

IL DEMONIO E IL FANCIULLO.
NOTE SUL PENSIERO DI JOSÉ BERGAMÍN

Francesco Giuseppe Trotta

Abstract: This paper investigates José Bergamín's (1895-1983) philosophical thought starting from his meditation on demonology and childhood, developed in the essay *La importancia del Demonio* (1933). Through the analysis of this and other essays by the author, this article tries to point out the connection of art criticism and philosophical thinking in Bergamín, also highlighting certain forms of his speculation, such as the quotation and the aphorism. In the last part, analysing the essay *La decadencia del analfabetismo* (1933), the paper explains Bergamín's conception of play and childhood as inexhaustible sources of the imaginative and ludic reason.

Keywords: Bergamín, Devil, Childhood, Ludic Reason, Poetic Reason.

* * *

1. Se sulla filosofia spagnola novecentesca sembra aver pesato, dal punto di vista storiografico, un certo pregiudizio tassonomico e classificatorio, indebitamente esteso oltre contenuti e intenzioni degli autori stessi, non sembra esserci, al contrario, figura che in siffatte difficoltà di catalogazione abbia posto più "a suo agio" la propria opera di quella di José Bergamín. La frequente e legittima denuncia, da parte dei suoi primi interpreti, del silenzio sotto cui è perlopiù passata per diverso tempo quest'opera, sia per motivazioni storico-contingenti, sia a causa della sua "scivolosità", non deve d'altra parte, come suggerito ormai anni fa da Agamben¹, trasformarsi in mero luogo comune, correndo il rischio, infine, di travisare la del tutto ragionata e ragionevole consistenza fantasmatica ricercata dall'autore stesso. Nessun autore della Spagna del secolo scorso sembra aver fatto della propria sottigliezza, intesa pure come acutezza, scheletrica e fantasmatica, perciò anche ambigua, pervasiva e sfuggibile, il più vivo modo e motivo del pensiero come Bergamín. Della sua fisionomia egli stesso, occasionalmente autore di autoritratti, ha fornito, all'interno dei propri scritti, alcune icastiche figure che, inaspettatamente, giungono a sovrapporsi sino a coincidere: lo scheletro, il *pájaro*, il fantasma, sono solo le più note tra queste². Un simile aspetto fisionomico, poi, sembra esser stato corrisposto nell'opera e nel pensiero dallo specifico tema delle «frontiere», biografiche, politiche, filosofiche, religiose e poetiche. Saggista, *periodista*, poeta, drammaturgo, comunista, rivoluzionario, cattolico; se Bergamín ha potuto essere tutto ciò, uno e due insieme, più e meno, affermazione e negazione, *cruz y raya*, come il titolo della rivista da lui fondata negli anni Trenta, è perché l'*agudeza* e insieme la *prudencia* della sua arte è stata quella di attraversare con ingegno e con contegno le frontiere dei saperi e dell'esistenza umana senza mai trasformare queste in solidi e invalicabili confini. La sua opera, anzi, pare svolgersi sotto l'insegna di un perpetuo tentativo di trasfigurare una frontiera in una soglia, di convertire un limite in un varco.

¹ Cfr. G. Agamben, *Identificazione e disidentificazione di un autore chiamato José Bergamín*, in P. Ambrosi (a cura di), *José Bergamín. Tra avanguardia e barocco*, Pisa, ETS, 2002, pp. 159-167.

² *Recuerdos de Esqueletos* era il nome di un progettato testo autobiografico di cui è rimasto solo un primo capitolo: cfr. J. Bergamín, *Ahora que me acuerdo (Fragmentos del Capítulo I del Libro "Recuerdos de Esqueleto")*, in «Entregas de la Licorne», 1-2 (1953), pp. 51-69.

Se è vero, dunque, che il pensiero di Bergamín non può che intendersi alla luce di questa natura ancipite e della sua anfibiologia – del suo più e del suo meno –, non sorprende che uno dei motivi più ricorrenti in esso sia quello demonologico. *Daimon* è, come *Eros* nel *Simposio* platonico, l'essere intermedio (*μεταζῶν*, *Symp.* 202a-d, 203e), *fronterizo*, figura della duplicità e dello scambio tra ignoranza e sapienza, tra umano e divino³. Ma in Bergamín, a cui certo non era estranea l'accezione classica del *daimon*, la riflessione sul Demonio affonda le proprie radici soprattutto nella tradizione cristiana. Se come un'ipotetica trilogia del Demonio si potrebbero considerare tre delle sue principali opere – *La importancia del Demonio*, del '33, *El pozo de la angustia*, del '41, e la raccolta di saggi *Fronteras infernales de la poesia*, del '59 –, tale tema sembra essere in realtà lo scheletro che sostiene e, insieme, il fantasma che attraversa tutta l'opera e il pensiero bergaminiani. E attorno a esso si annodano i fili di molteplici tradizioni, dallo stoicismo seneciano al cristianesimo, dal barocco al romanticismo, dall'esistenzialismo spagnolo e tedesco al materialismo storico.

2. *La importancia del Demonio* è una delle prime, rilevanti opere bergaminiane. Letta come conferenza presso la Residencia de Señoritas di Madrid nel maggio del 1932, e pubblicata poi nel quinto numero di «Cruz y Raya», nell'agosto del 1933, il suo fulcro appare però almeno in parte racchiuso e anticipato già in una precedente raccolta di aforismi, forme esse stesse demoniache del pensiero, rigenerate dall'antica poesia gnomica greca, ebraica e indù e rese paradigmatiche nel concettualismo barocco e poi nel romanticismo tedesco e in Nietzsche⁴. In questo senso, anche, come ha osservato N. Dennis l'aforistica può correttamente considerarsi il «genere fonte» da cui si dischiudono gli altri generi della produzione, in prosa e in versi, di Bergamín⁵. Dal punto di vista della bibliografia bergaminiana, la raccolta di aforismi *El cohete y la estrella* del 1923 costituisce dunque una sorta di cellula originaria dei successivi saggi-conferenze degli anni Trenta *La decadencia del analfabetismo* e *La importancia del Demonio*. Rispetto a quest'ultimo, uno dei primi aforismi ne contiene il tema mostrando, insieme, l'indole *burlesca* del suo autore: «Una volta che credetti di trovare il Diavolo in un momento di sincerità, gli chiesi che mi dicesse con franchezza chi era. *Franca*mente – mi rispose – *l'unico vero amico che Dio ha*»⁶. E ancora, poco più avanti, si legge: «Accendere un cero a Dio e l'altro al Diavolo è il principio della sapienza»⁷. E c'è infine un terzo aforisma, verso la conclusione di questa raccolta, che è opportuno qui menzionare. Recita in apertura «Ni más ni menos» e può considerarsi la resa descrittiva di quella dichiarazione grafica che anni dopo darà il titolo alla rivista ideata e diretta da Bergamín: «più» e «meno», *cruz y raya*, affermazione e negazione: «Se il Diavolo ti tira verso il basso, allo stesso modo che l'angelo verso l'alto, dovrai ringraziare entrambi nella stessa misura per la

³ Sull'etimologia del termine cfr. F. Cuniberto, *Etimologia e mitologia del "daimon"*, in D. Angelucci (a cura di), *Arte e daimon*, Macerata, Quodlibet, 2002, pp. 15-27.

