rocinante

n. 13 / 2022

RIVISTA DI FILOSOFIA IBERICA, IBEROAMERICANA E INTERCULTURALE

rocinante

RIVISTA DI FILOSOFIA IBERICA, IBEROAMERICANA E INTERCULTURALE

n. 13 / 2022

rocinante
RIVISTA DI FILOSOFIA IBERICA, IBEROAMERICANA E INTERCULTURALE

ISSN: 2531-6451 (digitale) | 1971-2871 (stampa)

© Istituto per la Storia del Pensiero Filosofico e Scientifico Moderno
Consiglio Nazionale delle Ricerche, 2022

I contributi proposti all'attenzione della Redazione per la pubblicazione su «Rocinante» sono sottoposti a una duplice procedura di *blind peer review*.
Le proposte devono essere inviate a rocinante.cnr@gmail.com. La Segreteria redazionale della Rivista provvederà a trasmetterle in forma anonima ai *referee* deputati alla valutazione. I contributi verranno pubblicati solo se valutati positivamente.

Tutti i materiali inviati per la pubblicazione devono essere preventivamente uniformati secondo le norme redazionali della Rivista presenti sul sito o da richiedere a rocinante.cnr@gmail.com.
I saggi e gli articoli devono essere corredati da un *abstract* in lingua inglese (min. 500 - max. 1000 battute) e dall'indicazione, sempre in inglese, delle parole chiave (min. 3 - max. 5).

rocinante

Rivista di filosofia iberica, iberoamericana e interculturale

DIRETTA DA

Giuseppe Cacciatore, Luis de Llera, Manuela Sanna

COMITATO DI DIREZIONE

Giuseppe Bentivegna, Giuseppe D'Anna, Antonello Giugliano†, Armando Mascolo, Armando Savignano, Antonio Scocozza, José M. Sevilla Fernández.

COMITATO SCIENTIFICO

Fulvio Tessitore (Presidente - Università di Napoli "Federico II"), Stefania Achella (Università di Chieti), José Andrés-Gallego (CSIC Madrid), Pablo Badillo O'Farrell (Universidad de Sevilla), Rossella Bonito Oliva (Università L'Orientale di Napoli), Fortunato Maria Cacciatore (Università della Calabria), Clementina Cantillo (Università di Salerno), Alessia Cassani (Università di Genova), Pedro Cerezo Galán (Universidad de Granada), Pio Colonnello (Università della Calabria), Gianni Ferracuti (Università di Trieste), Raúl Fornet-Betancourt (Universität Bremen), Juliana González Valenzuela (UNAM, México), Paola Laura Gorla (Università L'Orientale di Napoli), Diego Gracia Guillén (Direttore Fondazione Zubiri di Madrid), Antonio Heredia Soriano (Universidad de Salamanca), José Lasaga Medina (UNED, Madrid), Víctor Martín Fiorino (Universidad Católica de Colombia), María Lida Mollo (Università della Calabria), José Luis Mora García (Universidad Autónoma de Madrid), Leonardo Pica Ciamarra (ISPF-CNR), Carmen Revilla Guzmán (Universidad de Barcelona), Ramón Rodríguez García (Universidad Complutense de Madrid), Javier San Martín Sala (UNED, Madrid), Stefano Santasilia (Universidad Autónoma de San Luis Potosí), Javier Zamora Bonilla (Universidad Complutense de Madrid).

COORDINAMENTO DI REDAZIONE

Armando Mascolo

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Ruggero Cerino, Roberto Colonna, Antonella De Laurentiis, Giorgia dello Russo, Noelia Domínguez Romero, Carlos Javier González Serrano, Lorena Grigoletto, Stefania La Rosa, Robin Lindsay, Marianna Scaramucci, Giovanna Scocozza, Stefania Tarantino.

REALIZZAZIONE TECNICA E IMPAGINAZIONE

Ruggero Cerino

PROGETTO GRAFICO DELLA COPERTINA

Diego Scimone

RIVISTA PATROCINATA DA

Dipartimento di Studi Umanistici - Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Fondazione I.S.LA. per gli Studi Latinoamericani - Università degli Studi di Salerno

INDICE

I. SAGGI E ARTICOLI

ANDREA BOCCHETTI, *L'illineare e il biforcato: Deleuze lettore di Borges* » 9

LORENZO COGNETTI, *Ortega e la* razón vital*: una traccia nietzscheana* » 19

GIUSEPPE D'ACUNTO, *Unamuno e il sentimento carnale della parola* » 31

LUIS DE LLERA, *La escuela filosófica de Barcelona: Joaquín Xirau* » 39

LUCA FILACI, *Silenzio creatore e parole nascenti in María Zambrano* » 59

ALFONSO MORALEJA, *En torno a* La deshumanización del arte. *Apuntes sobre el vitalismo y la estética en Ortega* » 69

GIANMARCO SCRIVANO, *Il* Don Chisciotte *e la lettura come paradigma del rapporto realtà-finzione* » 75

FRANCESCO GIUSEPPE TROTTA, *Il demonio e il fanciullo. Note sul pensiero di José Bergamín* » 85

II. NOTE CRITICHE E RECENSIONI

MANUEL BERTOLINI, *Il suono delle origini. Musica e cultura secondo Ramón Andrés* » 99

GAETANO IAIA, *Quale "salvezza" dell'individuo in Spinoza? Spigolature in margine a un testo di María Zambrano* » 103

STEFANIA LA ROSA, *José Ferrater Mora interprete di Ortega y Gasset* » 109

MARIA LIDA MOLLO, *Fenomenologia del corpo e dell'amore negli scritti orteghiani degli anni Venti* » 113

SALVATORE PRINCIPE, *Ripensare il cosmopolitismo per un nuovo europeismo e un nuovo umanesimo* » 121

I
SAGGI E ARTICOLI

ROCINANTE - n. 13/2022
ISSN 2531-6451
DOI 10.19267/22R001

L'ILLINEARE E IL BIFORCATO: DELEUZE LETTORE DI BORGES

Andrea Bocchetti

Abstract: This article aims to illustrate some fundamental aspects of the Borgesian reading of Gilles Deleuze. Through the concepts of *bifurcation* and *simultaneity*, we will try to show in which manner the French philosopher uses Borges to show how the selection of best of all possible worlds in the Leibnizian Theodicy, develops in the Argentinian writer through a vertiginous image of coexistence of all possibilities. The Universe of Borges, unlike that of Leibniz, is according to Deleuze, crossed by plots that develop bifurcated paths, that is, through non-linear series, points of rupture that open to the synchronic coexistence of contradictions. A sort of absurdity in which the linear and its paradox are co-present and not excluded.

Keywords: Deleuze, Borges, Leibniz, Bifurcation, Simultaneity.

* * *

Deleuze definisce Borges un discepolo di Leibniz[1], e a giusta ragione[2]: per quest'ultimo l'universo prolifera in una molteplicità senza limite, la quale si anima nella possibilità della contingenza e che si esprime nell'indiscernibilità delle sostanze; un molteplice che fuoriesce dal *fatto*, che traccia una linea nell'infinità del campo potenziale degli eventi e che, a sua volta, determina aleatoriamente l'accadere senza mai cedere alla necessità predeterminata. L'universo di Leibniz è una curva dalla funzione incerta (se non per Dio o *a posteriori*), che taglia il piano delle possibilità infinite pur senza offuscarle. Le singolarità evenemenziali non sono che possibilità incarnate che lasciano intatte il campo potenziale di quelle escluse.

Alla molteplicità dei mondi potenziali fa da contraltare l'unica possibilità del mondo fattuale: i mondi sono perciò stesso possibili virtualmente e incompossibili attualmente. A Dio solo va il clamore della scelta e, dunque, della *pre-visione* di un corso degli eventi che può essere descritto, in ragion sufficiente, solo al rovescio, all'indietro: e questo esattamente per il motivo che la serie funzionale che descrive quel corso non è lineare, o meglio diverge[3]. Se la serie degli eventi seguisse una semplice linearità, che si concatena nel flusso dei legami logici, la sua previsione sarebbe facilmente estraibile dalla necessità: ma poiché tale serie attraversa il compossibile, la curva che ne deriva diverge nella molteplicità dei punti di contingenza. Il Mondo è allora la sommatoria delle serie infinite di possibilità illineari concatenate, serie che si intrecciano, si intersecano, divergono, convergono, proliferando nella molteplicità di un accadere *complesso*. E tuttavia, tale complessità assume in Leibniz una visione *armonica*: come accade nel passaggio dalla melodia rinascimentale alla composizione barocca, e successivamente neobarocca, il tutto si articola in un insieme che integra il melo-

[1] G. Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque* (1988), trad. it. di D. Tarizzo, *La piega. Leibniz e il barocco*, Torino, Einaudi, 2004, p. 102.

[2] Che Borges abbia letto Leibniz è noto, come mostrano i numerosi riferimenti all'interno della sua opera, quale quello, ad esempio, relativo all'immaginario autore del Chisciotte, Pierre Menard, e alla sua biblioteca di monografie misteriose, la quale contiene, infatti: «c) Una monografia su "certe connessioni o affinità" del pensiero di Descartes, di Leibniz e di John Wilkins (Nîmes, 1903). d) Una monografia sulla *Characteristica universalis* di Leibniz (Nîmes, 1904). […]. f) Una monografia sull'Ars Magna Generalis di Raimondo Lullo (Nîmes, 1906)», in J.L. Borges, *Pierre Menard, autore del "Chisciotte"*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, 2 voll., Milano, Mondadori, 1984, vol. I, p. 650.

[3] Una possibile declinazione in campo matematico di tale discorso è il noto criterio di Leibniz, impiegato in analisi per definire le serie numeriche alternate convergenti, in particolare riguardo alle serie armoniche alternate.

dioso e il dissonante, nel circolo delle strutture e dei temi combinati e variati, nelle ridondanze compositive che si accordano nella complessità del temperato. È in tal senso che Deleuze individua in Leibniz un linguaggio musicale: armonia e accordo[4]. Se Dio non è null'altro che un compositore, ossia colui che sceglie la migliore delle possibilità armoniche su cui costruire la sua *Opera*, allora si tratta di un'armonia che si svolge nell'ordito accordato dei punti di convergenza e di divergenza: delle infinite serie, Dio sceglie quella *migliore*[5]. Qualora si volesse impiegare una traslazione musicale, si potrebbe dire che Dio, nell'individuare il migliore dei mondi possibili, abbia scelto, a suo gusto, quello dall'armonia più sublime. È forse questo quello che intendeva dire Goethe quando descriveva la musica di Bach[6]. Ma se in Leibniz l'armonia universale è la risultante di un molteplice che si riaccorda in unità, forzando il disaccordo nell'unità armonica combinata, e tracciando un confine esclusivo tra i mondi possibili, in Borges, come si vedrà, si assiste ad una simultanea compresenza di incompossibili (quel che in musica avviene, come dice Deleuze, nel passaggio al Neobarocco[7]), ossia nella sincronica coesistenza dei mondi differenti.

Questa breve, quanto inevitabile, premessa, ci consente di far ritorno a Borges e alla lettura che ne fa Deleuze: il geniale scrittore non è oggetto di un lavoro specifico da parte di quest'ultimo; eppure, le occorrenze che lo tirano in ballo offrono una funzionalità duplice: da un lato, chiarire mediante una potente metafora letteraria alcuni concetti deleuziani, e, dall'altro, dare, se possibile, una più colorata specificità filosofica all'opera borgesiana.

Davide Tarizzo ci suggerisce una brillante indicazione, nella sua *Introduzione* a *La piega. Leibniz e il barocco*, quando dice:

> Il caos metafisico di Deleuze è *l'irregolare e l'incalcolabile*. Detto altrimenti, quando Deleuze parla di "biforcazioni", ad esempio, ha senz'altro in mente il concetto matematico di biforcazione (da May a Thom), ma tende sempre a trasporre il discorso sul piano metafisico, là dove non vale più alcun calcolo, là dove non sussiste più alcuna regola, e la biforcazione matematica si trasforma in una biforcazione metafisica (ecco allora *Il giardino dei sentieri che si biforcano* di Borges)[8].

---

[4] «Il modello musicale è il più idoneo a illustrare l'ascesa dell'armonia nel Barocco, così come la successiva dissipazione della tonalità nel Neobarocco: si passerà dalla chiusura armonica all'apertura di una politonalità, – o come dice Boulez – a una "polifonia di polifonie"» (G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. 136). Per un'approfondita ricostruzione del rapporto tra filosofia e linguaggio musicale nel pensiero di Leibniz, cfr. G. Deleuze, *Cours sur l'harmonie* (1987), disponibili su internet in versione video,

https://www.youtube.com/watch?v=_JBMX6uECxc. D'altro canto, Borges si riferisce a Leibniz come a colui «che inventò l'armonia prestabilita», J.L. Borges, *Tema del traditore e dell'eroe*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 722.

[5] «Dieu veut la série entière […]. Cette série est dite universelle au même titre que l'harmonie car elle est à interpréter en fonction du tout de l'univers (*totius seriei*)»: A. Robinet, *Du nouveau sur le principe de raison suffisante*, in «Studia Leibnitiana», XXXIII, 2001, 1, p. 93.

[6] Celebre, quanto meravigliosamente efficace, il pensiero che Goethe espresse riguardo al sommo compositore tedesco: «Un dialogo di Dio con sé stesso, prima della creazione del mondo». Ché Dio abbia interpellato sé stesso circa la bellezza della propria creazione, prima di *sceglierla*?

[7] «La ragione classica è crollata sotto i colpi inferii dalle divergenze, dalle incompossibilità, dai disaccordi, dalle dissonanze. E il Barocco è l'ultimo tentativo di ricostruire una ragione classica, suddividendo le divergenze in altrettanti mondi possibili, e facendo delle incompossibilità altrettante frontiere tra i mondi. I disaccordi che sorgono in uno stesso mondo possono magari essere violenti, ma si risolvono sempre in accordi, poiché le uniche dissonanze irriducibili sono quelle tra mondi differenti. Insomma, l'universo barocco vede sfumare le sue linee melodiche, ma tutto ciò che perde in melodia lo riacquista in armonia, e grazie all'armonia. Posto di fronte al potere delle dissonanze, scopre una infiorescenza di accordi straordinari, remoti, che si risolvono tutti in un mondo prescelto - anche a costo della dannazione. Questa ricostruzione, però, non avrà vita lunga. Verrà infatti il Neobarocco, con la sua ondata di serie divergenti nello stesso mondo, con la sua irruzione di incompossibilità sulla stessa scena» (G. Deleuze, *La piega, Leibniz e il barocco*, cit., pp. 135-136).

[8] D. Tarizzo, *La metafisica del caos*, in G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. XXIII.

Alla proposta di una struttura matematica del reale (come in una parte del pensiero moderno, da Galileo a Leibniz, o in quello di una certa epistemologia novecentesca), in cui il complesso sintagmatico e operativo della ragione formale risponde ad una realtà pienamente logicizzata, Deleuze oppone una caoticità non quantizzabile, una dischiusura del mondo all'irregolare e all'incalcolabile. Non occorre tuttavia cadere nella banale deduzione che Deleuze impieghi una sorta di immagine romantica del caos, articolata da una mitologia del disordine. Il caos in Deleuze non è, infatti, un puro disordine:

> La prima differenza tra scienza e filosofia sta nell'atteggiamento rispetto al caos. Qui, caos non indica tanto il disordine, quanto la velocità infinita con cui si dissipa qualunque forma vi si profili. È […] un *virtuale* che contiene tutte le particelle possibili e richiama tutte le forme possibili, che spuntano per sparire immediatamente, senza consistenza né referenza, senza conseguenza[9].

E inoltre:

> Il caos non è uno stato inerte o stazionario, non è un miscuglio a caso. Il caos caotizza, disfacendo nell'infinito ogni consistenza[10]. Il problema della filosofia è di acquisire una consistenza, senza perdere l'infinito in cui il pensiero è immerso […]. Dare consistenza senza perdere nulla dell'infinito è un problema molto diverso da quello della scienza che cerca di dare delle referenze al caos[11].

Un primo tratto che specifica il problema del caos in filosofia è qui posto: non esiste il caos, che rimanda ad un'idea astratta[12]: esiste il mondo in quanto caoticità, ossia l'infinità evanescente dei possibili, un molteplice che ridonda prolificamente nella differenza. Di qui la brillante, quanto problematica, definizione di Tarizzo, relativamente a Deleuze, di una metafisica del caos. Il caos filosofico è l'attestazione di un'irregolarità e di un'incalcolabilità, un divenire che, pur procedendo nella vorticosa ripetizione dei processi morfogenetici, dissolve a velocità infinita ogni forma dal suo stato di consistenza. Il mondo è l'espressione dell'insorgenza e della dissoluzione di forme, in un processo che non smette di essere produttivo ma che non ha *senso*. In altre parole, il *ritorno* della formazione è ritmato dal *ritorno* della metamorfosi (ossia del disfacimento della forma e della sua transizione in un altrove), che non si orienta in un senso preciso o una direzione pre-determinata.

Ciò non vuol tuttavia significare che non si producano determinazioni:

> Il caos, in realtà, non è tanto caratterizzato dall'assenza di determinazioni quanto dalla velocità infinita con cui queste si profilano e svaniscono: non è un movimento dall'una all'altra, ma al contrario l'impossibilità di un rapporto tra due determinazioni, poiché l'una non appare senza che l'altra sia già scomparsa, e appare come evanescente quando l'altra sparisce come abbozzo[13].

Il caos è perciò l'andamento illineare nel processo determinativo delle forme: laddove si determina una forma, essa non procede da un *continuum* transitivo, ma da una disgiunzione, mediante cui si porta ad espressione l'evento, ossia l'attualizzazione esistenziale che fuoriesce dall'insieme infinito dei possibili.

---

[9] G. Deleuze, F. Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?* (1992), trad. it. di C. Arcuri, *Che cos'è la filosofia?*, Torino, Einaudi, 1996, p. 113.

[10] Ivi, p. 33.

[11] *Ibidem*.

[12] Cfr. G. Deleuze, *La piega. Lebniz e il barocco*, cit., p. 126.

[13] G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 33.

Un primo aggancio del discorso deleuziano con Borges lo si ritrova nella *Biblioteca di Babele*[14], racconto tratto da *Finzioni*, di cui val la pena citare l'inizio:

> L'universo (che altri chiama la Biblioteca) si compone d'un numero indefinito, e forse infinito, di gallerie esagonali, con vasti pozzi di ventilazione nel mezzo, bordati di basse ringhiere. Da qualsiasi esagono si vedono i piani superiori e inferiori, interminabilmente. La distribuzione degli oggetti nelle gallerie è invariabile. Venticinque vasti scaffali, in ragione di cinque per lato, coprono tutti i lati meno uno; la loro altezza, che è quella stessa di ciascun piano, non super di molto quella d'una biblioteca normale. Il lato libero dà su un angusto corridoio che porta a un'altra galleria, identica alla prima e a tutte. […] Di qui passa la scala a spirale, che si inabissa e s'innalza nel remoto. Nel corridoio è uno specchio, che fedelmente duplica le apparenze. Gli uomini sogliono inferire da questo specchio che la Biblioteca non è infinita (se realmente fosse tale perché questa duplicazione illusoria?), io preferisco sognare che queste superfici argentate figurino e promettano l'infinito…[15].

La splendida architettura borgesiana dell'universo (così «altri chiama la Biblioteca») è costruita su di un'immagine densamente filosofica, una sorta di *Weltanschauung* in senso stretto. Tutto si compone secondo un'ecologia frattale, fatta di sentieri interminati e regolarità vertiginosamente ripetitive. Una griglia strutturale che smarrisce la sua oppressione ricorsiva nell'infinito della sua estensione, una sorta di "infinito senza controllo"[16]. L'insieme delle parti si ripropone senza sosta, prolungandosi nell'aldilà dello sguardo, il quale è sospinto inesauribilmente verso l'orizzonte inattingibile e imponderabilmente lontano. La Biblioteca non può essere percorsa per intero, poiché ad ogni passo un nuovo orizzonte si ritraccerebbe, in ogni direzione. In un certo senso, non ci si muove mai dal centro della Biblioteca-universo, pur percorrendo incessantemente il proprio cammino. Eppure, ciò che si incontra, è *strutturalmente* invariabile:

> Gli idealisti argomentano che le sale esagonali sono una forma necessaria dello spazio assoluto o, perlomeno, della nostra intuizione dello spazio. Ragionano che è inconcepibile una sala triangolare o pentagonale. (I mistici pretendono di avere, nell'estasi, la rivelazione d'una camera circolare con un gran libro circolare dalla costola continua, che fa il giro completo delle pareti; ma la loro testimonianza è sospetta; le loro parole, oscure. Questo libro ciclico è Dio). Mi basti, per ora, ripetere la sentenza classica: "la Biblioteca è una sfera il cui centro esatto è qualsiasi esagono, e la cui circonferenza è inaccessibile"[17].

