ha, non ha un *chez soi*, dove ritirarsi e riposare.

L'animale è pura alterazione. Non può concentrarsi. Perciò quando le cose smettono di minacciarlo, quando gli concedono una sosta, insomma, quando *l'altro* smette di agitarlo e di amministrarlo, il povero animale deve smettere virtualmente di vivere, cioè dorme. Da qui l'enorme capacità di sonnolenza che manifesta l'animale, la sonnolenza inumana, che continua in parte nell'uomo primitivo e all'opposto l'insonnia crescente dell'uomo civilizzato, la quasi permanente vigilanza - a volte terribile, indomabile-, che tormenta gli uomini con una intensa vita interiore. Non molti anni fa, il mio amico Scheler - una delle menti più fertili del nostro tempo, che viveva in una incessante emanazione di idee - morì a causa della protratta insonnia.

Però beninteso - ci imbattiamo per la prima volta in ciò che ci appare in quasi tutti gli angoli e parti di questo corso, anche se ogni volta in strati più profondi e in virtù di ragioni più precise ed efficaci-, quelle che fornisco ora, non sono né l'una né l'altra cosa; beninteso che queste due cose, il potere che l'uomo ha di sottrarsi al mondo e il potere di raccogliersi in se stesso, non sono doni fatti all'uomo. Mi interessa sottolineare ciò per quelli di voi che si occupino di filosofia: non sono doni fatti all'uomo. *Niente di ciò che è sostantivo è stato donato all'uomo*. Deve realizzare tutto da sé.

Perciò se l'uomo gode di questo privilegio di liberarsi transitoriamente delle cose e poter entrare e riposare in se stesso, è perché con il suo sforzo, il suo lavoro, le sue idee, è riuscito a reagire sulle cose, a trasformarle e a creare intorno a sé un margine di sicurezza, sempre limitato, ma sempre o quasi in aumento.

Questa creazione specificamente umana è la tecnica. Grazie ad essa e nella misura del suo progresso, l'uomo può raccogliersi in se stesso. Però, anche, viceversa, l'uomo è tecnico, è capace di modificare ciò che lo circonda nel senso di ciò che gli conviene, dal momento che ha approfittato di ogni respiro che le cose gli lasciavano per ritirarsi in sé, per entrare dentro di sé e forgiarsi idee riguardo il mondo, riguardo quelle cose e il suo rapporto con esse, per realizzare un piano di attacco alle circostanze, insomma per costruirsi un

mondo interiore. Da questo mondo interiore emerge e torna al mondo esteriore. Però ritorna in qualità di protagonista, torna con un se stesso che prima non aveva - con il suo piano di guerra-, per non lasciarsi dominare dalle cose, ma per governarle lui, per imporre a esse la sua volontà ed il suo arbitrio, per realizzare in questo mondo esteriore le sue idee, per modellare il pianeta secondo le priorità della sua intimità. Lungi dal perdere il suo proprio essere in questo ritorno al mondo, al contrario, porta se stesso in ciò che è altro, lo proietta energicamente, signorilmente sulle cose, vale a dire, fa sì che, ciò che è altro - il mondo - si converta poco a poco in lui stesso. L'uomo umanizza il mondo, lo inietta, lo intride della sua propria sostanza ideale, e rende possibile pensare che un giorno o l'altro, là nei fondali del tempo, questo terribile mondo esteriore arrivi ad essere tanto saturato dall'uomo, che i nostri discendenti possano camminarci attraverso, come noi oggi camminiamo mentalmente attraverso la nostra intimità - si può immaginare che il mondo, senza smettere di essere tale, arrivi a convertirsi in qualcosa come un'anima materializzata, come in *La tempesta* di Shakespeare, le raffiche del vento soffino spinte da Ariel, il folletto delle idee.

Non dico che questo sia sicuro - tale sicurezza l'ha solo il *progressista*, ed io non lo sono, come vedrete - però sì dico che ciò è possibile.

Non pensiate per quanto ho appena detto, che io sia un *idealista*. Né *progressista*, né *idealista*! Al contrario, l'idea del progresso e l'idealismo - questo nome dal profilo tanto grazioso e nobile -; il progresso e l'idealismo sono due delle mie bestie nere, perché vedo in esse forse i due maggiori peccati degli ultimi duecento anni, le due massime forme di irresponsabilità. Però abbandoniamo questo tema per affrontarlo quando sarà il momento e adesso seguiamo cortesemente il nostro cammino.

Mi sembra che da questo momento possiamo delineare, anche se in un vago abbozzo, qual è stata la traiettoria umana guardata sotto questo aspetto. Facciamolo in un testo sintetizzato che ci serva da riassunto e promemoria di tutto quanto detto fino qua.

L'uomo si trova, non meno dell'animale, consegnato al mondo, alle cose intorno, alla circostanza. All'inizio la sua esistenza differisce appena da quella zoologica: anche lui vive governato da ciò che lo circonda, inserito fra le cose del mondo come una di esse. Senza dubbio non appena gli esseri intorno gli lasciano un po' di respiro, l'uomo facendo uno sforzo gigantesco, ottiene un attimo di concentrazione, si mette dentro se stesso, vale a dire mantiene a fatica la sua attenzione fissa sulle idee che spuntano dentro di lui, idee che le cose hanno suscitato e che si riferiscono al loro comportamento, a ciò che poi il filosofo chiama "la sostanza delle cose". Si tratta intanto di una idea molto grossolana sul mondo, che però permette di abbozzare un primo piano di difesa, una condotta prestabilita. Ma né le cose intorno gli consentono di rimanere a lungo in questo stato di concentrazione, né, anche se quelle lo consentissero, sarebbe capace quest'uomo primitivo di prolungare più di alcuni secondi o minuti quella torsione speculativa, questa attenzione fissa sugli impalpabili fantasmi che sono le idee. Questa attenzione verso l'interiorità, che è l'*ensimismamiento*, è il fatto più antinaturale ed extrabiologico. L'uomo ha tardato millenni e millenni nell'educare un po' - niente più che un po' - la sua capacità di concentrazione. Quello che gli riesce naturale è sviarsi, sviarsi verso ciò che è l'esterno, come la scimmia nella selva e nella gabbia dello zoo.

Il Padre Chevesta, esploratore e missionario, che è stato il primo etnografo specializzato nello studio dei pigmei, probabilmente la varietà di uomini - come si sa - più antica che si conosca e che è andato a cercare nelle selve tropicali più nascoste, il Padre Chevesta, che ignora completamente la dottrina da me ora esposta e si limita a descrivere ciò che vede, dice nella sua ultima opera del 1932, riguardo ai nani del Congo:

«Manca loro totalmente la facoltà di concentrarsi. Sono sempre assorbiti dalle impressioni esteriori, il cui continuo cambiamento, impedisce di raccogliersi in se stessi, che è la condizione inevitabile per ogni apprendistato. Metterli a sedere al banco di una scuola, sarebbe per questi ometti un tormento insopportabile, perciò il lavoro del missionario e del maestro si fa particolarmente complicato» [*Bambutti, die Zwerge des Congo*].

Però, sebbene istintivo e rozzo questo primitivo atto di concentrazione va a separare radicalmente la vita umana dalla vita animale, perché ora l'uomo, questo uomo primigenio, va ad immergersi di nuovo nelle cose del mondo contrastandole senza consegnarsi a loro

completamente. Ha un piano contro di loro, un progetto di relazione con loro, di manipolazione delle loro forme, che produce una minima trasformazione intorno a lui, quanto basta perché lo opprimano un po' meno e di conseguenza, gli permettano più frequenti e profondi aumenti di concentrazione... e così via.

Sono dunque tre momenti differenti che ciclicamente si ripetono nel corso della storia umana in forme ogni volta più complesse e dense:

1°, l'uomo si sente perso, naufrago fra le cose; è l'*alterazione*;

2°, l'uomo con uno sforzo energetico si ritira nella sua intimità, per formarsi idee riguardo le cose e il loro possibile dominio; è la *concentrazione*, la *vita contemplativa*, di cui parlavano i romani, il *theoretikós bíos* dei greci; la *theoría*;

3°, l'uomo torna ad immergersi nel mondo, per agire in esso secondo un piano prestabilito; è l'*azione*, la *vita activa*, la *praxis*.

*In base a ciò non si può parlare di azione se non nella misura in cui è retta da una previa contemplazione; e viceversa, la concentrazione non è altro se non progettare l'azione futura.*

Il destino dell'uomo è dunque prima di tutto azione. Non viviamo per pensare, ma al contrario: pensiamo per riuscire a sopravvivere. Questo è il punto principale su cui è necessario opporsi radicalmente a tutta la tradizione filosofica e decidersi a negare che il *pensiero*, in ogni senso del vocabolo, è stato dato all'uomo una volta per sempre, di modo che lo trova a sua disposizione come una facoltà o potenza perfetta, pronta ad essere usata e messa in esercizio, come è stato dato al passero il volo e al pesce la capacità di nuotare.

Se questa pertinace dottrina fosse valida, risulterebbe che, come il pesce può - naturalmente - nuotare, l'uomo poté - naturalmente e senza alcun dubbio - pensare. Tale idea ci acceca in modo deplorabile, per percepire il dramma peculiare, il dramma unico, che costituisce la condizione stessa dell'uomo. Perché se per un momento, per intenderci, ammettiamo l'idea tradizionale che il pensiero sia la caratteristica dell'uomo - ricorde l'*uomo animale razionale*-, di modo che essere uomo equivalesse - come pretendeva il nostro geniale padre Descartes - a essere *cosa pensante*, risulterebbe che l'uomo, essendo dotato una volta per sempre del pensiero, possedendolo con la stessa sicurezza con cui si possiede una qualità costitutiva e inalienabile, sarebbe sicuro di essere uomo, come il pesce - in effetti - di essere pesce. Orbene: questo è un enorme e fatale errore. L'uomo non è mai sicuro di poter esercitare il pensiero, si intende, in modo adeguato; e solo se è adeguato può dirsi tale. O, con un'espressione più volgare: l'uomo non è mai sicuro che sarà nella certezza, di cogliere nel segno. E questo significa niente meno che questa cosa tremenda: che, a differenza di tutte le altre entità dell'universo, l'uomo non è, non può mai essere sicuro di essere in effetti uomo, come la tigre è sicura di essere tigre e il pesce di essere pesce.

Lungi dall'essere stato donato all'uomo, la verità è - una verità che adesso non posso trattare nel modo adeguato, ma solo accennare -; la verità è che l'uomo si è andato facendo il pensiero, forgiandolo poco a poco, grazie ad una disciplina, a un'educazione o istruzione, ad uno sforzo millenario, senza essere ancora riuscito - neanche lontanamente - a terminare questo lavoro. Non solo dunque all'uomo non è stato dato il pensiero ma inoltre, a questa altezza della storia, è riuscito a forgiarsi solo una magra porzione e una grezza forma di ciò che, nel significato ingenuo e comune del vocabolo, siamo soliti intendere come tale. E anche questa porzione già raggiunta, essendo una qualità acquisita e non costitutiva, rischia sempre di perdersi e in grandi dosi si è persa molte volte, di fatto, in passato e oggi siamo sul punto di perderla nuovamente. Fino a questo punto, a differenza degli altri esseri dell'universo, l'uomo non è mai *uomo* di sicuro, ma essere *uomo* significa precisamente essere sempre sul punto di non esserlo - essere un problema vivente, assoluta e rischiosa avventura, o come io sono solito dire: essere per essenza un dramma. Perché si ha dramma solo quando non si sa cosa succederà, ogni istante è puro pericolo e tremulo rischio. Mentre la tigre non può smettere di essere tigre, non detigrarsi, l'uomo vive rischiando sempre di disumanizzarsi. Non solo è problematico e contingente che gli succeda questo o quello, come agli altri animali, ma all'uomo succede a volte niente meno che di *non essere uomo*. Questo è vero, non solo in astratto e in generale, ma va riferito alla nostra individualità.

Ognuno di noi è sempre in pericolo di non essere il *se stesso* unico e intrasferibile che è. La maggior parte degli uomini tradisce di continuo questo *se stesso* che sta aspettando di essere e, per dire tutta la verità, la nostra individualità personale è un personaggio che non si realizza mai del tutto, un'utopia stimolante, una leggenda segreta che ognuno custodisce nella parte più intima del suo cuore. Si capisce bene che Pindaro riassume la sua eroica etica nel noto imperativo: *genoio os eidi, "giungi ad essere quello che sei"*.

La condizione dell'uomo è, dunque, incertezza sostanziale. Perciò è ben riuscito quel motto, gracilmente manierato, di un signore borgognone del XV secolo: «*Rien m'est sûr que la chose incertaine*», «*Solo mi è certa la cosa insicura e incerta*».

Non c'è acquisizione umana che sia salda. Anche ciò che ci può apparire più riuscito e consolidato, può sparire in poche generazioni. Questa che noi chiamiamo "civiltà" - tutti queste comodità fisiche e morali, tutti questi riposi, tutti questi ripari, queste virtù e discipline già rese abituali, su cui siamo soliti contare, e che in effetti costituiscono un repertorio o sistema di sicurezza, che l'uomo si è fabbricato come una zattera nel naufragio iniziale che è sempre il vivere, - tutte queste sicurezze sono sicurezze insicure, che in un batter d'occhio, alla minima distrazione, scappano di mano agli uomini e svaniscono come fantasmi. La storia ci racconta di innumerevoli regressi, di declini e degenerazioni. Non è però detto che non siano possibili involuzioni molto più radicali di quelle già conosciute, compresa la più radicale di tutte: la totale volatilizzazione dell'uomo in quanto tale ed il suo silenzioso ritorno nella scala animale, nella completa e definitiva alterazione. La sorte della cultura, il destino dell'uomo, dipendono dal fatto che nel fondo del nostro essere manteniamo sempre viva questa drammatica consapevolezza e, come un contrappunto mormorante dentro di noi, sentiamo bene che l'unica cosa certa è l'insicurezza.

Una porzione non scarsa delle angustie che torcono oggi gli animi dell'Occidente, deriva dal fatto che, durante il secolo scorso - e forse per la prima volta nella storia-, l'uomo giunse a crederci sicuro. Perché la verità è che, sicuro, sicuro, è riuscito a sentirsi e crederci solo il farmacista monsignor Homais, prodotto netto del progressismo! L'idea progressista consiste nell'affermare, non solo che l'umanità - un ente astratto, irresponsabile, inesistente, che si inventò allora-, che l'umanità progredisce, come è certo, ma che in più progredisce necessariamente. Tale idea cloroformizzò l'europeo e l'americano per questa sensazione radicale di rischio che è la sostanza dell'uomo. Perché se l'umanità progredisce inevitabilmente, vuol dire che possiamo abbandonare ogni vigilanza, disinteressarcene, irresponsabilizzarci o, come diciamo in Spagna, prendercela alla leggera, e lasciare che essa, l'umanità, ci conduca inevitabilmente alla perfezione e alla gioia. La storia umana rimane così disossata di tutto il drammatismo e ridotta ad un tranquillo viaggio turistico, organizzato da una qualsiasi agenzia "Cook" di livello trascendente. Avanzando così, sicura verso la sua pienezza, la civiltà in cui siamo imbarcati, sarebbe come la nave dei Feaci di cui parla Omero, che senza guida, navigava dritta al porto. Questa sicurezza è ciò che adesso stiamo pagando. Ecco signori una delle ragioni per cui ho detto che non sono *progressista*. Ecco perché preferisco rinnovare in me con frequenza l'emozione che mi provocarono da giovane quelle parole di Hegel, all'inizio della sua *Filosofia della storia*: "*Quando contempliamo il passato, cioè la storia - dice - la prima cosa che vediamo sono solo rovine*".

Approfittiamo *en passant* di questa occasione, per sentire da questo punto di vista quello che di frivolo e addirittura di notevole pacchianeria c'è nel famoso imperativo di Nietzsche: *vivete in pericolo*. (Che per altro, non è neanche di Nietzsche, ma è l'exasperazione di un vecchio motto del Rinascimento italiano, che Nietzsche, io credo, doveva conoscere tramite Burckhardt. Gli italiani di oggi, soprattutto i maggiori italiani di oggi, senza dubbio sbraitano il motto nietzscheano. Poiché è caratteristica del supernazionalista contemporaneo, ignorare la sua nazione, il ricco passato della sua nazione. Altrimenti, gli italiani invece di ricorrere a Nietzsche, avrebbero potuto apprendere direttamente da Aretino questo motto che è diverso ma di senso uguale: *vivere risolutamente*).

Perché non dice: *vivete all'erta*, che andrebbe bene: ma *vivete in pericolo*. E ciò rivela che Nietzsche, nonostante la sua genialità, ignora che l'essenza stessa della nostra vita è pericolo e che, pertanto, risulta un po' affettato e superfetatorio proporci come qualcosa di nuovo, aggiunto e originale che lo ricerchiamo e collezioniamo. Idea per altro tipica dell'epoca che si chiamò *fin de siècle*, epoca che rimarrà nella storia - culminò verso il 1900

- come quella in cui l'uomo si è sentito più sicuro, e parimenti come l'epoca - con le sue giacche e cravatte, la sua pretesa perversità e il suo culto barresiano dell'Io-, come l'epoca kitsch per eccellenza. In tutte le epoche ci sono sempre certe idee che io chiamerei idee *fishing*, idee che si annunciano e proclamano perché si sa che non avranno seguito; che non si pensano se non a mo' di gioco e *folie* - come anni fa, in Inghilterra piacevano tanto i racconti di lupi, perché l'Inghilterra è un Paese in cui nel 1668 si fece la caccia all'ultimo lupo e manca pertanto l'esperienza autentica del lupo. In un'epoca che non ha una marcata esperienza dell'insicurezza - come quella - si giocava alla vita pericolosa.

Quanto detto serve a testimonianza del fatto che il pensiero non è un dono dell'uomo, ma acquisizione difficile, precaria e instabile.

Così pensando, comprenderete che mi sembri alquanto ridicola la definizione che Linneo e il secolo XVIII davano dell'uomo, come *homo sapiens*. Perché se comprendiamo questa espressione di buona fede, può solo significare che l'uomo in effetti sa; vale a dire che sa tutto ciò che deve sapere. Orbene, niente di più lontano dalla verità. Mai l'uomo ha saputo quello che deve sapere. Dunque se intendiamo *homo sapiens* nel senso che l'uomo sa alcune cose, molto poche, però ignora il resto, dal momento che questo resto è enorme, sarebbe più opportuno definirlo *homo insciens*, *insipiens*, uomo ignorante. E di certo, se adesso non dovessimo procedere in fretta, potremmo vedere la saggezza con cui Platone definisce l'uomo precisamente per la sua ignoranza. Questa, in effetti, è prerogativa dell'uomo. Né Dio, né la bestia ignorano, l'uno perché possiede tutto il sapere e l'altra perché non ne ha bisogno.

Si tenga dunque presente che l'uomo non esercita il suo pensiero perché lo trova come un regalo, ma perché non avendo altro modo di vivere immerso nel mondo e sbracciarsi fra le cose, si vede obbligato ad organizzare le sue attività psichiche, non molto differenti da quelle dell'antropoide, *in forma* di pensiero - che è ciò che non fa l'animale.

L'uomo pertanto, più che per quello che è, per quello che ha, si sottrae alla scala zoologica per quello che fa, per il suo comportamento. Ne deriva che debba sempre vigilare su se stesso.

Questo è quanto volevo suggerire con la frase - che non sembra altro se non una frase - secondo la quale *non viviamo per pensare, ma pensiamo per riuscire a sopravvivere o rimanere in vita*. E si veda come questa cosa, di attribuire all'uomo il pensiero come qualità ingenerata - che a prima vista sembra un omaggio o addirittura un ossequio alla specie-, è per l'esattezza un'ingiustizia. Perché non ci sono né tale dono né tale ossequio, ma una penosa costruzione e una conquista, e come ogni conquista - sia di una città o di una donna-, sempre instabile e sfuggente.