⁴ Cfr. in proposito J.A. González Casanova, *Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995, pp. 51 sg.

⁵ Cfr. N. Dennis, *José Bergamín, aforista*, in J. Bergamín, *Las ideas liebres. Aforística y epigramática 1935-1981*, edición de N. Dennis, Barcelona, Destino, 1998, pp. 9-18. Si veda sul tema anche J.-M. Mendiboure, *El nervio aforístico de la escritura de José Bergamín*, in «Paremia», 6 (1997), pp. 389-392.

⁶ J. Bergamín, *El cohete y la estrella* (1923), in Id., *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, edición de J. Esteban, Madrid, Cátedra, 1981, p. 56. Una traduzione parziale di questi aforismi, a cura di L. D'Arcangelo, si trova con il titolo *La libellula o cavallino del diavolo (scelta di aforismi)* in J. Bergamín, *Decadencia dell'analfabetismo*, Milano, Rusconi, 1972, qui p. 118.

⁷ Ivi, p. 57.

conservazione del tuo equilibrio»⁸. Unico vero amico di Dio, principio congiunto della sapienza e dell'equilibrio umano, il Diavolo, Satana o Demonio, che Bergamín appella variamente⁹, risulta inseparabile da Dio ed è, per questo, necessario, «importante», per l'esistenza umana. Un radicale inferno, anzi, sarebbe un mondo senza demonio. In tal senso, se è vero, come da più interpreti è stato notato, che nell'autore madrilenno si trova esplicitamente una demonologia, ma non un'angelologia, quest'ultima tuttavia può trasparire come la luce nella cui ombra quella solamente può mostrarsi.

Proprio attraverso le immagini e le espressioni di «luce tenebrosa» e «ombra divina», secondo la tradizione cabalistica dello *Zohar*, è definito il demonio in *La importancia del Demonio*¹⁰. In quanto affermazione luminosa, sensibile, sensuale, materiale dell'oscurità questo si manifesta cercando di contendere il campo dell'esistenza a Dio. Perciò il Demonio non può e non dev'essere inteso come un «nulla», una *nada*, un non-essere su cui ricada l'ipoteca di impensabilità della metafisica occidentale, venendo così semplicemente e ingenuamente negato. Al contrario, si tratta, per Bergamín, di riconoscere un valore ontologico al demonio per poterne ravvisare l'«importanza». Riprendendo implicitamente la dialettica unamuniana, troppo spesso confusa, ma non da Bergamín – il più unamuniano dei successori di Unamuno –, con un semplicistico nichilismo, il Demonio è inteso non come mero «non-essere», bensì come «volontà di non-essere», come «volontà» della *nada* o *noluntad*, secondo il neologismo dello stesso Unamuno. Se Dio è «colui che è», e il Demonio vuol essere come Dio ma non in Dio, in opposizione a esso e non in partecipazione divina, dovrà essere, e voler essere, il suo contrario: «contro-Dio», «contro-senso», «contrattempo»; è l'*agonicità* – ancora un motivo unamuniano – a determinare l'essere del Demonio in quanto antagonista di Dio. Per questo, ancora, il Demonio non è, non può essere né vuole essere semplicemente «tenebra oscura», che ciò equivarrebbe a non-essere, a un'impensabilità metafisica e ontologica, ma «volontà» e «principio» *luminoso* di «tenebra e ombra», di morte¹¹.

Tale principio, con cui il Demonio governa il mondo nella sua lotta, per il mondo stesso, con Dio, è quello della separazione. È in seno al Demonio che riposa la scissione e la frantumazione del «senso della vita, totale e umano» nella molteplicità dei sensi e nelle apparenze, negli errori e nelle menzogne: «e in ognuno di questi ci tenta: ci tocca percettibilmente o impercettibilmente per confonderci: per confondere la nostra percezione naturale e soprannaturale del mondo. Perciò, la percezione che abbiamo del mondo attraverso i nostri sensi, dalla caduta di Adamo, è una percezione confusa: una percezione del Demonio»¹². Come osservato anche da Mendibourne¹³, esso rappresenta la dispersione dell'uno nel molteplice, dell'armonia e totalità originaria nella frammentarietà delle apparenze. Il suo movimento è inscritto nella traiettoria della caduta degli angeli ribelli dipinti da Bruegel e della distruzione e parcellizzazione della lingua pura del Verbo nella molteplicità babelica dei

⁸ Ivi, p. 82. L'importanza della «croce» è ancora espressa negli aforismi di *La cabeza a pájaros*: «La mia vita è cancellata con una croce: con il segno della croce mi cancello, mi nego: e mi affermo»; «La mia vita sta dietro la croce, come il Diavolo; perciò lottiamo corpo a corpo, sempre, entrambi: per lo stesso posto», J. Bergamín, *La cabeza a pájaros*, in Id., *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, cit., p. 88; trad. it. *La libellula o cavallino del diavolo*, cit., p. 123.

⁹ Cfr. ad esempio J. Bergamín, *La importancia del demonio* (1933), in Id., *Obra esencial*, edición de N. Dennis, Madrid, Turner, 2005, p. 32; trad. it. *L'importanza del Demonio*, in Id., *Decadenza dell'analfabetismo*, cit., p. 71.

¹⁰ Cfr., *ibidem*; trad. it. cit., p. 73.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 34; trad. it. cit., p. 76. Sul rapporto tra Bergamín e Unamuno cfr. N. Dennis, Presentazione di J. Bergamín, M. de Unamuno, *El epistolario [1923-1935]*, Valencia, Pre-textos, 1993, pp. 9-15.

¹² J. Bergamín, *La importancia del demonio*, cit., p. 36; trad. it. cit., p. 81.

¹³ Cfr. J.-M. Mendibourne, *José Bergamín : l'écriture à l'épreuve de Dieu*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2001, p. 90.

linguaggi umani¹⁴. Uno dei testi di *Laberinto de la novela y monstruo de la novelería*, del 1935, riassume efficacemente la concezione bergaminiana: «La separazione è la ragion d'essere satanica: il mondo si ribella, si separa, e nell'atto stesso, mediante l'atto stesso di ribellarsi, di separarsi, si vela, si veste, si copre d'apparenza e si maschera, si fa inganno agli occhi dell'uomo, si fa equivoco e diverso dall'uomo, separato dall'uomo e da Dio: si satanizza»¹⁵.