Nelle meravigliose parole di Borges insiste un'apparente quanto rigida ripetizione geometrica e volumetrica, una sorta di circolo ossessivo[18], (cui può sfuggire solo l'allucinazione mistica? È questa da intendersi soltanto come una pura immagine allucinata?), che ricorre anche nella disposizione del contenuto della Biblioteca:

---

[14] J.L. Borges, *La Biblioteca di Babele*, in Id., *Tutte le opere*, cit., p. 680.

[15] *Ibidem*.

[16] Cfr. M. Sapir, *Borges and The Mapped View: The Case of the Mysterious Traveler*, in «Variaciones Borges», 5, 1998, p. 63: «The notion of uncontrollable infinity, the efforts to draw a total map of the world which end up trapped in the labyrinth of a *mise en âbime*, hold both the threat of vertigo and the possibility of freedom».

[17] Ivi, p. 681.

[18] Cfr. ad es. A. Gergett, *Symmetry of Death*, in «Variaciones Borges», 13, 2002, p. 86: «In his narrative Borges constructs a line of recursivity – an eternal recurrence cycle. This notion of circularity is personified in the actions that occur within the story itself. This insistence on the infinite is a typical motif which appears in most of his fiction, the infinite is manifested on a stylistic level as an insistent structure where composition permits us to recognise it as an operational mechanism».

> A ciascuna parete di ciascun esagono corrispondono cinque scaffali; ciascuno scaffale contiene trentadue libri di formato uniforme; ciascun libro è di quattrocentodieci pagine, ciascuna pagina, di quaranta righe; ciascuna riga, di quaranta lettere di colore nero. Vi sono anche delle lettere sulla costola di ciascun libro; non, però, che indichino o prefigurino ciò che diranno le pagine[19].

Ancora una volta, Borges ripropone, in linea discendente, dal tutto alla parte, una matrice definita e invariabile, interamente ricostruibile attraverso precisi valori quantizzati, dall'apparente serialità arbitraria: 1 (La Biblioteca), ∞ (il numero di gallerie), 6 (i lati della singola galleria), ± ∞ (i piani della Biblioteca a partire dall'origine assiale dell'osservatore), 25 (gli scaffali di ogni esagono), 5 (gli scaffali su ogni lato dell'esagono), 0 (gli scaffali sul lato libero), 32 (i libri per ogni scaffale), 410 (le pagine di ogni libro), 40 (le righe di ogni pagina), 40 (le lettere di ogni riga), 25 (i simboli ortografici, 22 lettere più lo spazio, il punto e la virgola). In calce a tale matrice topologica, Borges aggiunge due *assiomi*: 1) *La Biblioteca esiste ab aeterno*; 2) *Il numero dei simboli ortografici è di 25*. E da tali assiomi, ricava due considerazioni: 1) dal primo assioma (che contiene implicitamente l'idea di un'«eternità futura del mondo»[20]) ricava che, se l'uomo, "imperfetto bibliotecario" può essere opera del caso, l'universo, con la sua "elegante" forma non può che essere opera di un dio[21]; 2) dal secondo, ricava «la natura informe e caotica di quasi tutti i libri»[22].

Il sublime borgesiano perviene così a definire le due dimensioni fondamentali della Biblioteca-universo: da un lato, come dirà in conclusione, «la Biblioteca è infinita e periodica»[23]; dall'altro, la caoticità del suo contenuto e l'assenza di qualsiasi rapporto designativo tra esterno e interno («Vi sono anche delle lettere sulla costola di ciascun libro; non, però, che indichino o prefigurino ciò che diranno le pagine»). In breve, Ordine[24] e Caos, in cui la sequenza si *sublima* in ripetizione (Kronos si trasforma in Aiôn[25]) e dove variabilità e determinazione coesistono[26].

L'ordine universale e periodico borgesiano si squarcia nella caoticità e nell'insondabilità della sua sostanza: in primo luogo, ogni libro è contrassegnato da una formula che scinde contenitore e contenuto, dacché il bibliotecario non può mai ricavarne una relazione lineare; in secondo luogo, i libri sono abitati da una mistura indistricabile di ragionevolezza e incoerenza[27], nella molteplicità infinita di registri linguistici, noti e ignoti. Le uniche due leggi che la Biblioteca-universo contiene è che, a dispetto della variazione del tema, permane la

---

[19] *Ibidem.*

[20] *Ibidem.*

[21] C'è forse qui un ulteriore rinvio a Leibniz, se si tiene conto del passo dal racconto *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in cui il narratore dice: «Questo calcolo arrischiato ci riporta al problema fondamentale: chi furono gli inventori di Tlön? Il plurale è inevitabile, perché l'ipotesi di un solo inventore – d'un infinito Leibniz operante nelle tenebre e nella modestia – è stata unanimemente scartata»: J.L. Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, in Id., *Tutte le Opere*, cit., vol. I, p. 628.

[22] J.L. Borges, *La Biblioteca di Babele*, in Id., *Tutte le opere*, cit., p. 682.

[23] Ivi, p. 688.

[24] «Se un eterno viaggiatore la traversasse in una direzione qualsiasi, constaterebbe alla fine dei secoli che gli stessi volumi si ripetono nello stesso disordine (che, ripetuto, sarebbe un ordine: l'Ordine)» (ivi, pp. 688-689).

[25] «Aiôn è la verità eterna del tempo: pura forma vuota del tempo che si è liberata dal suo contenuto corporeo presente e così ha spiegato il suo cerchio, si allunga in una retta forse tanto più pericolosa, più labirintica, più tortuosa», G. Deleuze», *Sull'Aiôn*, in Id., *Logica del senso*, a cura di M. De Stefanis, Milano, Feltrinelli, 1997, pp. 148. Sulla questione del rapporto tra sublime e temporalità aionica, cfr. B. Saint Girons, *Du sublime comme principe et pas seulement comme catégorie*, in A. E. Sejten, C. Rozzoni (a cura di), *Revisiter le sublime*, Paris, Mimesis, 2021, p. 33.

[26] «It is impossible to create something new; the Library is far bigger than the single and disillusioned individual. Two normally opposed approaches and world views are simultaneously at play in the Library: the belief in chance and determinism»: J. Wichmann, *The Simultaneous Representation of Existing and Non-Existing Phenomena in Borges "Ficciones"*, in «Variaciones Borges», 16, 2003, p. 169.

[27] L. Borges, *La Biblioteca di Babele*, in Id., *Tutte le opere*, cit., p. 682.

costanza dell'uso di soli 25 simboli e che non esistono due libri identici[28]; da tutto ciò se ne ricava che «la Biblioteca è totale, e che i suoi scaffali registrano tutte le possibili combinazioni dei venticinque simboli ortografici (numero, anche se vastissimo, non infinito), cioè tutto ciò che è dato di esprimere, in tutte le lingue»[29].

Come non intravedere in tutto questo il sottotesto leibniziano che Deleuze vi scorge? Come non ripensare alla sostanza leibniziana e al principio di ragion sufficiente (e in particolar modo alla sua distinzione tra necessità e contingenza)? Come non ripensare all'infinità delle sostanze e dei compossibili? Come non ripensare al principio degli indiscernibili? E come non ripensare al frammento sull'*Apokatastasis* del 1715 (*Storia universale ed escatologia*[30]): dalle parole di Leibniz, che qui utilizza, si direbbe che la *Biblioteca* ne ha tratto ispirazione[31]. La struttura dei libri, la griglia di cifre, la compresenza di libri dotati di senso e di quelli insensati, l'oscillazione tra il calcolabile e lo smisurato, l'idea che l'infinito generi necessariamente la ripetizione di un medesimo, l'opposizione tra l'ordine necessario e misurabile (il molteplice limitato) – così come accade nel cifrario che descrive la Biblioteca borgesiana – e l'infinita variazione delle declinazioni esperienziali: l'affinità sembra patente. Givone racconta, della Biblioteca personale di Leibniz, che in essa erano presenti «tutti i libri possibili e immaginabili. Ossia tutti quelli che erano stati scritti e anche tutti quelli che avrebbero potuto esserlo»[32], una sorta di Biblioteca di Babele in sineddoche.

Deleuze, tuttavia, rintraccia un elemento potentemente divergente tra l'infinito dei possibili borgesiano e quello leibniziano. E lo fa recuperando il tema della biforcazione: «Si chiama biforcazione un punto […], nei cui pressi le serie divergono»[33]. Come scrive Deleuze, alla fine della *Teodicea*[34] Leibniz offre un'immagine barocca della combinazione infinita delle serie, «regolate da convergenze e divergenze»[35]. Come noto, nel dialogo filosofico che conclude l'opera, Sesto Tarquinio, concluso il suo colloquio con Giove, e uscito dal tempio,

[28] Cfr. Ivi, p. 683.

[29] Ivi, p. 684.

[30] G. W. Leibniz, *Storia universale ed escatologia: il frammento sull'Apokatastasis* (1715), in Id., *Scritti filosofici*, Torino, UTET, 2000, vol. III, pp. 557- 561.

[31] «Si può stabilire il numero di tutti i libri possibili che non eccedono una determinata grandezza, composti di vocaboli significanti o non significanti, che comprende pertanto anche tutti i libri dotati di senso. Chiamo libro di grandezza determinata quello che non ecceda un certo numero di lettere. Per esempio, si consideri un libro in folio composto di 10.000 pagine, ogni pagina di 100 righe, ogni riga di 100 lettere: sarà un libro di 100.000.000 di lettere. Si diranno allora di grandezza determinata quelli che non eccedono tale misura. Ora, il numero dei libri possibili che non eccedano una tale grandezza, ossia che si possono formare con cento milioni di lettere dell'alfabeto al massimo, è finito. Non soltanto questo numero è finito, ma si può anche trovare, mediante il calcolo delle combinazioni, quanti siano i libri possibili che non eccedono il numero di lettere proposto, grandi o piccoli, differenti gli uni dagli altri anche di pochissimo. Chiameremo N il loro numero. Poniamo inoltre che la storia pubblica annuale del mondo si possa descrivere in un libro di tale grandezza, che contenga cento milioni di lettere o sia anche più breve. Ne consegue che anche il numero delle possibili storie pubbliche del mondo, differenti tra loro, è definito e non supera il numero N: ciascuna di esse rappresenterebbe infatti un nuovo libro. Se ora poniamo che il genere umano durerà abbastanza a lungo nello stato in cui si trova presentemente, tanto da poter fornire materia alle storie pubbliche, è necessario che a un certo punto le storie pubbliche si ripetano esattamente […] le verità sensibili, ovvero quelle che non constano nella pura ragione, ma in tutto o in parte constano nell'esperienza, possono variare all'infinito anche senza diventare più prolisse; e così si può alimentare con materia sempre nuova le scienze e quei teoremi di dimensione crescente. La ragione ne è che le sensazioni consistono in una percezione confusa, che può variare in infiniti modi senza perdere di brevità, e possono esistere infinite specie di viventi, di sensi, di cose sensibili. Avviene il contrario nelle verità che si possono conoscere adeguatamente, o mediante una perfetta dimostrazione, che potendosi spiegare in parole hanno molteplicità limitata, in ragione della loro dimensione. E ogni spirito conosce l'orizzonte della sua capacità presente riguardo alle scienze, ma non lo conosce affatto per quella futura» (ivi, pp. 557, 561).

[32] S. Givone, *Il bibliotecario di Leibniz: Filosofia e romanzo*, Torino, Einaudi, 2005, p. 5.

[33] G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. 102.

[34] Cfr. G.W. Leibniz, *Saggi di Teodicea*, in Id., *Scritti filosofici*, cit., vol. I, pp. 375-770.

[35] G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. 101.

incontra delle soluzioni di eventi multiple, una collezione di serie divergenti che si svolgono a partire da tale punto, e che sviluppano la concatenazione evenemenziale che caratterizza il proprio destino. Deleuze, anche qui, parla di un'architettura barocca:

> È un sogno architettonico: un'immensa piramide che ha un vertice ma non ha una base, costituita com'è da un'infinità di appartamenti ciascuno dei quali è un mondo. Vi è un vertice perché vi è un mondo che è il migliore di tutti, ma non vi è una base poiché essi si perdono nelle brume e non esiste un ultimo che si possa indicare come il peggiore. In ogni appartamento si trova un Sesto che reca un numero sulla fronte e che mima una sequenza della sua vita oppure l'intera sua vita "come in una rappresentazione teatrale", restando accanto a un grosso volume. Il numero sembra rinviare alla pagina che racconta la vita di quel Sesto con maggiori dettagli, in scala ridotta, mentre le altre pagine raccontano senza dubbio gli altri eventi del mondo al quale egli appartiene. È la combinazione barocca di ciò che si legge e di ciò che si vede. E negli altri appartamenti si trovano altri Sesti e altri libri. Finito il colloquio con Giove, un Sesto si reca a Corinto e li diventa un notabile, un altro Sesto si reca in Tracia e li diventa re, invece di rientrare a Roma e di violare Lucrezia, come accade nel primo appartamento. Tutte queste singolarità divergono fra loro e ciascuna converge con la prima (l'uscita dal tempio) soltanto assumendo valori differenti dalle altre[36].

L'aspetto caratterizzante sta nella distinzione delle singolarità: il molteplice leibniziano mantiene l'infinita del possibile nel campo del puro potenziale, in cui la l'attualità funge da "setaccio". La serie dei possibili diverge, al punto che tra di loro i possibili assumono un valore esclusivo, sono incompossibili: «Tutti quanti i Sesti sono possibili, ma fanno parte di mondi incompossibili»[37].

In Borges le cose stanno in maniera somigliante, e dunque (per usare un connettore logico calcato sul pensiero di Lévi-Strauss[38]) differente: ne *Il giardino dei sentieri che si biforcano*[39] (tratto sempre da *Finzioni*), tale differenza si rende nitida. E Deleuze lo sottolinea pienamente: l'architetto borgesiano, Ts'ui Pên, costruisce un «labirinto barocco le cui serie infinite convergono o divergono, formando una trama temporale che abbraccia ogni possibilità»[40]. Si tratta di una trama in cui lo spazio labirintico si sublima nelle *fughe* temporali, inondato com'è di biforcazioni che moltiplicano le serie divergenti e convergenti, creando un'infinità di mondi e ricoprendo l'intero campo del possibile: ed è il tempo stesso a farsi labirinto, che riunisce il molteplice in un'unità difforme e monadica[41]. E come in Leibniz, i mondi sono tra loro incompossibili, "contraddittori": «Si *creano*, così, diversi futuri, diversi tempi, che a loro volta proliferano e si biforcano»[42].

Qualche precisazione: come noto, nel racconto di Borges, il monaco Ts'ui Pên si ritira per scrivere un libro e costruire un labirinto, lasciando detto: «lascio ai diversi futuri (non a

---

[36] Ivi, p. 102.

[37] *Ibidem*.

[38] Cfr. C. Lévi-Strauss, *Le totémisme aujourd'hui* (1962), trad. it. di D. Montaldi, *Il totemismo oggi*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 110: «"Non sono le rassomiglianze, ma le differenze che si assomigliano". Lévi-Strauss mostra come questo principio si sviluppi nella costituzione almeno di due serie, i termini di ciascuna serie differendo tra loro […]: la somiglianza sta "tra questi due sistemi di differenze"». Cfr. anche G. Deleuze, *Différence et répétition* (1968), trad. it. di G. Guglielmi, *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina, 2002, p. 152 e nota.

[39] J.L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in Id., *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 690-702.

[40] G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. 102.

[41] «The labyrinth, like the monad, contains the multitude of alternatives, and like the monad converges to unity when it approaches the infinite possibilities it contains. It is in the plenum of possible forking paths that the labyrinth becomes»: T.L. Cooksey, *The Labyrinth in the Monad: Possible Worlds in Borges and Leibniz*, in «The Comparatist», 17, 1993, p. 57.

[42] J.L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, cit., p. 698.

tutti) il mio giardino dei sentieri che si biforcano»[43]. L'eredità enigmatica viene sciolta da Stephen Albert, l'interlocutore del protagonista del racconto: quest'ultimo, Yu Tsun, discendente della stirpe di Ts'ui Pên, è condotto a riscoprire i misteri, tanto esecrati in patria[44], di quell'opera misteriosa ricca di apparenti "varianti contraddittorie". Albert, viceversa, disvela che il labirinto di Ts'ui Pên e il suo libro coincidono: «Ts'ui Pên s'era proposto un labirinto che fosse strettamente infinito»[45].

L'infinità sta esattamente in quel circuito di biforcazioni temporali, che distendono temporalmente, e non spazialmente, le possibilità della trama, attraverso linee di fuga che il possibile inaugura[46]: il caos apparente, la vertigine delle contraddizioni, è l'effetto di quella disseminazione di sentieri biforcati, i quali, nella illinearità dei loro andamenti, paralleli, convergenti e divergenti, ricoprono, moltiplicandosi, l'infinito. Il segreto del libro sta esattamente nella natura di tali biforcazioni (temporali e non spaziali):

> "Lascio ai diversi futuri (non a tutti) il mio giardino dei sentieri che si biforcano". Quasi immediatamente compresi; *il giardino dei sentieri che si biforcano* era il romanzo caotico; le parole *ai diversi futuri (non a tutti)* mi suggerirono l'immagine della biforcazione nel tempo, non nello spazio. Una nuova lettura di tutta l'opera mi confermò in quest'idea. In tutte le opere narrative, ogni volta che s'è di fronte a diverse alternative ci si decide per una e si eliminano le altre; in quella del quasi inestricabile Ts'ui Pên, ci si decide – simultaneamente – per tutte[47].

Le parole che Borges fa dire ad Albert sono la dichiarazione di ciò che Deleuze individua come *differenza* tra l'infinità dei mondi leibniziana e borgesiana, l'incompossibile e il simultaneo:

> Si capisce allora perché Borges citi il filosofo cinese invece di citare Leibniz. Egli vorrebbe […] che Dio facesse pervenire all'esistenza i mondi incompossibili tutti insieme, invece di sceglierne uno, il migliore. Cosa che sarebbe possibile in linea di principio, poiché l'incompossibilità è una relazione originale distinta dall'impossibilità o contraddizione. Subentrerebbero però contraddizioni locali, come quella tra Adamo peccatore e Adamo non peccatore. E, aspetto ancora più importante, ciò che davvero impedisce a Dio di far esistere tutti i possibili, anche incompossibili, è il fatto che si trasformerebbe in un Dio menzognero, in un Dio ingannatore, in un Dio baro […]. Leibniz, che diffida molto dell'argomento cartesiano del Dio che non inganna, ne offre una nuova formulazione a partire dall'incompossibilità: Dio gioca, ma impone tuttavia precise regole al gioco (contrariamente al gioco senza regole di Borges […]). La regola è che i mondi possibili non possono pervenire all'esistenza se sono incompossibili con quello scelto da Dio stesso[48].

La simultaneità dei mondi di Ts'ui Pên è la misura della differenza tra Borges e Leibniz[49]: il possibile sterminato non viene tagliato dal setaccio della scelta divina, ma compare

---

[43] Ivi, p. 697.

[44] Il personaggio di Yu Tsun, nel racconto, afferma: «Noi del sangue di Ts'ui Pên continuiamo ad esecrare quel monaco. La pubblicazione fu insensata. Il libro è una confusa farragine di varianti contraddittorie» (ivi, p. 696).

[45] Ivi, p. 697.

[46] A tale proposito, il concetto di "linea di fuga" di Félix Guattari costituisce un modulo ermeneutico ascrivibile pienamente al pensiero di Deleuze. Cfr. F. Guattari, *Lignes de fuite. Pour un autre monde de possibles*, La Tour d'Aigues, L'Aube, 2011.

[47] J.L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, in Id., *Tutte le opere*, cit., p. 698.

[48] G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. 104.

[49] Deleuze individua, in tal senso, un'affinità più stretta tra Borges e Whitehead: «Una simile differenza ha certamente una ragion d'essere. Per Leibniz […] le biforcazioni, le divergenze di serie, costituiscono autentiche frontiere tra mondi reciprocamente incompossibili, ragion per cui tutte le monadi esistenti includono integralmente lo stesso mondo compossibile che passa all'esistenza. Per Whitehead invece (e per molti altri filosofi moderni) le biforcazioni, le divergenze, le incompossibilità, i disaccordi appartengono a uno stesso mondo variegato, *che non può*

come compresenza di "contraddizioni locali", in una vertiginosa caoticità. L'illineare converge e diverge nel multilineare simultaneo, in una densità evenemenziale priva di sentieri esclusivi o discordanze; o meglio, il discordante, il dissonante, è la grammatica dell'armonia borgesiana, non solo intramondana, come in Leibniz, ma soprattutto intermondana[50]. Sicché l'infinità potenzialità del possibile di Leibniz, la quale, mediante la scelta (quella *ottima*) di Dio, si attualizza nel percorso unico del mondo migliore, in Borges si cala nell'attualità tutta intera, per cui l'insieme dei possibili coincide con l'insieme degli attuali[51]; la linearità diacronica è riassemblata come illinearità sincronica[52]:

> *Il giardino dei sentieri che si biforcano* è un'immagine incompleta, ma non falsa, dell'universo quale la concepiva Ts'ui Pên. A differenza di Newton e Schopenhauer, il suo antenato non credeva in un tempo uniforme, assoluto. Credeva in infinite serie di tempo uniforme, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi che s'accostano, si biforcano, si tagliano o s'ignorano per secoli, comprende *tutte* le possibilità. Nella maggior parte di questi tempi noi non esistiamo; in alcuni esiste lei e io no; in altri io, e non lei; in altri entrambi. […] Il tempo si biforca perpetuamente verso innumerevoli futuri[53].