Era necessaria quest'avvertenza sul pensiero, per aiutare a comprendere la mia precedente affermazione, secondo la quale l'uomo è primariamente e fondamentalmente azione. Rendiamo omaggio, già che ci siamo, al primo uomo che comprese con chiarezza questa verità, il quale non fu Kant, e non fu Fichte, ma Augusto Comte, il demente geniale.

Abbiamo che *azione* non è qualunque urto con le cose intorno, o con gli altri uomini: questo è l'infraumano, è il *alterazione*. L'*azione* è agire nel perimetro delle cose materiali o degli altri uomini secondo un piano prefissato in una previa contemplazione o pensiero. Non c'è dunque azione autentica se non c'è pensiero, e non c'è autentica pensiero se non va debitamente riferito all'azione e virilizzato dalla sua relazione con questa.

Però questa relazione - che è effettiva - fra azione e contemplazione, è stata ignorata ostinatamente. Quando i greci scoprirono che l'uomo pensava, che esisteva nell'universo questa strana realtà che è la riflessione (fino ad allora gli uomini non avevano pensato o, come il *bourgeois gentilhomme*, lo avevano fatto senza saperlo), sentirono un tale entusiasmo per la grazia delle idee, che attribuirono all'intelligenza, al *logos*, il rango supremo nell'universo. Al confronto, tutto sembrò loro cosa minore e degna di minor pregio. E dal momento che tendiamo a proiettare in Dio quanto ci sembra eccellente, i greci con Aristotele arrivarono a sostenere che Dio non aveva altra occupazione se non quella di pensare. E neanche di pensare alle cose: questo sembrava uno svilimento dell'attività intellettuale. No; secondo Aristotele, Dio non fa altro se non pensare al pensare - la qual cosa corrisponde a trasformare Dio in un intellettuale, e più precisamente, in un modesto professore di filosofia. Però ripeto, per essi, era questa la cosa più sublime che ci fosse nel mondo e che un essere potesse fare. Perciò credevano che il destino dell'uomo non fosse

altro se non esercitare il suo intelletto, che l'uomo era venuto al mondo per meditare o, nella nostra terminologia, per concentrarsi.

Tale dottrina è quello che si è chiamato *intellettualismo*, l'idolatria dell'intelligenza, che isola il pensiero dal suo incastro, dalla sua funzione nell'economia generale della vita umana. Come se l'uomo pensasse senza un motivo e non perché, lo voglia o no, deve farlo per sostenersi fra le cose! Come se il pensiero potesse accendersi e funzionare tramite mezzi suoi, come se iniziasse e finisse in se stesso e non - come è vero - generato dall'azione e avendo in essa le sue radici e il suo termine! Dobbiamo ai greci innumerevoli cose del più alto livello, ma dobbiamo a loro anche catene. L'uomo occidentale vive ancora, e non in scarsa misura, schiavo delle preferenze degli uomini greci, le quali, agendo negli strati più profondi della nostra cultura, ci sviano da otto secoli dalla nostra propria e autentica vocazione occidentale. La più pesante di queste catene è l'*intellettualismo* ed è molto importante che in questo periodo in cui è necessario correggere la rotta, intraprendere nuovi cammini - insomma cogliere nel segno -, è importante disfarsi risolutamente di questo arcaico atteggiamento, che è stato condotto all'estremo in questi due ultimi secoli.

Prima sotto il nome di *raison*, poi di *illuminismo* ed infine di *cultura*, si è compiuta la più radicale alterazione dei termini e la più discreta divinizzazione dell'intelligenza. Nella maggior parte dei casi, in tutti i pensatori dell'epoca, soprattutto i tedeschi, per esempio in quelli che furono miei maestri all'inizio del secolo, si insediò la cultura, il pensiero, nel posto vagante di un dio in fuga. Tutta la mia opera, dalle sue prime avvisaglie, è stata una lotta contro questo atteggiamento, che molti anni fa chiamai *bigotteria della cultura*. *Bigotteria della cultura* perché in essa ci si presentava la cultura, il pensiero, come qualcosa che si giustifica da sé, vale a dire, che non necessitava giustificazione, essendo valida per la sua propria essenza, qualsiasi siano la sua concreta attività e il suo contenuto. La vita umana doveva porsi al servizio della cultura, perché solo così si caricava di sostanza stimabile. Secondo la qual cosa essa, la vita umana, nostra pura esistenza, sarebbe di per sé futile e senza pregio.

Questo modo di porre al rovescio la relazione effettiva tra *vita e cultura*, tra *azione e contemplazione*, fece sì che, negli ultimi cento anni - pertanto fino a poco tempo fa - si provocasse una superproduzione di idee, di libri e di opere d'arte, una vera *inflazione culturale*. Si è caduti in ciò che, per scherzo - dal momento che diffido degli "ismi" -, potremmo chiamare "capitalismo della cultura", forma moderna del bizantinismo. Si è prodotto per produrre, invece di prestare attenzione al consumo, alle idee indispensabili di cui l'uomo di oggi ha bisogno e che può assorbire. E come accade nel capitalismo, si è saturato il mercato, ed è sopravvenuta la crisi. Non mi si dirà - almeno qui - che la maggior parte dei grandi cambiamenti avvenuti nell'ultimo periodo ci hanno colto di sorpresa. Da vent'anni li annuncio e li denuncio. Per non riferirmi se non strettamente al tema che ora trattiamo, si veda il mio saggio intitolato formalmente e programmaticamente, *Riforma dell'intelligenza*, che fu pubblicato verso il 1922 o 1923, e che è stato raccolto in volume.

Ma la cosa più grave in questa aberrazione intellettualista che è la "bigotteria della cultura" non è questo, ma che consiste nel presentare all'uomo la cultura, la concentrazione, il pensiero, come un favore o gioia che questi deve aggiungere alla sua vita, pertanto come qualcosa che se ne trova fuori, come se esistesse un vivere senza cultura e pensare, come se fosse possibile vivere senza concentrazione. Con la qual cosa, si collocavano gli uomini - come davanti alla vetrina di una gioielleria -, con la possibilità di acquistare la cultura o evitarla. Ed è chiaro, davanti a simile dilemma, nel corso di questi anni che stiamo vivendo, gli uomini non hanno esitato, ma hanno deciso di sperimentare a fondo la seconda opzione e tentano di evitare ogni concentrazione e dedicarsi alla piena alterazione. Per questo in Europa ci sono solo alterazioni

All'aberrazione intellettualistica, che isola la contemplazione dall'azione, è succeduta l'aberrazione opposta: quella *volontarista*, che si esonera dalla contemplazione e divinizza l'azione pura. Questo è un modo per interpretare erroneamente la tesi precedente, secondo cui l'uomo è primariamente e fondamentalmente *azione*. Senza dubbio, ogni idea - anche la più vera - è suscettibile di essere male interpretata; senza dubbio ogni idea è pericolosa: questo è doveroso riconoscerlo formalmente una volta per tutte, salvo aggiungere che questa pericolosità, che questo rischio latente non è esclusivo delle idee, ma va attribuito a tutto, assolutamente tutto quello che l'uomo fa. Per questo ho detto che la sostanza

dell'uomo non è altro che *pericolo*. L'uomo cammina sempre fra precipizi, e lo voglia o no, la sua prima responsabilità è mantenere l'equilibrio.

Come è successo altre volte nel passato conosciuto, tornano ora - e non mi riferisco a queste settimane, ma a questi anni, quasi al secolo in corso - i popoli ritornano ora ad immergersi nell'alterazione. La stessa cosa accadde a Roma! L'Europa ha cominciato lasciandosi travolgere dal piacere, come Roma, da ciò che Ferrero ha chiamato la *lussuria*, l'eccesso, il lusso delle comodità. Poi è sopravvenuto il travolgimento per il dolore e lo spavento. Come a Roma, le lotte sociali e le guerre conseguenti, hanno riempito gli animi di stupore. E lo stupore, la forma massima di alterazione, lo stupore, quando persiste, si converte in stupidità. Ha richiamato l'attenzione di alcuni il fatto che, da tempo, con ripetizione da *leit - motiv*, nei miei scritti mi riferisca al fatto non sufficientemente conosciuto, secondo cui il mondo antico, già ai tempi di Cicerone, cominciò a instupidirsi. Si è detto che il suo maestro, Posidonio, fosse l'unico uomo di quella civiltà capace di porsi davanti alle cose e pensare effettivamente ad esse. Si perse - come si rischia che avvenga in Europa, se non si pone rimedio - la capacità di concentrarsi, di ritirarci con serenità nel nostro fondo incorruttibile. Si parla solo di azione. I demagoghi, impresari dell'alterazione, hanno già fatto morire varie civiltà, incitano gli uomini a non riflettere, si preoccupano di mantenerli ammassati in folla, perché non possano ricostruire la loro persona dove solo si ricostruisce, cioè nella solitudine. Denigrano il servizio alla verità e ci propongono al suo posto: *miti*. Un altro giorno vedremo in modo preciso il perché. Con tutto ciò ottengono che gli uomini si appassionino e, tra fervori e orrori, si pongano *fuori di sé*. E chiaramente, siccome l'uomo è l'animale che è riuscito a mettersi *dentro di sé*, quando l'uomo si pone *fuori di sé*, significa che aspira a ridiscendere e ricade nell'animalità. Tale è la scena, sempre uguale, delle epoche in cui si divinizza la pura azione. Lo spazio si popola di crimini. Perde valore, perde pregio la vita degli uomini, e si pratica ogni forma di violenza e di furto. Soprattutto di furto. Per questo tutte le volte che si veda salire all'orizzonte e arrivare al predominio la figura del puro uomo d'azione, la prima cosa che uno deve fare è abbottonarsi bene. Chi voglia apprendere veramente gli effetti causati dal furto in una civiltà, può vederlo nel primo libro di alto livello, che è stato scritto sull'Impero romano - finora non sapevamo cosa questo fosse stato.

Mi riferisco al libro del grande russo Rustovtzeff, professore da molti anni nel Nord America, intitolato *Storia sociale ed economica dell'Impero Romano*, sulla cui recente versione spagnola - alla quale ho lavorato per molti anni e che non avevo visto prima di arrivare qui, producendomi una delle prime e più vive emozioni che abbia avuto tornando in Argentina-, sulla cui recente traduzione spagnola - ripeto - desidererei, appena abbia un momento libero, scrivere qualcosa per un giornale di Buenos Aires.

Separata dalla sua normale connessione con la contemplazione, con la concentrazione, la *pura azione* permette e suscita solo una catena di insensatezze, che meglio sarebbe dire *scatenamento*. Così oggi vediamo che un atteggiamento assurdo giustifica l'avvento di un altro atteggiamento antagonista, però neanche questo ragionevole; per lo meno sufficientemente ragionevole e così via. Le cose della politica in Occidente sono giunte all'estremo che, avendo tutti perso la ragione, risulta che finiscono per averla tutti. Solo che allora la ragione che ognuno ha non è sua, ma quella che l'altro ha perduto.

Stando così le cose, sembra saggio che lì, dove le circostanze lascino uno spiraglio, per flebile che sia, tentiamo di rompere questo circolo magico dell'alterazione, che ci fa precipitare da insensatezza in insensatezza; sembra saggio che ci diciamo - come d'altro canto diciamo molte volte nella nostra vita più comune quando ci investe ciò che sta intorno, che ci sentiamo perduti in un vortice di problemi-, che ci diciamo: calma! Che senso ha questo imperativo? Semplicemente di cessare un momento l'azione, che minaccia di sconvolgerci e farci perdere la testa; sospendere un momento l'azione, per ritrovarci in noi stessi, passare in rassegna le nostre idee sulla situazione e realizzare un piano strategico.

Non reputo dunque una stravaganza, né un'insolenza se, arrivando in un paese che, come l'Argentina - e non per caso - gode ancora di serenità al suo orizzonte, penso che la cosa più produttiva che possa fare per se stessa e per gli altri esseri umani, non sia contribuire all'alterazione del mondo, e tanto meno alterarsi essa più del dovuto, in nome di alterazioni altrui - un vizio che forse converrebbe analizzare-, ma approfittare della sua fortunata condizione, per fare quello che adesso gli altri non possono: raccogliersi un po' in se stessa.

Se ora lì dove si può non si crea un tesoro di nuovi progetti umani - cioè di idee-, possiamo confidare poco nel futuro. La metà delle cose tristi che oggi accadono, accadono perché questi progetti sono mancati, come avvisai che sarebbe successo già nel 1922, nel prologo del mio libro *La Spagna invertebrata*.

Senza una ritirata strategica in se stesso, senza un pensiero attento, la vita umana è impossibile. Si ricordi tutto quello che l'uomo deve a certe grandi concentrazioni! Non è un caso che tutti i grandi fondatori di religioni anteponessero al loro apostolato famosi ritiri. Buddha si ritira sul monte; Maometto si ritira nella sua tenda, e anche dentro la sua tenda si ritira da essa, avvolgendo la testa nel suo burnus; sopra a tutti Gesù, si apparta quaranta giorni nel deserto. Cosa non dobbiamo a Newton? Dunque quando qualcuno meravigliato che fosse riuscito a ridurre ad un sistema tanto esatto e semplice gli innumerevoli fenomeni della fisica, gli domandava come ci fosse riuscito, rispose ingenuamente: *nocte dieque incubando*, "pensandoci notte e giorno", parole dietro le quali intravediamo vaste e profonde concentrazioni.

C'è oggi signori una gran cosa nel mondo, che è sul punto di morire, ed è la verità. Senza un certo margine di tranquillità la verità soccombe. In Argentina c'è questo margine. Torniamo così alle nostre parole d'inizio, per dare pienamente senso alle quali, ho detto quanto ho detto.

Tutto cospira affinché questo Paese, durante una tappa più o meno lunga, debba vivere delle sue proprie sostanze, forgiarsi le sue discipline e inventarsi i suoi modi di esistere, le cui caratteristiche concrete, nessuno può venire a definire da fuori, come vedremo nell'ultima lezione. Tale lavoro si può fare solo dopo un energico atto di concentrazione. Solo colui che in una certa misura fronteggia il suo tempo, può essere soddisfatto di se stesso. Perché diversamente significherebbe dichiararsi una boa non legata, che si muove ondeggiando alla deriva delle correnti del tempo.

Perciò, di fronte agli stimoli all'alterazione, che oggi ci arrivano dai quattro punti cardinali e da tutti i meandri dell'esistenza, ho creduto di dover anteporre al presente corso, come prologo, l'abbozzo di questa dottrina della concentrazione, anche se rapidamente, senza potermi soffermare comodamente su nessuno dei suoi punti, e anche lasciando non dette molte cose, perché per esempio ho potuto nemmeno indicare che la concentrazione, come ciò che è umano, è sessuata, voglio dire che c'è una concentrazione maschile e una femminile. Non potrebbe essere altrimenti, dal momento che la donna non è *se stesso* ma *se stessa*.

Allo stesso modo l'uomo orientale si concentra in modo diverso dall'uomo occidentale. L'occidentale si concentra nella chiarezza della mente. Si ricordino i versi di Goethe:

*Io mi dichiaro del lignaggio di quelli  
Che dal buio aspirano al chiaro.*

Europa e America sono il tentativo di vivere su idee chiare; non su miti. Poiché ora sono mancate queste idee chiare, l'europeo si sente perso e demoralizzato.

Machiavelli - che è cosa molto diversa dal *machiavellismo*-, ci dice elegantemente che, non appena un esercito si demoralizza e, disunito si disperde, c'è solo una via di scampo: *ritornare al segno*, alla bandiera, raccogliersi sotto il suo ondeggiamento e raggruppare sotto l'insegna le milizie disperse. Europa e America devono anche loro *ritornare al segno* delle idee chiare. Le nuove generazioni si compiacciono di un corpo puro e dell'azione precisa, devono abituarsi all'idea chiara, dai bordi regolari, quella che non è superflua né debole, quella che è necessaria per vivere. Torniamo - ripeto - dai miti alle idee chiare e distinte, come secoli fa le chiamò con solennità programmatica la mente più acuta che ci sia stata in occidente: René Descartes, "quel cavaliere francese che cominciò a camminare a tanto buon passo", diceva Péguy. So bene che Descartes e il suo razionalismo sono preterito perfetto, però l'uomo non è niente di positivo se non è continuità. Per superare il passato, è necessario non perdere contatto con esso; al contrario, sentirlo bene sotto i nostri piedi perché siamo saliti sopra di lui.

Dell'immenso cespuglio di temi che sarà doveroso chiarire, se si ambisce ad una nuova aurora, io ne ho scelto uno che mi sembra prioritario: cos'è il sociale, cos'è la società - un tema, se si vuole, abbastanza umile, certamente poco chiaro e, quel che è peggio, piuttosto difficile; tanto che la prossima volta mi addentrerò in esso turbato, dal momento che mi

rendo perfettamente conto che porto al limite la flessibilità di questo palco, facendolo corrispondere con una cattedra universitaria. Però il tema è impellente. Esso costituisce la radice di questi concetti - Stato, nazione, legge, libertà, autorità, collettività, giustizia, ecc - che oggi danno frenesia ai mortali. Senza luce su questo tema, tutte queste parole rappresentano solo miti. Andiamo a cercare un po' di questa luce. Non si speri naturalmente cosa più grande. Offro quello che ho: quelli che sanno fare di più lo facciano, come io faccio il mio meno.

Non parleremo nello specifico di queste cose, delle quali parla e discute la gente. Il livello sul quale si muove questo parlare - la cosiddetta "politica" - è quasi totalmente invaso da stolte passioni, maneggiate da una gigantesca macchinazione diffusa in tutto il pianeta. Noi al contrario, ci guardiamo da tutto questo parlare della gente, teniamo le distanze dalla piazzetta, dal club, dal comitato, dal salotto, ascendendo verticalmente fino ad un livello in cui i miti non arrivano e cominciano le evidenze.

Si tratta di questo. Non si tratta di letteratura.

Ho concluso, signori.

(1939)

*Ensimismamiento y alteración*, O. C. V, 289-313.

## Maschere

Cerchiamo di prendere contatto con la preistoria del teatro. Essa ci chiarirà in quale estrema misura nell'uomo è radicata la necessità della sua meravigliosa fantasmagoria. Ma questo contatto dobbiamo cercarlo partendo dall'origine stessa del teatro. Collocati in questa direzione, potremo guardare prima all'indietro, verso il pre-teatro, e, rimbalzando da quel passato profondissimo, il nostro sguardo prenderà il largo verso il futuro, getterà un'occhiata istantanea sul futuro del teatro.

Come accade con tante altre cose, risulta che il più antico teatro propriamente tale è il teatro greco.

Questo teatro greco - e, si noti bene, tutti i teatri che la storia ci fa conoscere - hanno avuto origine da una cerimonia o rito religioso. Ma la religione greca, simile in questo a tutte le altre religioni antiche e più o meno primitive, ha un carattere radicalmente diverso, più ancora: opposto, alla linea di ispirazione circa il divino, che parte da Zoroastro, attraversa il mosaismo e culmina nell'islamismo e nel cristianesimo<sup>1</sup>. La religione greca è, in senso *formale*, religione "popolare". Lo è in primo luogo perché ha origine nell'impersonalità collettiva dei diversi "popoli" o "nazioni" elleniche; in secondo luogo, perché il suo contenuto ha un carattere diffuso, atmosferico, quasi diremmo respiratorio. E non è come le altre religioni mazdeo-mosaico-cristiane una forma di vita delineata e definita, separata dal resto della vita, né tollera le esattezze e le cristallizzazioni rigorose di una dogmatica teologica istituzionalizzata da gruppi particolari di sacerdoti. Non è, dunque, teologia, ma mera e spontanea religione che gli uomini praticano così come contraggono e dilatano la loro cassa toracica nell'operazione del respirare. Penetra tutta la loro vita, che non deve smettere di essere ciò che è quando non è *specialmente* "vita religiosa", per esserlo nonostante; in terzo luogo, perché è dichiaratamente e costitutivamente religione di un "popolo" come popolo, e pertanto è una funzione dello Stato. Gli dèi sono anzitutto dèi dello Stato e della collettività, e solo attraverso ciò sono dèi per l'individuo. Ne deriva che in Grecia un movimento mistico acquista un carattere religioso solo quando lo Stato lo converte in istituzione. Così è accaduto al misticismo dionisiaco, all'orfismo e agli altri "misteri"; in quarto luogo, consistendo sostanzialmente la religione in un "culto pubblico", le era connaturale essere "festa", "festival". Questo tratto non le è peculiare; è comune a tutte le religioni antiche e più o meno primitive. In esse l'atto religioso fondamentale non è la preghiera individuale, privata e intima - l' "orazione" -, ma la gran cerimonia collettiva di tono festivo a cui partecipano tutti i membri della collettività, alcuni come officianti del rito - danza, canto e processione -, gli altri come assistenti e "spettatori". Questo atto della comunicazione dell'uomo con dio *mediante* l'assistenza a un cerimoniale collettivo religioso fu chiamato dai greci *theoría* - contemplazione. Dunque la *theoría* è l'equivalente greco dell'orazione cristiana.