E tuttavia, si equivocherebbe un tratto peculiare del pensiero e dell'opera di Bergamín al confondere l'identificazione del demoniaco con il molteplice, l'apparente, l'esteriore, il sensuale, la maschera, l'equivoco e l'inganno, con una critica dissolutrice dell'apparenza e della molteplicità stesse. Ancora, l'«importanza» del demonio risiede in una forza oppositiva, di segno contrario, che non può semplicemente essere negata e annullata. Inoltre, come ha mostrato Agamben, la lezione che Bergamín sembra apprendere nell'alveo della ragione barocca è in special modo quella dell'allegoria intesa come forma in cui l'involucro è essenziale, ciò che è detta anche «la costante preoccupazione bergaminiana di salvaguardare i diritti della menzogna»¹⁶. Da qui procede la rilevanza accordata agli elementi del «costume», dell'ornamento, della maschera, della «*frivolidad*» e delle superfici che contengono già di per sé tutte le profondità: «Fa che il tuo pensiero vivo sia profondamente superficiale»¹⁷, si legge in uno degli aforismi raccolti nel 1934 in *La cabeza a pájaros*. Proprio questa salvazione della menzogna e delle apparenze sembra rendere inscindibile in Bergamín la riflessione demonologica – mai confondibile con una mera teologia¹⁸ – da quella estetico-artistica. Si potrebbe anzi dire che l'intera speculazione bergaminiana sia un continuo ritornare sul nesso di arte e menzogna, forma e illusione, attraverso il dualismo di divino e demoniaco. Quanto questi due poli siano intrecciati, quanto non possa darsi uno senza l'altro e il tentativo di Bergamín sia proprio quello di pensarli congiuntamente, è forse attestato anche dal fatto che essi si giocano gli stessi campi di forza e le stesse “materie”. Se la frammentazione del senso unitario della vita nella molteplicità dei sensi operata dal Demonio stabilisce anche il suo senso specifico, l'udito, e il suo elemento proprio, l'aria – ciò che accomuna l'esperienza demonologica greca con quella cristiana –, al rovescio, nella dialettica bergaminiana, nell'aria e attraverso l'udito si infondono la fede e il suono, che è l'elemento della poesia e della musica, e nel frammento stesso si trova, come in una sineddoche, il tutto divino. Per questo ogni creazione artistica e poetica non può che risultare da una «lotta», inestricabile e ad armi pari, con il Demonio¹⁹.

3. È riprendendo il commento di Gide a *The Marriage of Heaven and Hell* di William Blake che il pensatore madrilenico istituisce il nesso tra dimensione demoniaca e dimensione artistica: «non esiste vera opera poetica, artistica, senza collaborazione del Demonio: senza la sot-

¹⁴ Si veda, a questo proposito, anche il saggio *La raíz babélica del lenguaje*, in J. Bergamín, *La corteza de la letra*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1957, pp. 53-57.

¹⁵ J. Bergamín, *Laberinto de la novela y monstruo de la novelería* (1935), in Id., *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, Barcelona – Madrid, Noguer, 1973, p. 117, trad. it. di A. Fantini, *Labirinto del romanzo e mostro romanzesco*, in J. Bergamín, *La bellezza e le tenebre. Nei labirinti della parola poetica*, Milano, Medusa, 2005, pp. 103-104.

¹⁶ G. Agamben, *José Bergamín*, in J. Bergamín, *Decadencia dell'analfabetismo*, cit., pp. 7-29, p. 17.

¹⁷ J. Bergamín, *La cabeza a pájaros*, cit., p. 108; trad. it. cit., p. 131. Ma già in *La decadencia del analfabetismo*, in Id., *Obra esencial*, cit., p. 24; trad. it. *La decadencia dell'analfabetismo*, cit., p. 53, si legge: «“Quando arriviamo sino in fondo”, ho scritto una volta, “vediamo che il fondo è superficiale”».

¹⁸ «La teologia è la logica del diavolo», scrive al contrario Bergamín in *El cohete y la estrella*, cit., p. 57.

¹⁹ Cfr. J. Bergamín, *La importancia del demonio*, cit., pp. 34-35 e 45; trad. it. cit., pp. 77-79 e p. 102.

tolineata oscurità della negazione critica che la afferma»²⁰. Ma questa concezione dell'opera d'arte come autonegazione di se stessa nella propria zona d'ombra, nella «situazione critica» o alla frontiera del proprio mistero, come dirà in *Beltenebros*, che è, al contempo, affermazione e, perciò, autotrascendimento che fa segno verso un'alterità²¹, sembra trovare la propria collocazione al crocevia di due differenti tradizioni, quella del barocco spagnolo e quella del romanticismo tedesco – senza dimenticare, tuttavia, gli importanti riferimenti all'estetica baudelairiana e a Wilde. Dai romantici, e in particolare da quell'alveo segreto del pensiero romantico che fa capo a Novalis, Schlegel e Tieck, Bergamín trae inoltre, come suggerito da Agamben, l'idea della «critica» e della filosofia dell'arte come «medium infinito della conoscenza» in cui si identificano poesia e filosofia²². Ed è in questo senso che si «indistinguono», nella prosa bergaminiana, critica e pensiero speculativo. Di un simile punto di indistinzione, oltre che i saggi più chiaramente critico-ermeneutici – si pensi a *Laberinto de la novela* e ai successivi *Fronteras infernales de la poesía* e *Beltenebros*, del '69 –, sono testimonianza anche le raccolte aforistiche e testi come *La decadencia del analfabetismo*, *La importancia del Demonio* e *El pozo de la angustia*, composti tra gli anni Trenta e l'inizio degli anni Quaranta.

Ogni opera e ogni «pensiero immaginativo» – immagine di pensiero – non può che farsi e darsi, dunque, in questa «collaborazione», in forma agonale, con il Demonio: «la terribile battaglia che ogni vero creatore immaginativo, ogni vero poeta, deve avere con il Demonio. [...] La collaborazione del Demonio consiste nell'opporvisi; nell'opporvi alla creazione; ma questa stessa opposizione serve di appoggio, per la sua resistenza, all'opera creatrice. Sul bianco caotico della carta il tratto lievissimo di un'ombra illumina cosmicamente un volume immaginario»²³. Quale elemento umbratile di ogni creazione umana, forza contraria a quella affermativa, necessario sprofondo e annichilimento di ogni impeto soggettivo, la menzogna e l'apparenza del Demonio appaiono imprescindibili a quello stesso slancio. Forse solo in tal senso esso si riscopre, nell'ambiguità e nella dialettica di dipendenza ed emancipazione che produce, nello stesso luogo del *daimon* erotico platonico²⁴. Il poeta che pretende di obliare il Demonio, di illuminare interamente e sciogliere l'«enigma della sua vitalità», rimane «solo, senza poesia»²⁵. Il Demonio giunge così a costituire una sorta di principio musicale della *poiesis*, dove la dialettica agonica della creazione – ripresa, in chiave cristiana, di quella greco-nietzschiana di apollineo e dionisiaco – condensa ciò che, con Hugo, Bergamín chiama una «immobilità fatta di inquietudine»²⁶. Questo paradossale arresto – ciò che, curiosamente, Benjamin definisce, in uno degli scritti su Baudelaire, l'«intenzione allegorica» in quanto «immagine dell'inquietudine pietrificata» (*das Bild der erstarrten Unruhe*), che

²⁰ Ivi, p. 43; trad. it. cit., p. 98.