Si potrebbe azzardare allora una suggestione. Così come il *Giardino* è «un enorme indovinello, o parabola, il cui tema è il tempo», ed è in questo senso che, come in ogni indovinello, «è questa causa recondita a vietare la menzione del suo nome»[54], allo stesso modo, è forse lecita l'ipotesi che l'indovinello di Borges, in questo frangente, ha il nome di Leibniz? Parafrasandolo: a differenza di Leibniz, Borges non credeva nella sola attualità del migliore dei mondi possibili, che esclude le ulteriorità mondane come incompossibili, ma crede nell'attualizzazione di tutti i mondi possibili, in cui il migliore, posto che ve ne sia uno, si

---

più essere incluso in unità espressive, ma solo fatto o disfatto secondo unità prensive e configurazioni variabili, o captazioni cangianti. Le serie divergenti tracciano in uno stesso mondo caotico sentieri sempre biforcanti: è un "caosmo", come quello che si ritrova in Joyce, oppure in Maurice Leblanc, Borges, Gombrowicz»: G. Deleuze, *La piega. Leibniz e il barocco*, cit., p. 135.

[50] Si potrebbe, con un certo grado di approssimazione, immaginare un rinvio al concetto di condensazione freudiano, con la precisa, e non inessenziale, distinzione: allorché in Freud il molteplice si condensa nell'unità (nella celebre figura della lastra impressionata più volte [Cfr. S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi*, in Id., *Opere*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1976, vol. VIII, pp. 342-343]), in Borges l'uno si riarticola nel molteplice. In altre parole: il simultaneo borgesiano si condensa unicamente nell'unità dell'opera, lasciando tuttavia le località delle trame disgiunte secondo una piena trasparenza dell'alternativa; in quello freudiano, il simultaneo si condensa nell'unità indistinta del manifesto (tutte le trame sono compresse in un'unica sola).

[51] «In the short story "El jardín de senderos que se bifurcan", the meaning of the labyrinth is expanded even further. From being a space with a multitude of ramifications and possible choices of roads, the labyrinth is now also connected with time: any choice also means a renunciation of other possible choices, and Borges plays with the thought of the simultaneous existence of actual and discarded choices. The labyrinth is now also an expression of several different realities in time (as well as in space), and hereby Borges attempts to question that which (according to him) is the normal, chronological and one-dimensional view of time, which we erroneously attempt to impose on reality in order to be able to comprehend it»: J. Wichmann, *The Simultaneous Representation of Existing and Non-Existing Phenomena in Borges "Ficciones"*, cit., pp. 172-173.

[52] «It is a multiplicity connected to other multiplicities. It resists closure. Diachrony that is characteristic of traditional texts gives way to synchrony so that the linear conception of time is dismantled», Ö. Ögüt, *From Psychoanalysis to Schizoanalysis: Borges and Calvino through Lacan, Barthes, Deleuze and Guattari*, in «RLA», 6 1994, p. 602.

[53] J.L. Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, cit., pp. 700-701.

[54] «Ho confrontato centinaia di manoscritti, ho corretto gli errori introdotti dalla negligenza dei copisti, ho congetturato il piano di questo caos, ho ristabilito, o creduto di ristabilire, l'ordine primitivo, ho tradotto l'opera intera: non vi ho incontrato una sola volta la parola *tempo*» (ivi, p. 700).

perde nell'infinità di un tempo multiverso[55], e annega nel mare (per usare un'immagine leopardiana) degli innumerevoli mondi possibili e simultanei.

[55] Gregg Lambert propone, seguendo la paradossalità del ritorno borgesiano, l'immagine molto evocativa di un Borges precursore di Leibniz. Cfr., in tal senso, G. Lambert, *The Non-Philosophy of Gilles Deleuze*, London, The Athlone Press, 2002, p. 86.

ROCINANTE - n. 13/2022
ISSN 2531-6451
DOI 10.19267/22R002

ORTEGA E LA *RAZÓN VITAL*: UNA TRACCIA NIETZSCHEANA

Lorenzo Cognetti

Abstract: In this paper, starting from the key concept of *razón vital*, we propose a detailed analysis of Ortega's *ratiovitalism* aiming to pinpoint an important nietzschean trace, connected with the above said theory. Both Ortega and Nietzsche would be the protagonists of a deconstructive operation of pure reason and identity principle logic by which reality is demanded as fixed. However, for both thinkers this deconstruction does not imply a *tout court* abandonment of the *ratio*, resulting with a landing in pure irrationalism. Continuously with Nietzsche's de-sedimentation of thought absoluteness, orteguian coded *ratiovitalism* is intended to be a "third way", which goes beyond the impasse of modern rationalism, without embracing irrational mysticism. What is at stake is the relaunch of a contact with reality that recognizes the value of pre-logical intuition, of reason inspired by doubt and which, aware of its own limits, "sportingly" accepts to use them as a threshold to assert an experimental life. The genealogy shaped by Nietzsche and Ortega, which encounters in Socrates the origin of the cultural decadence of the West, suggests a breaking of the chains which entangle vital substrate, original and evolving spontaneity of existence, thus rediscovering its potential and earthly richness, with the idea that life can be "a well-tuned spectacle and a joyful experiment".

Keywords: Ortega y Gasset, Nietzsche, Vital Reason, Socratism, Intuition, Vitality.

* * *

Nell'opera *El tema de nuestro tiempo*, pubblicata nel 1923, Ortega insiste molto sulla necessità di superare tanto la postura relativista, quanto quella razionalista. La possibilità di andare oltre queste due concezioni filosofiche, alternative tra loro eppure egualmente insufficienti ed errate, è rappresentata dalla nozione di *razón vital.* Si tratta, com'è noto, di un concetto chiave che fonda e definisce la filosofia orteghiana come "raziovitalismo". Secondo Jesús Conill Sancho, nell'elaborazione di questa precisa posizione filosofica, Ortega mostra chiari influssi nietzscheani, ritenendo che «la ragione vitale è l'espressione di una nuova aurora, l'aurora della ragione impura […] una ragione che è "vitale", ma che non smette di essere "ragione"»[1]. Attraverso Nietzsche, in altri termini, Ortega arriverebbe ad anteporre la vita alla *ratio* senza che questo comporti una caduta nell'irrazionalismo, anzi, mediante tale movimento si determinerebbe l'apertura «ad una ragione impura come ragione vitale, ossia, ad un raziovitalismo che conduce ad una rivoluzione nel modo in cui si stabiliscono i valori»[2].

Della stessa idea è Antonio Regalado, il quale, nel suo libro *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, dedica ampio spazio ad analizzare l'influsso nietzscheano sul pensiero del filosofo madrileno, sottolineando nello specifico il nesso tra la ragione vitale e la volontà di potenza. La presenza di Nietzsche in Ortega è per lo studioso spagnolo quanto mai determinante, sostenendo che «sebbene Ortega trascuri il pensiero metafisico di Nietzsche e dia risalto a un Nietzsche letterario e creatore di mitologie, nella pratica egli riflette a partite dai presupposti della teoria della conoscenza del padre della volontà di potenza»[3]. L'influenza nietzschena, inoltre, non si limiterebbe ad essere una caratterizzazione esclusiva della prima

[1] J.M. Conill Sancho, *Crítica de la razón impura: de Nietzsche a Ortega*, in «Revista de Estudos Contitucionais, Hermenêutica e Teoria de lo Direito», VII (2015), 1, pp. 2-12: p. 6.

[2] Ivi, p. 7.

[3] A. Regalado, *El laberinto de la razón: Ortega y Heidegger*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 44.

fase del pensiero orteghiano ma, al contrario, essa acquisirebbe un peso decisivo proprio a partire dalla cosiddetta "seconda navigazione", quando cioè «Ortega elabora una critica della conoscenza che si configura come un'ontologia partendo da premesse nietzscheane e ampliandosi in funzione della ragione vitale e storica»[4]. Il filosofo spagnolo riprende dal pensatore tedesco la nozione di vita come volontà di potenza, tanto che il concetto di creazione nietzscheana verrebbe a configurarsi come «pietra angolare dell'idea di ragione vitale»[5]. In un certo senso, secondo Regalado, «Ortega non pensò coscientemente la ragione vitale come volontà di potenza, ma fu piuttosto la volontà di potenza ciò che si impose come idea generatrice del discorso sulla ragione vitale»[6]. Vale dunque la pena cercare di mettere in luce l'ispirazione nieztscheana che avrebbe colto Ortega nell'elaborazione della dottrina raziovitalista. Quel raziovitalismo che, seguendo ancora le parole di Regalado, potremmo definire come «l'idea generale del suo sistema filosofico»[7].

Come si è detto, il germe della ragione vitale era già presente nel circostanzialismo e nel concetto di vita sviluppati nelle *Meditaciones del Quijote*. Nel 1913, Unamuno aveva pubblicato il libro *Del sentimiento trágico de la vida*, «dando all'irrazionalismo la formulazione più energica, intensa, appassionata ed efficace»[8] a cui si potesse aspirare. Il pensatore basco aveva posto una frattura assoluta tra la vita e la conoscenza, elaborando una forma di misticismo filosofico che vedeva l'elemento vitale come antirazionale. Secondo Julián Marías, l'opera di Unamuno «fu uno stimolo polemico per Ortega, che lo obbligò probabilmente a maturare la sua incipiente teoria della ragione vitale per contrapporla a quell'attraente e affascinante formula di irrazionalismo»[9]. Si trattava dunque, per il filosofo di Madrid, di arrivare ad una nuova idea di ragione, superando l'irrazionalismo, ma evitando al tempo stesso di ricadere nell'ipostatizzazione della ragione pura che, dalla svolta cartesiana (1596-1650), aveva dominato la filosofia fino agli ultimi sviluppi idealistici, tanto dell'Ottocento (romanticismo tedesco), quanto del Novecento (fenomenologia husserliana).

Nell'ottica orteghiana, la ragione è prima di tutto «una funzione vitale, qualcosa che l'uomo fa nel *vivere*, lo stesso che il vedere e il palpare […] (e), lontano dall'essere qualcosa di estraneo alla vita, che le viene da fuori, la ragione, da sempre, *si dà nella vita*, si costituisce in essa, e in questo senso radicale ed originario è chiaramente *vitale*»[10]. L'uomo è naufrago nella circostanza e la ragione è lo strumento che egli ha a disposizione per illuminare il suo contesto, per "umanizzare" l'elemento estraneo in cui da sempre si trova e si muove. Allora, la ragione non è qualcosa di distinto dalla vita, bensì «è la vita stessa nella funzione di apprendere la realtà "legando cosa a cosa e tutto a noi". Questo vuol dire *ragione vitale*»[11].

Ortega, dunque, considera il pensiero alla stregua di una necessità dell'esistenza che trova la sua giustificazione nell'individuo organico. Si tratta di uno strumento per la vita, caratterizzato da una particolare duplicità, da uno strano dualismo. Di fatto, «il pensiero per essere vero ha bisogno di coincidere con le cose, con ciò che mi trascende; ma, allo stesso tempo, perché questo pensiero esista io devo pensarlo, devo aderire alla sua verità, devo porlo nell'interiorità della mia vita, renderlo aderente a quel piccolo mondo biologico che io so-

[4] Ivi, p. 45.
[5] Ivi, p. 48.
[6] Ivi, p. 49.
[7] Ivi, p. 48.
[8] J. Marías, *Ortega: Circustancia y vocación*, Madrid, Revista de Occidente, 1960, p. 495.
[9] *Ibidem.*
[10] *Ibidem.*
[11] Ivi, p. 496.

no»[12]. La nuova idea di ragione è finalizzata ad evitare la caduta nell'irrazionalismo unamuniano, ma allo stesso tempo, come si è detto, è il tentativo tutto orteghiano di costruire un nuovo modello di razionalità che superi l'*impasse* del razionalismo moderno e delle forme con cui esso si è sviluppato nella storia del pensiero. Una di queste forme è il cosiddetto "culturalismo", il quale, in *El tema de nuestro tiempo*, diviene oggetto di un pesante attacco. Nell'ottica di Ortega, il culturalismo ipostatizza la cultura costituendola come vita spirituale, staccata dal terreno concreto in cui emerge e da cui, in definitiva, dipende. La cultura, infatti, non è cosa diversa dalla vita spontanea e non può, senza negative conseguenze, «tagliare gli ormeggi» con essa. «Non c'è cultura senza vita, non c'è spiritualità senza vitalità», afferma Ortega. Inoltre, aggiunge che la nuova sensibilità del tempo si concretizza nella capacità di «non dimenticare mai, a nessun livello, che le funzioni spirituali sono anche, e contemporaneamente, funzioni biologiche»[13].

È in questa direzione che bisogna intendere l'idea secondo cui l'essere umano è mosso da due imperativi, quello vitale e quello culturale, per cui «la vita deve essere colta, ma la cultura deve essere vitale»[14]. Bisogna evitare infatti che la cultura si stacchi radicalmente dal fondo soggettivo, dal sostrato della vita spontanea, per costituirsi come sfera autonoma, di fronte alla quale la vita stessa finisce per inginocchiarsi. La cultura deve costantemente essere alimentata dal flusso vitale, ma se il legame viene reciso, essa «si inaridisce e diventa ieratica»[15], comportando parallelamente la schiavitù della vita, ovvero dello stesso soggetto della creazione culturale che ora si pone a completo servizio della sua medesima creatura. Quando ciò avviene, Ortega avanza l'impellente necessità «di lasciare in sospeso gli imperativi culturali ed avvicinarsi a quelli vitali», ovvero: «Lealtà, spontaneità, vitalità, contro la cultura»[16]. Tale anticulturalismo non deve assolutamente essere letto come un inno di ritorno al primitivo, alla natura selvaggia, ma vuole essere piuttosto una critica nei confronti di una vita de-vitalizzata, separata da sé stessa in quanto completamente abbandonata alla cultura. Questo conduce necessariamente ad una falsificazione dell'esistenza, la quale viene coperta da idee e concetti tanto ipertrofici quanto astratti, incapaci di mantenere una tensione dinamica con l'elemento vitale da cui dipendono e di cui devono, inevitabilmente, nutrirsi.

Ortega ritiene che Socrate sia stato lo scopritore della ragione. Con il pensatore greco, il mondo razionale, ovvero lo spazio dei concetti, dei *logoi*, viene a costituire una sfera d'essere immutabile e perfetta, che si staglia di fronte all'incessante mutabilità e instabilità della spontaneità vitale in cui da sempre siamo immersi. I concetti puri offrono un'esattezza e una chiarezza che la nostra esistenza, intesa tanto come fenomeno interiore, quanto relazione con le cose del mondo esterno, non può darci. Il razionale viene ad occupare con Socrate il rango di vera realtà, comportando allo stesso tempo la svalutazione assoluta della vita spontanea. Questa operazione, in cui Ortega ritiene che si riveli l'essenza stessa dell'ironia socratica, genera un dualismo della realtà, «una doppia vita, nella quale ciò che non siamo spontaneamente – la ragione pura – viene a sostituire ciò che veramente siamo – la spontaneità»[17]. In fondo, afferma il pensatore spagnolo, «il razionalismo è un gigantesco tentativo di fare dell'ironia sulla vita spontanea guardandola dal punto di vista della ragione

[12] J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, in Id., *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, vol. III, p. 166; trad. it. *Il tema del nostro tempo*, a cura di C. Rocco e A. Lozano Maneiro, Milano, SugarCo, 2018, p. 95.

[13] Ivi, pp. 168-169 (trad. it. cit., pp. 98-99).

[14] Ivi, p. 169 (trad. it. cit., p. 99).

[15] Ivi, p. 173 (trad. it. cit., p. 103).

[16] *Ibidem.*

[17] Ivi, pp. 176-177 (trad. it. cit., p. 107).

pura»[18]. È arrivata però l'ora, nell'ottica del filosofo madrileno, di accorgersi che Socrate ha compiuto un errore. Scrive a questo proposito Ortega:

> La ragione pura non può soppiantare la vita: la cultura dell'intelletto astratto non è, di fronte a quella spontanea, un'altra vita autosufficiente che possa sloggiare quell'altra. *È solo una breve isola che galleggia sul mare della vitalità primaria.* Lungi dal poterla sostituire, deve appoggiarsi ad essa, nutrirsene come ognuna delle membra vive dell'organismo intero[19].

Il filosofo spagnolo rivendica dunque un tempo antitetico a quello socratico. Un tempo in cui la ragione deve essere ricondotta alla spontaneità, deve essere asservita alla vitalità. Bisogna produrre un'inversione attraverso la quale i prodotti della ragione, che sono in definitiva prodotti culturali, come ad esempio l'etica o l'arte, smettano di rivestire il ruolo di autorità, per tornare a servire la vita. È necessario istallarsi in una nuova cultura, una "cultura biologica" che permetta di realizzare quello spostamento attraverso cui «*la ragione pura* [cede] […] *il suo impero alla ragione vitale*»[20].

È facile rintracciare in questa riflessione orteghiana chiari motivi nietzscheani, partendo in primo luogo dal modo in cui il filosofo spagnolo, proprio come Nietzsche, individua in Socrate un momento cruciale nella storia dell'umanità nel quale si produce una frattura con l'elemento vitale attraverso l'ipostatizzazione della ragione pura. Rukser ritiene che «*Il tema del tempo di Socrate*»[21], come lo definisce Ortega, riprende chiaramente la critica nietzscheana contro il filosofo greco[22]. Nella *Nascita della tragedia*, il pensatore di Röcken aveva individuato il germe della decadenza nel realismo che caratterizza l'opera di Euripide e che comporta il suicidio dell'arte tragica. Il drammaturgo greco costruisce delle scene *ad hoc* per uno spettatore specifico. Costui è proprio Socrate, vero padre del razionalismo greco. Scrive di fatto Nietzsche: «Anche Euripide era in un certo senso solo maschera: la divinità che parlava per sua bocca non era Dioniso e neanche Apollo, bensì un demone di recentissima nascita, chiamato *Socrate*. È questo il nuovo contrasto: il dionisiaco e il socratico, e l'opera d'arte greca perì a causa di esso»[23].

Euripide risponde alla legge del socratismo per cui «tutto deve essere razionale per essere bello» e in fondo, ciò che si è soliti attribuire all'opera euripidea come difetto, «è per lo più il prodotto di quell'incalzante processo critico, di quella temeraria razionalità»[24] che è appunto il simbolo assoluto del credo socratico. Fink scrive che il filosofo di Atene si presenta agli occhi di Nietzsche come

> ossessionato dall'irrefrenabile impulso di trasformare tutto in qualcosa di pensabile, logico, razionale. Socrate appare così con l'aspetto di un demonio della ragione, di un uomo in cui tutta l'ambizione e tutta la passione si sono trasformate in una volontà di strutturazione e dominio razionale dell'esistente. Socrate sarebbe stato l'inventore dell'"uomo teorico" […] Con Socrate venne al mondo la chimera secondo cui il pensiero, seguendo il filo della causalità, conquista gli abissi più profondi dell'essere[25].

---

[18] Ivi, p. 177 (trad. it. cit., p. 107).
[19] *Ibidem* (trad. it. cit., p. 108).
[20] Ivi, p. 178 (trad. it. cit., p. 109).
[21] Ivi, p. 176 (trad. It. cit., p. 106).
[22] Cfr. U. Rukser, *Nietzsche in der Hispania*, in G. Sobejano, *Nietzsche en España,* Madrid, Gredos, 1967, pp. 545-546.
[23] F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Milano, Adelphi, 1978, p. 83.
[24] Ivi, p. 86.
[25] E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, Barcelona, Herder, 2019, p. 45.

Il mondo di essenze razionali, nell'ottica nietzscheana, andrebbe a costituire un ordine altro dell'universo, il quale si definisce agli occhi di Nietzsche come una mera rassicurazione metafisica. Si tratta cioè, spiega Vattimo, di una falsa posizione di "mondo vero", o meglio di "mondo dietro al mondo", «che diventa subito, rispetto al mondo dell'esperienza, "imperativo" o "rimprovero", e quindi produce quella depressione della vita in cui consiste la decadenza legata al razionalismo socratico (platonico)-cristiano»[26], che Nietzsche appunto individua rivelarsi in maniera originaria nell'opera euripidea.