Pertanto la religione greca è religione *del "popolo"*, per il popolo e officiata dal popolo. Consiste perciò nel culto, e nel culto *pubblico*, in modo più sostantivo delle altre religioni dell'altra linea.

Il teatro greco nasce dalle danze e dai canti corali eseguiti nel culto di Dioniso, il dio della natura elementare o, se si vuole, dell'elementare nella natura, e soprattutto del vino.

---

<sup>1</sup> Una terza linea di ispirazione religiosa, che potrebbe piuttosto essere denominata para-religiosa, è quella che consegue la sua forma più perfetta nel buddismo.

«Man mano che passò il tempo, e assunse una forma drammatica regolare, il campo dei suoi temi si estese al di là della mitologia bacchica o dionisiaca. Con ciò il suo significato religioso diminuì gradualmente e a poco a poco fu formato da un punto di vista sempre più umano. Ma nonostante questi cambiamenti la sua connessione esterna con il culto di Bacco - Dioniso si conservò intatta nel corso della sua storia. Dall'inizio fino alla loro scomparsa, le rappresentazioni drammatiche restarono ascritte alle grandi feste dionisiache... Dunque non furono mai un divertimento ordinario della vita quotidiana. Per la maggior parte dell'anno gli ateniesi dovevano accontentarsi di altre forme di divertimento. Unicamente quando tornavano le feste annuali di Dioniso potevano soddisfare la loro passione per la scena. In una simile occasione la loro veemenza e il loro entusiasmo crescevano proporzionalmente. L'intera città andava in vacanza e si concedeva al piacere e al culto del dio - vino. Si abbandonavano gli affari, si chiudevano i tribunali, la prigione per debiti era proibita durante le feste, si liberavano persino i prigionieri dal carcere per permettere loro di partecipare alla festività comune... Vari giorni di seguito erano dedicati al dramma. Tragedie e commedie si susseguivano l'una l'altra senza interruzione da mattina a sera. In mezzo a questi diletti l'aspetto religioso della manifestazione, come la cerimonia in onore di Dioniso, istituita in obbedienza all'ordine diretto dell'oracolo, non era mai dimenticato. Gli assistenti arrivavano con ghirlande in capo, come a un'assemblea religiosa. La statua di Dioniso era portata in teatro e collocata di fronte alla scena in modo che il dio potesse godere dello spettacolo insieme ai suoi devoti. I posti principali del teatro erano quasi sempre occupati da sacerdoti e il posto più centrale era riservato al sacerdote di Dioniso. La recitazione delle opere era preceduta dal sacrificio di una vittima al dio della festa. I poeti che scrivevano le opere, i coreghi che le pagavano e gli attori e i cantori che le eseguivano erano considerati come ministri della religione e le loro persone sacre e inviolabili. Il teatro stesso possedeva la santità annessa a un tempio divino. Ogni forma di oltraggio ivi commesso era trattata non solo come un delitto contro le leggi ordinarie, ma come un atto sacrilego che era condannato con la corrispondente severità. Il processo giuridico ordinario non sembrava sufficiente e questi delinquenti erano soggetti a un procedimento eccezionale davanti a una riunione molto speciale dell'Assemblea. Si racconta che una volta un certo Ctesicles fu condannato a morte solo per aver picchiato un nemico personale durante la processione. Il semplice fatto di trascinar via un uomo dal posto che aveva occupato per errore era materia di sacrilegio punibile con la morte»<sup>2</sup>.

Rendiamoci conto bene della stranissima mistura di elementi eterogenei che questo enorme fatto ci presenta uniti, quasi sfidandoci a tentare di scoprire la loro segreta radice, il principio che li lega e rende la loro antagonica pluralità un'unità organica. Perché qui troviamo uno strato di profonda e pratica esaltazione religiosa risaltante, come da un fondo da cui emana, su una festa collettiva e affollata, consistente in baldoria e orgia, e inseparabilmente uniti a questi due aspetti di questo enorme fatto ce ne sono altri due: un divertimento pubblico e una delle creazioni dell'arte più pura ed elevata, una poesia della più trascendente raggiunta dall'umanità. Noi che da quarant'anni analizziamo tenacemente la realtà radicale che è la vita umana, siamo abituati a vedere che ogni sua concrezione, ogni atto vitale, *ha diversi aspetti*<sup>3</sup>. Questo ci impone un modo di pensare dotato di un peculiare movimento dialettico, che ci obbliga sempre a dire: "da un lato", dall'altro "lato"...

L'atteggiamento religioso, che rende presente all'uomo nientemeno che il divino, l'orgia, che sembrerebbe a tutta prima l'esatto contrario, il divertimento abitualmente considerato come essenzialmente frivolo, e le belle arti - poesia, musica, danza e pantomima-, che valgono come mere grazie dall'equivoca sostanza all'interno della vita umana, queste quattro cose diversissime debbono trasformarsi in una stessa cosa se vogliamo davvero capire il fatto unitario in cui le vediamo nascere. Davanti a una simile situazione, il pensatore - non troviamo altro nome meno indecoroso per designare il suo

---

<sup>2</sup> A. E. Haig, *The Attic Theatre*, terza ed. riveduta da A. N. Pickard, Cambridge 1907, p. 1-2.

<sup>3</sup> Già vent'anni prima di noi lo aveva colto Dilthey: *Das Leben ist eben Mehrseitig*: la vita è appunto multilateralità.

ufficio e la sua operazione - appare come un prestigiatore e un illusionista che si rimbocca le maniche e dice al pubblico: «Signori, vedete queste quattro cose diverse ed anche opposte, culto, orgia, divertimento e arte? Ebbene, con qualche movimento delle mani io le trasformerò in una cosa sola!». E non ha altro rimedio che provare a farlo, perché in questo consiste la sua arte.

Sembra dunque inevitabile e costitutivo della condizione umana duplicare il mondo e a *questo* mondo opporre un *altro* che gode di attributi contrari. Ma intanto essa trova in sé solo la semplice postulazione di questo *retromondo*. Ora si tratta di scoprirlo, di prenderci contatto, di *vederlo*. Come? Con quali procedimenti, mezzi, metodi, tecniche?

Il carattere generale con cui *questo* mondo si presenta all'uomo è l'abitudine. Il mondo in cui già viviamo, e nel quale ci troviamo immersi, è il "mondo abituale", quello "consueto". Parallelamente, semplicemente di riflesso, l'altro mondo risulta caratterizzato come ciò che è "eccezionale", "straordinario". E tutto ciò che si presenta con questa fisionomia acquista di fatto il rango di Ultramondo ed è divino.

Pertanto, dai tempi più primitivi l'uomo ha ritenuto che i sogni e gli stati visionari fossero, per la loro relativa eccezionalità e il loro andamento straordinario, qualcosa che gli rivelava quel mondo *altro* e, in quanto altro, superiore.

L'uomo non è mai stato molto intelligente, e ancora non lo è - millenni fa lo era ancora meno. Non sapeva pensare. In cambio ha saputo sempre sognare quando dormiva. I sogni sono stati la "scienza" primigenia dell'essere umano e la sua iniziale pedagogia. Noi, naturalmente, non abbiamo alcuna idea chiara su cosa sia il sogno, e questo ci invita a non disprezzare l'umanità primaria perché riteneva che nel sognare si rendesse presente la realtà di un mondo superiore, esattamente come le percezioni normali della veglia le presentavano la realtà del "mondo abituale". Nel sogno vediamo, tocchiamo e sentiamo. È come se tutte le nostre facoltà di percezione si duplicassero formando due equipaggiamenti, uno che funziona nella veglia e l'altro che opera nel sogno. E come noi facciamo "teorie della conoscenza", i primitivi hanno fatto e continuano a fare "teorie dei sogni". Ad esempio: siccome nel sogno il primitivo - la cui vita è meno ricca di componenti e vi hanno maggiore esistenza i suoi familiari - vede i suoi morti, questi assumono per ciò stesso un carattere divino. Non deve stupire che, al contrario, i Bakongo pensino che i morti siano coloro che "ci danno i sogni"<sup>4</sup>. Se saltiamo fino agli indigeni nordamericani, troveremo che, secondo i Pawnee, i sogni ci sono portati dal mondo degli dèi, in alto, da certi uccelli. Li portano sul becco, li depositano dove torniamo e se ne tornano senza il loro carico nelle regioni eteree<sup>5</sup>.

I sogni, dunque, non sono aggirati dall'uomo primitivo, voglio dire: non gli si trasformano in meri stati soggettivi. I sogni sono cose, realtà, mondo, sono qualcosa che "sta lì". La stessa cosa pensano i bambini.

Ecco un dialogo trascritto dal miglior psicologo dell'infanzia odierno: Jean Piaget.

«Fav (8; 0) fa parte di una classe di scolari il cui maestro ha l'eccellente abitudine di dare a ciascun bambino un "quaderno di osservazioni" in cui il bambino annota quotidianamente, con o senza disegni esplicativi, un avvenimento osservato personalmente fuori da scuola. Una mattina Fav ha annotato, spontaneamente come sempre: "Ho sognato che il diavolo voleva farmi cuocere". Orbene, Fav ha unito a questa osservazione un disegno la cui copia alleghiamo: si vede a sinistra Fav nel suo letto; al centro il diavolo; a destra Fav in piedi, in camicia da notte, davanti al diavolo che sta per cuocerlo. Ci hanno fatto osservare gentilmente questo disegno, e siamo andati a vedere Fav. Il suo disegno illustra effettivamente, e anche con una certa potenza, il realismo infantile: il sogno è accanto al letto, davanti al dormiente che lo contempla. Inoltre Fav è in camicia da notte, nel suo sogno, come se il diavolo lo avesse tratto fuori dal letto.

Ma ciò che Fav non capisce è l'interiorità del sogno.

" - Mentre sogniamo, dove sta il sogno?

---

<sup>4</sup> Levy-Brüll.

<sup>5</sup> Wilson D. Wallis, *Religion in Primitive Society*, p. 174.

- Davanti ai nostri occhi.
- Dove?
- *Quando stiamo nel nostro letto, davanti agli occhi.*
- Dove, molto vicino?
- *No, nella stanza".*

Mostriamo a Fav la sua immagine in II.

" - Cos'è questo?

- *Sono io.*

- Qual è la più esatta, questa (I) o questa (II)?

- *Nel sogno (indica II).*

- Questo è qualcosa?

- *Sì, sono io. Erano soprattutto i miei occhi che erano rimasti là dentro (indica I) per vedere (!).*

- Come erano là i tuoi occhi?

- *Ero tutto intero, soprattutto i miei occhi.*

- E il resto?

- *Ero anche dentro (nel letto).*

- Come?

- *Ero due volte. Ero nel mio letto e guardavo tutto il tempo.*

- Con gli occhi aperti o chiusi?

- *Chiusi, perché era dormendo".*

Un istante dopo Fav sembra aver capito l'interiorità del sogno.

" - Quando sogniamo, il sogno sta in noi o noi siamo nel sogno?

- *Il sogno sta in noi, perché siamo noi che vediamo il sogno.*

- Sta nella testa o fuori?

- *Nella testa.*

- Tu mi hai detto un momento fa che ne stava fuori; che vuol dire?

- *Non si vedeva il sogno sugli occhi.*

- Dove sta il sogno?

- *Davanti ai nostri occhi.*

- C'è 'veramente' qualcosa davanti agli occhi?

- *Sì.*

- Che cosa?

- *Il sogno».*

Dunque Fav sa che c'è qualcosa di interiore nel sogno; sa che l'apparenza di esteriorità del sogno è dovuta a un'illusione ("non si vedeva il sogno sugli occhi"), e tuttavia ammette che, affinché esista l'illusione, è necessario che ci sia "davvero" qualcosa davanti a noi.

" - Tu stavi lì (II) 'veramente'?

- *Sì, ci stavo due volte veramente (I e II).*

- Se io fossi stato lì ti avrei visto?

- *No.*

- Che vuol dire: 'io stavo lì due volte veramente'?

- *Perché quando ero nel mio letto c'ero davvero, e poi, quando ero nel mio sogno, quando ero col diavolo, c'ero pure davvero.<sup>6</sup>*

È un errore diagnosticare, come fa lo stesso Piaget, questa operazione del bambino come una contraddizione. In essa il bambino fa constatare, con una precisione degna di un fenomenologo, i vari caratteri del sogno. Il sogno, infatti, ha il carattere di una scena reale. Vi si è presenti dall'esterno, come negli avvenimenti corporei di veglia. Il sogno ha dunque il carattere di una cosa esteriore al soggetto. Ma nello stesso tempo ha il carattere di essere più ascrivito alle scene individuali delle scene di veglia. Pertanto è una cosa soggettiva e

---

<sup>6</sup> Piaget.

interiore. Entrambe queste note sono vere. Pertanto è vero che il bambino è a letto ed è vero che sta dentro il sogno, il quale avviene nella stanza. Proprio perché entrambe sono vere il sogno è un problema. È la cosa "sogno" a essere contraddittoria, e per questo ci è problema.

Ciò che succede è che il bambino non continua lo sviluppo dialettico iniziato fino ad arrivare a un livello stabile. Si ferma. Si ferma anzitutto per mancanza di interesse; in secondo luogo perché la mole dei pensieri, che è necessario compiere e percorrere per arrivare a questo risultato stabile, è tale che l'umanità, nel suo immenso lavoro collettivo, ha tardato millenni per arrivare a una soluzione approssimativa. Ma il processo dialettico non è concluso ancor oggi. Il sogno continua a essere un problema, cioè continuiamo a contraddirci nel parlarne. Solo in questo senso si può dire che il bambino si contraddice, cioè esattamente come noi.

In un altro passo c'è un bambino di sette anni che ha già capito, o appreso dagli adulti, che i sogni sono irreali, che "non sono veramente".

«Pasq. (7;6) " - Dove sta il sogno mentre si sogna, nella stanza o in te?

- *In me.*

- Lo hai fatto o ti è venuto da fuori?

- *L'ho fatto.*

- Con che cosa si sogna?

- *Con gli occhi.*

- Quando sogni dove sta il sogno?

- *Negli occhi.*

- È nell'occhio o dietro l'occhio?

- *Nell'occhio».*

Tuttavia non sa ancora che i sogni sono fantasie. Dunque per lui si tratta di una cosa non soggettiva, e in tal senso oggettiva, ma irreali. Perciò dirà che non è pensiero ma cosa, e con una mirabile logica li collega ai "racconti". È una mirabile ontologia - il sogno ha un modo di essere affine a quello dei racconti.

Ma il drammatico è l'intervento degli adulti, che avviene con parole che o sono diverse, non abituali per il bambino - che per loro deve cercare, creare un significato - o hanno significati più o meno discrepanti da quelli del bambino. Fin qui questi si è fatto da sé il suo mondo in base alle sue evidenze: è un mondo autentico in cui ogni componente è ciò che è. Ma gli interventi adulti lo deconnettono e lo svalutano. Il bambino continua a credere nelle sue credenze, perché non può farne a meno: derivano da evidenze. Ma al tempo stesso si vede obbligato a dubitare di sé e, di conseguenza, dubita di ciò che crede, senza poter smettere di crederci<sup>7</sup>. In questo modo deve dissociarsi in un duplice compito: da una parte continua a organizzare il suo mondo sulla base di evidenze, ma dall'altra parte deve adattarlo a ciò che gli dicono, e che per lui non è evidente. Questo priva di autenticità il mondo che ne risulta, lo rende ibrido, composto da ciò che è visto e ciò che viene udito (inautentico, in-evidente, *coecus*).

Non è stata studiata questa socializzazione del bambino che è, al tempo stesso, una deformazione della sua individualità.

Esempio di inautenticità:

«Tann (8;0). " - Da dove vengono i sogni?

- *Quando chiudiamo gli occhi, invece di prodursi la notte, vediamo delle cose.*

- Dove stanno queste cose?

- *Da nessuna parte, non esistono, stanno negli occhi.*

- I sogni vengono da dentro o da fuori?

- *Da fuori. Quando andiamo e veniamo e vediamo qualcosa, questa si fissa sulla fronte, su piccoli globuli di sangue.*

---

<sup>7</sup> Il termine di questa fase, la digestione di questa prima disillusione precipita nella scoperta che, oltre a ciò che è (il reale), c'è "ciò che si crede", "ciò che sembra essere", il "come se".

- Che succede quando dormiamo?
- *Vediamo le cose.*
- Questo sogno sta nella testa o fuori?
- *Viene da fuori, e quando lo sogniamo viene dalla testa.*
- Dove stanno le immagini quando sogniamo?
- *Da dentro il cervello vengono dentro gli occhi.*
- C'è qualcosa davanti agli occhi?
- *No.*<sup>8</sup>.

Questi globuli rossi e la loro funzione di ricevere l'ingramma delle cose è già in-evidente, come lo è nella scienza l'impressione ricevuta nei centri cerebrali. È già ipotesi e, inoltre, senza alcuna chiarezza per il bambino... e per noi.

Ma nel sogno l'uomo è addormentato. Sarebbe preferibile avere sogni da sveglio. Questo lo si ottiene con gli stupefacenti<sup>9</sup>. Il sogno da svegli è l'ebbrezza.

Sarebbe molto importante il suo studio fenomenologico, perché forse è lo *stato mentale* decisivo per la "scoperta del retro-mondo".

L'ubriaco sente che si è sradicato da ciò che gli era la vita - pesantezza. Vive ora una vita senza negatività, piena di luce, in cui tutto sorride, non sente nemmeno la resistenza della materia (per la perdita del tono periferico). Perciò cade, non sente la durezza e la solidità della terra. Non percepisce nessun limite alla vita. Tutto è come deve essere. È la felicità, la beatitudine. Della vita precedente conserva solo l'impressione di qualcosa da cui è stato strappato, liberato, trasportato o assunto. Questa sensazione di "assunzione" è la caratteristica dell'estasi, dello "stare fuori di sé".

Dunque ha la chiara percezione di essere *transitato in un altro mondo*, con la peculiarità che il transito è istantaneo, senza interruzione e, in questo senso, senza cammino. È un salto, un balzo - non un passare con continuità da un mondo all'altro -; da qui l'impressione di rapimento e il fatto che questa realtà a cui si arriva gli si presenti priva di comunicazione con quella che lascia, e sia formalmente *un altro mondo*.

Tuttavia l'ebbrezza di per sé non include alcun momento che conduca, o abbia a che vedere con l'elemento religioso e che faccia di questo "altro mondo" un mondo divino.

Dunque bisognerebbe postulare un'ebbrezza, in un certo senso, religiosamente prediretta, in modo tale che l'intero fenomeno, con ogni suo momento, risulti tinto di un colore o aspetto religioso.