²¹ Cfr. J. Bergamín, *Beltenebros* (1969), in Id., *Beltenebros y otros ensayos sobre Literatura Española*, cit., p. 36; trad. it. *La bellezza e le tenebre*, cit., p. 26. E prima si legge: «Queste vive frontiere della poesia (musica, morale, mistica, metafisica, magia) sono confini di fuoco e di sangue, poiché confini della parola creatrice, generatrice fiammante di vita e verità luminose. [...] Di qui l'idea che, in quanto frontiere, limiti perituri o termini definitivi, generatori della propria trascendenza, siano, in se stessi, segni divini: la *marca* di frontiera, trascendente, di questa terribile e misteriosa divinità: quella del *Verbo incarnato*», ivi, pp. 26-27; trad. it. (lievemente modificata) cit., p. 18.

²² Cfr. G. Agamben, *José Bergamín*, cit., p. 10. In tal senso anche si legge di un'ermeneutica «in parte immaginativa e in parte concettuale» in *Fronteras infernales de la poesía* (1959), Madrid, Taurus, 1980, p. 26; trad. it. di L. Cammarano, *Frontiere infernali della poesia*, prefazione di S. Givone, Milano, Medusa, 2001, p. 23.

²³ J. Bergamín, *La importancia del demonio*, cit., p. 44; trad. it. cit., p. 99.

²⁴ Per una simile interpretazione del demone erotico nel *Simposio* si veda G. Krüger, *Ragione e passione. L'essenza del pensiero platonico* (1939), trad. it. di E. Peroli, a cura di G. Reale, Milano, Vita e Pensiero, 1996.

²⁵ J. Bergamín, *La importancia del demonio*, cit., p. 44; trad. it. cit., p. 100.

²⁶ Ivi, p. 45; trad. it. cit., p. 102.

distrugge e conserva allo stesso tempo, rimanendo in ciò fedele alle macerie²⁷ – carico di trepidazione, d'angoscia e desiderio, è la risultante di una lotta che, benché tragica, si gioca essa stessa nell'ambiguità e nella duplicità: nella «tragica beffa», nella burla che costituisce anche la nervatura della *corrida* – altro grande *leitmotiv* del pensiero di Bergamín.

Tale sorta di cesura dell'atto di creazione a cui rimanda ogni confronto col Demonio sembra esprimersi inoltre, in particolare negli aforismi, in relazione a un peculiare concetto di «ironia». Si legge in *La cabeza a pájaros*: «La vera ironia non è quella che lo scrittore pone nella sua opera, ma quella che si interpone tra lui e l'opera»²⁸. Non è questa la sede congrua per soffermarsi su questioni strettamente estetologiche, che pure non sono estranee alla riflessione bergaminiana, la quale si muove nell'orbita delle idee del tragico e del comico, sulla loro frontiera, ponendo in questione l'ironia, l'umorismo, la burla, il tragicomico²⁹. Ciò che è opportuno evidenziare, però, è anzitutto che in questa concezione dell'opera d'arte l'elemento ironico assume un'accezione affatto diversa da quella contestata, a causa della vacuità soggettivistica e nichilistica, dall'*Estetica* hegeliana alle estetiche e metafisiche romantiche. Si direbbe piuttosto che possa valere per Bergamín quella medesima distinzione che, seppur non tematizzata propriamente nel seno della stessa *Frühromantik*, l'analisi di Walter Benjamin ha dimostrato essere riconoscibile nelle opere del primo romanticismo, in Tieck, in Schlegel. Se vi è un'ironia soggettivistica che si esprime nella figura dell'autore sollevato al di sopra della materialità, disprezzata, dell'opera, la legalità obiettiva dell'opera stessa risiede però nella sua «forma»³⁰, in quella interposizione *fronteriza* che, in termini bergaminiani, si dà tra i cerchi concentrici della «struttura segreta» della poesia – nel rapporto alchemico, un ardere senza deflagrare, di «esplosione attenuata» e «fiamma»³¹ – e che si introduce anche tra autore e opera. Per questo, tale ironia non appartiene al soggetto, né è, semplicemente, un contenuto dell'oggetto: essa appare piuttosto come un vincolo non appropriabile che si dà tra l'uno e l'altro e che può considerarsi nei termini della resistenza del Demonio o in quelli, degli aforismi, dell'«enigma» dell'opera³².

4. Ora, nell'indiscernibilità di critica e filosofia gli strumenti e i metodi della prima offrono un accesso anche ai modi e alle forme della seconda. Se il peculiare uso che si dà in Bergamín della citazione rivela quest'ultima come una vera e propria tecnica della «critica» – e di «*crítica citacional*» ha potuto parlare F. Delay³³ –, necessaria a una tradizione di pensiero,

²⁷ Cfr. W. Benjamin, *Parco centrale* (1938), in Id., *Opere complete*, 9 voll., Torino, Einaudi, 2000-2014, ed. it. a cura di E. Ganni, vol. VII, 2006, p. 187.

²⁸ J. Bergamín, *La cabeza a pájaros*, cit., p. 99; trad. it. cit., p. 127.

²⁹ Si pensi, ad esempio, a *Fronteras infernales de la poesía*, dove tutta l'analisi critica delle poetiche, da Seneca a Nietzsche, è condotta attraverso la cifra del tragicomico, trovando in Rojas, Shakespeare e Cervantes i punti di snodo. Sullo humor cfr. S. Foehn, *De la raison ludique à la raison poétique. José Bergamín, philosophe taurin*, in C. Fillière, L.-A. Laget (ed.), *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne : XIXe-XXe siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, pp. 183-200.

³⁰ Cfr. W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco* (1919), in Id., *Opere complete*, cit., vol. I, 2008, pp. 417-418. Per una riconsiderazione dell'ironia romantica in F. Schlegel cfr. P. D'Angelo, *Ipotesi sull'ironia romantica*, in P. Montani (a cura di), *Senso e storia dell'estetica. Scritti offerti a Emilio Garroni per il suo settantesimo compleanno*, Parma, Pratiche, 1995, pp. 301-318.

³¹ Cfr. J. Bergamín, *Beltenebros*, cit., p. 26; trad. it. cit., p. 18.

³² Cfr. J. Bergamín, *La cabeza a pájaros*, cit., p. 118; trad. it. cit., p. 134. Come ha mostrato Agamben, a partire dalla continua rielaborazione dei titoli dei propri scritti nelle varie riedizioni, l'opera di Bergamín può intendersi come una riflessione sulla de-soggettivazione dell'io poetico: cfr. G. Agamben, *Identificazione e disidentificazione di un autore chiamato José Bergamín*, cit., pp. 159-167.