L'insegnamento socratico è però, nella prospettiva nietzscheana, pienamente realizzato dal suo successore Platone, il quale diviene il vero nemico filosofico del pesatore tedesco. Quel mondo di essenze razionali che il *logos* socratico inaugura, trova il suo sviluppo nell'iperuranio platonico. Non a caso, Heidegger, nella sua opera magna dedicata al pensatore di Röcken, fa notare come, in un'annotazione presente nei lavori preliminari (1870-1871) al suo primo scritto, Nietzsche affermi che la sua filosofia è una forma di *platonismo rovesciato*. Platone pone il sovrasensibile come "mondo vero", ma questo movimento produce la negazione della vita, del terreno, del corporeo. Rovesciare il platonismo significa diroccare il primato dell'ideale, di ciò che è ipostatizzato come al di là del sensibile. Ma in realtà, la mossa nietzscheana non si limita ad una mera sostituzione per cui lo spazio dell'ideale viene ora ad essere occupato dal terreno. Bisogna di fatto intaccare la stessa struttura dualistica del platonismo[27]. È necessario cioè affermare, come insegna Zarathustra con il suo annuncio di una nuova umanità, il *senso della terra*.

Eugen Fink stringe fortemente il nesso tra *senso della terra* e *Übermensch*. Il fenomenologo tedesco mostra infatti come l'uomo metafisico abbia abusato della *terra*, estraendone i colori e il fervore, per adornare l'illusione dell'al di là. Il superuomo, di cui Zarathustra è il profeta, restituisce il valore a ciò che è stato violentato in nome del sogno di questo "oltre" che è lo spazio delle idee eterne e imperiture[28]. In questo senso, la *terra* non è altro che l'affermazione dell'esistenza, della vita liberata dalle catene metafisiche che la denigrano attraverso l'ipostatizzazione dell'ideale. Di fatto, il *senso della terra* è il riconoscimento della volontà di potenza quale essenza di tutto ciò che è, ossia della vita che non si limita a conservarsi, ma che mira all'espansione di sé. Nel primo libro dello *Zarathustra*, Nietzsche si riferisce negativamente a coloro che abitano un mondo dietro al mondo, affermando che il processo di sdoppiamento della realtà è il frutto della sofferenza e dell'incapacità di *volere*. Scrive infatti Nietzsche: «una misera ignorante stanchezza, che non vuole nemmeno più volere: essa ha creato tutti gli dèi e i mondi dietro al mondo»[29]. Contro questa "malattia metafisica" che spinge la testa a perdersi nelle "cose del cielo", l'insegnamento di Zarathustra è la rivendicazione di «una testa terrena, che crea il senso della terra!»[30].

L'affermazione del *senso della terra* come motivo caratterizzante lo *Übermensch* non si distanzia in fondo dall'idea orteghiana, presentata chiaramente nelle pagine di *El tema de nuestro tiempo*, secondo cui è necessario «consacrare la vita che finora non era stata che un fatto nudo e quasi una casualità del cosmo, facendo di essa un principio e un diritto»[31]. Ortega stesso, infatti, guarda alla storia dell'umanità come un processo di graduale distanziamento dalla spontaneità vitale, nell'apprezzamento delle più svariante entità poste al di là

[26] G. Vattimo, *Introduzione a Nietzsche*, Bari, Laterza, 2007, pp. 20-21.
[27] Cfr. M. Heidegger, *Nietzsche*, Milano, Adelphi, 2018, pp. 157 e sgg.
[28] Cfr. E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, cit., p. 111.
[29] F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1976, p. 30.
[30] Ivi, p. 31.
[31] J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, cit., p. 179 (trad. it. cit., p. 110).

della vita, in un movimento che sposta tutto il senso e il valore "nell'oltre", piuttosto che "nell'al di qua" vitale. Abbiamo visto come Socrate venga considerato dal filosofo spagnolo come l'inventore di una ragione che istituisce una "doppia vita" a discapito di quella spontanea, ovvero di quella realtà radicale che è la vita di ciascuno, radicata imprescindibilmente in un "qui ed ora". Ma mediante un'analisi storica che ricorda non troppo velatamente la genealogia nietzscheana, Ortega mostra il modo in cui questa alterazione si mantenga e si sviluppi nel Cristianesimo. Esso, attraverso il concetto di beatitudine, deprezza la vita che afferma sé stessa e che non riconosce l'acquisizione del suo senso in rapporto all'esistenza ultraterrena. Secondo il cristiano, «la vita trova la sua dignità non in sé stessa, ma nel suo al di là; non nelle sue qualità immanenti, ma nel valore trascendentale e ultravitale che accompagna la beatitudine»[32]. Ma di fatto è in Nietzsche che troviamo l'affermazione secondo cui il platonismo fonda la possibilità dell'avvento del nichilismo, di quella negazione della vita che trova la sua evidente manifestazione nel Cristianesimo, ovvero di ciò che nella sua ottica non è altro che «platonismo per il popolo»[33].

Sulla scia del pensatore tedesco, Ortega riconosce il movimento di annichilimento e svalutazione della vita anche negli ultimi due secoli "anticristiani" in cui lo spazio del divino è stato occupato da altre entità, come la morale, la scienza, la giustizia e che, in breve, possono essere identificate come mondo della cultura. Scrive il pensatore spagnolo: «La cultura, supremo valore venerato dagli ultimi due secoli, è anche un'entità ultravitale che si trova nella valutazione moderna esattamente allo stesso posto che prima occupava la beatitudine. Anche per l'europeo di ieri e dell'altro ieri la vita manca di valori immanenti, propriamente vitali». E conclude: «Il culturalismo è un cristianesimo senza Dio. Gli attributi di questa realtà sovrana – Bontà, Verità, Bellezza – sono smontati, tolti dalla persona divina, e, una volta separati, sono stati deificati»[34].

In fondo, Nietzsche nell'idea della "morte di Dio" come presupposto fondamentale per l'affermazione dell'*oltreuomo*, annunciata per la prima volta ne *La gaia scienza*, non afferma semplicemente che a morire è il Dio del monoteismo cristiano. Emanuele Severino sottolinea come sia proprio lo spazio dell'al di là, l'ipostatizzazione di un assoluto che spegne il carattere diveniente della vita a venire meno[35]. Anche il positivismo, infatti, non è altro che figlio dello stesso nichilismo platonico. Qui l'*eidos* di Platone è sostituito con il trionfo del "fatto", la fede del nuovo scientismo. Per questo motivo, nella *Genealogia della morale*, Nietzsche accosta la scienza alle tendenze stesse dell'ascetismo. Si tratta di due cose che riposano sullo stesso terreno, ovvero il credo «in un valore *metafisico*, in un *in sé* della verità»[36]. Insomma, per entrambi i filosofi si tratta di affermare la vita contro quel processo di assolutizzazione di entità ultravitali che finiscono per innalzarsi al di sopra di essa, deprezzandola ed annichilendola. È in gioco, dunque, un processo di diroccamento del dualismo. Ortega in questo senso vede il compito della propria generazione come l'avvio di un processo trasformativo di questo atteggiamento che, al posto di guardare alla vita stessa, alla sua radicale immanenza, cerca al di fuori di essa il suo senso.

L'affermazione della vita in una prospettiva anticulturalista e di superamento del razionalismo puro non deve indurre a ritenere che Ortega approdi ad un semplice vitalismo. Abbiamo già visto come la nozione di *razón vital* nasca da un'idea di decostruzione della ra-

[32] Ivi, p. 184 (trad. it. cit., p. 115).
[33] M. Heidegger, *Nietzsche*, cit., p. 162.
[34] J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, cit., p. 185 (trad. it. cit., p. 116).
[35] Si veda a tal proposito il testo di E. Severino, *L'anello del ritorno*, Milano, Adelphi, 1999.
[36] F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, Milano, Adelphi, 1984, p. 146.

gione pura che però non consiste in un abbandono completo di essa, la qual cosa condurrebbe ad abbracciare una concezione irrazionalista (si veda appunto la polemica con Unamuno). Ortega rivendica al contrario la necessità della *ratio*. In un saggio del 1924 intitolato *Ni vitalismo ni racionalismo*, egli afferma la volontà di chiarire alcuni aspetti del suo pensiero, dal momento che con troppa facilità esso viene confuso con ciò che comunemente, e a volte anche erroneamente, viene definito sotto il nome di vitalismo. Il filosofo spagnolo afferma esplicitamente che la sua «ideologia non va contro la ragione, dal momento che non ammette altra forma di conoscenza teoretica che questa: va solo contro il razionalismo»[37]. L'idea è la costruzione di una filosofia che riconosca il metodo razionale come unico processo conoscitivo, ma che si occupi in maniera centrale del problema che è la vita. Bisogna di fatto, in antitesi al razionalismo, mostrare che «la ragione incontra in sé stessa un abisso di irrazionalità»[38].

Ortega, in questo saggio del '24, ritiene che la ragione riposi in ultima istanza sull'intuizione, la quale è pienamente illogica dal momento che esclude da sé la prova del normale procedere razionale. Lo stesso principio di identità che regge l'intero processo analitico-logico è di fatto irrazionale. Il razionalismo non è realmente contemplativo, bensì è *imperativo*, in quanto schiaccia sulla realtà la struttura ideale dell'identità secondo cui funziona il pensiero. Ma questa coerenza è propria delle nostre idee e non del reale. La ragione, dice Ortega, ricerca per ogni fenomeno le condizioni che agiscono come causa di esso e sostiene, citando Kant, che «la totalità delle condizioni non è mai data nel pensiero, piuttosto gli è proposta come compito infinito»[39]. In conclusione, Ortega afferma che «la ragione incontra nel fenomeno un fondo irrazionale, senza trasparenza, opaco alla sua luce analitica»[40]. Il razionalismo, dunque, non riconosce la frattura che vi è fra essere e pensare. Al contrario violenta la realtà, proiettando su di essa la struttura della soggettività pensante. La "rivoluzione copernicana" di Kant è di fatto questo: «pensare non è vedere, ma legiferare e comandare»[41]. In fondo, dice Ortega, «il razionalismo tende ovunque, e sempre, a invertire la missione dell'intelletto, incitando questo affinché, invece di formarsi *idee* delle cose, costruisca *ideali* a cui debbono allinearsi»[42].

Ortega propone una trasformazione del rapporto tra intelligenza e realtà, dal momento che quest'ultima è illogica e, quindi, non può essere pienamente colta dal pensiero senza che questo la falsifichi attraverso la proiezione su di essa della sua legge logica di identità. Dunque, bisogna riconoscere e rispettare il "dramma della conoscenza" per cui non vi è dubbio che l'intelligenza sia uno strumento valido per conoscere, ma allo stesso tempo non vi è alcuna garanzia del fatto che la realtà si adegui effettivamente a tale strumento[43].

Come abbiamo osservato all'inizio, Conill Sancho vede una chiara continuità tra l'opera di Nietzsche e il pensiero di Ortega, in particolar modo perché entrambi inaugurano una forma di ragione impura al cui fondo si rivelano motivi che trascendono gli elementi logici. Scrive lo studioso spagnolo: «Nietzsche amplia il criticismo kantiano, eminentemente logico, attraverso un criticismo fisiologico e linguistico (metaforico), scoprendo il carattere vitale e prospettico della ragione». Inoltre, aggiunge che «il transito alla ragione impura non de-

[37] J. Ortega y Gasset, *Ni vitalismo ni racionalismo*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. III, p. 273.
[38] Ivi, p. 274.
[39] Ivi, pp. 278-279.
[40] Ivi, p. 279.
[41] *Ibidem.*
[42] Ivi, p. 280.
[43] Cfr. J.M. Conill Sancho, *La superación del naturalismo en Ortega y Gasset*, in «Isegoría: Revista de filosofía moral y política», XXIII, 2012, 46, pp. 167-192: p. 179.

ve significare l'instaurazione della ragione positivista basata nel progresso della conoscenza scientifica»[44]. Nietzsche, infatti, insiste sul carattere limitato del processo conoscitivo scientifico. Nella sua ottica, è pura mitologia credere ciecamente nel fatto che la scienza ci condurrà a un pieno dominio della realtà, procurandoci solo vantaggi. Sicuramente essa ha apportato grandi benefici, ma bisogna sapere andare anche oltre la scienza stessa, attraverso una ragione che sia capace di rimettere al centro la vita, di valorizzare l'esistenza nella sua piena immanenza. Come sostiene Fink, la scienza è indubbiamente un mezzo essenziale «per liberarsi della grande servitù dell'esistenza umana nei confronti degli "ideali", per uscire dalla subordinazione alla religione, alla metafisica e alla morale»[45], ma al tempo stesso essa deve cedere il passo ad una forma di vita che sia pensata come esperimento, o meglio ancora come una danza, metafora del «movimento del nuovo pensiero umano che prende coscienza della sua libertà»[46].

Vogliamo ora mettere in luce, seguendo l'analisi di Conill Sancho, quell'eco chiaramente nietzscheana rintracciabile nell'idea di Ortega secondo cui il pensiero sarebbe una falsificazione della realtà[47]. In *Al di là del bene e del male* Nietzsche afferma: «Senza mantenere in vigore le finzioni logiche, senza una misurazione della realtà alla stregua del mondo, puramente inventato, dell'assoluto, dell'eguale-a-se-stesso, senza una costante falsificazione del mondo mediante il numero, l'uomo non potrebbe vivere»[48]. Il pensatore tedesco sottolinea dunque la falsità dei giudizi sintetici *a priori*, ovvero degli elementi caratteristici della ragione pura, legandoli alla nostra necessità conservativa. La realtà, in altri termini, non parla il linguaggio del pensiero. E questo Nietzsche lo aveva compreso già nel suo scritto giovanile del 1873 *Su verità e menzogna in senso extramorale,* al momento di indagare la natura del concetto come sbocco naturale della parola. Scrive il filosofo tedesco: «Ogni concetto sorge con l'equiparazione di ciò che non è eguale. Se è certo che una foglia non è mai perfettamente uguale a un'altra, altrettanto certo è che il concetto di foglia si forma mediante un arbitrario lasciar cadere queste differenze individuali, mediante un dimenticare l'elemento discriminante». E aggiunge: «Il trascurare ciò che vi è di individuale e di reale ci fornisce il concetto, allo stesso modo che ci fornisce la forma, mentre la natura non conosce nessuna forma e nessun concetto, e quindi neppure alcun genere, ma soltanto una *x*, per noi inattingibile e indefinibile»[49].

Appare evidente quanto i due filosofi coincidano nella volontà di sradicare dalla realtà la logica dell'identità secondo cui procede la ragione pura, mostrando come l'intera tradizione della filosofia occidentale (per Ortega da Parmenide, mentre per Nietzsche da Socrate-Platone) si sia mossa erroneamente nel solco dell'identificazione tra essere e pensiero. Nietzsche, inoltre, proprio come Ortega, riconosce uno spazio pre-intellettuale in cui si muove il nostro incontro con il reale, che è esattamente lo spazio dell'intuizione. Sempre nello scritto rimasto incompiuto del 1873, il pensatore di Röcken critica come l'uomo del concetto, «l'essere *razionale*», agisca sotto il dominio delle astrazioni non permettendosi «più di essere trascinato dalle impressioni istantanee e dalle intuizioni». Al contrario egli «generalizza tutte queste impressioni, traendone concetti scoloriti e tiepidi, per aggiogare ad essi il carro della sua vita e della sua azione»[50]. Lo scritto si conclude con la contrapposizione, a

[44] J.M. Conill Sancho, *Crítica de la razón impura: de Nietzsche a Ortega*, cit., pp. 3-4.
[45] E. Fink, *La filosofía de Nietzsche*, cit., p. 83.
[46] Ivi, p. 86.
[47] Cfr. J.M. Conill Sancho, *Crítica de la razón impura: de Nietzsche a Ortega*, cit., p. 4.
[48] F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1977, pp. 9-10.
[49] F. Nietzsche, *Su verità e menzogna in senso extramorale*, Milano, Adelphi, 2015, pp. 18-20.
[50] Ivi, p. 21.

questo uomo razionale, dell'uomo intuitivo, «un eroe supremamente giocondo», che riconosce il carattere trasformativo del reale e dunque, alla logica arida del concetto, oppone e rilancia la creazione artistica che trasfigura in parvenza e bellezza. Egli, scrive Nietzsche, «raccoglie dalle sue intuizioni, oltre che una difesa dal male, un'illuminazione, un rasserenamento, una redenzione, che affluiscono incessantemente»[51].

Questo carattere creativo e giocondo, che Nietzsche evoca rispetto alla capacità di entrare in contatto con la realtà da parte del filosofo, è un elemento molto importante che caratterizzerà particolarmente gli scritti del cosiddetto "periodo illuminista" del pensatore tedesco. Basta pensare alla rivendicazione appunto di una "gaia scienza", da cui prende il titolo lo scritto del 1882. È interessante notare come spesso si sia soliti banalizzare la filosofia nietzscheana attribuendole una natura irrazionalista. Nietzsche, in realtà, proprio come Ortega, non abbandona la ragione, nonostante operi una decostruzione radicale di essa, criticandone i fondamenti logico-scientifici che avanzano pretese di assolutezza. In questa direzione si muove l'interpretazione di Massimo Cacciari, il quale vede nel filosofo tedesco agire una de-sedimentazione storico-psicologica del sapere. Nell'ottica nietzscheana, non esisterebbe cioè nessuna forma di pensiero puro, ovvero che non sia "affetto"[52]. Nella *Genealogia della morale*, infatti, Nietzsche stesso scrive: «guardiamoci dalle prensili braccia di tali concetti contradditori come "pura ragione", "assoluta spiritualità", "conoscenza in sé"»[53]. Per questo motivo, si può riconoscere, come fa Conill Sancho, che si tratti in fondo dell'aurora di una nuova ragione impura.

Umano, troppo umano segna un'importante svolta nel pensiero nietzscheano rispetto alla metafisica d'artista di stampo wagneriano, rivendicata come risposta alla decadenza nella *Nascita della tragedia.* Nel testo del 1879, l'arte passa in secondo piano lasciando il posto alla scienza. Una scienza che però non è lodata nella sua possibilità di restituire obiettivamente il reale. Questo, come si è visto, è un errore tipico del pensiero logico e del suo principio d'identità. Più che altro, la scienza ha la capacità di illuminare il processo in cui storicamente abbiamo schiacciato sulla realtà rappresentazioni erronee. Scrive infatti Nietzsche: «ciò che noi ora chiamiamo il mondo, è il risultato di una quantità di errori e di fantasie che sono sorti a poco a poco nell'evoluzione complessiva degli esseri organici, e che sono cresciuti intrecciandosi gli uni alle altre e ci vengono trasmessi in eredità come tesoro accumulato in tutto il passato». E poco più avanti aggiunge:

> Da questo mondo della rappresentazione la severa scienza può in realtà liberarci solo in piccola misura – e del resto non è affatto una cosa da augurarsi, – in quanto essa non può essenzialmente infrangere il potere di antichissime abitudini della sensazione; ma essa può gradatamente e progressivamente rischiarare la storia della nascita di quel mondo come rappresentazione; e sollevarci, almeno per qualche momento, al di sopra dell'intero processo[54].

In questo modo, la scienza funzionerebbe più che altro come ideale metodico, stimata più che per le sue potenzialità conoscitive, per il modo in cui induce a un certo atteggiamento moderato in colui che la pratica. Lo scienziato, infatti, è colui che è consapevole dell'errore intrinseco al nostro contatto con il reale che avviene sempre per mezzo di rappresentazioni più o meno equivoche. Come scrive Vattimo, «Nietzsche non si aspetta dalla scienza

[51] Ivi, p. 35.

[52] Si veda a tal proposito il testo di M. Cacciari, *Krisis: saggio sulla crisi del pensiero negativo da Nietzsche a Wittgenstein*, Milano, Feltrinelli, 1976.

[53] F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, cit., p. 113.

[54] F. Nietzsche, *Umano troppo umano,* Milano, Adelphi, 1979, p. 27.

un'immagine del mondo più vera. Ma piuttosto un modello di pensiero non fanatico, attento alle procedure, sobrio». Ed aggiunge: «nella scienza si attua un atteggiamento di maggiore libertà, equilibrio, sobrietà dell'uomo nei confronti del mondo»[55].