L'uomo ha periodicamente necessità di evadere dalla quotidianità in cui si sente schiavo, prigioniero di obblighi, regole di condotta, lavori forzati, necessità. Il contrario di tutto questo è l'orgia. La semplice idea che la tribù o varie tribù vicine si riuniscano un giorno non per lavorare, ma per vivere qualche ora di un'altra vita che non è lavoro - insomma, la festa - comincia già ad alcolizzarlo. Poi la presenza degli altri, compaginati in una folla, produce il noto contagio e la spersonalizzazione - se si aggiungono la danza, il bere e la rappresentazione dei riti religiosi (la danza lo era già di suo) che fa rinascere dal fondo di tutte le anime le emozioni profonde, straordinarie, trascendentali del patetismo mistico - dà un risultato di illimitata esaltazione e trasforma queste ore o giorni in una forma di vita che è quasi ultravita, quasi partecipazione a un'altra esistenza superiore e sublime. Questa è la festa. Questa è la *theoría* a cui prima ho fatto riferimento.

Un perfezionamento di questi metodi e tecniche che svelano all'uomo il retro - mondo sono le cerimonie e i riti in cui consistono le religioni antiche. Perché, a differenza dell'islamismo e del cristianesimo, queste religioni non sono *fede*, ma sono sostanzialmente *culto*. In esse non si tratta di raccogliersi i sé e, nella "solitudine sonora" dell'anima (San Giovanni della Croce) trovare Dio che emana in noi come una fonte ignorata, ma si tratta, inversamente, di "mettersi fuori di sé", di lasciarsi assorbire da una extra - realtà, da un

---

<sup>8</sup> Piaget.

<sup>9</sup> Sul fatto che gli stupefacenti siano, forse, la "scoperta" più antica dell'umanità, si veda il mio *Comentario al "Banquete" de Platón*, in *Obras completas*, tomo IX.

altro mondo migliore che d'improvviso, nello stato eccezionale e visionario, si rende presente, consegue la sua epifania.

Il caso della religione dionisiaca è eccezionalmente esemplare per la sua chiarezza. In essa il dio – Dioniso - è al tempo stesso il modo per arrivare a lui. Come c'è un'*Imitazione di Cristo*, ci fu un'*imitazione di Dioniso*, che fu letteralmente chiamata "imitazione" - *omoiósis pros tón theón* - consistente nel "perdere la testa", frenetizzarsi, impazzire: *maínesthai bakcheúein*<sup>10</sup>.

Bisogna avvertire che in epoca classica la religione greca consisteva in tre strati di dèi, molto diversi tra loro come forma divina, che l'uomo greco portava sovrapposti nella sua anima come strati geologici.

Ci sono anzitutto gli dèi e i culti dei popoli vinti dagli Elleni, quando dal Nord-Est, separandosi dal comune tronco indeuropeo, scesero in Grecia e nelle sue isole. Questa religione, la più antica, grossolana e rozza, si era estesa in tutta l'area della cultura egea. Le sue divinità, prevalentemente femminili, sono di simbolismo *ctonico*. Sono dèi sotterranei, del "basso" o inferno. Dèi oscuri, che originariamente dovettero essere i parenti stessi dei morti. Una volta vinte dai greci, queste nazioni rimasero come plebe, come ciò che Toynbee chiama "proletariato interno di una civiltà". Ed è curioso avvertire che in questo caso, come *sempre* nella Storia, questa religione proletaria, con alcune o altre aggiunte, finisce col rifiorire e imporsi sulla religione dei gruppi aristocratici che erano stati vincitori.

Questo è l'altro strato, l'altro Pantheon, culminante nelle raffinatezze, francamente manierate, dei poemi omerici<sup>11</sup>. Le sue divinità sono l'esatto contrario di quelle sotterranee, infernali e necrofile. Sono dèi celesti, siderei, folgorali, il sole e il fulmine. Disprezzano i morti. In Omero i morti sono quasi figure comiche. Il meraviglioso poeta cieco accompagna con entusiasmo l'uomo mentre vive, ma appena muore gli dà un calcio nel sedere e non se ne occupa più<sup>12</sup>.

Dioniso rappresenta uno strato intermedio, che partecipa di entrambi gli altri, e si concentra praticamente in un solo dio che, sotto ogni riguardo, rappresenta la massima altezza religiosa di cui furono capaci i greci. È figlio di Zeus - di ciò che è più alto - e Semele, dea del profondo, dea tellurica, del paese dei defunti.

Dioniso è un dio universale - dio della Vita, di ogni rinascita primaverile in pianta, animale e uomo, ma anche dio dei morti. Dio amabile, delizioso, piacevole e festivo; dio terribile, distruttore, che viene egli stesso squartato in un feroce banchetto. Dio buono e dio cattivo. Di rigore, ogni dio antico ha in germe entrambi questi volti. Infatti è condizione del dio essere favorevole all'uomo ed essere feroce con lui - essere proverso e avverso. Dioniso è entrambe le cose al superlativo: è delizia e spavento. È il dio che lusinga l'uomo con visioni in cui questi prevede il futuro<sup>13</sup>. È il dio della frenesia e della demenza: il dio maniaco, il dio ubriaco.

Senza dubbio Dioniso è il dio *più dio* che ebbero i greci. Al suo fianco gli olimpi sembrano dèi "dilettanti". Zeus (Juppiter), Era (Giunone), Ares (Marte), Poseidone

<sup>10</sup> Uno studio più ampio della religione dionisiaca si troverà nel citato *Comentario*.

<sup>11</sup> Che io qualifichi Omero come manierato sorprenderà un po' o forse molto. Ma non ci si può fare niente: lo è. Il come e il perché si vedrà nel mio libro *El origen de la filosofía*.

<sup>12</sup> Questo è già perfetto e "acquisizione eterna" nella *Psyche* di Edwin Rodhe, un libro portentoso che i grandi muli della filologia, tipo Wilamowitz-Moellendorf, riuscirono ad esiliare e squalificare per anni, ma che ogni giorno acquista un nuovo e maggiore splendore.

<sup>13</sup> Apollo a Delfi non concedeva oracoli mediante visioni, ma mediante l'*interpretazione razionale* di certi segni. Gli interpreti, ascritti al suo tempio, furono chiamati *profeti* nel senso rigoroso che questa parola ha per i greci, con la quale gli ebrei dei Settanta tradussero -e tradussero male- il termine ebreo *nabib*, che significa una cosa molto diversa. Quando la religione dionisiaca entrò trionfante a Delfi e Apollo dovette scendere a patti, vi si introdusse la divinazione -*mantéia*- attraverso visioni che la Sibilla otteneva intossicandosi con gas mefitici. Una delle date epocali della storia greca fu quella dell'intronizzazione della Sibilla, verso il 660 a. C. Ancora in Eraclito (475 a. C.) si ripercuote l'effetto di questa tremenda innovazione.

(Nettuno) si direbbe che "fanno funzione" di dèi<sup>14</sup>. In Dioniso si manifesta più chiaramente che negli altri quello che per i greci - e non solo per i greci - è l'attributo più caratteristico degli dèi: che sono sorprendenti, che non si sa come si comporteranno, non si sa bene cosa fare con loro. Perciò Esiodo li chiama *the òn génos aidòton*, la casta sorprendente degli dèi<sup>15</sup>.

Dioniso e la religione dionisiaca rappresentano il liberarsi dell'uomo dalla vita come preoccupazione, che è la sua forma primaria e sostantiva. Il dionisiaco è la vita come negligenza, senza preoccupazioni, l'abbandono al puro esistere e la fede che *qualcosa al di là della personalità* - la personalità è coscienza, deliberazione, cauta e prudente previsione, condotta irreggimentata, *ragione* - e più potente, costante e fecondo, porta generosamente l'uomo tra le sue braccia, arricchisce la sua esistenza e lo salva. Questo "qualcosa" ultra - super e infra - umano sono i poteri cosmici elementari, i più sicuramente divini. Gli dèi dell'Olimpo sono troppo *persone*, troppo riflessivi, preoccupati, corretti; insomma troppo umani per essere radicalmente divini. Perciò la religione dionisiaca invase la Grecia con un'incredibile rapidità; si vide in essa la possibilità di contatto con una realtà più autenticamente trascendente, più genuinamente divina. Proprio perché è superiore a tutto ciò che è umano, proprio perché è onnipotente, davanti a questa realtà l'uomo *di per sé* non è niente. La radicale nullificazione dell'uomo è il sintomo di ogni religione grande e profonda - cioè genuina. Davanti a questi poteri supremi non c'è altro da fare che abbandonarsi ad essi. Ma siccome nell'uomo tutto assume inevitabilmente il carattere di un fare - anche il non far niente è un fare sospensivo di ogni fare e, come dico nella conferenza<sup>16</sup>, anche la pazienza che trattiene ogni azione è un aspettare, e questo è un "far passare il tempo", *l'abbandonarsi* presuppone tutta una serie di attività e richiede persino una tecnica e un metodo. Non è tanto facile che l'uomo, costituito da un permanente, faticoso, angustioso "essere in sé" (*estar sobre sí*) - come l'avvoltoio sta sulla preda - si scioglia, perda questa irreggimentazione di se stesso, questa attività poliziesca che lo fa vigilare sulla propria condotta. Per abbandonarsi bisogna smettere di "essere in sé", e questo significa che bisogna "andar fuori di sé", cessare di "essere se stessi", diventare altro, alieno a sé - alienarsi. L'affidarsi a Dioniso e alla realtà trascendente che egli simboleggia è l'alienazione, la pazzia estatica - la *mania*<sup>17</sup>.

Omero dovette andare nel mare Egeo cantando i suoi deliziosi canti intorno al 750 a. C. Era apollineo, e un esempio di ciò che fino ad allora era stato l'uomo greco nella sua forma più avanzata, più raffinata, più *fin de siècle*. Cent'anni più tardi la Grecia è una forma di vita quantomai diversa. Nell'*Iliade* e nell'*Odissea* è citato qualche volta Dioniso, ma senza nessuna indicazione su di lui, senza che intervenga in alcunché. Dioniso era un dio troppo temibile per frequentare gli olimpici, che erano gente un po' curata, troppo "distinta" e di *bonne compagnie*. Ma cento anni più tardi Dioniso si è imposto e domina la vita greca. Alla misura e all'essere ragionevole che Apollo rappresenta, mostra e ordina con sembianze belle ma severe, Dioniso ha contrapposto, ed è riuscito a far trionfare, la sua divina pazzia. Da allora in poi i greci non mancheranno più di rendere culto all'esaltazione visionaria, al pensare *maniacico*. Tutti, e in primo luogo Platone e Aristotele, i padri inventori della logica. Chi non tenga presente questo, chi non lo capisce, non sa neanche il minimo di ciò che fu la Grecia.

Dioniso è la visione estatica di un Ultramondo che è la verità di *questo* mondo. È la religione visionaria.

Perché Dioniso è al tempo stesso il dio e il metodo per arrivare a lui - ho detto poco fa. Infatti Dioniso è il dio - vino, il vino come dio e il vino come ubriachezza. Il vino è lo stupefacente più illustre. Egli dispone il culto frenetico consistente in danze appassionate.

<sup>14</sup> Solo Apollo ha l'aria di autentico e vero dio.

<sup>15</sup> Esiodo, *Theogonia*, v. 44.

<sup>16</sup> Ndc: Si tratta della conferenza per la cui pubblicazione viene redatto questo testo sul dionisismo, come allegato.

<sup>17</sup> Su tutto ciò si attenda il mio annunciato *Comentario al Banquete de Platón*, cap. V: "In vino veritas o il pensare visionario e il pensare logico".

C'è un testo molto curioso con cui Alenco, citando Filocoro, dice: "Gli antichi non sempre praticavano il ditirambo; ma quando celebravano il culto, se era dedicato a Dioniso, cantavano e danzavano bevendo fino a ubriacarsi; ma se si trattava di Apollo, con misura e con ordine"<sup>18</sup>.

I greci non rinunciavano a niente. Ecco le due facce della vita: ordine e disordine, serietà e di - versione, ragione e alienazione.

Come abbiamo dimenticato cosa siano stati per l'uomo i sogni, i suoi primi maestri, così abbiamo dimenticato cosa sia stata la danza per millenni per l'umanità. E questo nonostante avessimo a portata di mano il fatto che tutti i popoli primitivi attuali non possono esistere senza danzare. La danza è per loro tutto un aspetto della vita. È l'azione collettiva per eccellenza, in cui la tribù come tale - diremmo: la nazione - si rende presente, si riconosce come realtà collettiva, rinfresca costantemente la sua solidarietà, opera ed è. L'oggetto più santo, più sacro *sensu stricto* è il tamburo. Nell'Africa nera, per dire che un individuo è uno straniero, che appartiene a un'altra tribù, si dice: "Costui balla con un altro tamburo"; e in molti paesi chi mette indebitamente la mano, o si azzarda a suonare senza titoli sufficienti il santo tamburo tribale, è condannato a morte. All'europeo, che ha vissuto nelle profonde, segrete selve della Nigeria o del Congo, resta sempre presente l'ostinato tam tam di innumerevoli tamburi invisibili che suonano incessantemente per giorni, settimane, mesi senza fermarsi. E questo significa che milioni di uomini praticano con tenacia di ossessi, di maniaci, la danza come se questa fosse l'aspetto della vita più importante. E in effetti lo è, perché nella danza, anche senza bevanda né tossici, l'uomo dimentica se stesso, il peso della sua vita e, riuscendo a vedere il mondo come *altro* da ciò che è, come tramutato in felice ultramondo, è felice - ultravive.

Perciò è la cosa più naturale che Dioniso sia un dio che danza - danza freneticamente e con lui le sue sacerdotesse e i fedeli, le *menadi*, cioè le folli. Dioniso è talmente ballerino che, secondo il mito, danzava già nel ventre di sua madre.

Apollo è la misura, la rigorosa norma della vita, l'"essere in sé", la condotta severa - la condotta conforme a un ritmo, l'"essere in forma". Beninteso, danza anche lui. Nel Panteon greco - salvo Juppiter ed Era, che sono come i padroni di casa, che sono due dèi inglesi, antipatici, la pura *respectability* - tutti danzano. Appartiene alla vocazione degli dèi avere il piede agile. Apollo è per eccellenza il dio ballerino - solo che la sua danza è ritmo rigido e severo e perciò il culto che gli è dedicato consiste in danze moderate. *Est modus in rebus*, e Apollo è il *modus*, il *logos* della vita e delle cose.

Ne risulta che la differenziazione più precisa e più chiara tra queste due religioni contrapposte - l'apollinea e la dionisiaca - sarebbe distinguere due danze - come nel XVIII secolo si punzecchiavano in Spagna gli illuministi, influenzati dall'enciclopedismo francese, e i puristi (*castizos*), immersi nella stupenda plebe spagnola, per la preferenza accordata al minuetto o alla ciaccona.

Il culto primigenio - ho detto - è una danza. Ma questa danza è una pantomima in cui è rappresentata la vita del dio. In tal modo la pratica religiosa, in cui consiste il culto, ha l'effettivo carattere di una "*imitatio dei*", di una *omiosis pròs tòn theón*. Nella danza dionisiaca erano rappresentate vita, passione, morte e resurrezione di Dioniso. La festa era il giorno dei morti - la *choé*<sup>19</sup> - che apriva la lunga festa delle Antesterie, dedicata alla venerazione dei morti. Un adulto che rappresentava Dioniso, incoronato di pampani e foglie della vite, entrava ad Atene dentro una nave su ruote. Era il "carro navale" - da cui viene il nostro Carnevale.

Viceversa, ciò che gli uomini fanno nelle cerimonie del culto - dai tempi più primitivi - è proiettato sulla leggenda o mito del dio. Dato che nell'adorarlo gli uomini danzano, e in questa danza rituale si identificano con il dio di cui rappresentano la vita, si produce uno scambio di attributi tra il fedele e il dio. Questa è la ragione per cui gli dèi danzano.

Vediamo, dunque, che la rappresentazione della vita divina è stilizzata in danza attraverso l'introduzione nei movimenti mimetici della magia formale del ritmo, che

---

<sup>18</sup> *Atheneo*, XXIV, 628a.

<sup>19</sup> Giorno in cui si libava con idromele -acqua, vino e miele- sulla tomba dei morti.

traspone o transustanzia l'atto abituale e mondano in qualcosa di superiore e trascendente - come nella parola il dire volgare e profano, convertendosi in ritmo grazie al verso, diventa formula magica, *carmen*<sup>20</sup>.

Ora dobbiamo solo dare alle cose il loro nome perché tutto questo si combini, si unifichi, si chiarisca e si condensi.

La serie dei movimenti, degli atti che integrano la "rappresentazione" mimetica era chiamata dai greci *drómenon*, da *drao*, agire, eseguire. La forma nominale di questo verbo è *drama*. Essa ci fa vedere, per così dire, ufficialmente nel rito religioso il pre-teatro, la preistoria del teatro che questa nota aggiunta al testo della conferenza vorrebbe mostrare al lettore.

D'altra parte la cerimonia religiosa consistente nella danza mimetica, il *drómenon* o azione sacra, in greco era detta *orgia*<sup>21</sup>, da *ergon*, opera od operazione, azione. Dunque *orgia* è lo stesso che *drama*; più esattamente è il dramma visto dal suo lato religioso. Ma, come abbiamo osservato, l'atto religioso è formalmente festivo. Il culto è festa, e viceversa. Per tutta l'umanità, Grecia e Roma comprese, ogni festa è religiosa e la religione culmina a *potiori* in festa. Le nostre feste, a dire il vero, quasi non sono tali, o lo sono in grado molto minore. Sono feste de-divinizzate, laiche, disaffezionate, disossate del sostegno emotivo e simbolico religioso. Sono feste profane, cioè profanate.

Essendo in Grecia diventato il culto bacchico preminente e dominante su tutti gli altri, la sua festa e il suo rito cerimoniali, la sua *orgia*, acquistarono un valore antonomastico e, dato che aveva un carattere di frenesia, l'orgia e l'orgiastico si caricarono del significato che oggi hanno per noi. Ne risulta che l'unico comportamento collettivo che restava in Occidente con un certo valore residuale di autentica "festa" era il "Carnevale", l'unica festa orgiastica sopravvive in Europa. Poiché gli venne estirpata l'anima, che era il dio - Dioniso, Bacco-, il baccanale carnevalesco si atrofizzò, andò dimagrendo fino a morire ai nostri giorni. Noi spagnoli ancora conserviamo, sia pure in stato di agonia, l'unico altro residuo di festa autentica: la corrida, anch'essa in un certo senso - che non svilupperò qui - di origine dionisiaca, bacchica, orgiastica. Nietzsche diceva con traboccante verità che "ogni festa è paganesimo". La religione cristiana, squalificando la vita umana come conseguenza della scoperta di un Dio più autenticamente dio di quelli pagani, cioè più radicalmente trascendente, uccise per sempre il senso festivo della vita.

La "mania" bacchica, la frenesia orgiastica, ci fanno *vedere* un altro mondo - un mondo in cui tutto è positivo, saporito, sorridente e insieme terribile. La visione della realtà *altra* che è il mitologico, il divino, è infinitamente attraente; è, letteralmente, la massima voluttà, perché se il divino è il *mysterium tremendum*, è anche il *mysterium fascinans*<sup>22</sup>. Ma in questo mondo - questo è l'essenziale - anche il terribile ha una sembianza positiva, affermativa. C'è in esso anche la cosa più terribile, la morte. Ma ecco!, nella visione dionisiaca del mondo, morte e vita sono indifferenti, perché se vivere è in fondo morire, alla fine morire è resuscitare. Dioniso è il dio che vive freneticamente, che muore fatto a pezzi e che resuscita gloriosamente. Più ancora: nel torrente del misticismo dionisiaco arrivarono ai greci le due idee che essi meno avevano nel loro fondo etnico: l'idea dell'immortalità e l'idea - nientemeno - che l'uomo è di origine divina. Le due idee meno omeriche che si possano immaginare.

Il culto dionisiaco - il primo culto *sensu stricto* "mistico" che appare in Grecia venuto dalla Tracia - è costitutivamente visionario, presenza dell'*altro* mondo, che è la verità di *questo*, è rivelazione e, pertanto, fantasmagoria.

---

<sup>20</sup> È noto che il verso primigenio non ha intenzione né senso pratico, bensì magico o giuridico: è scongiuro o legge. Per citare solo un caso spagnolo, si ricordi che nel periplo di Avieno si dice che i tartesi, cioè i protoandalusi, formulavano le loro leggi in strofe. Risulta divertente scoprire che le prime leggi andaluse avevano già un *son* di *seguidillas*.