³³ Cfr. F. Delay, *La crítica citacional de José Bergamín*, in «Camp de l'arpa», 67-68 (1979), pp. 15-20.

come quella spagnola delle generazioni intellettuali del '98, del '14 e del '27, costretta a ricercare tre o quattro secoli addietro i lineamenti della futura filosofia spagnola; e se, d'altra parte, essa risponde in particolare all'attitudine sovversiva, estraniante e analfabetica dell'acutezza del pensiero bergaminiano, là dove, invocando un'autorità, la revoca in questione nel momento stesso in cui questa è estraniata dal contesto suo più proprio, consegnandola a una fonte atemporale del pensiero e della poesia³⁴; la citazione – come l'aforisma o il frequente uso di proverbi, espressioni e modi di dire popolari – indica però anche una ricerca, a livello linguistico e concettuale, sulla lingua e il pensiero stessi, coerentemente con quell'«analfabetismo» che sin da uno dei primi saggi Bergamín erigeva come proprio vessillo. È anche a una natura poetico-inventiva, come suggerita da Unamuno, che il *citazionismo* di Bergamín sembra far capo. In un testo di *Soliloquios y conversaciones* del 1910, con tutta plausibilità conosciuto dall'autore madrileno, Unamuno compara la capacità «generatrice» della rima a quella della citazione, in quanto interruzione del *continuum* discorsivo che *obbliga* a una nuova associazione o «nimbo» di idee, liberando dalla lettera del *già detto* un rinnovato spirito: «questa di inserire citazioni è una cosa tanto generatrice quanto la rima. Perché voi sapete già che Carducci chiamò la rima “generatrice”. E in effetti la necessità di porre una consonante obbliga il poeta a seguire una nuova associazione di idee. E questo vincolo, questa associazione, che pare cosa meramente esterna, meramente acustica, introduce nella poesia un certo elemento casuale, un certo elemento capriccioso, che Novalis reputava tanto essenziale nella poesia. Perché se la poesia non ci libera dalla logica a null'altro ci può servire»³⁵. Per Bergamín come per Unamuno la citazione, specialmente là dove non inserita e segnalata dalle virgolette, taciuta e così ravvivata, è ciò che detta anche il ritmo del pensiero, ciò che fa sì che questo si muova dialetticamente nella tensione generata tra la frizione del *già detto* e il suo insolito e nuovo contesto.

Analogamente, si potrebbe dire, l'aforisma può risultare del tutto intrinseco alla *razón* bergaminiana dal momento in cui questa intende programmaticamente affermarsi come un «*pensamiento imaginativo*», un pensiero *per* immagini, poetico e allegorico, capace di dire insieme la verità e la sua ombra, l'essere e l'alterità. Si legge infatti proprio tra gli aforismi: «L'aforisma è una dimensione figurativa del pensiero: la sua unica dimensione»³⁶. Se, dunque, la critica è il medio della riflessione, lo sforzo speculativo di Bergamín appare orientato a una massima approssimazione del pensiero alla poesia, della filosofia all'arte, della parola all'immagine. In tal senso, pure, esso si afferma quale pensiero *fronterizo*, mosso “alla frontiera” tra discipline, tra filosofia e poesia, tra politica e teologia, tra *periodismo* e teatro. Come ha suggerito González Casanova, l'aforisma, da *ορισμός* – definizione, limite, limitazione –, si presenta come il sigillo di questo pensiero che si situa alla frontiera che separa e congiunge la forma logico-geometrica della scrittura e del parlare umano e il contenuto che trascende ogni limite del linguaggio stesso, della scrittura e del mondo facendo segno a un paradosso, a un mistero, a un'«enigma»³⁷.

Proprio questo *logos* ibrido, linguisticamente e concettualmente, sembra rispecchiare inoltre il tenace rifiuto opposto dalla prosa bergaminiana alle catalogazioni enciclopediche e

³⁴ Cfr. G. Agamben, *José Bergamín*, cit., p. 14.

³⁵ M. de Unamuno, *Soliloquios y conversaciones* (1910), in Id., *Obras completas*, 9 voll., Madrid, Escelicer, 1966-1971, edición de M. García Blanco, vol. III, 1968, p. 376.

³⁶ J. Bergamín, *La cabeza a pájaros*, cit., p. 88; trad. it. cit., p. 123. In altri aforismi si legge: «Perché – dici – pensiero poetico? – Perché il pensiero solo è poetico», J. Bergamín, *El duende mal pensante. Aforística musarañera (1924-1983)*, edición de G. Penalva Candela, Granada, Cuadernos del Vigía, 2015, p. 45; «Pensiero senza espressione, non è pensiero. Espressione senza pensiero, non è espressione» (*ibidem*).

³⁷ Cfr. J.A. González Casanova, *Bergamín a vista de pájaro*, cit., p. 53.

«alfabetiche» del pensiero e della lingua, ai sistemi della logica che dividono e parcellizzano il senso unitario della vita³⁸, a quelle forme conciliative della speculazione filosofica che procedono lungo i binari di una dialettica aprioristicamente volta alla sintesi di antinomie definite logicamente. Al contrario, vi è in Bergamín, come prima di lui in Unamuno, il rigoroso proposito di muoversi speculativamente all'interno di un campo di polarità opposte senza protendere a una loro anodina pacificazione, facendo sorgere anzi da esso una vivacità dialettica, un gioco di luci e ombre – «Si quieres expresar la luz hazte cámara oscura»³⁹ –, di «*sentido*» e «*contra-sentido*» – «Tutto ciò che ha un senso ha un controsenso. Tutto ciò che ha un Dio ha un contro-Dio: il Diavolo»⁴⁰ –, o una tridimensionalità non sintetica come quella tratta dall'«opposizione triangolare» di Minkowski⁴¹. È questo movimento tensivo e bipolare, né meramente dualistico-manicheo, né semplicemente conciliativo, che sorregge le coppie oppostive bergaminiane e sostiene anche il discorso demonologico in cui esistenza e importanza del Demonio chiedono di non essere banalmente sopresse. E da questo punto di vista si può intendere anche la rilevanza accordata al paradosso e al «*disparate*». Come ha osservato Gatica Cote⁴², la riflessione di Bergamín si basa su una concezione *poietica* della lingua come capacità di generare connessioni significative tra campi linguistici e concettuali estranei ai processi meramente grammaticali, e per questo fa dell'«*arte de disparatar*», del «*disparate*» – letteralmente, il termine significa «spropósito», «bizzarria», «stramberia», ma in contesto letterario indica qualcosa di affine all'«assurdo» e al *nonsense* – la maniera della propria espressione. Con la *prudencia* di assumere il *disparate* stesso non come un semplice gioco di parole né come forma di irrazionalità, bensì come un andirivieni del pensiero che disattiva e derealizza, manda in cortocircuito, con improvvise illuminazioni, le catene logiche del linguaggio andando in cerca di quella lingua pura, «analfabeta», che è al fondo irriducibile di ogni grammaticalizzazione: «il *disparate* è un pensiero; è una forma inventiva, creatrice, poetica del pensiero»⁴³.

Per altra parte, è ancora al concettismo barocco che una simile concezione della lingua e del pensiero può essere rinviata. Se, per un verso, l'estetica barocca può intendersi come un pensiero dell'alterità e del paradosso⁴⁴, per l'altro, nel mondo graciano «tutto l'universo si compone di contrari e *se concierto de desconciertos*: uno contro l'altro»⁴⁵. In quest'universo segnato dalla differenza, dall'ambiguità e dalla *paradoja*, l'«ingegno» non è, come osservato da González Casanova, un semplice manierismo, bensì la facoltà del genio umano naturale di disvelare la verità cifrata, è una «*valentía de entender*» in cui la «sottigliezza» è introdotta nei concetti e in cui la medesima verità e fecondità del «concetto» non dipende solo dal grado di corrispondenza e adeguazione, ma dall'abilità con cui l'ingegno

³⁸ Cfr. J. Bergamín, *La importancia del Demonio*, cit., p. 36; trad. it. cit., p. 81.