Di fatto, colui che Nietzsche in *Umano, troppo umano* chiama lo «spirito libero», è l'uomo dal buon temperamento, un'anima mite ed allegra, che nelle sue manifestazioni «non ha niente del tono ringhioso e dell'accanimento: le note fastidiose caratteristiche dei cani e degli uomini invecchiati che sono rimasti a lungo legati a una catena»[56]. Costui è al contrario un individuo che vive del gioioso desiderio di conoscere sempre meglio, lanciandosi all'avventura con il coraggio dell'incertezza. In *Aurora*, il filosofo tedesco invita infatti alla sperimentazione di sé stessi, di nuove forme di vita, esortando ad una coraggiosa esplorazione della realtà che costituisce il nostro ambiente. La riflessone diviene così un viaggio privo di meta definitiva, acquisendo le sembianze di un movimento sempre aperto e costantemente soggetto alla possibilità di essere riformato e nuovamente direzionato. Per questo motivo, scrive in un aforisma intitolato *Indagatori e ricercatori*: «Non esiste un metodo scientifico che sia il solo ad aprire le vie della conoscenza. Dobbiamo procedere per tentativi con le cose»[57]. Colui che indaga è un avventuriero, un navigatore, che senza timore deve lanciarsi nell'infinito mare della vita, scoprendo prima di tutto, proprio attraverso questo viaggio, i suoi stessi limiti. «Noi abbiamo riconquistato il coraggio di errare, di tentare, di assumere la provvisorietà»[58], afferma categoricamente. I filosofi sono allora *Gli aerei naviganti dello spirito*, come si dice nel titolo dell'aforisma conclusivo di *Aurora*, che guardano «*al di là* del mare», in quella direzione in cui sono «*tramontati* tutti i soli dell'umanità»[59]. Dunque, «via sulle navi, filosofi!»[60], perché, come correttamente segnala Caterina Resta, «è questo il perentorio invito a prendere il largo che Nietzsche lancia ai pensatori dell'avvenire, incitandoli a scoprire più di un nuovo mondo "nell'oceano del divenire"»[61].

Tornando ad Ortega, in conclusione, è impossibile non rintracciare nel raziovitalismo l'impronta nietzscheana, tanto nella costruzione di una critica alla cultura che dimentica la vita, quanto nella rivendicazione di una ragione che non si limiti agli elementi logici del suo essere, ma che mostri un volto molto più ricco, capace, proprio in virtù di questa ricchezza, di entrare in rapporto con le molteplici sfaccettature del reale. Un rapporto che però si dispiega secondo un contatto non violento, epurato da ogni avidità che pretenderebbe di trascendere i limiti stessi della ragione come funzione vitale. È necessario sottolineare, dunque, che tanto in Ortega quanto in Nietzsche viene rivendicata l'essenzialità del dubbio come tesoro inalienabile per muoversi nella vita. Javier San Martín sostiene a tal proposito che nel pensatore madrileno il dubbio costituisce una forma di esistenza antecedente ad ogni puro teorizzare. La condizione umana è infatti strutturalmente incerta, abitata da un'instabilità tale per cui il dubitare è, ogni volta, nuovamente riproposto[62].

Bisogna allora considerare, seguendo la lettura di Cacciatore, il raziovitalismo nei termini di «una filosofia della crisi, giacché postula come suo concetto guida il senso del limite e

[55] G. Vattimo, *Introduzione a Nietzsche*, cit., p. 43.
[56] F. Nietzsche, *Umano troppo umano*, cit., p. 42.
[57] F. Nietzsche, *Aurora*, Milano, Adelphi, 1978, p. 216.
[58] Ivi, p. 239.
[59] Ivi, p. 269.
[60] F. Nietzsche, *La gaia scienza*, Milano, Adelphi, 1977, p. 207.
[61] C. Resta, *Atlantici o mediterranei?*, in «Mesogea», 2002, 0, pp. 53-63, § 3, «Nietzsche pensatore oceanico», consultabile *online*: http://www.geofilosofia.it/pelagos/Resta_mesogea3.html.
[62] Cfr. J. San Martín, *Fenomenología y cultura en Ortega. Ensayos de interpretación*, Madrid, Tecnos, 1998, p. 227.

adotta come metodo conoscitivo la coscienza della storicità della contingenza temporale»[63]. In effetti, Ortega rivendica, in uno scritto su Azorín risalente al 1917, la formula secondo cui la vita deve essere «uno spettacolo armonioso e un gioioso esperimento»[64]. Un'idea che, come segnala Cerezo Galán, mette in gioco «il doppio movimento dell'esperimento creativo/immaginativo e dello spettacolo autoriflessivo»[65].

La ragione impura, tanto nietzscheana quanto orteghiana, è dunque all'origine di un nuovo atteggiamento filosofico ed etico dell'essere umano nei confronti dell'esistenza. Un atteggiamento danzante, giocoso, avventuroso e sportivo.

[63] G. Cacciatore, *La "zattera della cultura". Filosofia e crisi in Ortega y Gasset*, in G. Cacciatore, A. Mascolo (a cura di), *La vocazione dell'arciere. Prospettive critiche sul pensiero di José Ortega y Gasset*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2012, p. 66.

[64] J. Ortega y Gasset, *Azorín: primores de lo vulgar*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. II, p. 162.

[65] P. Cerezo Galán, *Ortega: niente affatto moderno e molto XX secolo?*, in G. Cacciatore, A. Mascolo (a cura di), *La vocazione dell'arciere. Prospettive critiche sul pensiero di José Ortega y Gasset*, cit., p. 89.

ROCINANTE - n. 13/2022
ISSN 2531-6451
DOI 10.19267/22R003

UNAMUNO E IL SENTIMENTO CARNALE DELLA PAROLA

Giuseppe D'Acunto

Abstract: The present contribution starts by noting the fact that there are few authors who have emphasised the word like Unamuno. Word conceived, by him, as an organ that, vibrating with emotional and sentimental resonances, is endowed, at the same time, with a "carnal" profile, two elements thanks to which it is invested with a socializing power so original that it naturally binds to itself the interiority of each individual.

Keywords: Unamuno, Word, Feeling, Conscience, Bowels.

* * *

[L]'*anima respira nelle parole*[*]

1. «La parola alata che vola sonora»[1]

È stato scritto che «sono pochi gli autori che hanno esaltato la parola come Unamuno»[2]. Di fatto, essa è stata costantemente al centro della sua speculazione linguistica, la quale, da una riflessione sulla parola, genericamente intesa, si è evoluta – con il venire in primo piano dell'interesse religioso della maturità – verso una riflessione sulla Parola come Verbo[3]. A cavallo della svolta del secolo, si verifica, infatti, una vera e propria rottura epistemologica nella biografia intellettuale di Unamuno, rottura che investe tutti i settori della sua attività e che, nel campo che qui più ci interessa, segna un abbandono della linguistica scientifica a favore di una «peculiare filosofia del linguaggio», incentrata sul motivo dell'«esaltazione del "cuore" e del "sentimento" nella parola»[4].

Muovendo da una concezione del linguaggio come un fenomeno, essenzialmente, sonoro, Unamuno intende la parola, innanzi tutto, come parola parlata[5]: come quella forza reale che, segnalando un'attività localmente e temporalmente situata, è indice di una presenza umana

[*] M. de Unamuno, *L'agonia del cristianesimo* (1931), trad. it. di J. López y García-Plaza, Casale Monferrato (Al), Piemme, 2004, p. 50.

[1] M. de Unamuno, *Obras completas* (d'ora in poi: OC, seguito dal numero romano del volume), a cura di M. García Blanco, 9 voll., Madrid, Escélicer, 1966-1971, vol. I: *Paisajes y ensayos*, p. 796.

[2] V. De Tomasso, *Il pensiero e l'opera di Miguel de Unamuno*, Bologna, Cappelli, 1967, p. 213.

[3] M. Zambrano, *La religione poetica di Unamuno* (1961), in Ead., *Spagna. Pensiero, poesia e una città*, trad. it. di F. Tentori, Troina (En), Città Aperta, 2004, pp. 69-92, ha messo in relazione la «fede attiva» (p. 70) nella parola, nutrita da Unamuno, con l'insorgere, in lui, del sentimento religioso. «La parola gli si scioglie, gli si concede, a misura che gli si rivela il suo sentire religioso» (p. 69); «il suo darsi alla parola fu il pungolo che lo destò alla coscienza, che fece giungere ad essa il suo sentimento religioso» (p. 70).

[4] O. Lottini, *Unamuno linguista* (*e altri saggi*), Roma, Bulzoni, 2004, p. 206. La fonte di ispirazione di questa «peculiare filosofia del linguaggio» sarebbe costituita dal nome di Vico più che da quello di Croce (per la cui *Estetica*, nella traduzione spagnola, Unamuno scrisse un *Prólogo* nel 1911; cfr. OC, VIII: *Autobiografía y Recuerdo personales*, pp. 987-1000). Su Vico come quel pensatore nel quale Unamuno ha potuto trovare una «apologia del sapere patetico e poetico, strettamente intrecciata con il riconoscimento della preminenza originaria del *verbum* storico, del *sermo communis*», cfr. P. Tanganelli, *Unamuno*: *de la estética de Croce a la metafísica poética de Vico*, in A. Marocco (a cura di), *Miguel de Unamuno*. *Estudios sobre su pensamiento*, Roma, IF Press, 2005, pp. 85-104, p. 101.

[5] V. González Martín, *Unamuno lingüista*, in «Boletín AEPE», XIV (1981), 26, pp. 69-80, ci ricorda come l'interesse scientifico di Unamuno, nella sua attività di linguista, sia sempre stato prioritariamente rivolto verso la «lingua del popolo», ossia verso l'«elocuzione naturale e spontanea del linguaggio» (p. 76).

incarnata, ossia di un'interiorità che si espande verso l'esterno[6]. La parola, in tal senso, è opera[7], energia, azione e, nel suo profilo di puro suono, precede il contenuto concettuale o l'idea. Idea che Unamuno – memore del significato dell'*eidos* greco – intende anche come «visione», nel senso di quella comprensione della realtà che conferisce a essa forma e figura, a partire, originariamente, proprio dal suono.

> La figura del mondo ce la dà la parola: la visione proviene (*salió*) dal suono. […] Nominare una cosa è definire la sua idea, marcare il suo contorno[8].

> Il linguaggio è ciò che ci consegna la realtà, e non come un suo mero veicolo, ma come sua autentica carne, di cui tutto il resto, la rappresentazione muta o inarticolata, non è che lo scheletro. E così […] il concetto [opera] sull'espressione, sulla parola, non sulla percezione[9].

Circa questa priorità della parola rispetto al concetto, fondamentale è la distinzione fra il dire (*decir*) e il parlare (*hablar*): mentre il primo consiste nell'«usare le parole col peso del loro significato, […] in funzione delle loro rappresentazioni», il secondo consiste, invece, nell'usarle nella loro «effimera sonorità», che è il solo modo idoneo a suscitare in chi ascolta «profonde risonanze emotive»[10]. È così che, mentre il dire è indirizzato sempre verso un fine da soddisfare – fine mediato o immediato, terreno o ultraterreno –, il parlare, invece, in quanto è libero da questa ipoteca "razionale", attinge a un livello di comunicazione fra le anime più profondo di qualsiasi scambio linguistico concettualizzato. E ciò perché il suono possiede un potere socializzante così originario da vincolare a sé, naturalmente, l'interiorità di ogni individuo. Esso è, inoltre, un sensibile che attiva, in chi lo recepisce, non solo un senso particolare (l'udito), ma anche il sentire in tutte le sue risonanze affettive e sentimentali[11].

Ma se il suono, nel suo attingere alla sfera del comune umano sentire, è dotato di naturali proprietà comunicative, ne discende, allora, una tesi radicalmente anticonvenzionalistica circa l'origine del linguaggio. Unamuno muove, infatti, dal postulare un'identità naturale fra le parole e le cose, con la conseguenza che risalire all'origine di una parola significa, per lui, portare alla luce la verità della cosa.

> L'etimologia, in greco *étimos*, è la verità. Cercare la verità dentro la parola! E dove, altrimenti?[12].

---

[6] A. Savignano, *Introduzione a Unamuno*, Roma-Bari, Laterza, 2001, ha sottolineato le «ascendenze romantiche» di una tale concezione relativa al rapporto fra parola e linguaggio, concezione che fa leva sul principio secondo cui «la realtà ci è data non anzitutto mediante concetti, bensì in carne e figura di parola» (p. 62). In merito a queste «ascendenze romantiche», cfr., in particolare, C.A. Longhurst, *Unamuno*, *Schleiermacher*, *Humboldt*: *A Question of Language*, in «Hispanic Review», 79 (2011), 4, pp. 573-591. Tanto nell'uno quanto nell'altro, Unamuno trova, infatti, due modi di intendere il linguaggio come «un'attività fluida e creativa che struttura il nostro mondo ed esprime le nostre vedute ed emozioni» (p. 588).

[7] Al riguardo, in M. De Unamuno, *Che cos'è la verità*? (1906), in Id., *Della dignità umana ed altri saggi*, trad. it. di O. Abate, Milano, Bompiani, 1946, leggiamo: «La parola è l'opera, l'opera più intima, la più creatrice, la più divina delle opere, quando la parola è parola di verità» (p. 260).

[8] OC, VI: *Poesía*, p. 715.

[9] M. de Unamuno, *Del sentimento tragico della vita negli uomini e nei popoli* (1913), trad. it. di J. López y García-Plaza, Casale Monferrato (Al), Piemme, 1999, p. 294.

[10] O. Lottini, *Unamuno linguista*, cit., p. 214.

[11] Sulla genesi e funzionalità del suono, in Unamuno, cfr. C. Terni, *Genesi e funzionalità del suono in Miguel de Unamuno*, in «Chigiana. Journal of Musicological Studies», XXIII (1966), 3, pp. 307-314.

[12] OC, VI, p. 671.

Su queste basi, Unamuno teorizza la piena identità fra filosofia e filologia[13], fra «*ideogonia*» o «scienza della generazione delle idee» e «*onomatogonia*» o «scienza della generazione dei nomi e dei concetti di rilevanza sociale»[14]. E, non diversamente dal legame che corre tra le parole e le cose, tra la filosofia e la filologia, anche il pensiero e il linguaggio sono, per lui, strettamente congiunti[15], al punto che ogni lingua evoluta è concepita come recante in sé, implicitamente, una filosofia.

> Ogni lingua porta in sé implicita o, meglio, incarnata una concezione della vita universale e, insieme con essa, un sentimento – si sente attraverso le parole –, un sentimento collettivo, una filosofia e una religione[16].

> Una lingua, in effetti, è una filosofia potenziale. […] Il punto di partenza logico di ogni speculazione filosofica non è infatti né l'io né la rappresentazione – *Vorstellung* –, né è il mondo così come si presenta direttamente ai nostri sensi, ma è la rappresentazione mediata o storica, umanamente elaborata, che ci viene offerta principalmente nel linguaggio, attraverso il quale conosciamo il mondo[17].

2. Parola e coscienza

Quest'ultimo riconoscimento, nel cui segno la parola viene vista come la chiave di volta del processo conoscitivo, è di capitale importanza, in quanto un tale processo, fin dalle sue radici biologiche, si contraddistingue per un profilo spiccatamente semiotico. In quel testo che costituisce il punto da cui Unamuno prende le mosse per sviluppare la sua tesi circa l'origine della conoscenza, ossia il *Prólogo* al volume del fisiologo catalano Ramón Turró, *El origens del coneixement*: *la fam* (1912), leggiamo, infatti, quanto segue:

> La sensibilità trofica si attiva quando le impressioni sono considerate come segni della cosa che nutre.

Tale sensibilità, nella misura in cui è «la rivelatrice primaria delle differenze sostanziali fra gli oggetti», dispone, cioè, di un potere discriminante tale che riesce a penetrare «nelle viscere (*entrañas*) della realtà»[18]. Anche nel caso della fame, dunque, ossia del nostro biso-

---

[13] Cfr. ivi, p. 716, nonché OC, VII: *Meditaciones y ensayos espirituales*, p. 229 e M. de Unamuno, *Del sentimento tragico della vita*, cit., p. 294. Su questo punto, cfr. N.R. Orringer, *Filosofía y filología en Unamuno*, in «Cuadernos Salmantínos de Filosofía», 14 (1987), pp. 187-199.

[14] OC, III: *Nuevos ensayos*, p. 669. Secondo A. Savignano, *Introduzione a Unamuno*, cit., con questa tesi il filosofo di Bilbao si collocherebbe «nell'alveo della più genuina tradizione spagnola» (p. 62). Basti pensare, ad esempio, a Ortega y Gasset, il quale, in una lettera (del 4 marzo 1938) a E. R. Curtius, rimproverandogli di separare «così nettamente ciò che è filosofico da ciò che è filologico», affermava, appunto, quanto segue: «Io non posso far altro che vedere tra questi due mondi una perfetta continuità. Dirò di più, questa continuità si concretizza nella formula secondo cui il mondo filologico non è che una particolare condensazione *all'interno* del mondo filosofico». Cfr. J. Ortega y Gasset, *Il tema del nostro tempo*, trad. it. di C. Rocco e A. Lozano Maneiro, Milano, SugarCo, 1985, pp. 177-178. In tal senso, anche per Ortega l'etimo è la figura stessa di ciò che egli intende per "verità". Su questo punto, cfr. P. Garagorri, *Introducción a Ortega*, Madrid, Alianza, 1970, p. 195. Sulla corrispondenza epistolare fra Ortega e Unamuno, nell'arco di tempo che va dal 1904 al 1933, cfr., infine, *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, a cura di L. Robles Carcero, con la collaborazione di A. Ramos Gascón, Madrid, Arquero, 1987.

[15] Cfr. OC, vol. VI, cit., in corrispondenza del punto in cui sta scritto: «Si pensa attraverso parole o, meglio, si pensano parole» (p. 664).

[16] OC, IX: *Epistolario y índices generales*, p. 448.

[17] M. de Unamuno, *Del sentimento tragico della vita*, cit., p. 293. Su questa idea del linguaggio come ciò in cui si deposita una visione filosofica del mondo, cfr. M. de Unamuno, *Poesie*, a cura di R. Paoli, Firenze, Vallecchi, 1968, dove leggiamo: «il linguaggio prima di tutto è pensiero» (p. 9).

[18] OC, VII: *Prólogos*, *Conferencias*, *Discursos*, pp. 386-387. Sulla fame come il terreno biologico in cui, per Unamuno, affonda le sue radici anche il sentimento religioso, cfr. i seguenti versi tratti da due sue poesie del 1930: «un

gno fisiologico più elementare, l'uomo non dispone di uno schema fisso e preordinato per identificare il mondo, ma sviluppa un'attitudine interpretativa – e, in tal senso, già mediata linguisticamente – che nasce come risposta rispetto a un qualcosa che, incalzandolo, gli impone il compito di una chiarificazione esistenziale[19].

In altri termini, se il conoscere è quell'atto generativo con cui il conoscente giunge a far tutt'uno con il conosciuto, ebbene, solo la parola è in grado di soddisfare in pieno una tale condizione: essa, infatti, in quanto è il frutto dell'atto generativo di un soggetto, è ciò da cui si genera, a sua volta, un'idea o un concetto, nel cui "segno" si annuncia l'esperienza vissuta di un contatto sensibile con le «viscere della realtà»[20]. Ne discende che, se «ogni atto di coscienza è essenzialmente un atto di oggettivazione»[21], è proprio grazie alla parola che noi conferiamo identità e "presenza" al mondo delle cose che ci circondano. In tal senso, nominare è «far esistere»[22] e «ciò che non sappiamo nominare non esiste, per noi e per gli altri, perché non possiamo distinguerlo tra le altre cose del mondo»[23].

3. Il «fiore» che germoglia dalla «luce tenebrosa»[24]

Abbiamo visto come il termine «*entrañas*» configuri, in Unamuno, il luogo stesso di scaturigine della parola. Il che vale, naturalmente, in modo particolare, per la sua parola poetica. Non a caso, c'è chi ha qualificato come "viscerale" l'universo lirico di Unamuno, definendo il suo linguaggio poetico come un'«onomasiologia del profondo». «Le viscere del corpo e dello spirito, della terra e del cielo (oppure del corpo-spirito e della terra-cielo) sono il punto di partenza e di arrivo» del suo «più originale metaforizzare». La sua lingua è «fondata peculiarmente sull'impiego di quattro parole dominanti (*entrañas*, *raíz*, *hueso*, *desnudez*: "viscere", "radice", "osso" e "nudità")», parole fra cui proprio la prima, rispetto alle altre tre, ricorre con un ritmo, addirittura, «ossessivo»[25].

Ora, dato che, per Unamuno, il poeta è, per definizione, colui che esercita la «visione», ne discende che la sfera che essa provvede a rischiarare è costituita, appunto, dalle «viscere delle realtà», ossia da ciò che sta sotto la scorza esteriore delle cose.

> Le radici […] / […] dei miei canti stanno salde / nei visceri rocciosi dell'eterno.