<sup>21</sup> Il vocabolo era usato solo in questa forma, che è un plurale, pertanto: "le operazioni rituali".

<sup>22</sup> Si veda R. Otto, *Lo santo*, col. Selecta della Revista de Occidente, 1965, 2a ed.

A Dioniso erano consacrati le vite e il suo succo, il vino. Intendiamoci su cosa significhi chiaramente e precisamente l'espressione "Dioniso è il dio del vino". Non si tratta del fatto che alla semplice e comune realtà intramondana "vino" si aggiunge dall'esterno, e come cosa nuova e diversa, l'idea di un dio; piuttosto il vino, generatore di ubriachezza e con ciò di esaltazione, visione del futuro e sentimento di felicità, è per tutto ciò, naturalmente e di per sé, *quid divinum*. Perché tutto questo - l'emozione dell'ebbro, le sue visioni e quasi allucinazioni, la sua anticipazione del futuro e la sua felicità senza pari - è propriamente il retro - mondo superiore e l'ultravita.

Nonostante la visione dionisiaca del mondo abbia, da una parte, il carattere della terribilità, il fondo dell'anima predominante nei baccanali, nella festa bacchica, è l'allegria, la giocondità. Allegria è ciò che il pover'uomo stanco di sentire la pesantezza della sua vita, va a cercare nella vicina taverna. Lì trova il "metodo" per ottenerlo. Questo "metodo" è l'intossicazione, la *méthe*, procurata dal vino. Lì, appena comincia la bevuta, sente che la sua vita onerosa perde di peso, diventa leggera, agile, rapida; insomma *alacer*. *Alacer* è una parola latina da cui viene la nostra "allegria", che significa appunto questi attributi. D'altra parte *alacer* corrisponde al vocabolo greco *élaphos*, che designa gli stessi valori: ciò che è senza peso, leggero e rapido. Da qui il suo significato di "cervo". Il pover'uomo, che si trascina oppresso dalla grande pesantezza che gli era il vivere, esce dalla taverna trasformato nel più agile cervo, allegro.

La tradizione più diffusa tra gli antichi - Ateneo, Plutarco, *Etymologicum magnum* - sull'origine della tragedia e della commedia era che, in ultima analisi, entrambe avevano come origine la *méthe*, l'intossicazione, l'ubriacatura della vendemmia, inseparabile dal culto di Dioniso<sup>23</sup>.

La vite è dunque la pianta dionisiaca. Ma gli sono anche consacrate due specie animali: il toro e il capro. Perciò nella sua corsa veloce per i boschi, accanto alle *menadi*, le folli, che lo seguivano scarmigliate, andavano anche gli esseri elementari, cioè quasi-divini, "demoniaci" - *daimones*-, che il mito immagina metà uomini metà caproni: i satiri. Ed anche per questo gli officianti del suo culto andavano mascherati da semi-capri, formando la moltitudine turbolenta e insolente del coro satirico che si sarebbe conservato nella tragedia ovvero - secondo la più antica tradizione etimologica - canto dei capri<sup>24</sup>.

D'altra parte, come in tanti popoli primitivi, ancor oggi, altri fedeli del dio, mascherati da buoi, andavano muggendo, cioè facendo il rumore - *phone* - dei buoi. Sono i *bu-phones*, quelli che sbuffano. Non possiamo fare un passo in questa religione dionisiaca senza imbatteci in cose e gente di teatro a tal punto dionisismo e teatralità sono l'un l'altro midollo e sostanza<sup>25</sup>.

Ora vediamo, come la cosa più naturale del mondo, germogliare da questo profondo *humus* religioso dionisiaco, mistico, visionario, fantasmagorico, il suo fiore più affine: il teatro.

Culto, festa e orgia sono già lì consustanzializzati, identificati davanti a noi. Manca il momento artistico.

L'arte è gioco, divertimento, "come se", farsa.

Gli etnologi inseguono sempre più da vicino il problema che si presenta loro quando, nei loro "studi sul campo"<sup>26</sup>, assistono alle cerimonie religiose dei popoli selvaggi. Perché l'aspetto dell'esecuzione e l'atteggiamento dell'officiante e degli spettatori ha uno strano carattere equivoco, molto difficile da definire adeguatamente. Infatti non si sa se ciò che

<sup>23</sup> Si veda lo studio migliore su questo problema delle origini: Pickard, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Cambridge 1927, p. 104.

<sup>24</sup> Non è neppure il caso di dire che questa etimologia popolare di "tragedia" è estremamente problematica.

<sup>25</sup> I "buffoni" sarebbero dunque identici ai "bull-roares" di cui parlano gli odierni etnologi inglesi.

<sup>26</sup> L'etnologia più recente - la scuola di Malinowski, docente di Antropologia a Londra - sostiene che la ricerca etnologica deve essere in modo molto accentuato uno "studio sul terreno", vedere e ascoltare i primitivi, parlare, convivere con loro.

fanno, e ciò che il loro fare implica come credenza, sia diretto e sincero o sia una farsa. Nel suo libro *Homo ludens*, il mio grande e stimato amico, l'olandese Huizinga - recentemente scomparso-, dice quanto segue:

«Nonostante questa coscienza, parzialmente effettiva, della "non autenticità" degli eventi magici e soprannaturali, gli stessi ricercatori sottolineano che questo non deve condurre alla conclusione che l'intero sistema religioso delle pratiche rituali sia un inganno ideato da un gruppo miscredente per dominare gli altri credenti. Questa idea non è divulgata solo da molti viaggiatori, ma a volte anche, qui e là, dalla tradizione degli stessi aborigeni»<sup>27</sup>.

È importante avvertire che questa impressione di equivoco, provata dall'etnologo odierno davanti a quasi tutti i comportamenti rituali dei selvaggi, è identica a quella sentita dagli antichi stessi quando per la prima volta assistettero o ebbero notizia delle sfacchinate tipiche della religione dionisiaca. Non appena fu introdotta a Roma col nome di "bacchanali", si produsse uno scandalo. Sembrò così strano tutto quel comportamento ai tranquilli e misurati cittadini della vecchia tradizione romana, che giunsero a temere che si convertisse in un pericolo per lo Stato. E poiché allora - cioè nel 186 a. C. - lo Stato non era ancora per loro una cosa frivola, intervenne il senato, si aprì un processo che divenne famosissimo, che per un certo tempo suscitò incertezza nei bravi cittadini e che sfociò in un decreto consolare che proibiva i bacchanali. Non c'è bisogno di dire che, nonostante questo, i bacchanali continuarono ad esistere e finirono con l'installarsi a Roma in modo altrettanto saldo e dominante di come vennero celebrati in Grecia<sup>28</sup>.

Ma, come dicevo, davanti alle prime manifestazioni di quelle *theorie*, di quel culto frenetico, i romani non sapevano a cosa attenersi e dubitavano se si trattasse di una *devozione* o di un *divertimento*. In Grecia questo equivoco era appunto il peculiare valore della cosa: era devozione *perché* era di - versione (uscita in un *altro* mondo, estasi) ed era di - versione *perché* questo altro mondo, essendo *altro*, era divino; pertanto la sua presenza era devozione - *theoria*. In questo anno 186 a. C., ponendo il problema al Senato, il console Postumio disse tra l'altro: «Del resto s'ignora di cosa si tratti propriamente in tutta questa operazione. Alcuni pensano che si tratti di una forma di culto agli dèi, altri credono che sia piuttosto un gioco o una farsa e un'occasione di lascivia»<sup>29</sup>.

Facciamo ora l'ultimo e decisivo passo:

Dioniso si presenta con una maschera addosso o in mano. È il dio mascherato. Era l'unico elemento mancante per completare la realtà teatrale: la maschera, il travestimento. La ragione *prima* per cui Dioniso porta la maschera non presenta alcun dubbio. È un caso particolare della "legge" storica formulata prima, cioè che gli uomini adoratori di un dio fanno quando lo adorano, ri-opera sul dio, si proietta nella sua figura mitica e plastica. Coloro che celebravano il culto di Dioniso si mascheravano.

<sup>27</sup> Lisboa 1943, pp. 36-37. Questo eccellente libro, di cui ho pubblicato la traduzione nella mia piccola casa editrice di fortuna, che ho chiamato Editorial Hazar [=caso], è stato in parte ispirato dalle mie idee, enunciate in saggi molto vecchi, sul "senso sportivo e festivo della vita". In conversazioni private Huizinga mi ha comunicato molte volte in quale misura lo avevano mosso a intraprendere la sua grande opera i brevi suggerimenti da me fatti su questo tema. [Ndc.: Il libro citato fu l'unico pubblicato dalla casa editrice].

<sup>28</sup> In Grecia molti secoli prima c'era stata la stessa resistenza all'ingresso della religione dionisiaca negli usi della *polis*, ed anche lì finì col trionfare la mistica e gioconda frenesia del dio intossicante.

<sup>29</sup> «*Coeterum quae res sit ignorare: alios deorum aliquot cultum, alios concessum ludum et lasciviam credere*» (Tito Livio, libro 39, XV). Si adorava una dea *Simula* o *Stimula* (Giovenale, II, 5). Sant'Agostino dice che si chiamava così perché *stimolava*, cioè intossicava (*De civ. Dei*, VI, 11 e 16). Senza dubbio si tratta di Semele, madre di Dioniso (Bacco); si veda Macrobio: *Saturnalia*, I, 12, e Ovidio: *Fastos*, VI, 65.

Ma questo ci obbliga ad accertare cosa sia la maschera, quale ne sia l'origine, in che consista la realtà umana che essa è; insomma, perché nell'universo c'è questa cosa che è la maschera.

E allora troviamo quest'altro dato sorprendente, tra gli altri non meno sorprendenti che abbiamo già trovato in questa preistoria del teatro, vale a dire: che *la maschera è una delle intuizioni più antiche dell'umanità*, come abbiamo visto che lo sono stati lo stupefacente, la danza e la pantomima.

La prima apparizione dell'uomo un po' abbozzato giunta fino a noi - la cultura paleolitica - ce lo presenta già usando la maschera<sup>30</sup>. Questa è dunque sorella e coetanea della prima ascia di selce, della pietra non levigata.

Ricordiamo ciò che si è detto quasi all'inizio di questa nota. L'uomo ha fatto l'esperienza più radicale che possa avvenire nella realtà della sua vita: scoprire che è una realtà limitata da ogni lato, in ogni direzione, e pertanto oltremodo impotente. L'uomo può alcune cose che vuole, ma questo non fa altro che sottolineargli che, a maggior ragione, non può le cose migliori che vuole. Un'esperienza simile produce automaticamente l'immagine di un'altra realtà, la quale può tutto ciò che vuole, senza limite. La coscienza della propria relatività è inseparabile nell'uomo dalla coscienza postulatrice dell'assoluto. E allora si genera in lui la veemente ed equivoca ansia di voler esser proprio ciò che non è: l'assoluto; partecipare a quest'*altra* realtà superiore, riuscire a portarla alla sua realtà bisognosa e limitata, cercare che ciò che è onnipotente collabori con la sua impotenza nativa.

Questa dualità e il contrasto impotenza-onnipotenza accompagneranno l'uomo lungo tutto il corso della storia assumendo in ogni fase una figura differente. Il profilo dell'una o dell'altra varia a seconda dei tempi, perché essendo l'impotenza un'esperienza compiuta dall'uomo, si deve intendere che, come tutte le esperienze, la *va facendo*; pertanto essa non viene mai chiusa, conclusa, si modifica, corregge e integra. E non solo perché si scopre oggi una nuova limitazione che ieri era passata inosservata, né, viceversa, perché oggi si rettifica una visione erronea che si aveva ieri, ma perché l'uomo riesce ad ampliare le sue potenzialità, sicché oggi gli sono possibili cose che ieri erano nella sfera dell'impossibile. Ciò comporta che la limitazione o finitezza costitutiva dell'uomo non è una qualunque, non assomiglia in nulla alle altre finitezze esistenti nell'universo, ma ha il paradossale e inquieto carattere di essere una finitezza indefinita, una limitazione illimitabile o elastica, alla quale non è possibile segnare termini assoluti. Nessuno può dire di cosa l'uomo in assoluto sia incapace, né correlativamente di cosa sarà capace. È possibile solo profilare in ogni istante la frontiera momentanea tra la sua impotenza e l'onnipotenza che immagina. Nel dire questo viene irrimediabilmente in mente che Augusto Comte caratterizzava la condizione umana come costituita da una "*fatalité modifiable*", concetto grandiosamente contraddittorio che, pronunciato con la solennità un po' burocratica con cui doveva pronunciarlo lui, risultava comico. Comico, ma vero!<sup>31</sup>

La figura concreta dell'impotenza, e della sua contropartita che è l'onnipotenza, dipende in ogni fase dal modo in cui funziona all'epoca il pensiero umano, o in altri termini da quale sia il suo stato "logico". Si è preteso che l'uomo primitivo fosse illogico<sup>32</sup>. Questa

---

<sup>30</sup> Già diversi anni fa venne supposto da Cartailhac e dall'abate Breuil che "*le masque devait être connu par nos artistes paléolithiques et aussi la danse masquée*" (*La caverne de Santillana près de Santander*, Monaco 1906, 142-143). Posteriormente questa anticipazione non ha potuto trovare che conferme.

<sup>31</sup> Né avrebbe fatto male l' "esistenzialismo" a prendere in questo modo la *finitezza* costitutiva dell'uomo, con la qual cosa avrebbe anche ottenuto qui di evitare il melodramma.

<sup>32</sup> È la tesi di Levy-Brühl che, in modo inconcepibile, è stata mandata giù da tutti tranne, chiaramente, Bergson, che la stritola elegantemente come se nulla fosse. Su questo argomento il lettore troverà uno studio sistematico nel capitolo: "Mondo e pensiero magici", nel mio libro *Epilogo...* [NdT: Il libro non è mai stato scritto. Ne sono state pubblicate solo le note di lavoro, la cui elaborazione in molti brani era molto avanzata. Si

ha tutta l'aria di essere una sciocchezza, e tale si è rivelata quando, come avviene oggi, il tentativo di costruire veramente - e non solo come vago programma - la logica, nel momento stesso in cui falliva, scopriva l'impossibilità del logicismo puro e il carattere utopico, desiderativo, del pensiero cosiddetto logico. Quando ci rendiamo conto che siamo molto meno logici di ciò che pensavamo, perde la sua base di significato il racchiudere i primitivi in quella sorta di manicomio che era la loro presunta mancanza di logica. La differenza tra loro e noi in questo ordine diventa meramente quantitativa e si stabilisce una perfetta continuità e omogeneità nello sviluppo del pensare umano, che non è mai stato, non è, né sarà genuinamente logico, e che tuttavia non è mai stato privo di "una" logica<sup>33</sup>. È dunque falso supporre che nella mente del primitivo non funzionava né funziona oggi - giacché il primitivo esiste ancora davanti a noi - il principio di identità e le altre formalità del pensiero. Ma Levy-Brühl non tiene in conto le avvertenze fondamentali secondo cui il formalismo logico non può funzionare *in concreto*, non può generare un pensiero effettivo, se non combinandosi con principi ontologici, cioè con ipotesi "materiali" che occupano la vacuità del suo formalismo. Non confondiamo il pensare logico con la logica. Questa ci parla dei concetti come tali e delle loro relazioni. È una riflessione innaturale sulle nostre idee, che toglie ad esse la loro funzione radicale, cioè riferirsi alle cose. Le nostre idee sono un parlare delle cose, ma la logica è un parlare delle nostre idee come tali. Con ciò sospende la transitività dell'idea e la condanna a un narcisismo intellettuale, sterile come gli altri. In tal modo può identificare il concetto senza che intervenga alcuna ipotesi ontologica. Se il concetto A e il concetto B possono essere identici, è un carattere che gli si legge in faccia e senz'altro. Ma che la cosa A è o no identica alla cosa B, è questione che non dipende dal concetto di A e dal concetto di B, ma da ciò che s'intende per *essere*. E ciò che si intende per *essere*, o realtà effettiva, è sempre un'ipotesi estranea alla logica. La storia del pensiero è la narrazione della serie di esperienze o tentativi fatti dall'uomo per interpretare la realtà.

Orbene, il pensare primitivo è il pensare primigenio o il primo pensare. Dunque ha dovuto fare il primo tentativo, e questo doveva consistere nell'ipotesi più ampia e più semplice, la quale consiste nel supporre che tutte le cose che *hanno a che vedere* tra loro, in qualunque senso, *sono la stessa cosa*. Pertanto non si tratta del fatto che il primitivo non procede esattamente come noi mediante identificazioni, bensì identifica o considera come identico tutte le cose che *hanno a che vedere* tra loro. Per esempio, il nome di una cosa *ha a che vedere* con essa. Perciò la cosa sarà identica al suo nome o, in altri termini, il nome della cosa sarà la cosa tanto quanto la cosa stessa. Una cosa che assomiglia vagamente a un'altra, quanto basta perché vedendo l'una *dobbiamo* rappresentarci l'altra, sarà ad essa identica. Da qui che la *realtà vera*, per il primitivo, non consiste negli enti singolari e indipendenti che siamo soliti chiamare cose, ma in enormi insiemi di fenomeni dove vengono confuse, cioè unificate e identificate, innumerevoli "cose" che a nostro giudizio sono diverse e reciprocamente estranee. Perciò ci sembra che il primitivo confonda le cose. Dovremmo avere un minimo di delicatezza per ringraziarlo, perché senza un pensare primario che prendesse su di sé il compito di *confondere* le cose, riunendole in identificazioni primarie e amplissime, gli uomini posteriori, e noi stessi, non avrebbero potuto operare differenziazioni efficaci e rigorose. Non si avverte che la *confusione* ha un senso positivo, è un atto mentale. Di per sé le cose non stanno confuse né smettono di star. Confonderle l'una con l'altra è un modo di prenderle intellettualmente, cioè di pensarle. Il pensare primigenio è positivamente, costitutivamente e fortunatamente il "pensare confuso". Il suo risultato - l'idea che produce - non è propriamente astratto né concreto, ma qualcosa che dovremmo chiamare "sincerato" o "con-fondente". Questi grandi insiemi di identificazione, in cui *pari passu* e come se niente fosse, si transita da una cosa a quella per

---

veda il mio saggio intitolato, con citazione del capitolo non scritto da Ortega: *In vino veritas*].

<sup>33</sup> Si vedano i miei *Apuntes sobre el pensamiento: su teurgia y demiurgia*, nel primo fascicolo della rivista "Logos", 1941, della Facoltà di Lettere e Filosofia di Buenos Aires (ora in *Obras completas*, vol. V).

noi più distante, specie di enormi galassie mentali, costituiscono il mondo magico in cui il primitivo vive, si muove ed è. Sono "sincreti" o *confusioni* venerabili sui quali sono state predicate tutte le distinzioni posteriori. Tra *tutto ciò che ha a che vedere tra sé* scegliamo e separiamo quei fenomeni che ci sembrano connessi in modo più decisivo e creiamo nuove identificazioni più dense, che reputiamo "più reali", e sdegniamo come vaghe e inoperanti le altre tenui concomitanze, sufficienti per l' "ontologia" primigenia. Ma teniamo a freno la nostra vanità: le identità di apparenza rigorosa in cui consiste la nostra scienza, in ultima analisi non sono altro che densificazioni progressive del principio primigenio del pensiero che è *l'identificazione di ciò che ha a che vedere* con qualcosa.