³⁹ J. Bergamín, *La cabeza a pájaros*, cit., p. 114; trad. it. cit., p. 132.

⁴⁰ Ivi, p. 106. Sulla dialettica bergaminiana ha posto l'attenzione anche J.-M. Mendiboure, *El nervio aforístico de la escritura de José Bergamín*, cit., pp. 391-392.

⁴¹ Cfr. *Fronteras infernales de la poesía*, cit., pp. 12 e 38; trad. it. cit., pp. 13 e 33.

⁴² Cfr. P. Gatica Cote, *Lo bueno, si breve, tres veces bueno: la escritura aforística de Antonio Machado, Antonio Porchia y José Bergamín*, in «Revista de literatura», LXXXII (2020), 164, pp. 515-535, in part. pp. 530-531.

⁴³ J. Bergamín, *El disparate en la literatura española*, edición de N. Dennis, Sevilla, Renacimiento, 2005, p. 27; trad. it. *L'assurdo nella letteratura spagnola*, in Id., *La bellezza e le tenebre*, cit., p. 129. In tal senso ha opportunamente evidenziato N. Dennis, *José Bergamín y la exaltación del disparate*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», 288 (1974), pp. 539-556, p. 549, che nel *disparate* sovversione linguistica e sovversione ideologica fanno tutt'uno.

⁴⁴ Cfr. C. Buci-Glucksmann, *La ragione barocca. Da Baudelaire a Benjamin*, trad. it. di C. Gazzelli, Genova, Costa e Nolan, 1984, p. 134.

⁴⁵ B. Gracián, *El Criticón* (1651-1657), edición de E. Correa Calderón, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, vol. I, p. 36.

raccoglie nel linguaggio tale corrispondenza⁴⁶. Inteso non come *Begriff* intellettualistico, come *afferramento* del reale nelle maglie delle categorie logiche, bensì come *con-capio* e *concepción*, come fecondità e generazione⁴⁷, «*preñado y no hinchado*», secondo le parole dello stesso Bergamín⁴⁸, il concetto viene a essere accoglimento e conoscenza di una realtà composita, polifonica, fatta di contrari non assoluti ma relativi, che si danno a intendere in un'armonia combinata sulle dissonanze. È questa forma ingegnosa di conoscenza offerta dal *conceptismo* barocco che sembra suggerire l'accesso, per via relazionale e figurativa, metaforica, e non semplicemente logico-dimostrativa, a una verità che è inscindibile dalla sua linea d'ombra, a una verità che sembra risiedere nel paradosso medesimo. Per questo tale conoscenza non può non esprimersi in aforismi, in immagini, ricorrere alla metafora e all'allegoria, a quelle forme dell'arte simbolica che la preferenza per la forma classica di Hegel, nell'*Estetica*, aveva finito per squalificare proprio in virtù del mancato accordo che si dà in esse tra «forma» e «contenuto», decretando un'ipoteca che in Spagna aveva trovato delle sponde favorevoli nel pensiero di Menéndez Pelayo e di Antonio Machado, con cui necessariamente dovette fare i conti l'allegorista barocco Bergamín⁴⁹.

5. Tornando ora al problema del demoniaco e dell'opera d'arte, come detto anche questo ricade nelle polarità istituite da Bergamín. Il Demonio, l'esperienza liminare del nulla, il pozzo dell'angoscia, la frontiera infernale sono parti integranti e inaggrirabili di ogni poesia, la quale solo da questo angolo d'ombra, solo nella raffigurazione e rimemorazione della sua caduta angelica, può rendere possibile l'esperienza della sua verità. Ed è appunto la figurazione della «lotta invisibile» tra il mondo angelico e quello demoniaco, nemico di ogni creazione, punto di resistenza dell'opera alla sua realizzazione e insieme enigma della sua vitalità, a determinare la dimensione poetica. Ma in realtà, per Bergamín, l'intero «pensiero immaginativo» dell'uomo irradia dal nucleo di questa lotta:

Questa lotta invisibile tra il mondo angelico e quello demoniaco, che era per i Greci l'unica ragione della poesia, in tutte le sue arti, come in tutte le sue parti, ci si rivela effettivamente come l'intimo segreto viscerale del pensiero immaginativo, dell'immagine poetica del mondo⁵⁰.

Tale lotta, però, aggiunge Bergamín, letteralmente *si gioca*. In essa va in scena l'«illusorio tranello di luce e ombra», un gioco di «scherno celeste» il cui obiettivo è «rubare il corpo» («*hurtarle el cuerpo*») del Demonio. Quando ciò non riesce, e il gioco si perde, è il Demonio a farsi beffe del poeta, fingendo una creazione spirituale dove realmente non c'è. Al contrario, l'invenzione poetica riuscita è una magia bianca, un'«angelica», giocosa e infantile «burla al Demonio», un lazzo arlecchinesco – figura anch'essa ancipite tra l'infantile e il demoniaco⁵¹ –, che elude l'inganno ingannandolo. Qui il fanciullo si rivela l'antagonista più quotato del Demonio stesso, come nel Libro di Giobbe o in Sant'Anastasio, dove questi compare per lamentarsi di Dio il quale consentiva che persino i

⁴⁶ Cfr. J.A. González Casanova, *Bergamín a vista de pájaro*, cit., pp. 60-61.

⁴⁷ Per questa differenza ci rifacciamo a M. Perniola, Presentazione di B. Gracián, *L'acutezza e l'arte dell'ingegno* (1648), trad. it. di G. Poggi, Palermo, Aesthetica Edizioni, 1986, pp. 9-21, in part. p. 19.

⁴⁸ Cit. in G. Agamben, *José Bergamín*, cit., p. 24.

⁴⁹ Si veda J. Bergamín, *Beltenebros*, cit., pp. 68 sg.; trad. it. cit., pp. 53 sg., e in proposito cfr. G. Agamben, *José Bergamín*, cit., p. 23, e J.A. González Casanova, *Bergamín a vista de pájaro*, cit., p. 61.

⁵⁰ J. Bergamín, *La importancia del Demonio*, cit., p. 45; trad. it. cit., p. 101.

⁵¹ Di una «vocazione arlecchinesca» in Bergamín ha parlato J.A. González Casanova, *Bergamín a vista de pájaro*, cit., pp. 67 sg.

fanciulli si prendessero gioco di lui: «Non c'è arte poetica [...] che non sia questo gioco angelico di burlare il Demonio, come nei giochi infantili: burlare il Demonio rubandogli corpo e anima. Burlarsi del Demonio è cosa di poesia, perché è cosa di fanciulli e di angeli: di intelligenze pure, di creazioni spirituali»⁵². Ma, precisa Bergamín, questo gioco, questa burla del demonio, non è affatto un semplice scherzo (*broma*); si tratta, piuttosto, di una burla «tragica» e «*de veras*», vera e seria, in cui ne va della salvezza del pensiero, dell'arte e dell'anima: «così come il torero sa che burlarsi veramente del toro, burlarsi del suo oscuro assalto impetuoso significa anche salvarsi integralmente: salvare il corpo e salvare la vita»⁵³. Una simile concezione artistica, che lascia ancora trasparire un fondale religioso, non sembra d'altro lato riconducibile semplicemente a una visione ludica dell'opera d'arte, a un'identificazione, sul modello schilleriano, di arte e gioco.