---

cielo che non si mangia / non è cielo per la forte / fame (*anhelo*) d'un cuor che alla morte / cerca conforto»; «caverna […] / fuor dal sole, sacra arena / della religiosa vena / che a un cielo di carne aspira». Cfr. M. de Unamuno, *Poesie*, cit., p. 325.

[19] A. Marocco, *Dialogo e solitudine. Ipotesi di lettura intorno al pensiero di Miguel de Unamuno*, Roma, Urbaniana University Press, 1998, parlando del ruolo di «orientazione nel mondo» svolto dalla coscienza, afferma che l'«aspetto più interessante» di questa tesi di Unamuno consiste in una «concezione dell'oggettività ricondotta a interpretazione» (p. 57): interpretazione da intendersi come un'«oggettivazione del reale in sé» o come «una "*información*" del reale». Per Unamuno, «la realtà si presenta di per sé priva di forme oggettive», le quali «derivano […] dall'attività interpretativa della coscienza. […] L'oggettività non è reale, ma è attraverso l'identità elaborata sulla base del simbolo linguistico, che viene data una realtà» (p. 58).

[20] Sul termine «*entrañas*» come parola-chiave della riflessione di Unamuno o, piuttosto, come la denominazione del luogo stesso da cui, in lui, si origina la parola, cfr. M. Zambrano, *La religione poetica di Unamuno*, cit., pp. 71-73.

[21] A. Marocco, *Dialogo e solitudine*, cit., p. 55.

[22] O. Lottini, *Unamuno linguista*, cit., p. 229.

[23] F. Huarte Mortón, *El ideario lingüístico de Miguel de Unamuno*, in «Cuadernos de la Cátedra Unamuno», 5 (1954), pp. 5-183, p. 53. Sul nesso parola-coscienza, in Unamuno, cfr., in particolare, W.O. Johnson, *La palabra y el origen de la conciencia reflexiva en la filosofía de Miguel de Unamuno*, in «La Palabra y el Hombre» (Xalapa, México), 47 (1968), pp. 411-423.

[24] M. de Unamuno, *Poesie*, cit., p. 339.

[25] R. Paoli, *Premessa* a ivi, p. LXXXIV.

> Robuste […] in me fioriscano / le viscere in un fiore duraturo.
>
> Sgorghino dal fondo / dei miei visceri, fiumi d'acqua viva, / questi miei versi e scorrano fin quando / avrò vita e la vita sia per sempre! [26].

Ciò che è importante rilevare, però, è che «il mondo delle viscere non è il luogo degli "inferi"», ma la scintilla che alimenta quel sentimento filiale di pietà che costituisce l'organo di una «religione del cuore». La parola che ne scaturisce è, pertanto, una «parola poetica di comunione»: una parola nel cui segno «ciascuno s'incontra con se stesso, si addentra in se stesso, e mentre s'identifica con se stesso si apre all'altro, che cessa di avvertire come "altro"»[27].

Ciò significa che, nella lirica di Unamuno, il diaframma tra parola e anima è così sottile che tende, naturalmente, a estinguersi e a scomparire: ogni poesia è come un frammento di vita «fissata e salvata per sempre, […] sottratta all'estinzione e perennemente rivibrante»[28]. L'anima dell'autore stesso è paragonata a un libro, per cui, quando il lettore stabilisce un contatto autentico con essa e se ne "nutre", cosa che lo fa vibrare «tutto intero»[29], ecco riprodursi il miracolo dell'atto di creazione originario.

> La caratteristica di un'individualità viva, sempre presente, […] di un'individualità che sia individualità, […] consiste nel nutrirsi delle altre individualità e nel darsi loro in nutrimento[30].

Unamuno intende tale «nutrimento» sul modello del mistero eucaristico della transustanziazione. Al riguardo, scrive:

> Quando un libro è cosa viva bisogna mangiarselo, e chi se lo mangia, se a sua volta è vivente, se è davvero vivo, rivive di quel cibo. […] E possono sentire quanto sia […] rivelatore mangiarsi un libro solo coloro che sentono come il Verbo si è fatto carne quando si è fatto lettera, e che mangiamo, eucaristicamente, pane di vita eterna, quella carne e quella lettera. E la lettera che mangiamo, che è carne, è pure parola[31].

Nel commento alla *Vita di don Chisciotte e Sancio Panza* (cap. XI), Unamuno definisce la parola come quel «sacramento» che è «ardua avventura» «somministrare […] a coloro

---

[26] M. de Unamuno, *Poesie*, cit., pp. 7, 23 e 109. Al riguardo, T. Imízcoz Beunza, *La teoría poética de Miguel de Unamuno*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1996, afferma: «Ciò che il poeta rivela è sempre qualcosa che egli ha visto prima degli altri, i quali lo vedono, invece, attraverso la sua parola» (p. 56).

[27] M. Zambrano, *La religione poetica di Unamuno*, cit., pp. 197-198 e 201. Sulla parola poetica, in Unamuno, come parola di «comunione», ossia di incontro della sua «anima agonica» con quella «altrettanto sofferente del pubblico», cfr. anche C. Tana, *Miguel de Unamuno e il suo* Rosario de sonetos líricos, Roma, Aracne, 2005, pp. 26-27.

[28] R. Paoli, *Premessa*, cit., p. XXIV.

[29] M. de Unamuno, *Poesie*, cit., p. 305.

[30] M. de Unamuno, *Come si fa un romanzo* (1927), a cura di G. Mazzocchi, Como-Pavia, Ibis, 1994, p. 57. Qui, inoltre, leggiamo: «L'uomo interiore, […] quando diventa lettore diventa per ciò stesso autore […]. E ogni lettore che sia uomo interiore […] è […] autore di ciò che legge» (pp. 124-125). Sul rapporto fra autore e lettore, in Unamuno, T. Imízcoz Beunza, *La teoría poética de Miguel de Unamuno*, cit., afferma che tra essi si stabilisce il principio della «reversibilità della mutua creazione» (p. 34), nel senso che compito peculiare dell'autore è non solo quello di «fare di se stesso un io (*hacerse a sí mismo*)», ma anche quello di «fare che ciascuno sia un io» (p. 28). «L'io si incontra attraverso quello degli altri, e ciò vale tanto per l'io dell'autore […], quanto per l'io del lettore» (p. 34). Sulla parola che veicola il rapporto fra autore e lettore, in Unamuno, come «parola di nutrimento», si sofferma, infine, anche M. Zambrano, *La religione poetica di Unamuno*, cit., laddove afferma che essa è una «parola che circola, che passa non già nell'uomo e nell'altro, ma dall'uno all'altro» (p. 201).

[31] M. de Unamuno, *Come si fa un romanzo*, cit., p. 48.

che forse non sono nemmeno capaci di intenderne il senso materiale». Ma, anche se non la capiranno, il bisogno di intenderla compiutamente si farà strada, nonostante tutto, in essi, a patto che la parola stessa venga dal «profondo del cuore» e i suoi «semi» penetrino nei «meandri dei loro spiriti senza che […] nemmeno se ne accorgano». Quanto più gli uomini vivono sprofondati nella «vita della carne», infatti, tanto più limpida sarà la loro mente e tanto meglio vi risuonerà quella «musica delle […] parole»[32] che essi ascoltano.

E come, grazie alla parola che si fa carne, l'autore la offre in cibo al lettore, così, nel caso del Verbo incarnato, è il Cristo stesso che si sacrifica sulla croce per placare la fame umana vorace di Dio. Emblematica, al riguardo, è la lirica *Eucaristia*, appartenente al ciclo poetico *El Cristo de Velázquez* (1920)[33]:

> Amor di Te ci brucia, bianco corpo; / amor che è fame, amore delle viscere; / fame della parola creatrice / fattasi carne […]. Solo il mangiarti ci sopisce l'ansia, pan d'immortalità, carne divina. / Il nostro amore, fame delle viscere, / o Agnel di Dio, ti vuole come cibo; / vuol sapere il sapor dei tuoi interiori, / mangiarti il cuore […]. / No: non godere in Te, ma farti nostro, / carne di nostra carne, col tuo strazio, / per vivere così morte di vita[34].

Unamuno coltiva il sogno per cui gli uomini, nell'atto di "cibarsi" della parola poetica e, tanto più, della Parola rivelata, possano dar vita ad «una vera società, una vera comunità di anime vive, in cui ciascuna esist[a] e sussist[a] per sé stessa», distinta da quella «massa informe in cui ogni persona che la compone non è altro che un frammento»[35]. Se, infatti, «poeti diventiamo tutti», nei rari momenti in cui la nostra carne, fuoriuscendo dalla «dura crosta», lascia trapelare l'anima, ebbene, tutto sta nello scuotere e nel risvegliare gli uomini da quello stato di torpore e di indifferenza in cui essi versano abitualmente.

> Lanciarli gli uni contro gli altri, per veder […] se in tal modo, nel cozzo mutuo, si rompa la crosta che li ricopre e si sparpaglino i loro spiriti e si mescolino e si confondano insieme, e da questa mescolanza, da questa fusione si formi una buona volta il vero spirito collettivo, l'anima dell'umanità. Triste è il dover constatare che, […] se ci basiamo sulla sola esperienza quotidiana, questi urti, lungi dal romper le croste, le induriscono, le ispessiscono ancor più[36].

La parola poetica è così per Unamuno, un qualcosa che, in quanto è strappato alle «viscere», vibra di una materia che è ancora sempre viva e palpitante. In tal senso, essa rappresenta un gesto etico di altruismo e di vera e propria spoliazione mistica, di «apertura ai simili del nostro più profondo segreto». Ossia del nostro «sentimento tragico della vita», il quale,

---

[32] M. de Unamuno, *Vita di don Chisciotte e Sancio* (1905), in Id., *Vita di don Chisciotte e Sancio e altri scritti sul Chisciotte*, a cura di A. Savignano, Milano, Bompiani, 2017, p. 275.

[33] Significativamente, la composizione che apre tale ciclo reca come epigrafe la citazione paolina: «il Signore è per il corpo» (*1Cor*., 6, 13). Circa la cristologia poetica di Unamuno, in quanto «imperniata sulla concezione di un Dio di carne», cfr. A. Savignano, *Introduzione* a Id., *Il Cristo di Unamuno*, Brescia, Queriniana, 1990, p. 9. Sul tema della compenetrazione e dello scambio mutuo fra il cielo e la terra, in quanto forma di «trasposizione paesaggistica» di questa particolare cristologia, cfr., inoltre, R. Paoli, *Premessa*, cit., p. LXIX, il quale aggiunge che l'"incielamento" della terra «non è sostanzialmente diverso, nella dialettica unamuniana, dall'incarnazione […] – del divino nell'umano – rappresentata da Cristo» (p. LXXVII). Sul motivo della compenetrazione fra cielo e terra nella poesia di Unamuno, cfr., infine, S. Benso, *Un motivo generacional*: *el paisaje en la poesia de Miguel de Unamuno*, Saluzzo (Cn), Università di Torino, 1974, pp. 9-18.

[34] M. de Unamuno, *Poesie*, cit., pp. 121-123.

[35] M. de Unamuno, *La tragedia del vivere umano*: *la sfinge senza Edipo*, trad. it. di P. Pillepich, Milano, Dall'Oglio, 1987, p. 106.

[36] Ivi, p. 110.

per quanto sia avvertito da tutti, è occultato da ognuno nel proprio vivere quotidiano, per cui prorompe fuori come grido «soltanto nel denudamento della poesia lirica»[37].

Ma, ancora più profonda dell'intesa che si produce fra gli uomini nel segno della parola, è l'intesa che si produce fra loro nel segno del silenzio: silenzio di cui la parola stessa non è altro che una pausa e un'interruzione. In tal senso, esso, non è mai un silenzio muto, tacito, ma «una specie di discorso […]: un silenzio parlante»[38], nel senso che costituisce quell'ambito originario in cui, ogni volta, irrompe l'avvenimento della parola[39].

4. Sentire con le parole

Come si sa, il *Credo poético* di Unamuno inizia con il verso seguente: «*Piensa el sentimento*, *siente el pensamiento* (Il pensiero sente, il sentimento pensa)». E, al verso 9, così continua: «*Lo pensado es*, *non lo dudes*, *lo sentido* (Sta' pur certo che il pensiero è sentimento)»[40]. Ebbene, questo teorema vale, esemplarmente, per il linguaggio, il quale, in quanto «prima di tutto è pensiero»[41], «non è un modo speciale di concepire la realtà, quanto, piuttosto, di sentirla»[42]. E ciò attraverso cui esso esercita il sentire è dato, per Unamuno, innanzi tutto, dal ritmo[43], inteso come quel principio formale che, provvedendo a condensare l'espressione, produce così una purificazione della parola[44]. E la parola autenticamente poetica è, appunto, la parola ritmica[45], la parola il cui regime "musicale" ci dischiude la percezione di una vita che esorbita dal cerchio sterile e chiuso di quelli che sono i tre più crudeli tiranni che opprimono l'uomo: «il tempo, lo spazio e la logica»[46].

---

[37] R. Paoli, *Premessa*, cit., pp. XX-XXI. Sul verso poetico che, in quanto viene inteso, da Unamuno, come un "grido dell'anima", può essere visto così come l'espressione originaria del «sentimento tragico della vita», cfr. C. Blanco Aguinaga, *Unamuno*, *teórico del lenguaje*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1954, pp. 114-115.

[38] O. Lottini, *Unamuno linguista*, cit., p. 218. Sul silenzio, «inteso [da Unamuno] come un elemento decisamente attivo e non come una semplice assenza di parola», cfr. anche F. Huarte Mortón, *El ideario lingüístico de Miguel de Unamuno*, cit., p. 81.

[39] In questa chiave, in una poesia del 1933, Unamuno definisce il silenzio come la culla della parola. Cfr. M. de Unamuno, *Poesie*, cit., p. 333. M. Zambrano, *La religione poetica di Unamuno*, cit., definisce la «parola che nasce nel silenzio», in Unamuno, come la «parola di colui che tace»: parola che «rimane così nel silenzio che non si lascia infrangere» (p. 202). Qui, leggiamo anche che Unamuno concepisce il silenzio come una specie di «ritirata della parola», come un momento in cui lo scrittore, che lo subisce, «riceve qualcosa di molto simile al germe di una parola nuova» (p. 206).

[40] Su questo verso come uno dei principi ispiratori della poetica stessa di Unamuno, cfr. T. Imízcoz Beunza, *La teoría poética de Miguel de Unamuno*, cit., cap. II («El sentimento poético», pp. 141-188) e cap. III («El pensamiento poético», pp. 189-208), nonché J. Caminero, *El sistema poético de Unamuno*, in «Letras de Deusto», VII (1977), 14, pp. 67-85 (in part., pp. 69-70).

[41] M. de Unamuno, *Poesie*, cit., pp. 8-9.

[42] OC, IV: *La raza y la lengua*, p. 380. Commentando questi stessi versi, M. Passeri Pignoni, *Introduzione* a M. de Unamuno, *Diario intimo* (1902), a cura di V. Passeri Pignoni, Bologna, Pàtron, 1974, afferma: «Poiché il pensiero si esprime nel sentimento e poiché il sentimento si esprime nel linguaggio, la vera filosofia è, per Unamuno, la poesia, che è espressione dell'essere esistenziale concreto e coglie la vita come realtà vivente, come sentimento, come fede» (p. 13).

[43] Cfr. OC, VIII, p. 1190.

[44] Cfr. OC, IX, p. 146.

[45] M. Alvar afferma che, nel segno dell'«idea hegeliana dell'interdipendenza di metro e ritmo, il metro, nel sistema poetico di Unamuno, non è che un'eco della lingua che si manifesta in un ritmo, un'eco della lingua parlata (*habla*)». Cfr. *Introducción* a M. de Unamuno, *Poesías*, a cura di M. Alvar, Madrid, Catedra, 2001, p. 45. Non diversamente, sempre a proposito del ritmo, J. Marías afferma che, per Unamuno, esso è «il modo di esistere di una certa realtà poetica». Cfr. *Prologo* (1946) a M. de Unamuno, *Obras selectas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1977, p. 41.

[46] M. de Unamuno, *Diario intimo*, cit., p. 115, dove della logica, in particolare, si dice che essa è una «forma di schiavitù nei riguardi del mondo»: una «schiavitù idealizzata».

In tal senso, la suprema poesia consiste, per lui, nel ricordare, inteso come «infinita libertà di sognare ciò che non fu»[47], così che la facoltà poetica per eccellenza è, appunto, l'immaginazione. Quest'ultima, infatti, «rende concrete le rappresentazioni astratte dell'intelletto (*entendimiento*)», facendosi carico, in tal modo, della «virtù preziosa di risvegliare i nostri sentimenti»[48].

> L'immaginazione è la facoltà di creare immagini, non di ripetere ciò che abbiamo appreso nella memoria. Essa è, soprattutto, la facoltà di attualizzare il reale (*ver lo real en lo vivo*), di ricrearlo dentro di noi. E, se non sappiamo ricreare e immaginare ciò che vediamo, non sapremo neanche dare spiritualità al mondo sensibile. Ripeteremo ciò che abbiamo appreso […] senza, però, attingerne l'essenza[49].

> Ora, unità di sentimento e pensiero vuol dire, in definitiva, che il primo, consistendo in un'emozione profonda che scaturisce dall'interiorità dell'animo, si esteriorizza e si oggettiva nel segno di un'idea che "prende corpo" attraverso il linguaggio, facendo in modo, così, che l'io "agonico" personale, attingendo lo stadio della contemplazione pura, acquisti una dimensione pubblica e universale.

> L'arte [...] esige che dal possesso, relazione primaria che l'uomo intrattiene con le cose, si passi alla contemplazione. Il fine sublime è la contemplazione possessiva: impadronirsi del mondo comprendendolo e sentendolo[50].

È così che la realtà *si fa* attraverso l'animo del poeta a misura in cui egli si impadronisce di essa: a misura in cui il sentire individuale attinge al dominio della parola che è comune a tutti.

---

[47] «Il dono divino […] del poeta è il dono divino di ricordare», leggiamo in OC, VIII, p. 552.

[48] A conferma del profilo "sentimentale" che presenta l'immaginazione, in Unamuno, A. Savignano, *Unamuno*, *Ortega*, *Zubiri*, Napoli, Guida, 1989 (cap. I: «Unamuno e il sentimento tragico della vita»), pp. 11-79, ci ricorda che essa è «l'unica [facoltà] in grado di penetrare ed interpretare il sentimento tragico della vita» (p. 16). Inoltre, sull'immaginazione, in Unamuno, non come una «facoltà pigra e vana», ma come l'essenza stessa del nostro essere, come una «lotta senza riposo e senza speranza che al nulla oppone continuamente un sogno», cfr. F. Meyer, *L'ontologie de Miguel de Unamuno*, Paris, PUF, 1955, p. 45.

[49] OC, IX, p. 187.

[50] OC, IV, p. 731. Per una ricognizione delle molteplici declinazioni che il tema della contemplazione presenta, in Unamuno, condotta attraverso l'analisi dei diversi simboli e metafore cui egli fa ricorso, nell'arco della sua opera, cfr. C. Blanco Aguinaga, *El Unamuno contemplativo*, Ciudad de México, El Colegio de México, 2018.

ROCINANTE - n. 13/2022
ISSN 2531-6451
DOI 10.19267/22R004

LA ESCUELA FILOSÓFICA DE BARCELONA: JOAQUÍN XIRAU

Luis de Llera

Abstract: The essay is divided in three parts. The first part is about the philosophers of the Escuela de Barcelona. The second one analyzes in a syntethic way the philosophy of Joaquín Xirau, one of the most importan Catalan masters. It has been rather difficult to interpret his philosophy because Xirau preferred to explain it analyzing the history of philosophy from Heraclitus to Heidegger rather than to present a complete and exhaustive system created by him. The third part deals with his Catholicism and his moderate and anti Marxist Socialism. Very interesting are the relationships with other philosophers in the exile; the essay analyzes them.

Keywords: Joaquín Xirau, Barcelona Philosophical School, Madrid Philosophical School, Spanish Philosophy in México.

* * *

1. El espesor humano y científico de Joaquín Xirau

En los últimos 20 años – también antes – se ha revalorizado el importante papel desarrollado por los exiliados españoles en América. Todos los campos de las letras y de las ciencias han visto crecer como una ola los estudios sobre la inmensa y magnífica obra de nuestros exiliados. Ha sido un reconocimiento merecido y no siempre llevado a la altura y la profundidad de nuestros científicos y literatos.

Tuve la suerte en los inicios del siglo actual de encontrarme con algunos de ellos y reconocer su valía no solo científica sino también humana. Mis ojos y los de los ayudantes de cátedra que me acompañaron a tierras mexicanas quedaron sorprendidos e iluminados por la fuerza cultural y humana que desprendían en modo casi siempre natural y bondadoso.