Non c'è bisogno di portare, come fa Bergson contro Levy-Brühl, l'esempio che *"l'homme est un roseau pensant"*. È molto più forte questo: io sono Giovanni - come direbbe di sé lo stesso Levy-Brühl -; cioè io sono un nome. Il fondamento dell'identificazione è identico qui e nell' "uomo - canguro". Non è la "partecipazione", ma l' "avere a che vedere". Tutto ciò che ha a che vedere è uno. Dopo tutto la logica aristotelica non impedisce il "Socrate è ateniese" e il "Socrate è filosofo". Sicché contro l'eleatismo, per "non cadere in contraddizione" motivò la distinzione tra l'essere sostanziale e quello accidentale, come se questa "riserva ontologica" annullasse la contraddizione "logica" [Bene in Meyerson<sup>34</sup>, ma commette con Bergson l'errore che *noi* siamo logici. Molto bene la formula: «*En somme, la forme de ses jugements ne nous a frappés que parce que nous n'étions pas d'accord avec leur contenu*»<sup>35</sup>].

Si può esprimere la stessa cosa in modo diverso dicendo che l'uomo passa la vita a *voler essere un altro*. Ma il testo della conferenza ci ha fatto vedere che l'unico modo possibile in cui *una cosa sia un'altra* è la metafora - l' "essere come" o quasi - essere. Il che ci rivela inaspettatamente che l'uomo ha un destino metaforico, che l'uomo è una metafora esistenziale.

Ho detto che l'esperienza radicale dell'uomo è la scoperta della propria limitazione, dell'incongruenza tra ciò che vuole e ciò che può. Su questa esperienza radicale, come su una superficie o un terreno, ne fa molte altre. Vivere è star facendo costantemente esperienze nuove. Tuttavia, tutte queste innumerevoli esperienze, che davanti a quella radicale possiamo chiamare "seconde", sono mere modificazioni e variazioni di alcune a cui possiamo ridurle e che meritano di essere chiamate "esperienze categoriali". Tra queste una delle più importanti è l'esperienza della morte, s'intende di quella altrui, perché della propria non c'è esperienza. La dottrina che alcuni chiamano "esistenzialismo", e che oggi va tanto di moda con un ritardo di venti anni<sup>36</sup>, facendo di questa idea della *propria* morte la base di tutta la filosofia, avrebbe dovuto tener conto in modo più sostantivo del fatto che ci sono *solo due* cose che la vita, che è sempre quella di ognuno, in assoluto *non può* essere, che dunque *non* sono possibilità della mia vita, che in *nessun caso* possono accadere. Queste due cose *estrane* alla mia vita sono la nascita e la morte. La mia nascita è un racconto, un mito che mi raccontano gli altri ma a cui io non ho potuto assistere, e che è previo alla realtà che chiamo vita. IN quanto alla mia morte, è un racconto che neppure possono raccontarmi. Da qui risulta che questa stranissima realtà, che è la mia vita, si caratterizza per essere limitata, finita e, tuttavia, per il non avere né principio né fine. È così

---

<sup>34</sup> *Du cheminement de la pensée*, Paris 1931, p. 83-84.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 84. [NdC: il testo di questo paragrafo si trova in una scheda e la sua espressione pertanto è molto abbreviata].

<sup>36</sup> Solo come sintomo della puerilità e dell'incoscienza che agiscono in tutta questa agitazione della moda "esistenzialista" basti avvertire che l'autore a cui si attribuiscono le sue tesi principali - Heidegger - ha protestato perché la sua filosofia era chiamata "esistenzialismo". Così, né più né meno. Da questo punto in poi in tutta questa tendenza ci imbattiamo in una serie di irresponsabilità, di sciocchezze e, insomma, di un tipico "signorinismo" intellettuale.

che, a mio giudizio, bisogna porre il problema della propria morte, e non come lo pone il melodrammatico signor Heidegger<sup>37</sup>.

Ma ora facciamo riferimento a un'effettiva e *categoriale* esperienza fatta dall'uomo: la morte del prossimo.

[Qui si interrompe il manoscritto. Una precedente analisi di questo tema si può vedere nel testo elaborato per il corso su Galileo: *En torno a Galileo*, lezione V, nel vol. V delle *Obras completas*, 9-164. Sulle maschere, in relazione a Dioniso, si veda un'interpretazione contenuta in *Sobre un Goethe bicentenario*, nelle *Obras completas*, vol. IX, 538-539].

*Máscaras* (annesso a *Idea del teatro: una abreviatura*), OC VII, 472-496.

---

<sup>37</sup> L'analisi formale della sua dottrina, soprattutto circa il punto della morte come "la più propria possibilità della vita" è nel mio libro *Epílogo...*

## Qualche lezione di metafisica

### Lezione 1

Spero che in questo corso comprenderete perfettamente la frase che vado a pronunciare cominciamo a studiare la Metafisica, e ciò che faremo è intanto una falsità. A prima vista la cosa è stupefacente, ma lo stupore prodotto non toglie alla frase la sua dose di verità. In questa frase - si noti bene - non si dice che la Metafisica è una falsità: questo carattere è attribuito non alla Metafisica, ma al fatto che ci mettiamo a studiarla. Dunque non si tratta della falsità di uno o molti nostri pensieri, ma della falsità di un nostro fare, di ciò che ora iniziamo a fare: studiare una disciplina. Perché quanto ho affermato non vale solo per la Metafisica, benché per essa valga in modo eminente. In sostanza, lo studiare in generale sarebbe una falsità.

Non sembra che questa frase e una simile tesi siano per un professore la cosa più opportuna da dire ai suoi allievi, soprattutto all'inizio di un corso. Si dirà che equivalgono a raccomandare l'assenza, la fuga, che se ne vadano per non tornare. Questo lo vedremo presto: vedremo se ve ne andate, se non tornerete *perché* io ho cominciato enunciando una così grande enormità pedagogica.

Forse accadrà il contrario: che questa inaudita affermazione vi interessi. Fin quando non avvenga l'una cosa o l'altra, che risolviatene di andarvene o restare, io ne chiarirò il significato.

Non ho detto che studiare sia solo una falsità: è possibile che contenga aspetti, lati, ingredienti che non siano falsi, ma a me è sufficiente che qualche aspetto, lato o ingrediente costitutivo dello studiare sia falso, perché il mio enunciato abbia la sua verità.

Orbene, quest'ultima cosa mi sembra indiscutibile. Per una semplice ragione. Le discipline, siano la Metafisica o la Geometria, stanno lì perché alcuni uomini le hanno create grazie a un duro sforzo e, se sono ricorsi ad esso, fu perché avevano bisogno di quelle discipline, ne avevano necessità. Le verità che possono contenere sono state trovate originariamente da un uomo, e poi ripensate o ritrovate da altri che hanno sommato il loro sforzo a quello del primo. Ma se le hanno trovate, è perché le hanno cercate, e se le hanno cercate, è perché ne avevano necessità e, per un motivo o per un altro, non potevano prescindere. E se non le avessero trovate, avrebbero considerate fallite le loro vite. Se, viceversa, hanno trovato ciò che cercavano, evidentemente ciò che hanno trovato si adeguava alla necessità che sentivano. Questo è lapalissiano, ma è molto importante. Diciamo che abbiamo trovato una verità quando abbiamo trovato un certo pensiero che soddisfa una necessità intellettuale da noi previamente sentita. Se non ci sentiamo bisognosi di un pensiero, esso non sarà per noi una verità. Verità è, intanto, ciò che acquieta un'inquietudine della nostra intelligenza. Senza questa inquietudine non c'è l'acquietamento. Similmente diciamo di aver trovato la chiave quando abbiamo trovato un preciso oggetto che ci serve per aprire un armadio della cui apertura abbiamo bisogno. La ricerca precisa si appaga nella scoperta precisa: questa è in funzione di quella.

Generalizzando l'espressione, avremo che una verità esiste propriamente solo per chi ne ha bisogno, che una scienza è scienza solo per chi la cerca con affanno, infine che la Metafisica è Metafisica solo per chi ne ha necessità.

Per chi non ne ha necessità, per chi non la cerca, la Metafisica è una serie di parole o, se si preferisce, di idee che, benché si creda di averle comprese una ad una, sono in definitiva prive di *significato*; cioè per comprendere veramente qualcosa, e soprattutto la Metafisica, non è necessario avere il cosiddetto talento, né possedere grandi sapienze preliminari; ciò che serve è invece una condizione elementare ma fondamentale: occorre *averne bisogno*.

Ma ci sono diverse forme di necessità, di bisogno. Se qualcuno mi obbliga inesorabilmente a fare una cosa, io la farò necessariamente e tuttavia la necessità di questo mio fare non è mia, non è sorta in me, ma mi è stata imposta dall'esterno. Ad esempio io sento la necessità di passeggiare, e questa è una mia necessità, nasce in me, il che non vuol dire che sia un capriccio o una voglia, no: come necessità ha un carattere di imposizione e non ha origine nel mio arbitrio, ma mi è imposta dall'interno del mio essere, la sento effettivamente come *mia* necessità. Ma quando, uscendo a passeggio, vedo il vigile urbano che mi obbliga a seguire un certo percorso, trovo un'altra necessità che non è più mia ma mi viene imposta dall'esterno, e davanti ad essa il massimo che posso fare è convincermi con la riflessione dei suoi vantaggi e, in vista di ciò, accettarla. Ma accettare una necessità, riconoscerla, non è sentirla., sentirla immediatamente come necessità mia; è piuttosto una necessità delle cose, che mi viene da loro, forestiera, estranea a me. La chiameremo necessità mediata, di fronte a quella immediata, a quella che sento effettivamente come una certa necessità nata in me, con le sue radici in me, indigena, autoctona, autentica.

C'è un'espressione di San Francesco d'Assisi dove le due forme di necessità appaiono sottilmente contrapposte. San Francesco soleva dire: "Io ho bisogno di poco, e di questo poco ne ho bisogno molto poco". Nella prima parte della frase San Francesco allude alle necessità esterne o mediate, nella seconda a quelle intime, autentiche e immediate. San Francesco, come ogni essere vivente, aveva bisogno di mangiare per vivere, ma in lui questa necessità esterna era molto scarsa, cioè materialmente aveva bisogno di mangiare poco per vivere. Ma inoltre il suo atteggiamento intimo era che non sentiva una grande necessità di vivere, che sentiva ben poco attaccamento effettivo alla vita e, di conseguenza, sentiva ben poca necessità intima della necessità esterna di mangiare.

Orbene, quando l'uomo si vede obbligato ad accettare una necessità esterna, mediata, si trova in una situazione equivoca, bivalente, perché è come se lo si invitasse a far sua - questo significa accettare - una necessità che non è sua. Che lo voglia o meno, deve comportarsi *come* se fosse sua; lo si invita dunque a una finzione, a una falsità. E anche se mette tutta la buona volontà per riuscire a sentirla come sua, non è detto che vi riesca, e non è nemmeno probabile.

Fatto questo chiarimento, concentriamoci su quale sia la situazione normale dell'uomo che si chiama *studiare*, se usiamo questo termine soprattutto nel senso dello studio dello studente; ovvero domandiamoci cos'è lo studente come tale. E ci ritroviamo con una cosa stupefacente come la frase scandalosa con cui ho iniziato questo corso. Troviamo che lo studente è un essere umano, maschile o femminile, a cui la vita impone la necessità di studiare le scienze di cui lui non ha sentito un'immediata, autentica necessità. Se lasciamo da parte casi eccezionali, riconosceremo che nel migliore dei casi lo studente sente una necessità sincera, ma vaga, di studiare "qualcosa", così *in genere*, di "sapere", di istruirsi. Ma la vaghezza di quest'ansia dichiara la sua scarsa autenticità. È evidente che un tale stato dello spirito non ha mai portato a creare nessun sapere, perché il sapere è sempre concreto, è sapere proprio questo o proprio quello; e, secondo la legge che poco fa suggerivo - della funzionalità tra il cercare e il trovare, tra necessità e soddisfazione-, quelli che hanno creato un sapere hanno sentito non l'ansia vaga di sapere, ma quella concretissima di accertare una cosa determinata.

Questo rivela che anche nel migliore dei casi - e lasciando da parte, ripeto, le eccezioni - il desiderio di sapere che può sentire il bravo studente è del tutto eterogeneo, forse antagonico allo stato dello spirito che ha portato a creare il sapere stesso. E il fatto è che la situazione dello studente davanti alla scienza è opposta a quella che ebbe il suo creatore. Questi non si è ritrovato prima con la scienza stessa, sentendo poi la necessità di possederla, ma ha piuttosto sentito prima una necessità vitale, non scientifica, che lo ha portato a cercarne la soddisfazione e, avendola trovata in certe idee, è risultato che queste idee erano la scienza.

Invece lo studente si ritrova naturalmente con la scienza già fatta, come una zona montuosa che gli si alza davanti e gli chiude il cammino vitale. Nel migliore dei casi, ripeto, questa regione montuosa della scienza gli piace, lo attrae, gli sembra carina, gli promette successi nella vita. Ma nulla di questo ha a che fare con la necessità autentica che conduce a creare la scienza. La riprova è che questo desiderio generale di sapere è incapace di concretizzarsi da sé nel desiderio rigoroso di un sapere determinato.. A parte, ripeto, che non è il desiderio ciò che propriamente conduce al sapere, ma una necessità. Il desiderio

non esiste se previamente non esiste la cosa desiderata, sia nella realtà, sia almeno nell'immaginazione. Ciò che non esiste ancora completamente, non può provocare il desiderio. I nostri desideri scattano al contatto di ciò che sta già lì. Invece la necessità autentica esiste, senza che debba preesistere, neppure nell'immaginazione, ciò che potrà soddisfarla. Si ha necessità proprio di ciò che non si ha, di ciò che manca, ciò che non c'è, e la necessità, il bisogno, sono tanto più rigorosamente tali, quanto meno si abbia, quanto meno ci sia ciò di cui si ha necessità, di cui si ha bisogno.

Per vederlo con piena chiarezza non è necessario che usciamo dal nostro tema: è sufficiente paragonare il modo di avvicinarsi alla scienza già fatta, proprio di chi va solo a studiarla, con chi ne sente l'autentica, sincera necessità. Il primo tenderà a non mettere in questione il contenuto della scienza, a non criticarla: al contrario, tenderà a consolarsi pensando che questo contenuto della scienza ha un valore definitivo, è la pura verità. Ciò che cerca è semplicemente assimilarla così come sta già lì. Invece chi ha bisogno di una scienza, chi sente la profonda necessità della verità, si avvicinerà al sapere già fatto con cautela, pieno di sospetto, sottomettendolo a critica, più ancora: col pregiudizio che non è vero quanto sostiene il libro: insomma, proprio perché ha bisogno di un sapere, con radicale angustia penserà che non c'è e cercherà di disfare quello che si presenta come già fatto. Uomini siffatti sono quelli che continuamente correggono, rinnovano, ricreano la scienza.

Ma questo non è ciò che nel suo senso normale significa lo studiare dello studente. Se la scienza non stesse già lì, il bravo studente non ne sentirebbe la necessità, cioè non sarebbe studente. Pertanto si tratta di una necessità esterna che gli viene imposta. Collocando l'uomo nella situazione di studente, lo si obbliga a fare qualcosa di falso, a fingere che sente una necessità che non sente.

Ma a questo si porranno alcune obiezioni. Si dirà, ad esempio, che ci sono studenti che sentono la necessità di risolvere certi problemi, che sono quelli costitutivi della tale o tal'altra scienza. È certo che ve ne sono, però non è sincero chiamarli studenti. Non è sincero né giusto. Perché si tratta di casi eccezionali, di creature che, anche se non ci fossero studi né scienza, da sé e da soli la inventerebbero, bene o male, e dedicherebbero il loro sforzo, per un'inesorabile vocazione, a ricercare. Ma gli altri? L'immensa e normale maggioranza? Questi, e non quei pochi fortunati, questi sono coloro che realizzano il significato vero - non quello utopico - delle parole "studiare" e "studente". Con questi si è ingiusti non riconoscendoli come veri studenti e non ponendosi, rispetto a loro, il problema di cosa sia lo studiare come tipo e forma di fare umano.

È un imperativo del nostro tempo, le cui serie ragioni esporrò un giorno in questo corso, obbligarci a pensare le cose nel loro nudo, effettivo e drammatico essere. È l'unico modo di ritrovarsi veramente con loro. Sarebbe affascinante se essere studente significasse sentire una vivacissima urgenza per questo sapere o per l'altro, o l'altro ancora. Ma la verità è l'esatto contrario: essere studenti è vedersi obbligati a interessarsi direttamente di ciò che non interessa, o al massimo interessa solo in modo vago, generico o indiretto.

L'altra obiezione che bisognerebbe farmi è ricordare il fatto indiscutibile che i ragazzi o le ragazze sentono una sincera curiosità e peculiari affezioni. Lo studente non lo è solo "in generale", ma studia scienze o lettere, e questo presuppone una predeterminazione del suo spirito, un appetito meno vago e non imposto da fuori.

Nel XIX secolo si è data troppa importanza alla curiosità, alle affezioni, si sono volute fondare su di esse cose troppo serie, cioè troppo pesanti perché potessero sostenerle entità così poco serie.

Questo termine "curiosità", come tanti altri, ha un duplice senso - uno primario e sostanziale, l'altro peggiorativo e abusato-, come la parola affezionato (*aficionado*), che significa chi ama veramente qualcosa ma anche chi è solo *amateur*. Il significato proprio del termine "curiosità" ha la sua radice in una parola latina (sulla quale ha richiamato l'attenzione recentemente Heidegger), *cura*, le attenzioni (*cuidados*), le cure (*cuitas*), ciò che chiamiamo preoccupazione. Da *cur-a* viene *cur-iosità*. Pertanto nella nostra lingua volgare un uomo curioso è un uomo accurato (*cuidadoso*), cioè un uomo che fa con attenzione ed estremo rigore e bellezza ciò che deve fare, che non trascura ciò che lo occupa, ma anzi si preoccupa della sua occupazione. Nello spagnolo antico, *cuidar* era ancora preoccuparsi, *curare*. Questo significato originario di *cura* sopravvive nelle nostre voci vigenti: curatore, procuratore, procurare, curare; e nella stessa parola "curato" (*cura*), che indicò il sacerdote perché questi ha cura delle anime. Curiosità è, dunque, accuratezza,

preoccupazione. Viceversa, *incuria* è trascuratezza superficialità; e sicurezza, *securitas*, è assenza di attenzioni e preoccupazioni.

Se, ad esempio, cerco le chiavi, è perché me ne preoccupo, e se me ne preoccupo è perché mi servono per fare qualcosa, per occuparmi.

Quando questo preoccuparsi viene esercitato meccanicamente, in modo insincero, senza motivazione sufficiente, e degenera in prurito, abbiamo un vizio umano consistente nel fingere attenzione per ciò che di rigore non ci preoccupa, in una falsa preoccupazione per cose che non ci occuperanno davvero, pertanto nell'essere incapaci di autentica preoccupazione. E questo significano nel loro uso peggiorativo i termini "curiosità", "curiosare", "essere un curioso".

Dunque, quando si dice che la curiosità ci porta alla scienza, delle due l'una: o ci riferiamo alla sincera preoccupazione per lei - che è ciò che prima chiamavo "necessità immediata e autoctona", che riconosciamo non essere sentita dallo studente-, o ci riferiamo al curiosare frivolo, al prurito di ficcanasare dovunque, e non credo che questo possa servire a fare di un uomo uno scienziato.

Queste obiezioni sono dunque vane. Non perdiamo tempo dietro idealizzazioni della dura realtà, con ingenuità che ci inducono a sminuire, sfumare, addolcire i problemi, a renderli inoffensivi. Il fatto è che lo studente tipo è un uomo che non sente la diretta necessità della scienza, o la preoccupazione per essa, e tuttavia si vede costretto a occuparsene. Questa è appunto la falsità generale dello studiare. Ma poi viene la concrezione, quasi perversa per quanto è minuziosa, di questa falsità, perché lo studente non viene obbligato a studiare in generale, ma si ritrova, che lo voglia o no, con lo studio dissociato in carriere speciali, e ogni carriera è costituita da discipline singole, dalla scienza tale o dalla talaltra. Chi può pretendere che il giovane senta l'effettiva necessità, in un certo anno della sua vita, di una certa scienza che gli uomini che l'hanno preceduto hanno avuto voglia di inventare?