Essa, piuttosto, rinvia al più ampio spettro di possibilità del pensiero di farsi *immaginativo* e ludico insieme, e per questo ha, alla sua base, quella che è forse la provocazione più acuta e l'intuizione più originale del Bergamín saggista, l'idea dell'«analfabetismo», e della sua «decadenza», a cui era dedicato il lavoro pubblicato il medesimo anno de *La importancia del Demonio* su «Cruz y Raya». In questo saggio, dietro la critica solo apparentemente ingenua alla cultura «alfabetizzata» della lettera, al sapere enciclopedico dell'illuminismo moderno – reo della *decadencia* dell'analfabetismo –, che divide e sterilizza il pensiero e il linguaggio in un ordine fittizio, quello alfabetico, sta tutta la concezione bergaminiana del linguaggio stesso e del «pensiero immaginativo», «poetico» e «analfabetico». Anche qui, la polarità su cui si definisce il discorso richiama ancora quella tra il demonio e l'inferno – il luogo della lettera morta, della sterilizzazione dello spirito – e il paradiso e l'infanzia⁵⁴. Ma l'opposizione paolina e tradizionale di lettera e spirito, di scrittura e oralità rivela, nella «congiura poetica contro l'alfabetismo letterario»⁵⁵, contro la settorializzazione e l'«utilitarizzazione» della ragione – ciò che Bergamín chiama la «ragion pratica», a cui si oppone invece la «*razón pura*» o «analfabeta» e «poetica» –, un più profondo tentativo di risalire alla sorgente ultima di ogni dire poetico e razionale, al *che di poesia*, all'elemento «vocale» e insieme «immaginale» che soggiace a ogni parlare e pensare e che trascende ogni grammaticalizzazione o alfabetizzazione. È in questo contesto di riflessione che Bergamín tenta di riscattare i «diritti dell'infanzia» e dell'«analfabetismo», che vengono a coincidere con quelli del pensiero immaginativo, del linguaggio in quanto poesia: «I diritti dell'analfabeta sono gli stessi del fanciullo, prolungati spiritualmente nell'uomo: e sono i diritti più sacri, perché rappresentano l'unica libertà sociale indiscutibile: quella del linguaggio creatore umano; quella del pensiero immaginativo dell'uomo»⁵⁶.

Questa simmetria riconosciuta tra regno dell'infanzia e regno della poesia, come dimensioni autonome dello spirito, contrassegnate da una radicale exteriorità rispetto a ogni grammatica, a ogni letteralità e codificazione, sembra ancora restituire l'intento bergaminiano, al di sotto della critica d'arte, di tematizzare una vera e propria *razón* – come quella *vital*e e *storico-narrativa* orteghiana, come quella *poetica* zambraniana – che trova il suo luogo

⁵² J. Bergamín, *La importancia del Demonio*, cit., p. 47; trad. it. cit., p. 105.

⁵³ *Ibidem*; trad. it. cit., p. 106.

⁵⁴ Cfr. J. Bergamín, *La decadencia del analfabetismo*, cit., pp. 18, 20, 27; trad. it. cit., pp. 39, 44, 62. *La decadencia del analfabetismo* è originariamente il testo di una conferenza letta da Bergamín presso la Residencia de Señoritas di Madrid nel maggio 1930. Sulla centralità di questo lavoro e del tema dell'infanzia nell'opera dell'autore ha posto l'attenzione anche Y. Roullière, *José Bergamín, el filósofo niño*, in R. Bonilla Cerezo (ed.), *José Bergamín, el laberinto de la palabra*, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2008, pp. 41-62.

⁵⁵ J. Bergamín, *La decadencia del analfabetismo*, cit., p. 24; trad. it. cit., p. 54.

⁵⁶ Ivi, p. 28; trad. it. cit., p. 63.

di scaturigine nell'immagine: «Il bambino pensa soltanto per immagini, come, secondo Goethe, fa la poesia: pensa immaginativamente, senza dubbio, ancor prima di dar voce al suo pensiero, e, quando gli dà voce, grida». Ma il modo peculiare del pensare in-fantile, del pensare *analfabeta* e immaginativo che precede anche il linguaggio, osserva poco più avanti Bergamín, è quello del gioco:

che fa il bambino della sua ragione, se non la usa, se non la utilizza? Che ne fa? Quello che fa di tutto: ci gioca. Nel bambino, mentre è bambino, il pensiero è ancora uno stato di gioco. E lo stato di gioco è sempre nel bambino uno stato di grazia. [...] pensare per il bambino è giocare: mettere in gioco, graziosamente, le immagini del suo pensiero. [...] La ragion d'essere di un bambino è questo suo stato di gioco; la *raison d'être* dell'infanzia e di ogni stato poetico o di pura razionalità è il gioco⁵⁷.

La critica bergaminiana alla cultura enciclopedica della «lettera» sembra indicare, dunque, il tentativo di riscattare, nell'infanzia, in questo pensiero pre-letterario, la possibilità di un *pensamiento* altro da quello *alfabetizzato*, da quello delle concatenazioni logico-argomentative, la cui regione si troverebbe nell'«oltrepassamento dell'architrave [*dintel*] poetico dell'analfabetismo»⁵⁸. Come nel *De vulgari eloquentia* il volgare illustre dantesco, così nell'analfabetismo bergaminiano il pensare poetico-immaginale e ludico, che precede ogni formazione grammaticale e istituzionale, appare come la fonte viva cui deve tornare a bagnarsi il pensiero per sottrarsi a ogni cristallizzazione strumentale: «Ogni costruzione del pensiero umano, che non si sradichi dalla sua ragione spirituale o poetica, dal suo sottostante analfabetismo, fiorisce divinamente nel cielo: e perfeziona il proprio ottimismo, nutrendosi spiritualmente di poesia. La poesia è quella che nutre il gioco spirituale del pensiero»⁵⁹.