La cordialidad y generosidad de los colegas y autoridades mexicanas resultó en muchos casos determinante para la situación económica y profesional de buena parte de los exiliados. Si bien es verdad que algunos profesores mexicanos se quejaron de las diferencias de su gobierno entre ellos y los intelectuales españoles. Pero a pesar de ello México, junto a Venezuela y Argentina, dispensaron mayores facilidades a nuestros connacionales que a otros americanos. Francisco Ayala contó de un caso significativo en Santo Domingo: su amigo Fernando Torino, juez e hijo de magistrado, fue asignado a trabajar en una finca de campo. Y ello a pesar del interés demostrado en un principio por el presidente Trujillo. En Chile la situación resultó peor. Su presidente Aguirre Cerda difundió órdenes y comunicados restrictivos para los exiliados españoles. Podían trabajar en la agricultura y en la industria, siempre que no supusiera problemas de competencia para los obreros chilenos. Prohibición total, en cambio, para las profesiones liberales, incluida naturalmente la de los profesores universitarios. En cuanto a los gastos económicos para cruzar el Atlántico corrieron siempre a cargo de los españoles exiliados, así como de supervivencia económica durante los primeros momentos[1].

Se ha escrito muchas veces que la Generación madrileña de 1914 – Menéndez Pidal, Pérez de Ayala, Marañón o Gómez de la Serna – se movió por marcharse a Francia en los

[1] Ver L. de Llera, *Algunos lugares comunes del exilio español*, en «RILCE», XV (1999), 1, pp. 75-91.

primeros momentos de la guerra, o incluso antes. Casi lo mismo ocurrió en Barcelona. Paradójico resulta, por ejemplo, el caso del claretiano Juan David García Bacca que abandonó el convento por miedo a ser fusilado por los anarquistas. Antes de huir a Francia confesó a varios feligreses en lugares apartados de la Ciudad Condal. Por eso resulta más misterioso el corto recorrido de un teólogo con excelente formación filosófica para, en pocos días, romper con su historia, sentimientos y creencias y, así, ¡por las buenas! empezar otra vida sin acritud contra la anterior y sin entusiasmo para con la nueva. Como veremos más adelante otros filósofos católicos catalanes de prestigio marcharon al exilio cuando las tropas franquistas llegaron a Barcelona. Es el caso, por ejemplo, de Joaquín Xirau y de su familia que a pesar de sus amistades pasaron la frontera con Francia con grandes dificultades, como cuenta él mismo, ayudando a Antonio Machado y su familia.

Los historiadores no siempre han usado la objetividad adecuada por motivos personales o políticos. Se ha insistido mucho sobre el izquierdismo radical de algunos de ellos. El motivo de fondo ha resultado apariencial pues han confundido el ser antifranquista – como era natural – o escapar de una España asumida en la cruenta guerra civil con etiquetas marxistas o socialistas que poco o nada correspondían con la realidad ideológica de la mayoría de ellos.

Si los presupuestos expuestos abarcan a casi toda la comunidad exiliada, nosotros nos hemos centrado en el grupo importantísimo de filósofos que llegaron principalmente a México, pero también a Venezuela, Argentina y los Estados Unidos.

El exilio filosófico catalán resultó en un primer momento oscurecido por los principales pensadores de la Escuela de Madrid y de su artífice principal, José Ortega y Gasset. Pasados los años se conoció mejor a los filósofos de la Universidad de Barcelona y de algunas instituciones culturales que completaron el éxito con dignos representantes. Sí es verdad que Madrid contó con la Institución Libre de Enseñanza y la Residencia de Estudiantes donde se forjó un tipo de pedagogía nueva y la posibilidad de vivir codo con codo escritores de todas las materias.

Numerosos historiadores han considerado globalmente de izquierdas a los intelectuales de las llamadas escuelas filosóficas de Madrid y Barcelona, cayendo en la trampa de asociar la cultura y la política. Esta interpretación ha roto con el espíritu reformista de talantes liberales de las décadas de los Veinte y Treinta del siglo pasado. Pues no solo la intelectualidad exiliada compartió pensamiento e ideas liberales pues también parte de la que permaneció en España compartía talante parecido. La verdad resulta incómoda a los políticos del llamado bando republicano como a los del llamado bando nacional. La guerra de 1936 no contó con adhesiones entusiastas, excepto las geográficas. España, dividida geográficamente por el conflicto bélico, tuvo que adaptarse a las ideologías y a la represión de ambas zonas; ambas declaradas y realmente contrapuestas como resultaron las del Frente Popular y las que darían pie a la dictadura de Franco. Resulta imposible hallar una región o partido político que defendieran una imposible imparcialidad. Nunca mejor dicho: "o conmigo o contra mí". Pues la división bélica no se debió solo a la contraposición entre derechas e izquierdas como habían demostrado los años de la Segunda República, sino también a las sociológicas y de clases, siguiendo conscientes o no a *La rebelión de las masas* de Ortega que dividía la sociedad en minorías y masas. Sin tales consideraciones resulta difícil comprender la llamada Tercera España; es decir, ni nacionalistas, ni frentepopulistas.

El hecho de que buena parte de la historiografía haya politizado a casi todos los intelectuales les ha quitado en parte la realidad de una intelectualidad avanzada y europeísta. Pero así fue y dar marcha atrás sirve de poco.

Por ejemplo, seguramente la Residencia habría cerrado sus puertas y algunos de sus huéspedes habrían sido perseguidos si en Madrid hubiese ganado la sublevación militar. Pero la historia no fue así. La Residencia quedó prácticamente disuelta al iniciar la guerra porque le faltó la protección del gobierno frente populista, y no continuó sus actividades porque los gobiernos que dirigieron las suertes de lo que quedaba de la Segunda República no tuvieron interés en hacerlo. Para el Frente Popular, en el mejor de los casos, había sido un colegio mayor de señoritos cultos, incluso peligrosos y enemigos de la República o, al menos, de lo que ellos entendían por tal. Los testimonios de algunos de sus residentes demuestran en modo difícilmente refutable cuanto afirmamos. Probablemente el ministro de Educación no logró imponer el orden o el miedo le impidió intentarlo[2].

Como he escrito en otro lugar, la victoria del gobierno izquierdista en la capital supuso, desde el primer momento, la fuga de la mayoría de los residentes, y el pánico para los pocos que allí quedaron. José Moreno Villa, poeta e historiados y de tendencia izquierdista, además de íntimo amigo de don Alberto Jiménez Frau, ha contado la situación con la que se toparon los pocos huéspedes que allí quedaron al día siguiente de iniciada la guerra: «Estalla la rebelión militar e inmediatamente se produce un cambio de actitud en la servidumbre de la Residencia de Estudiantes: unas cuantas mujeres aleccionaron a las demás y comenzaron a mirarnos como burgueses dignos de ser arrestados… Huyeron los chicos americanos, huyeron los estudiantes en casi toda su totalidad»[3].

Moreno Villa era conocido por sus ideas progresistas dentro de la Residencia. Votó durante la República por los socialistas. Por ello su testimonio debería ser más creíble. Después de la guerra vivió exiliado en México, desde donde recordó aquellos días aciagos. Sigamos su descripción:

> La situación se fue haciendo cada vez más violenta en aquella nuestra casa. Todas las noches oíamos descargas de fusilamientos en las cercanías y cuando nos levantábamos oíamos contar a los criados cómo eran las víctimas de los famosos paseos: el de hoy era un señorito fascista, tenía zapatos de charol y estaba envuelto en la bandera monárquica. El de ayer era un pobre de alpargatas […]. Después de oír esto me iba al archivo y me recibía el portero con una noticia espeluznante: "Le dieron el paseo al mozo tal de la biblioteca. Hoy apareció muerto en la Cuesta de las Perdices el administrador señor Anguiano. Hoy se llevaron de su vivienda al señor Casas. Lo llevaron a la checa"[4].

Por aquellos días compartía alojamiento en la Residencia Ortega y Gasset. El gobierno Frente Populista había preparado análogamente a los regímenes totalitarios de Rusia y Alemania una obligada declaración de fidelidad al régimen. Resumimos la declaración de su hijo Miguel testigo de los hechos: «Un día en que estaba mi padre en la cama, con fiebre, en la Residencia de Estudiantes se presentó un grupo de extremistas para exigirle firmar un manifiesto». Antes la negativa de D. José «Aquellos escritores se indignaron tanto que, incluso, temimos una represalia inmediata. En efecto el diario *Claridad* arremetió contra

[2] L. de Llera, *El exilio filosófico: política y religión*, en A. Bullón de Mendoza, L. Togores (eds.), *La República y la guerra civil setenta años después*, Madrid, Actas, 2008.

[3] J. Moreno Villa, *Vida en claro*, Madrid, Fondo de Cultura Económico, 1976, p. 211.

[4] Ivi, pp. 211-212. Sobre las checas de Madrid y de Barcelona se ha escrito bastante. Ver C. Alcalá, *Checas de Barcelona*, Barcelona, Belacqua, 2005. César Alcalá dos años antes publicó *Checas de Madrid, las cárceles republicanas al descubierto*, en S. Frouchtmann, *El hombre de las checas*, Madrid, Espasa, 2018.

diciendo que en su filosofía es donde se han alimentado las mentes fascistas. Esto equivalía a ser fusilado en plazo de no más de 48 horas»[5].

Los restantes miembros de la Generación más pura – la del 14 – consiguieron con mayores o menores dificultades – es el caso de Menéndez y Pidal – huir a Francia, donde se encontraban ya Gómez de la Serna, Marañón, Pérez de Ayala y otros exponentes de la anterior generación, la modernista.

Del grupo de filósofos de la llamada Escuela de Madrid la mayoría – laicos y católicos – eran considerados moderados: Xavier Zubiri – quizás el filósofo más profundo y sabio entre los españoles del siglo XX, María Zambrano, Recasens Siches, autor de una filosofía del derecho orteguiana. No nos podemos olvidar de José Gaos, también muy apreciado por Ortega y seguidor suyo, a pesar de haber sido alumno del catedrático católico, en Zaragoza, Mindán Manero. Quizás el mayor anagráficamente de la Escuela de Madrid se llamaba Manuel García Morente. No olvidamos tampoco a Manuel Granell – si bien no pueda ser considerado exiliado de la guerra – y los más jóvenes Julián Marías, Paulino Garagorri y Antonio Rodríguez Huéscar. Mención aparte merece el canónigo cordobés, con una filosofía que podemos calificar de tomista y personalista. Políticamente su caso personal apareció poco consecuente con su filosofía. Yo siempre defendí su actitud porque elucubrando sobre tales contradicciones pensé que un hombre bueno y que además no era "señorito", ni se debía a la llamada Tercera España, que la situación de los campesinos andaluces desgarrase su corazón al igual que el de otros sacerdotes que por causas justas y análogas no tuvieron el coraje de enarbolar la bandera no de los marxistas sino el de tantas familias sedientas de justicia social. No obstante, debemos recordar que se doctoró en Madrid con una tesis doctoral apreciada por el presidente del tribunal, J. Ortega y Gasset. Nos parece imprescindible recordar que una vez exiliado a México, por haber sido una de las bestias negras de la jerarquía eclesiástica española, pidió al arzobispo de la capital azteca que le encomendase una parroquia de Ciudad de México, donde siguió llevando a la práctica su vocación sacerdotal.

El caso Rocafull resulta por lo menos curioso, sobre todo porque en la misa de los domingos se reunían gran parte de los exiliados españoles, creyentes y laicos. Quién sabe si uno de los intelectuales de este grupo no se acercase a Dios por obra de un cura culto y humilde. Algunos eclesiásticos de la España de Franco debieron pesar igual, pues en 1945 el entonces obispo de la diócesis de Córdoba le escribió rogándole volver a la canonjía dejada vacante durante la guerra[6]. Don Manuel aceptó, pero le quedó grabado en su conciencia que la Iglesia Española no era toda esclava del general Franco[7].

Un caso muy curioso especialmente desde el punto de vista sacerdotal y por tanto teologal corresponde a un gran filósofo de la Escuela de Barcelona. Nos referimos al claretiano Juan David García Bacca que abandonó el convento de su orden en Barcelona para huir a Francia por miedo a ser fusilado por los anarquistas. Resulta más que misterioso, como ya hemos apuntado, el corto recorrido de un teólogo con excelente formación filosófica tomista para, en pocos días, romper con su historia personal, sentimientos y creencias y, así por las buenas, empezar sin otra acritud contra la anterior y sin entusiasmos para con la nueva[8].

---

[5] M. Ortega, *Ortega y Gasset, mi padre*, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 131-132.
[6] Ver J.M. Gallegos Rocafull, *La pequeña grey*, México, Jus, 2004.
[7] H. Iriarte, *Prólogo* a J.M. Gallegos Rocafull, *La pequeña grey*, cit., pp. 33 y sgg.
[8] J.D. García Bacca, *Autobiografía íntima e interior*, Barcelona, Anthropos, 1992, p. 51.

A nuestro modesto entender las contradicciones de Gallegos Rocafull no tocaron el caso absurdo de García Bacca. Para el primero: «El catolicismo no es una política sino una religión […]. No es católico quien hace una política determinada, sino quien acepta sinceramente la fe de Cristo tal como la enseña la Iglesia Católica»[9].

A parte de los casos curiosos de Gallegos Rocafull y de García Bacca se puede afirmar, como he intentado demostrar en otros trabajos, que gran parte de los filósofos exiliados profesaban la fe cristiana. El caso de García Bacca resulta en parte indicativo de la afirmación precedente. Una de las veces que viajé a Venezuela me contaron dos de sus discípulos de la Facultad de Letras de la capital las presuntas contradicciones del nuevo decano, pues en los últimos años iba frecuentemente vestido de sacerdote, a pesar de haberse alejado de su inteligente tomismo de los primeros años, sostenido principalmente en los textos de Santo Tomás y sobre todo de Cayetano. Tomistas fueron también, si bien con muchas diferencias, los vascos Zubiri e Ímaz y los residentes en Madrid Zaragüeta, Ramírez y Del Prado, como también los tres catedráticos entonces de la Facultad de Barcelona[10]; es decir Jaume Sierra Hunter, Tomás Carrera y Artau y, un poco más tarde, Joaquín Xirau.

2. La Escuela de Barcelona

Resulta inútil afirmar, después de tantos estudios sobre el exilio, que los filósofos de Barcelona y Madrid encabezaron por número y calidad el caudal de exiliados en América. Las diferencias hasta ahora más subrayadas se han concentrado en la centralidad de Ortega y Gasset en Madrid, donde formó una escuela por su prestigio profesional y por su carácter atractivo y atrayente. Fue seguido no solamente por filósofos en sentido estricto sino por poetas (*La deshumanización del arte,* 1925), historiadores y otros intelectuales llevados en aquellos años por el afán de europeización que corría por las venas de la Generación de 1914, de los vanguardistas los de la República; alumnos como Zubiri, Gaos y María Zambrano completaron el prestigio. Además, Ortega ya era catedrático de metafísica desde 1910 como su amigo García Morente.

En Barcelona quizás el número de catedráticos era menor y no se puede hablar de un jefe de escuela como en Madrid. Pero ya durante los años Veinte y Treinta creció una escuadra de filósofos de gran talla. Además, algunos de ellos como Xirau estudiaron el doctorado en Madrid siguiendo en buena parte las innovaciones de Ortega y tratando con amistad a los alumnos del maestro como, por ejemplo, Zubiri y Gaos. No podemos olvidar de estas influencias, sobre todo en Xirau, las de la Institución Libre de Enseñanza en sus trazos ideológicos, sociales y pedagógicos.

En la Facultad barcelonesa el primer catedrático se llamaba Parpal y Márquez de formación tomista y defensor de un regionalismo muy moderado. Su volumen *Antecedentes de la escuela filosófica catalana del siglo XIX* se refiere a los precedentes del romanticismo y de la filosofía del Sentido Común de Llorens, Barba y Martí d'Eixalá[11]. Cuando se escribe sobre la Escuela de Barcelona en el siglo XX se reconoce en Jaume Serra i Hunter su inicio.

---

[9] J.M. Gallegos Rocafull, *Es posible la colaboración entre católicos y marxistas*, en «El hijo pródigo», III (1945), 31, pp. 33 y sgg.

[10] L. de Llera, *El exilio filosófico: política y religión*, cit., pp. 240 y sgg.

[11] Ver R. Martí d'Eixalá, *Les tendéncies filosofiques a Catalunya durant el segle XIX*, Barcelona, Editorial Atlas, 1925.

Él también llegó a ser catedrático muy joven casi como Ortega en 1913[12]. Como he escrito en otro lugar el maestro Serra Huntes estudió y en cierto modo siguió la filosofía de los catalanes Llorens i Barba, Martí d'Eixalá y Turró, usando, al contrario de Xirau y Nicol, la lengua catalana en la mayoría de sus publicaciones. Desgraciadamente la obra de Serra i Hunter no ha merecido prácticamente la atención de la crítica excepto para proclamarlo fundador de la Escuela Filosófica de Barcelona. Su filosofía espiritualista coincidía en líneas generales de tendencia, con la europea de su tiempo; es decir rechazo de los positivismos de la segunda mitad del XIX. Un espiritualismo cristiano, defensor de la existencia de un Dios personal, creador del mundo y del alma humana, inmortal por naturaleza. A partir de una gnoseología regresiva llega al fundamento último para, a partir de él, y recordando a ciertos aspectos a Antonio Rosmini, explicar progresivamente la naturaleza y la ley moral. Teoría del conocimiento, ontología y ética, como puesta al día de la tradición filosófica cristiana de los siglos XIX e inicios del XX.

Otros de los primeros catedráticos de filosofía de la Universidad de Barcelona se llamaba Tomás Carrera i Artau. Dedicó más estudios que Sierra i Hunter a la historia del pensamiento español, centrado casi siempre en filósofos catalanes como Ramón Lull, Ramón Sibiuda, Francisco Llorens i Barba y Jaime Balmes. Después del conflicto bélico permaneció en la Universidad de Barcelona donde fundó la delegación catalana del Instituto de Filosofía Luis Vives del recién creado C.S.I.C.

Carrera i Artau llegó a ser un excelente conocedor de la filosofía escolástica. Por otra parte, su interés por la psicología social y nacional, de moda en España en las dos primeras décadas del XX, le ayudó a individuar caracteres permanentes en el pueblo y en la cultura española. La ausencia de su nombre en los manuales españoles e incluso en la llamada Escuela de Barcelona se debe, por lo general motivos políticos. El primero por no ser exiliado y, por tal, en la mentalidad de algunos colegas, franquista. También influyó el hecho de haber sido cofundador del C.S.I.C. Así resulta cuando la política es el factor determinante en juzgar la filosofía, pues Carrera i Artau no participó en las luchas ideológicas durante la Segunda República y sus contactos personales con los colegas que tomaron el camino del exilio fueron siempre cordiales y amistosos. Su filosofía cristiana llega a las mismas conclusiones de Sierra i Hunter y Xirau, si bien más influenciado por la escolástica tradicional, si bien conocedor de Maritain. Quizás el volumen más importante *Estudios filosófico*[13] recoge una serie de ensayos sobre la filosofía española y especialmente la catalana. Especialmente interesantes nos han parecido *El sentit de tradició en el pensamiento filosófic de Catalunya*; *El filósof Xavier Llorens i Barba*; *Orígenes doctrinales de la sociología: Balmes y Comte*; *El lenguatge filosófic de Ramón Lull*.

Queremos recordar también al profesor Pedro Font i Puig, catedrático de psicología y estética en la misma universidad catalana desde 1924. Si bien su obra resulta inferior las de Xirau y Carrera una de sus líneas de investigación le llevó al estudio de la historia de los filósofos nacidos en Cataluña, descubriendo también en ellos una constante espiritualista y un talante moderado. Su obra debería ser recuperada, entre otras cosas, porque supo

[12] Antes de ser catedrático en la Ciudad Condal lo había sido en la de Santiago de Compostela. Dato tomado de G. Díaz y Díaz, *Hombres y documentos de la filosofía española*, Madrid, C.S.I.C., 2003, vol. VII, p. 294.

[13] El volumen vio la luz en Barcelona en 1968 a cargo del C.S.I.C. catalán. Al final del mismo se pueden encontrar casi todas las publicaciones científicas de Tomás Carrera i Artau.

conciliar el interés por la escolástica con las nuevas corrientes de filosofía de su tiempo, anticipando en cierto modo a Zubiri y García Bacca en la atención por la física[14].

Otros de los nombres más relevantes de la Escuela de Barcelona, junto a Xirau y García Bacca, se llamaba Eduardo Nicol, con una capacidad metafísica encomiable, quizás solamente inferior a la de Zubiri. Mucho más joven que los viejos catedráticos, su fama ha ido in crescendo a medida que su obra ha sido estudiada. En 1933 ganó la cátedra de filosofía del Instituto Salmerón de Barcelona. Al año siguiente su universidad le nombró profesor ayudante y en 1935 obtuvo el encargo de curso de Historia de la Pedagogía, materia hasta entonces menos estudiada en su Facultad, si bien en los años de la República se intensificó su estudio y su didáctica. Antes de 1936 no había publicado aún ningún ensayo científico. Su primer libro se publicó en México[15] en 1939.