Così, ciò che fu una necessità talmente autentica e vivace che alcuni uomini - i creatori della scienza - le dedicarono l'intera vita, si è trasformata in una necessità morta e in un fare falso. Non facciamoci illusioni: in questo stato di spirito non si può arrivare a sapere il sapere umano. Studiare è dunque una cosa contraddittoria e falsa. Lo studente è una falsificazione dell'uomo. Perché l'uomo è propriamente solo ciò che è autenticamente, per un'intima e inesorabile necessità. Essere uomo non è essere, ovvero non è fare, qualunque cosa, ma è essere ciò che si è irrimediabilmente. E ci sono i modi più disparati di essere uomo e tutti ugualmente autentici. Si può essere uomo di scienza, o uomo d'affari, o uomo politico, o uomo religioso, perché, come vedremo, tutte queste cose sono necessità costitutive e immediate della condizione umana. Ma di per sé non si sarebbe mai studente, così come di per sé non si sarebbe mai contribuente. Si *debbono* pagare le tasse, si *deve* studiare, ma non si è contribuenti né studenti. Essere studenti, come essere contribuenti, è una cosa "artificiale", che ci si vede obbligati a essere.

Ciò che inizialmente è potuto sembrare stupefacente, risulta la tragedia costitutiva della pedagogia, e da questo paradosso così crudele deve, a mio giudizio, partire la riforma dell'istruzione.

Dato che l'attività stessa, il fare regolato dalla pedagogia, che chiamiamo studiare, è in sé una cosa umanamente falsa, succede ciò che non si sottolinea come si dovrebbe, cioè che in nessun ordine della vita è così costante, abituale e tollerato il falso come nell'insegnamento. Io so bene che c'è anche una falsa giustizia, cioè che si commettono abusi nei giudizi e nei tribunali, ma consideri chi mi ascolta se non saremmo soddisfatti se nella realtà effettiva dell'insegnamento non esistessero maggiori insufficienze, falsità e abusi di quelli che si subiscono nell'ordine giuridico. Ciò che lì si considera, in quanto abuso, intollerabile - che non si faccia giustizia - corrisponde quasi alla normalità nell'insegnamento: che lo studente non studi e che, se studia, mettendoci il meglio della sua volontà, non apprenda; ed è chiaro che se lo studente, per qualunque motivo, non apprende, il professore non potrà dire che insegna, ma al massimo che tenta, ma non riesce ad insegnare.

Nel frattempo si accumula in modo colossale, generazione dopo generazione, la mole spaventosa dei saperi umani che lo studente deve assimilare, deve studiare. E quanto più aumenta e si arricchisce, e si specializza il sapere, tanto più lontano sarà lo studente dal sentirne la necessità in modo immediato e autentico. Cioè vi sarà sempre meno congruenza

tra il triste fare umano che è lo studiare e il mirabile fare umano che è il sapere. E questo aumenterà la terribile dissociazione che, da almeno un secolo, è iniziata nella cultura vita, tra il sapere autentico e l'uomo medio. Perché, siccome la cultura o sapere non ha altra realtà che rispondere e soddisfare in un modo o nell'altro le necessità effettivamente sentite, e il modo di trasmettere la cultura è lo studiare, cosa consistente appunto nel non sentire queste necessità, avremo che la cultura o sapere resta sospesa nel vuoto, senza radici di sincerità nell'uomo medio, che è obbligato a ingurgitarlo, a divorarlo. Vale a dire che si introduce nella mente umana un corpo estraneo, un repertorio di idee inassimilabili o, in altri termini, idee morte. Questa cultura senza radicamento nell'uomo, e che non nasce spontaneamente da lui, manca di originarietà, di indigenato - è una cosa imposta, estrinseca, estranea, straniera, inintelligibile, insomma irreali. Al di sotto della cultura ricevuta ma non autenticamente assimilata, resterà intatto l'uomo, cioè resterà incolto; cioè resterà barbaro. Quando il sapere era più breve, più elementare e più organico, era più vicino al poter essere sentito dall'uomo medio che allora lo assimilava, lo ricreava e rivitalizzava dentro di sé. Si spiega così il colossale paradosso degli ultimi decenni: che un gigantismo progresso della cultura abbia prodotto un tipo d'uomo come l'attuale, indiscutibilmente più barbaro di quello di cent'anni fa. E che l'inculturazione, o accumulo di cultura, produca in modo paradossale, ma automatico, una ribarbarizzazione dell'umanità.

Comprenderete che il problema non si risolve dicendo: "Bene, se studiare è una falsificazione dell'uomo, e inoltre può portare a tali conseguenze, che non si studi". Dire questo non sarebbe risolvere il problema: sarebbe semplicemente ignorarlo. Studiare ed essere studente è sempre, soprattutto oggi, una necessità inesorabile dell'uomo. Lo voglia o no, egli deve assimilare il sapere accumulato, sotto pena di soccombere individualmente o collettivamente. Se una generazione smettesse di studiare, l'umanità attuale, nei suoi nove decimi, morirebbe di colpo. Il numero degli uomini oggi viventi può sussistere solo grazie alla tecnica superiore di utilizzazione del pianeta, resa possibile dalle scienze. Le tecniche si possono insegnare meccanicamente, ma le tecniche vivono del sapere, e se questo non si può insegnare, arriverà il momento in cui anche le tecniche soccomberanno.

Dunque bisogna studiare; è, ripeto, una necessità dell'uomo, ma una necessità esterna, mediata, come lo era seguire la destra indicata dal vigile urbano quando si ha bisogno di passate. Ma tra le due necessità esterne - studiare e procedere a destra - c'è una differenza essenziale che trasforma lo studio in un problema sostantivo. Perché la circolazione funzioni perfettamente, non è necessario che io senta intimamente la necessità di andare a destra: basta che io cammini in questa direzione. Con lo studio, invece, non è la stessa cosa: perché io capisca veramente una scienza, non basta che finga in me di averne la necessità, ovvero non basta che io abbia la volontà di accettarla; infine, non basta studiare. È necessario inoltre che io ne senta autenticamente la necessità, che mi preoccupi spontaneamente e veramente dei suoi problemi: solo così comprenderò le soluzioni che dà, o pretende di dare, a tali questioni. Nessuno può capire una risposta quando non ha sentito la domanda a cui risponde.

Il caso dello studiare è dunque diverso dal camminare a destra. In questo è sufficiente che io lo eserciti bene, perché produca l'effetto desiderato. Nell'altro no: non è sufficiente che io sia un bravo studente perché riesca ad assimilare la scienza. Dunque abbiamo qui un fare dell'uomo che nega se stesso: è nello stesso tempo necessario e inutile. Bisogna farlo per conseguire un certo fine, ma risulta che non lo consegue. Per questo, perché entrambe le cose sono vere - la sua necessità e la sua inutilità - lo studiare è un problema. E un problema è sempre una contraddizione che l'intelligenza si trova davanti, che la tira in due direzioni opposte e minaccia di lacerarla.

La soluzione a un problema così crudo e bicorni si deduce da tutto ciò che ho detto: non consiste nel decretare che non si studi, ma nel riformare profondamente quel fare umano che è lo studiare e, di conseguenza, l'essere dello studente. Per questo è necessario rovesciare l'insegnamento e dire: l'insegnamento, anzitutto e fondamentalmente, non è altro che insegnare la necessità di una scienza, e *non* insegnare la scienza stessa la cui necessità è impossibile far sentire allo studente.

## Qualche lezione di Metafisica

### Lezione II

La Metafisica è una cosa fatta dall'uomo, e questo fare metafisico consiste nel fatto che l'uomo cerca un orientamento radicale nella sua situazione. Questo sembra implicare che la situazione dell'uomo sia un radicale disorientamento, ovvero che all'essenza dell'uomo, al suo vero essere, non appartiene come attributo costitutivo il trovarsi [*estar*] orientato, bensì, al contrario, è proprio dell'essenza umana il fatto che l'uomo si trovi radicalmente disorientato.

Forse - si noti che dico solo "forse" - ciò che chiamo trovarsi [*estar*] orientato tradizionalmente viene chiamato "sapere ciò che sono le cose", o "conoscerle". Perché non usare questa espressione più abituale, più conosciuta? In effetti, chi sa cosa siano le cose - intendendo il termine cosa nel suo significato più ampio e vago - è [*está*] orientato. In base a ciò l'orientamento non sarebbe altro che il sapere o conoscere. Ma a parte che questo non è certo, come vedremo a suo tempo, si noti la trasformazione che produrrebbe nella nostra definizione. Sostituendo sapere con orientamento avremmo che la Metafisica sarebbe il sapere radicale. Orbene, questa definizione presuppone che si sappia cosa siano il sapere e il conoscere. Altrimenti non la si userebbe. E in effetti supporre come cosa nota cioè che sono il sapere e l'essere delle cose, nell'impadronirsi del quale si fa consistere la conoscenza, è stato l'uso costante della Filosofia. Ma io cerco appunto di prendere i problemi filosofici a un livello più profondo di come solitamente vengono affrontati. Io non do per presupposto e per inteso cosa siano il sapere o l'essere, e non faccio consistere la Metafisica nell'andare senz'altro ad accertare cosa siano le cose, pensando che, se lo accerto, allora *so* - dal momento che l'idea tradizionale del sapere o conoscenza consiste nel fatto che il soggetto possiede intellettualmente l'essere delle cose. In verità non posso accertare ciò che sono le cose, se prima non so cos'è l'essere. Se non so cos'è l'essere stesso, come potrò sapere qual è l'essere delle cose? Abbiamo dunque che queste due idee correlate - l'essere e il sapere o conoscere - sono sempre rimaste dietro la Metafisica o Filosofia. Tuttavia, per un secolo e mezzo, la critica, o teoria della conoscenza, è stata ritenuta la parte iniziale e fondamentale della Filosofia, così come, per più di mille anni, si era considerato che la parte iniziale o fondamentale della Filosofia fosse l'ontologia o teoria dell'essere. Come posso affermare che è un'innovazione porre il problema di cosa sia il conoscere e cosa sia l'essere, se si tratta di due questioni classiche, canoniche di ogni filosofia? Ebbene, qui sta la stranezza del caso: finora, quando la filosofia studiava l'essere, studiava l'essere - delle - cose, e si chiedeva: *che* sono le cose? - ma non si chiedeva: *che* è l'essere? Questo lo dava per scontato, non se ne faceva questione, lo lasciava dietro le spalle. E similmente, quando la teoria della conoscenza si domandava: che è il sapere o conoscenza?, cercava *se* era possibile, *come* era possibile - *quali* ne erano i limiti e le norme. Ma non le è mai capitato di intendere la domanda nel suo senso più ovvio, radicale e primario, cos'è ciò di cui studiamo possibilità, funzionamento, limiti e norme? O, in altri termini: com'è che esiste nell'universo questa cosa che chiamiamo sapere, qual è il suo significato originario, in che consiste essa stessa? - prima di accertare se è possibile o no, come funziona, ecc.

Se "sapere" ed "essere" sono i due problemi fondamentali, definire la Metafisica come sapere radicale significa darla già per presupposta, o peggio ancora, lasciarne la parte principale all'ingresso e cominciare quando si è già dato tutto per risolto. Aspiro dunque a prendere la filosofia ad un livello previo, più profondo di quello coltivato dal passato. La filosofia non progredisce come le scienze nella dimensione orizzontale, mediante ampliamenti successivi, ma progredisce verso il basso, nella dimensione della profondità, e

il suo avanzamento consiste nel mettere in questione ciò che finora era stato inquestionabile.

Come vedremo, l'idea di orientamento è più radicale, più profonda e previa all'idea di sapere, non il contrario. L'essere [*estar*] orientato non viene chiarito veramente attraverso il concetto di sapere; l'orientamento non è un sapere, ma al contrario, il sapere è un orientamento.

Fatta questa avvertenza, torniamo alla definizione della Metafisica come ciò che l'uomo fa quando cerca un orientamento radicale per la sua situazione. Ciò presuppone - dicevamo - che la situazione dell'uomo è di disorientamento. Orbene, è quasi certo che voi tutti vi sentiate più o meno orientati. Di conseguenza non avete necessità della Metafisica, né potete farla. Però la definizione implica una cosa più grave. Non dice che l'uomo fa metafisica quando la sua situazione è di disorientamento, e solo allora - ammettendo pertanto che può trovarsi in altre situazioni come uomo orientato - ma afferma tassativamente che la situazione dell'uomo è sempre di disorientamento. In questo caso dire "disorientamento" equivale a dire "sentirsi perduto". La definizione presuppone dunque che l'uomo si senta perduto, non a tratti, non alcune volte, ma sempre, ovvero che l'uomo consista sostantivamente nel sentirsi perduto. Orbene, sospetto che nessuno di voi si senta perduto. pertanto da questo punto di vista, che le è decisivo, la mia definizione esprime a quanto pare un errore marchiano. Speriamo non risulti che, tra tutti noi che stiamo qui, l'unico a sentirsi perduto sia io, cioè non risulti che l'unico uomo che si sente perduto è il metafisico, che per questo ha bisogno della Metafisica.

Sentirsi perduto! Vi siete soffermati bene su ciò che significano queste parole di per sé, senza andare oltre il loro significato? Sentirsi perduto implica intanto sentir - si: cioè trovarsi, incontrare se stesso, ma contemporaneamente il "se stesso" che l'uomo trova nel sentirsi, consiste appunto in un puro trovarsi [*estar*] perduto.

Orbene, se ciascuno di voi rivolge l'attenzione a se stesso, non trova il "se stesso" in una situazione di smarrimento e disorientamento, ma al contrario. Ognuno di voi si trova installato ora nell'aula dell'Università Centrale, edificio e istituzione appartenenti alla terra e alla nazione spagnole, le quali terra e nazione fanno parte di un pianeta le cui dimensioni e collocazione nel cosmo vi sono note; o, se non lo sono, siete pur certi che, avendone bisogno, le apprendereste facilmente. Tutto questo e molto di più, ad esempio la costituzione della materia di cui è fatto il cosmo astronomico, le sue leggi di comportamento, ecc., vi constano nelle loro linee generali o nei dettagli. D'altra parte consta a ciascuno che la sua persona è integrata da una cosa che chiamiamo corpo e un'altra che si chiama anima, le cui condizioni, almeno nei loro attributi principali, approssimativamente, sono da voi intellettualmente possedute, ovvero sapute. Potremmo continuare all'infinito con l'inventario di tutte le componenti della vostra situazione che vi constano. È possibile che a qualcuno consti innegabilmente qualcosa di ancor più decisivo agli effetti dell'orientamento: vale a dire che oltre al suo corpo e alla sua anima e all'universo fisico esiste un ente personale creatore di tutto ciò, onnipotente, infinitamente sapiente e buono, che attraverso una rivelazione si comunica all'uomo e lo dirige procurandogli un orientamento assoluto. Si può chiedere di più?

Ed è un fatto che, giorno dopo giorno, conducete la vostra esistenza muovendola tra queste cose che vi constano, comportandovi in ogni vostro atto conformemente all'orientamento procurato da tutte queste certezze [*constancias*]. Nessuno di voi tenterà di uscire da quest'aula attraverso la parete, perché gli consta che la parete è una cosa molto dura, difficilmente perforabile. In vista di questa certezza, cercherete la porta, perché vi consta che la porta è un oggetto attraverso cui si può uscire. È così umile e così elementare questa certezza, che risulta ridicolo farla constare esplicitamente, ma proprio questo rende crudamente manifesto fino a che punto è radicale la necessità di orientamento, dato che i nostri atti più umili ed elementari lo presuppongono.

Dire che "ci consta" qualcosa e dire che, rispetto a qualcosa, abbiamo una "convinzione", sono termini identici. Ho appena alluso brevemente al repertorio delle vostre convinzioni, le quali vi fanno sentire orientati e non perduti. Orbene: tra queste convinzioni alluse prendiamone una di quelle che sembrano più salde: che due più due fa quattro. Questo vi consta. Però se analizziamo questa certezza troviamo una cosa sorprendente. È probabile che nessuno di voi abbia mai messo in questione che due più due fa quattro. Che vuol dire allora che "vi consta", che avete questa "convinzione"? Vuol dire

che l'avete ricevuta dal vostro contorno sociale, che l'avete sentito dire; a voi consta solo che consta ad altri, ad esempio ai matematici. O, in altri termini, avete la convinzione che altri abbiano questa convinzione, ma ciò vuol dire che di questa convinzione voi non siete convinti. Ve ne servite, ma non è vostra. Fate *come* se vi constasse. È una certezza senza effettività, fittizia, che sta in voi perché sta in altri, perché sta nel contorno sociale. Viceversa, se un giorno metterete in questione se due più due fa effettivamente quattro, e dopo averlo messo in questione, in vista di evidenti ragioni, vi convincerete che effettivamente è così, sarà ciascuno di voi ad avere tale convinzione, la quale è sua e non di altri - insomma, consta davvero a ciascuno di voi. Ma notate che questa certezza effettiva vi è sopravvenuta perché, e solo perché, avete messo in questione l'argomento, e mentre lo mettevate in questione per voi era un caso questionabile; ovvero, vi siete sentiti perplessi di fronte al problema se due più due fa quattro o no, cioè disorientati, perduti. E poiché la stessa cosa accade a tutte le altre convinzioni e certezze che integrano il vostro presunto orientamento attuale, risulterà dunque che ci sono due modi di trovarsi [*estar*] orientato, o in cui ci consta qualcosa: uno, in cui l'orientamento è effettivo, e nel quale effettivamente qualcosa consta a ciascuno di noi, al "se stesso" di ciascuno, ma questo modo presuppone sempre, inesorabilmente, un disorientamento previo, un previo non constarci; e l'altro, in cui l'orientamento è fittizio, in cui a esser convinto non è il "se stesso" di ognuno, bensì un pseudo-io che ci viene dal contorno sociale, il quale ha sloggiato e soppiantato la nostra personalità effettiva ed opera in noi. Questo orientamento fittizio non presuppone un disorientamento previo.

Ci basta ciò che abbiamo detto per intravedere che l'uomo può trovarsi in due situazioni: una autentica, che implica il disorientamento e per questo ci obbliga a tentare di orientarci; l'altra fittizia, falsa, nella quale ci riteniamo orientati. Com'è possibile quest'ultima? Notate infatti qual è il suo tremendo significato. Dato che l'uomo compie i suoi atti, cioè va vivendo in vista del suo orientamento, nel caso dell'orientamento fittizio tutti i suoi atti, cioè tutta la sua vita, saranno fittizi. E infatti, se analizzate la vostra situazione, noterete che questo orientamento in cui vi trovate installati ha nella risonanza ultima della vostra coscienza un carattere provvisorio. Vi rendete conto che lo avete adottato proprio per non mettere in questione la cosa; si direbbe: proprio perché al di sotto di questo orientamento, nella vostra autenticità ultima, vi presentite radicalmente disorientati, perduti. Questo presentimento, questa possibilità, vi procura orrore, e cercate di inscatolarvi nelle convinzioni anonime degli altri, installandovi in un luogo comune, nel sentito dire. Il che equivale, se fosse certa l'analisi che ora mi limito a suggerire, a fuggire dal vostro autentico "se stesso" e a sostituirlo con una personalità convenzionale.

Ma il fatto è che io devo prendervi là dove vi trovate, e vi trovate in ciò che, intanto, presumete sia un orientamento. Questo orientamento è ciò che ora fa sentire ciascuno di voi come perfettamente "trovato" [*encontrado*]. Infatti ognuno di voi si trova ora qui ad ascoltare una lezione di Metafisica. Orbene, questo fatto attuale e indubitabile appartiene a una cosa o realtà che si chiama "la vostra vita". Cos'è questo - la vostra vita, la nostra vita, quella di ciascuno? A quanto si è visto, una cosa senza importanza, dato che la scienza non se n'è occupata mai. E tuttavia questa realtà così disattesa scientificamente ha, con ogni evidenza, la spaventosa, tremenda condizione di racchiudere per ciascuno *tutto*, tutte le altre realtà, compresa la realtà scienza, la realtà religione, dato che scienza e religione non sono altro che due tra le innumerevoli cose che un uomo fa nella sua vita.