E tuttavia, come non va confuso l'«analfabetismo» con l'«incultura»⁶⁰, occorre non equivocarsi sullo spiritualismo, per così dire, di Bergamín. Se qui l'opposizione *letra-espíritu* sembra assumere dei contorni netti, bisogna ricordare che il nocciolo riscattato dal teatro barocco – dal *nihilismo poético* di Góngora, dall'*agudeza* di Gracián – e insieme da Nietzsche è quello della salvaguardia delle apparenze, della carne e delle maschere, di quelle «superfici» in cui risiede già ogni profondità⁶¹. Per questo, a ben vedere, anche la «*corteza de la letra*», secondo il titolo di un'altra raccolta di testi, in quanto apparenza, in quanto carne mortale e transitoria, richiede d'essere salvata. E lo spiritualismo di Bergamín non può che affermarsi, dunque, come uno spiritualismo materialistico, inteso anche nel senso del materialismo dialettico marxiano-leniniano così come posto in tensione con i pensatori dell'angoscia in *El pozo de la angustia*⁶². Una simile salvazione della lettera è ciò a cui allude, nel secondo capitolo di *Beltenebros*, l'espressione di «*letra significativa*», di una «*literalidad*» che – esemplarmente compiuta dalla poesia dantesca – non uccide lo spirito ma «lo vivifica perché lo realizza» dandogli carne⁶³. Il binomio oppositivo di spirito e lettera, così come quello di analfabetismo e alfabetismo segnato dallo scarto prodotto nell'*alpha* privati-

⁵⁷ Ivi, p. 17; trad. it. cit. (lievemente modificata), p. 38. Che una simile concezione del pensiero come gioco e stato di grazia si ponga, per Bergamín, al di là dell'infanzia intesa come fase meramente biologica-cronologica sembra attestato dalla variazione apportata in un aforisma di *La cabeza a pájaros*, cit., p. 89; trad. it. cit., p. 124: «Il pensiero è uno stato di grazia. E la grazia uno stato di gioco».

⁵⁸ J. Bergamín, *La decadencia del analfabetismo*, cit., p. 27; trad. it. cit. (modificata), pp. 61-62.

⁵⁹ Ivi, p. 23; trad. it. cit., p. 52.

⁶⁰ Cfr. J. Bergamín, *Nuestra defensa de la cultura* (1937), in Id., *Antología*, edición de G. Penalva Candela, Madrid, Castalia, 2001, pp. 295-298.

⁶¹ Cfr. J. Bergamín, *Beltenebros*, cit., pp. 67 sg.; trad. it. cit., pp. 53 sg.

⁶² Cfr. J. Bergamín, *El pozo de la angustia*, prólogo de C. Gurmendez, Barcelona, Anthropos, 1985, pp. 80-81.

⁶³ J. Bergamín, *Beltenebros*, cit., p. 25; trad. it. cit., p. 17. Anche in *El cohete y la estrella*, cit., p. 56, si leggeva già: «La materia afferma lo spirito e lo prova; è la sua unica prova».

vo, nella negazione, sembra qui trovare una più sottile e affermativa configurazione, in questa lettera significativa che realizza e incarna lo spirito e, incarnando quello, salva sé stessa.

Per altra parte, nella ragione ludico-infantile che viene così a postularsi nell'analfabetismo bergaminiano è forse possibile riconoscere anche una prima riformulazione di quell'eredità insieme eraclitea e nietzschiana del nesso di filosofia e gioco che troverà poi luogo nella filosofia ludico-gioviale dell'Ortega di *La idea de principio en Leibniz*, nell'*Ontologie des Spiels* del Fink lettore di Nietzsche e nell'ultima delle lezioni di Heidegger sul *Principio di ragione*⁶⁴. All'intersezione tra «popolo greco fanciullo e analfabeta», secondo cui il mondo era poeticamente un gioco divino quale «congiunzione reale di dèi: una congiunzione copulativa e disgiuntiva», e «popolo cristiano fanciullo e analfabeta», secondo cui l'universo è poeticamente un gioco divino quale «congiunzione personale di Dio», tra il gioco e l'enigma del fanciullo eracliteo e il divenire *come* bambini per accedere al regno dei cieli (Matt. 18, 1-4; e Matt. 19, 13-15), sembra tendersi dunque lo sforzo bergaminiano in cerca di una radice poetica – come nell'immagine dell'albero⁶⁵ – del pensiero. A questo fondo enigmatico e poetico del *pensamiento*, al mistero della vita e del divino – scaturigine di ogni pensiero e di ogni parola –, suggerisce Bergamín, apre il gioco puro, esso stesso enigmatico, senza fondo e senza lingua: «il gioco puro è enigmatico. L'enigma è gioco assoluto», si legge tra gli aforismi di *La cabeza a pájaros*. Segno assoluto della lingua, luogo d'indifferenza pura, non ulteriormente interrogabile né decifrabile, che trascende qualsiasi significazione e referenzialità, è il gioco puro in quanto enigma, l'enigma puro in quanto gioco: «L'enigma non ha significazione. È segno assoluto: interrogazione pura. Senza risposta, ma senza domanda»⁶⁶.

In esso sembra stare, infine, quel passaggio per l'*architrave poetico dell'analfabetismo* che sostiene e ricongiunge il mondo adulto a quello dell'infanzia, il mondo storico a quello edenico, l'inferno al paradiso e il romanzo alla poesia. Come luogo per eccellenza del possibile e del potenziale, in cui convergono gli elementi perturbatori del fuoco e dell'acqua, dell'inferno e del paradiso, come scrive Bergamín in alcuni *recuerdos de niñez*⁶⁷, il gioco assoluto dell'infanzia può dischiudere una nuova forma della lingua, una rinnovata capacità adamitica di dare nomi alle cose. In questo senso, l'analisi del Demonio, e l'intero pensiero di Bergamín, tracciato come un segno contrappelo alla caduta angelica, alla confusione delle lingue di Babele, potrebbe apparire, anche, come il tentativo costante di dare una lettera a questa frontiera, di offrire la parola alla voce di una riscoperta infanzia.

⁶⁴ Si vedano rispettivamente J. Ortega y Gasset, *L'idea del principio in Leibniz e l'evoluzione della teoria deduttiva* (1947), ed. it. a cura di S. Borzoni, Caserta, Saletta dell'Uva, 2006, pp. 331 sg.; E. Fink, *Il gioco come simbolo del mondo*, trad. it. di N. Antuono, Roma, Lercici, 1960 e Id., *La filosofia di Nietzsche* (1960), trad. it. di P. Rocco Traverso, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 195-205; M. Heidegger, *Il principio di ragione* (1957), trad. it. di G. Gurisatti e F. Volpi, Milano, Adelphi, 1991, pp. 190-193. Cfr. anche F.W. Nietzsche, *La filosofia nell'epoca tragica dei greci e scritti dal 1870 al 1873* (1873), trad. it. di G. Colli, in Id., *Opere*, 23 voll., ed. Colli-Montinari, Milano, Adelphi, 1964-2001, vol. III, t. 2, 1973, pp. 263-351; e G. Colli (a cura di), *Eraclito*, in *La sapienza greca*, Milano, Adelphi, 1980, vol. III, in part. pp. 135-168.

⁶⁵ N. Dennis, *José Bergamín, poeta desconocido de la Generación de 1927*, in E. Rugg, A.M. Gordon (ed.), *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas*, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 207-210, ha parlato dell'immagine dell'albero bergaminiano in cui alla radice vi sarebbe la poesia, l'aforisma costituirebbe il tronco, il saggio e il teatro i rami e, infine, la poesia nuovamente le foglie.

⁶⁶ J. Bergamín, *La cabeza a pájaros*, cit., p. 118; trad. it. cit., p. 134.

⁶⁷ Cfr. J. Bergamín, *Caballito del diablo* (1942), in Id., *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, cit., pp. 45-49; trad. it. *La libellula o cavallino del diavolo*, cit., pp. 111-118.