Non vale la pena, prima che la Metafisica cominci a dirci cos'è l'universo, di prestare attenzione a questo fatto previo, umilissimo, ma innegabile, che la Metafisica stessa è solo qualcosa che gli uomini - voi, io - fanno nella loro vita, e che di conseguenza tale vita è anteriore, anteposta a quanto la Metafisica o qualunque altra scienza o la religione stessa può andare a scoprirci?

Io non so se ciò che chiamo "la mia vita" è importante, però sembra che, importante o no, sta lì prima di tutto il resto, persino prima di Dio, perché tutto il resto, Dio compreso, deve darsi ed essere per me dentro la mia vita.

Cos'è dunque la vita? Non cercate lontano, non cercate di ricordare sapienze apprese. Le verità fondamentali debbono trovarsi sempre a portata di mano, perché solo così sono fondamentali. Quelle che bisogna andare a cercare stanno solo in un posto, sono verità particolari, localizzate, provinciali, di cantone, non basiche. Vita è ciò che siamo e ciò che

facciamo: di tutte le cose è dunque la più vicina ad ognuno. Mettiamole sopra la mano, si lascerà prendere come un uccello addomesticato.

Se un momento fa, dirigendovi qui, qualcuno vi ha chiesto dove andavate, avrete detto: "Andiamo a sentire una lezione di Metafisica". E in effetti state qui ad ascoltarmi. La cosa non ha alcuna importanza, tuttavia è ciò che ora costituisce la vostra vita. Mi spiace per voi, ma la verità mi obbliga a dire che la vostra vita consiste ora in una cosa d'importanza minima. Ma se siamo sinceri riconosceremo che la maggior parte della nostra esistenza è fatta di simili insignificanze: andiamo, veniamo, facciamo una cosa o l'altra, pensiamo, vogliamo o non vogliamo, ecc. Di quando in quando la nostra vita sembra acquistare una subita tensione, quasi impennarsi, concentrarsi e addensarsi: è un grande dolore, una grande ansia che ci chiama; ci accadono - diciamo - cose importanti. Ma notate che per la nostra vita questa varietà di accenti, questo avere o non avere importanza, è indifferente, dato che il momento culminante e frenetico non è più vita della plebe dei nostri minuti abituali.

Risulta dunque che il primo sguardo gettato sulla vita in questa indagine sulla sua essenza pura ce la presenta come l'insieme di ciò che facciamo, dei nostri fare che, per così dire, la vanno ammobilando. *La vita è ciò che facciamo e ciò che ci capita.*

Il nostro metodo consisterà nel notare uno dopo l'altro gli attributi della nostra vita, in un ordine che da quello più esterno procede verso quelli più interni, cioè dalla periferia del vivere si riduce al suo centro palpitante. Troveremo dunque in successione una serie di definizioni della vita, ciascuna delle quali conserva e approfondisce le precedenti.

Così la prima cosa che troviamo è questa: vivere è ciò che facciamo e ciò che ci succede, dal pensare, sognare o emozionarci, fino al giocare in borsa o vincere battaglie. Ma io ho bisogno che vi rendiate conto che questo non è uno scherzo, bensì una verità tanto lapalissiana quanto indiscutibile e radicale. Io cerco di non parlarvi di cose astruse e distanti, ma della vostra stessa vita, e comincio dicendo che la vostra vita consiste nello starmi ad ascoltare. Capisco molto bene che opponiate resistenza a questa verità, ma la cosa non ha rimedio. Perché questo, ascoltarmi, è ciò che state facendo ora, e che costituisce la vostra vita. Ma la vita è sempre un "ora" e consiste in ciò che ora si è. Il passato della vostra vita e il suo futuro hanno realtà solo nell'ora, grazie al fatto che ricordate ora il vostro passato o anticipate ora il vostro futuro. In questo senso la vita è pura attualità, è puntuale, è un punto - il presente - che contiene tutto il nostro passato e tutto il nostro futuro. Per questo si è potuto affermare che la nostra vita è ciò che stiamo facendo ora. Dunque non date la colpa a me. Che colpa ne ho io se avete deciso di venire qui stasera e pertanto di far consistere la vostra vita ora nell'ascoltarmi? Perché siete venuti? Non risponderò immediatamente a questa domanda, ma dopo, o un altro giorno, vorrei dare la risposta, sia pure sobriamente, perché se la vita è sempre ciò che stiamo facendo, è molto importante analizzare *perché* stiamo facendo proprio una cosa e non un'altra. ' la caratteristica del fare: tutto ciò che si fa, si fa per qualcosa, e di conseguenza la vita vive sempre da un perché e, fedele alla promessa di parlarvi della vostra vita, io sono obbligato non solo a farvi notare l'ovvietà che essa consiste nello starmi ad ascoltare, ma anche a tentare di capire *perché* mi state ascoltando. Forse qualcuno arrossirà, perché io so che non tutti siete venuti per buoni motivi. Meglio, così la prossima volta metterete più attenzione in ciò che fate; cioè in ciò che vivete. Il proposito di queste lezioni non è altro che iniziarvi al prestare attenzione alla vostra vita, perché ne avete solo una, e quest'unica si compone di un numero dato, molto limitato di istanti, di ore, e usarlo male è come distruggerlo, come uccidere un po' della vostra vita. Ma di questo ripareremo.

Niente di ciò che facciamo sarebbe vita nostra se non ce ne rendessimo conto. Questo è il primo attributo decisivo in cui ci imbattiamo: vivere è quella realtà strana, unica, che ha il privilegio di vivere per se stessa. Ogni vivere è viversi, sentirsi vivere, sapersi esistenti; dove "sapere" non implica alcuna conoscenza intellettuale né una sapienza speciale, ma è questa sorprendente *presenza* che per ciascuno ha la sua vita: senza questo sapersi, senza questo rendersi conto, il mal di denti non ci farebbe male.

La pietra non sente né sa di essere pietra: è assolutamente cieca per se stessa come per tutto. Invece vivere è, intanto, una rivelazione, un non accontentarsi di essere, ma comprendere o vedere che si è, un rendersi conto. È la scoperta incessante che facciamo di noi stessi e del mondo circostante.

Ora passiamo alla spiegazione e al titolo giuridico di questo strano possessivo che usiamo nel dire "la nostra vita": è "nostra" perché oltre ad essere lei, ci rendiamo conto che

è, e che è tale e quale è. Nel percepirci e nel sentirci prendiamo possesso di noi, e questo trovarsi sempre in possesso di se stessi, questo perpetuo e radicale assistere a quanto facciamo e siamo differenzia il vivere da tutto il resto. Le scienze orgogliose, la sapiente conoscenza non fanno altro che utilizzare, dettagliare, irreggimentare questa rivelazione primigenia in cui consiste la vita.

Questo vedersi o sentirsi, questa presenza della mia vita davanti a me, che me ne dà il possesso, che la rende "mia", è ciò che manca al demente. La vita del pazzo non è sua, di rigore non è più vita. Ecco perché vedere un matto è il fatto più inquietante che esista. Perché in lui appare la perfetta fisionomia di una vita, ma solo come maschera; è la maschera essenziale definitiva. Il matto, non sapendosi, non si appartiene, si è espropriato; ed espropriazione, entrare in possesso d'altri, è quanto significano gli antichissimi nomi della pazzia: alienazione, alienato; diciamo "è fuori di sé", è "andato", s'intende andato via da sé; è un posseduto, s'intende posseduto da altro. (La vita è sapersi, è evidenziale).

Nella sua stessa radice e nella sua interiorità, vivere consiste in sapersi e comprendersi in un avvertirsi e avvertire ciò che ci circonda, nell'essere trasparenti a se stessi. Perciò, quando iniziamo la domanda: "cos'è la nostra vita?", possiamo rispondere senza sforzo, elegantemente, vita è ciò che facciamo, chiaramente perché vivere è sapere che lo facciamo, è insomma trovare se stessi nel mondo, e occuparti con le cose e gli esseri del mondo.

Non si tratta principalmente di trovare il nostro corpo tra altre cose corporee, e tutto dentro un gran corpo o spazio che chiameremmo mondo. Se ci fossero solo corpi, non esisterebbe il vivere; i corpi vagano gli uni addosso agli altri, sempre fuori gli uni dagli altri, come le palle da biliardo o gli atomi, senza che si sappiano o si interessino gli uni degli altri. Il mondo in cui ci troviamo a vivere si compone di cose piacevoli e spiacevoli, atroci e benevoli, favori e pericoli: l'importante non è che le cose siano o meno corpi, ma che ci riguardano, ci interessano, ci lusingano, ci minacciano o ci tormentano. Originariamente, ciò che chiamiamo corpi non è altro che quanto ci resiste e ostacola, ovvero ci sostiene e ci porta; pertanto non è altro che qualcosa di avverso o favorevole. Il mondo, *sensu stricto*, è ciò che ci riguarda. E vivere è trovare ciascuno se stesso in un ambito di temi, di affari che lo riguardano. Così, senza sapere come, la vita trova se stessa nello stesso tempo in cui scopre il mondo. Non c'è vivere se non in un orbe pieno di altre cose, siano esse oggetti o creature; è vedere cose e scene, amarle od odiarle, desiderarle o temerle. Ogni vivere è occuparsi di ciò che è altro, che non è se stessi; ogni vivere è convivere, trovarsi in mezzo a una circostanza.

In base a ciò, la nostra vita non è solo la nostra persona, ma ne fa parte il nostro mondo: essa - la nostra vita - consiste nel fatto che la persona si occupa delle cose o con esse, ed evidentemente ciò che sarà la nostra vita dipende tanto da ciò che è la nostra persona quanto da ciò che è il nostro mondo. Nessuno dei due termini ci è più vicino dell'altro: non ci rendiamo conto prima di noi e poi del contorno, ma vivere è, nella sua stessa radice, trovarsi di fronte al mondo, dentro il mondo, immersi nel suo traffico, nei suoi problemi, nella sua trama rischiosa. Ma anche, all'inverso: questo mondo, componendosi solo di ciò che riguarda ciascuno, è inseparabile da noi. Nasciamo insieme a lui e, vitalmente, persona e mondo sono come quelle coppie di divinità dell'antica Grecia e di Roma che nascevano e vivevano insieme: i Dioscuri, ad esempio, coppie di dèi chiamati *dii consentes*, gli dèi unanimi.

Viviamo qui, ora; cioè ci troviamo in un posto del mondo e ci sembra che siamo giunti in questo posto liberissimamente. La vita, infatti, lascia un margine di possibilità all'interno del mondo, ma non siamo liberi di stare o no in questo mondo che è quello di ora. Si può solo rinunciare alla vita, ma se si vive, non è possibile scegliere il mondo in cui si vive. Questo dà alla nostra esistenza una sembianza terribilmente drammatica. Vivere non è entrare per gusto in un posto previamente scelto a piacere, come si sceglie il teatro dopo cena, ma è trovarsi subito e senza sapere come, caduti, immersi, proiettati in un mondo non permutabile: in questo di ora. La nostra vita comincia con l'essere la perpetua sorpresa di esistere, senza nostro assenso previo, naufraghi in un orbe non premeditato. Non ci siamo dati a noi stessi la vita, ma ce la troviamo, appunto, quando troviamo noi stessi. Una similitudine chiarificatrice potrebbe essere quella di un tale che, addormentato, è portato sulle quinte di un teatro e lì, con una spinta che lo sveglia, è lanciato sulla ribalta, davanti al pubblico. Trovandosi lì, che cosa trova questo personaggio? Si trova immerso in una

situazione difficile, senza sapere come né perché, in una peripezia; la situazione difficile consiste nel risolvere in modo decoroso quell'esposizione al pubblico, che lui non ha cercato, né preparato, né previsto. Nelle sue linee radicali la vita è sempre impreveduta. Non ce l'hanno annunciata prima di entrare in essa - nel suo scenario, che è sempre uno, concreto e determinato-, non ci hanno preparato.

Io credo che quest'immagine delinea con sufficiente bellezza l'essenza del vivere. La vita ci è data - o meglio, ci è gettata o siamo gettati in lei-, ma ciò che ci è dato, la vita, è un problema che dobbiamo risolvere noi. E lo è non solo nei casi di particolare difficoltà, che in modo peculiare qualifichiamo come conflitti e ristrettezze, ma lo è sempre. Quando siete venuti qui, avete dovuto deciderlo, risolvervi a vivere questo momento in questa forma, portare qui voi stessi. In altri termini, viviamo mantenendo in bilico noi stessi, portando di peso la nostra vita negli angoli del mondo. E con questo non pregiudichiamo se la nostra esistenza è triste o gioiale: sia l'una cosa o l'altra, essa è costituita da un'incessante costrizione a risolvere il problema di se stessa.

Se il proiettile sparato dal fucile avesse spirito, sentirebbe che la sua esistenza era prefissata esattamente dalla polvere da sparo e dal puntamento, e se chiamassimo vita la sua traiettoria, il proiettile ne sarebbe un semplice spettatore, senza intervento in essa. Il proiettile non si è sparato da solo né ha scelto il suo bersaglio. Ma proprio per questo non è possibile chiamare vita un tale modo di esistere. La vita non si sente mai prefissata. Per quanto possiamo esser certi di ciò che ci succederà domani, lo vediamo sempre come una possibilità. Questo è un altro essenziale e drammatico attributo della nostra vita unito al precedente. Proprio perché la nostra esistenza è ad ogni istante un problema, grande o piccolo, che dobbiamo risolvere senza che sia possibile trasferire la soluzione ad un altro essere, vuol dire che si tratta di un problema che non è mai risolto, e ad ogni istante ci sentiamo come costretti a scegliere tra varie possibilità. Non è sorprendente? Siamo stati gettati nella nostra vita e, al tempo stesso, ciò in cui siamo stati gettati dobbiamo farlo per conto nostro e, per così dire, fabbricarlo. O, in altri termini, la nostra vita è il nostro essere. Siamo ciò che essa è, e nient'altro; ma questo essere non è predeterminato, risolto in precedenza, bensì abbiamo necessità di deciderlo noi, dobbiamo decidere ciò che saremo, ad esempio ciò che faremo uscendo da qui. È questo ciò che chiamo "mantenersi in bilico, sostenere il proprio essere". Non c'è riposo né pausa, perché il sonno, che è una forma del vivere biologico, non esiste per la vita, nel senso radicale con cui usiamo questa parola. Nel sonno non viviamo, anzi, risvegliandoci e riannodando la vita, la troviamo accresciuta del ricordo volatile del sogno.

Le metafore elementari e inveterate sono vere tanto quanto le leggi di Newton. In queste metafore venerabili, che sono ormai diventate parole della lingua, sulle quali camminiamo di continuo come su un'isola formata da ciò che un tempo fu corallo, in queste metafore - dico - sono custodite intuizioni perfette dei fenomeni più elementari. Così diciamo spesso che sentiamo una "pesantezza" [*pesadumbre*], che ci troviamo in una situazione "grave". Pesantezza, gravezza, sono trasposte metaforicamente dal peso fisico, dal premere di un corpo sul nostro e dal pesarci, all'ordine più intimo. E in effetti la vita pesa sempre, perché consiste in un portarsi e sopportarsi e condursi. Solo che niente ottunde più dell'abitudine, e normalmente ci dimentichiamo di questo peso costante che trasciniamo e siamo; ma quando si presenta un'occasione meno solita, torniamo a sentire il gravame. Mentre l'astro gravita verso un altro corpo e non pesa a se stesso, chi vive è a un tempo peso che preme e mano che sostiene. Similmente la parola "allegria" viene forse da alleggerire [*aligerar*], che è far perdere di peso. L'uomo appesantito [*apesadumbrado* = afflitto] va all'osteria cercando allegria; scioglie la zavorra e il povero aerostato della sua vita si eleva gioialmente.

Con tutto questo siamo avanzati in modo considerevole in questa escursione verticale, in questa discesa nella profondità dell'essere della nostra vita. Nella profondità in cui siamo ora il vivere ci appare come un sentirsi costretti a decidere ciò che saremo. Ora non ci accontentiamo più di dire, come all'inizio: vita è ciò che facciamo - è l'insieme delle nostre occupazioni con le cose del mondo - perché abbiamo avvertito che tutto questo fare e queste occupazioni non ci vengono imposte in modo automatico e necessario, come il repertorio di dischi al grammofoono, ma sono decise da noi, e questo esser decise è ciò che hanno di vita: l'esecuzione è in gran parte meccanica.

Il gran fatto fondamentale con cui desideravo mettervi a contatto è ora qui, lo abbiamo già espresso: vivere è costantemente decidere ciò che saremo. Non percepite il favoloso paradosso qui racchiuso? Un essere che consiste, più che in ciò che è, in ciò che sarà, pertanto in ciò che ancora non è. Ebbene, questo essenziale, abissale paradosso è la nostra vita. Io non ne ho colpa. È così in rigorosa verità.

Ma forse alcuni di voi ora pensano: da quando in qua vivere è questo? Un momento fa eravamo qui ad ascoltarlo senza decidere nulla, però vivendo senza dubbio! Al che io risponderai: Signori miei, durante questo tempo non avete fatto altro che decidere una volta e l'altra ciò che sareste stati. Si tratta di una delle ore meno eccelse della vostra vita, più condannate ad una relativa passività, dato che siete ascoltatori. E tuttavia coincide perfettamente con la mia definizione. Ecco la prova: mentre mi ascoltavate, forse alcuni hanno vacillato più di una volta tra lo smettere di prestarmi attenzione vagando nelle proprie meditazioni e il continuare generosamente ad ascoltare con attenzione ciò che dicevo. Avete deciso per una cosa o per l'altra: per essere attenti o essere distratti, per pensare a questo tema o ad un altro; e questo, pensare ora alla vita o a un'altra cosa, è ciò che *ora* è la vostra vita. E non lo è meno per gli altri che non hanno vacillato, che sono rimasti decisi ad ascoltarmi fino alla fine; momento dopo momento avranno dovuto nutrire di nuovo questa risoluzione per mantenerla viva, per continuare a stare attenti. Le nostre decisioni, anche le più ferme, debbono ricevere una costante corroborazione, ed esser sempre di nuovo caricate come uno schioppo in cui la polvere da sparo non viene utilizzata, debbono essere insomma ri-decise. Entrando in questa porta avevate deciso cosa sareste stati: ascoltatori; poi avete reiterato molte volte il vostro proposito, altrimenti mi sareste a poco a poco scappati.

E ora ci è sufficiente trarre l'immediata conseguenza di tutto ciò: se la nostra vita consiste nel decidere ciò che saremo, vuol dire che nella radice stessa della nostra vita c'è un attributo temporale: decidere ciò che saremo, pertanto il futuro. E senza sosta riceviamo ora, uno dopo l'altro, un fertile raccolto di accertamenti. In primo luogo, che la nostra vita è anzitutto un imbattersi nel futuro. Non è il presente o il passato ciò che primariamente viviamo, no: la vita è un'attività che si compie in avanti, e il presente o il passato si scoprono dopo, in relazione col futuro<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Nota di Paulino Garagorri: Gli ultimi paragrafi di questa lezione ripetono o parafrasano il finale della lezione X del corso "Cos'è la filosofia" del 1929, pubblicato in questa collana

## *Sommario*

Meditazioni sul Chisciotte	5
Lettore...	5
Meditazione preliminare	15
Meditazione prima (breve trattato sul romanzo)	34
Glosse	56
Gli eremi di Cordova	60
Il poeta del mistero	62
Morale della favola	65
Teoria del classicismo	72
Renan (frammenti)	77
Adamo nel Paradiso	84
Arte di questo mondo e dell'altro	95
Meditazione sull'Escorial	106
Quando non c'è allegria	111
Per una cultura dell'amore	112
Democrazia morbosa	115
L'origine sportiva dello Stato	118
Trattato di estetica in forma di prologo	128
La vita come operatività: l'essere operante (frammenti)	138
Concentrazione e alterazione	141
Maschere	153
Qualche lezione di metafisica: Lezione I	169
Qualche lezione di metafisica: Lezione II	174