Se ha discutido si el profesor Nicol formó parte de la Escuela de Barcelona, por su juventud cuando se encaminó para el exilio. Si consideramos dos factores: 1) que Nicol consiguió el título de doctor en México y en la UNAM ganó muy joven la cátedra; 2) siempre se consideró autor de un sistema de Filosofía original. Por lo dicho Nicol no ha querido considerarse como un componente de la Escuela Catalán. En efecto el 14 de febrero de 1940 empezó su didáctica en la UNAM. Por entonces Nicol era maestro huésped de la Casa de España, creada, como sabemos, por orden de Cárdenas para acoger a los intelectuales españoles considerados mejores entre los estudiosos llegados a Veracruz. Según Nicol tuvo la suerte de ser docente de la máxima casa de estudios. «Yo lo he sido desde entonces y nunca he hecho otra cosa más que servir a México por medio de mi servicio universitario en la UNAM. ¡A mucha honra!»[16].

En el famoso Colegio de México, muy bien ordenado, y con una espléndida biblioteca de archivos de los filósofos exiliados compartían residencia con Nicol, J. Gaos, L. Recasens Siches y M. Zambrano[17].

A pesar de su anticomunismo Nicol se consideró siempre un republicano, no por ideologías marxistas, ni siquiera progresistas, sino por su radical antifranquismo y totalitarismos en general. Ya en 1937 habló con el general Vicente Rojo, quizás el oficial más prestigioso en la España frentepopulista para poder entrar en el ejército, siendo asignado al Gabinete Centralizador de la Sección de Información del Estado Mayor, donde se mantuvo hasta 1939, cuando pasó a Francia, al tristemente famoso campo de concentración de Argelès-sur-Mer. De allí a Toulouse y a continuación gracias al Comité Británico de Ayuda a los refugiados. Desde Francia marchó a Veracruz en el barco Sinaia.

En México encontró la cátedra, el prestigio y el amor[18]. Se casó con doña Alicia que lo adoraba, pero a pesar de todo y a medida que pasaba el tiempo sintió siempre la nostalgia de España. «Aunque pasaran dos siglos de vivir aquí, yo seguiría siendo un español para los mexicanos, la distinción en este país entre un mexicano por nacimiento y uno por adopción es una diferencia que nunca se borra. En estas condiciones no puede uno intervenir en

[14] L. de Llera, *Introducción*, en E. Nicol, *El problema de la filosofía hispánica*, Sevilla, Ediciones Espuela de Plata (Renacimiento), 2008, pp. 17-18.

[15] E. Nicol, *Psicología de las situaciones vitales*, México, Colegio de México, 1941, segunda edición.

[16] Ver R. Gómez Miguel, *Entrevista a Eduardo Nicol*, en «Revista de Revistas», 1989, 41; más tarde, y donde citamos: Á. Castiñeira (ed.), *Eduardo Nicol*, *Semblança d'un filosof*, Barcelona, Acta Quaderns, 1991, pp. 150-154.

[17] Pasemos por alto resolver el motivo del porqué de esta acogida en la Casa de España (después Colegio de México) fue reservada solamente para unos pocos profesores españoles. Entonces eran catedráticos solamente José Gaos y Joaquín Xirau.

[18] Eduardo y Alicia contrajeron matrimonio católico en la Iglesia de la Coronación. El rito sacramental fue oficiado por el sacerdote y filósofo José Manuel Gallego Rocafull. La información proviene de la misma viuda de Nicol al autor de este ensayo en agosto de 2005 en su casa en la calle del Pino, 19.

política sin que lo consideren intruso. De modo que yo en México he llevado la mitad de la vida que hubiera llevado en España»[19].

Se quejó siempre de no poder usar su lengua materna, el catalán, a pesar de que sirva y ame a la española. Sin dudar de la sinceridad de don Eduardo resulta obligado comentar que toda la obra filosófica la publicó en español, en un castellano impecable y claro, muy superior, por ejemplo, al de José Gaos. A estas consideraciones habría que añadir que los filósofos como los demás intelectuales sienten el peso de los cambios políticos, de la sociedad, de la moda y de los estados de ánimos que achacan a todos. Nicol, catalán entrañable con entrañas españolas, no dio mayor importancia al argumento de la identidad diferencial catalana hasta que los halagos provenientes de la Generalitat no le empujaron a ciertas declaraciones. Pero años atrás se contradecía a si mismo recordando que en uno de sus viajes a Madrid entró en contacto con algunos intelectuales del régimen de Franco, como el director de Cultura Hispánica Alfredo Sánchez Bella que le propuso colaborar con revistas importantes e, incluso, le ofreció una cátedra en la Universidad Autónoma de Barcelona. Otra propuesta de trabajo universitario en España se la ofreció Adolfo Múñoz Alonso, seguidor del filósofo italiano Antonio Rosmini, pero con cargos políticos en el régimen, especialmente en el Sindicato Único. Estas propuestas las recordó más tarde Nicol.

> En la época del régimen anterior recibí diferentes invitaciones para reintegrarme en la Universidad española. Algunas de estas invitaciones provenían de altas jerarquías. Concretamente la última fue el resultado de un acuerdo de un Consejo de Ministros. Las condiciones eran excepcionales y no me exigían ningún tipo de compromiso. Esto era muy tentador y muy halagador, pero era una tragedia, porque yo no podía aceptar. Con el inicio de la restauración de la democracia en España han desaparecido los impedimentos para este retorno, para esta reincorporación activa a la universidad española. Pero en cambio no he recibido la más leve indicación. Y así, con el advenimiento de la democracia, ha empezado la segunda etapa de mi exilio[20].

Para algunos maniqueístas puede resultar difícil comprender que un republicano puro rechazase, por su radical antifranquismo, las invitaciones a entrar de nuevo en la Universidad española de aquellos tiempos y al mismo tiempo mantuviese afables contactos con catedráticos reconocidos por el régimen antidemocrático del franquismo. Además, entró también en contacto con profesores pertenecientes al Opus Dei como Patricio Peñalver, Antonio Fontán y Florentino Pérez Embid y el catedrático de filosofía de Sevilla Jesús Arellano. Y es que don Eduardo y don Jesús conocían bien la filosofía contemporánea europea que había superado los idealismos y positivismos precedentes accediendo a la filosofía de la objetividad de Husserl y Heidegger, Bergson y Ortega.

Hemos dejado para el final su visita a Italia. Conoció primero – y lo digo con emoción – mi universidad de Génova, invitado por mi querido mentor Michele Federico Sciacca. En base a su voluntad sistemática, y al contrario de Gaos preocupado por la comprensión ascética de la filosofía, Gaos supo conciliar su preocupación puramente metafísica por su evolución histórica. De aquí la vuelta a Heráclito, Platón, y Aristóteles. Y de aquí también con una chispa de orgullo evidente por recuperar la tradición hispánica, entre otros, de Luis Vives y Francisco de Vitoria.

En 1934 su colega García Bacca se licenciaba en filosofía en Barcelona. En 1935 se doctoraba en la capital catalana. Al año siguiente gana por oposición la cátedra de Santiago

[19] Á. Castiñeira (ed.), *Eduardo Nicol*, *Semblança d'un filosof*, cit., p. 133.

[20] En la revista «Anthropos», número monográfico dedicado a *Eduardo Nicol. La filosofía como razón simbólica*, número extra, 1998, 3, p. 29.

de Compostela, que el estallido de la guerra civil no le permitió ocupar. Ya era como Nicol ayudante de la facultad de filosofía de Barcelona. Sin embargo, casi nadie considera a García Bacca miembro de la Escuela de Filosofía de la capital catalana. Por una parte, por sus lazos sanguíneos; padre aragonés y madre castellana, nacido en Pamplona. Por la otra por el filón elegido, filosofía del lenguaje y de las ciencias.

A su vuelta a España recibió homenajes de la Generalitat Catalana, del Gobierno Foral de Navarra, de la Complutense de Madrid donde fue investido con la Gran Cruz de Isabel la Católica. Por la ley de Amnistía del Gobierno Suárez se le restituyó el título de catedrático, además que el C.S.I.C. le nombraba miembro asesor. Su agradecimiento lo expresó García Bacca con estas palabras: «Todas mis obras compuestas en 1977 se han editado en España. Y de todas las obras publicadas en América, las allí agotadas de han editado asimismo en España. Y todas las futuras se editarán en España»[21].

En su extensísima obra entre los filósofos españoles solo ocupan un lugar relevante Unamuno y Ortega, a los que dedica varios artículos[22]. En el volumen *Nueve filósofos contemporáneos y sus temas*[23] los elegidos fueron: Bergson, Husserl, Heidegger, Scheler, Hartman, James y Whitehead. Recuerda sus amistades durante la Segunda República con J. Ruíz Jiménez y el sacerdote neotomista Santiago Ramírez. Cuando estalló la guerra civil marchó a Francia gracias a un salvoconducto de su amigo y ministro Manuel de Irujo (P.N.V.). Su antifranquismo nació cuando supo de los crímenes de las fuerzas nacionalistas, denunciado también los cometidos por los anarquistas en Barcelona[24].

El carácter de García Bacca no le ahorró choques con otros filósofos exiliados. Con Nicol porque ambos se creían los números uno de la filosofía española en América. Pueden servir para comprender la competición entre los dos filósofos las alabanzas ilimitadas de José Gaos a García Bacca y, en cambio, el respeto distante, cuando no crítico, hacia Nicol. Los dos filósofos provenientes de Barcelona se creían los más originales del grupo. El periodo metafísico de García Bacca – el cayetanista primero y heideggeriano después – duró relativamente poco pasando después, como ya hemos dicho, a la filosofía del lenguaje, de las matemáticas y el de la física. Nicol siguió la constante metafísica. Por otra parte, Nicol fue siempre crítico con la obra de Ortega mientras García Bacca, sin considerarse orteguiano, le asigna una categoría intelectual que lo sitúa en el centro de la pista de la filosofía hispánica del siglo XX. Ortega representaba también el centro de la pista de un pensamiento que había abandonado los krausismos y neotomismos decimonónicos. Lo expresa el mismo cuando cuenta que «En 1941 se inauguraban en México los cursos de verano para extranjeros, patrocinados por la UNAM. Para su solemne inauguración se invitó a don José Ortega y Gasset a la sazón en Argentina. Por razones políticas obvias don José no aceptó. En segundo lugar, estaba yo. Y acepté, complacido y honrado»[25].

Nicol sin minusvalorar el valor innovativo de Ortega lo consideraba más que un metafísico un ensayista que coqueteaba con las palabras y las ideas. Consideró que la

---

[21] J.D. García Bacca, *La filosofía, una empresa de creación social de pensamiento*, en «Anthropos», número especial, 1991, 9, p. 18.

[22] G. Díaz y Díaz, *Hombres y documentos de la filosofía española*, cit., vol. III, pp. 382-392.

[23] Barcelona, Anthropos, 1990. La primera edición vio la luz en Caracas donde desempeñó su labor didáctica (Ministerio de Educación, 1947).

[24] Ver L. de Llera, *Introducción*, cit., p. 33.

[25] Ver su interesante y, a veces, desconcertante autobiografía *Confesiones. Autobiografía íntima y exterior* publicada poco antes de morir (Barcelona, Anthropos, 1992, p. 77).

presunta originalidad de Ortega dependía de los sistemas de Dilthey y Heidegger y en línea con Nietzsche y Bergson[26].

A nosotros nos parece que Ortega no fue menos original que Nicol. Pues cuando afirmó que el ser es lo más evidente nos parece que de alguna manera presuponga elementos irracionales e intuicionistas como el vitalismo orteguiano. Y temiendo Nicol la crítica de Gaos en defensa de su maestro escribe:

> También es inexacto que proyectemos sobre la realidad nada menos que el supuesto del ser. Esta sería, según Ortega, una creencia irracional, equiparable a la fe religiosa. Pero el ser no es una fe en la existencia, ni un supuesto para la ciencia. El ser está a la vista: es la más elemental de las evidencias. ¿de qué y hablamos siempre si no del ser? ¿cómo puede iniciarse el camino de una ciencia, si no con la certidumbre previa de que existe real y efectivamente aquello que se va a investigar?[27].

3. El pensamiento de Xirau

Hasta ahora la mejor biografía intelectual y humana de Joaquín Xirau la redactó su hijo Ramón[28]. Otros estudiosos han escrito otras pero siempre teniendo como base la de su hijo y algunos detalles importantes han sido redactados en los homenajes postmortem, como los de Jordi Maragall, Adolfo Sánchez Vázquez y el mexicano y gran historiador del pensamiento Emilio Uranga. Incluso en Italia se encuentra un buen resumen a cargo de Nunzio Bombaci e Edoardo Simonetti[29]. Muy apreciable resulta la de la profesora mejicana Gabriela Hernández García[30] con un estudio profundo sobre los principales elementos de la filosofía de Xirau. Mencionamos también la tesis doctoral de José Ignacio Sánchez Carazo: *Joaquín Xirau: una filosofía de ultimidades* (Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, Madrid, 1996). Como escribe su hijo:

> En 1963, la Universidad Autónoma de México publicó un volumen titulado *Obras de Joaquín Xirau* que contiene los libros *Amor y mundo, Lo fugaz y lo eterno, Vida y obra de Ramón Lull* […]. La misma universidad publicó en 1973 el libro *Descartes, Leibniz, Rousseau*, donde se reúnen las dos tesis doctorales de Joaquín – la de Filosofía y la del Derecho – así como un libro juvenil a la vez maduro: *Descartes y el idelismo subjetivista moderno* (Barcelona, 1927) […]. Pascual Maragall cuando era alcalde de Barcelona (1996) le dedicó una plaza de la Ciudad Condal con el nombre del filósofo[31].

J. Xirau nació en Figueras en julio de 1895, muriendo en México en abril de 1946; sus padres, ambos catalanes. Familia de propietarios bien asentada de tradición rural y de burguesía católico liberal, con todos los hermanos con carreras jurídicas y farmacéuticas, todos tolerantes y amigos de Salvador Dalí.

Estudió Joaquín en el instituto de la ciudad de Figueras, discípulo en la cátedra de Lógica de Antonio Subias, quien más tarde sería su suegro. Para su hijo Ramón los filósofos catalanes siguieron, al menos durante cierto periodo, la tradición de Martí d'Eixalá, Llorens y Barba y últimamente la de Jaume Serra Hunter, maestro de Joaquín. También algunos

[26] E. Nicol, *Historicismo y existencialismo*, México, FCE, 1960, p. 344.
[27] E. Nicol, *Historicismo y existencialismo*, cit., p. 344.
[28] R. Xirau, *Introducción*, en J. Xirau, *Obras Completas*, Barcelona, Anthropos, 1998, vol. I, pp. XI-XXIV.
[29] Ver J. Xirau, *L'amore e la percezione dei valori*, Brescia, Morcelliana, 2012.
[30] Ver G. Hernández García, *La plenitud vital. Ética de la conciencia amorosa en la filosofía de Joaquín Xirau*, México, UNAM, 2000.
[31] R. Xirau, *Introducción*, en J. Xirau, *Obras Completas*, cit., vol. I, pp. IX-X.

miembros de la Escuela de Barcelona siguieron, como Balmes, la filosofía del sentido común: T. Reid, y D. Stewart.

Don Joaquín no siguió especialmente, al menos al inicio, la filosofía alemana que resultó la vigía orientativa de Ortega y su escuela, las corrientes francesas e inglesas. Lo dicho no significa alejamiento de Ortega y de su escuela madrileña, siguiendo el doctorado en Madrid y compartiendo discipulado con José Gaos, Xavier Zubiri y Recasens Siches. Y no solo la Escuela de Madrid, ya que el interés pedagógico de don Joaquín le acercó, y mucho, a la Institución Libre de Enseñanza y, naturalmente, a Alberto Jiménez Frau y Manuel B. Cossío[32].

Catedrático en Barcelona y más tarde decano de la Faculta de Letras (1933-1939). Prestigiosos nombres de cultura española y extranjeras fueron invitados por el profesor Xirau a su universidad: Jorge Guillén, José Gaos, María Montessori. Fue bien compensado, yendo a dar un curso a Cambridge sobre Fray Luis de León. Asistió a sendos congresos en Viena y Praga. En Barcelona creó el llamado Club Xirau, del que formaban parte entre otros: Eduardo Nicol, Juan David García Bacca, Josep Calsamiglia, Jordi Maragall, Jordi Udina y un largo etcétera.

En 1937 llegó a París para participar a los Congresos de Estética y al de Filosofía. Según cuenta su hijo Ramón "El presidente del gobierno republicano Juan Negrín encargó a Joaquín Xirau representar a España en aquellos congresos. Xirau contestó que correspondía a Ortega ser el representante de la filosofía española. Se acercó a él, trató de convencerlo. Pero ante la negativa de Ortega fue Xirau el representante de España[33].

La Sorbona invitó al catedrático catalán para que diera un curso – conocía el francés, el inglés y el alemán –, pero rechazó porque quiso volver a España. Además, como a principio de 1939 se veía venir lo que ocurriría poco después le aconsejaron aceptar la invitación de Alfonso Reyes para ir a México. Don Joaquín esperó, como veremos, hasta el último momento. El 6 de febrero escribió al presidente Azaña: «Nuestra vieja amistad y la admiración profunda que siempre le he profesado me obligan a dirigirme a usted en estas horas trágicas de nuestra vida». Le recordaba que había sido decano de la Facultad de Filosofía de Barcelona de 1933 y que había permanecido en tal cargo hasta el último momento y que había sido invitado, aparte de México, por dos universidades de la Argentina y de la Habana. Añade que cuando el 23 de enero de 1939 se acercó a la Universidad para cumplir con su deber docente no encontró a nadie.

Había llegado la triste hora de dejar la patria e incorporarse, con suerte, a la aventura del exilio. La primera ayuda la recibió de José Puche, catedrático y rector de la universidad de Valencia. El viaje para pasar la frontera francesa nuestro filósofo lo hizo con Antonio Machado y su familia. Fueron en coche hasta 500 metros de la policía francesa. El medio kilómetro resultó duro para la vieja madre de Machado y para el mismo poeta, bastante envejecido para su edad. A pesar del duro percance tuvieron suerte y no terminaron como muchos otros españoles en campos de concentración preparados por el gobierno francés.

De Francia a México, pasando por los Estados Unidos. Desde Nueva York a Monterrey. Cuatro horas de viaje y desde aquí a la capital mexicana. En Ciudad de México le invitaron a dar clase en la importante Universidad Autónoma. A pesar de su tristeza por abandonar Barcelona empezó enseguida a trabajar. Como ha escrito su hijo Ramón «Tuvo gran éxito en sus conferencias en México, Guadalajara, Morelia y dos viajes a La Habana. Y en

[32] Sobre este último a quien consideró su amigo y maestro escribió don Joaquín: *Manuel Bartolomé Cossío y la educación en España*, México, El Colegio de México, 1944 (y Barcelona, Terrasa, 1970).

[33] R. Xirau, *Introducción*, cit., p. XV.

México, como en Barcelona, recibió a los estudiantes en su casa hasta integrar, aunque no se llame así, un nuevo "Club Xirau" del cual formaron parte, muy especialmente, Emilio Uranga, Manuel Durán, Bernabé Navarro, León Erlingher, Raúl Henríquez, Matilde Lamberguez y dos norteamericanos excepcionales, William D. Johnson y Adolf Sicraff»[34].

La pedagogía y sobre todo la filosofía salvaron a don Joaquín de la tristeza: «Llegué a México en agosto de 1939 con el alma deshecha por la magnitud del desastre espiritual. México ha sido para mí una verdadera resurrección»[35].

En México como en Barcelona Xirau se enfrentó a la historia de la filosofía, al pensamiento español y a la búsqueda de la objetividad desde Descartes hasta Husserl; es decir desde el sujeto se llega al objeto. Antes de la filosofía de la estufa había que arrancar de los grandes idealistas como habían sido Platón y San Agustín. Pero el ser nunca llega a la plenitud si no es acompañado por el amor, ya que ambos son correlacionales; ambos se necesitan, aunque el valor en sí mismo arrastre desde arriba, a modo de las ideas platónicas, al ser. Así se llega a la objetividad necesaria para poder tratar del mundo, de los hombres y de las cosas. En tal solución, pero con una producción mucho más amplia siguió en cierto modo el pensamiento de su maestro Serra Hunter, preocupado por conciliar el ciencia y fe católica.

Según Gabriela Hernández García la filosofía de Xirau, como la de los filósofos exiliados – afirmación demasiado segura y tajante – se basa en cinco columnas basilares:

> 1) en la obra, aunque no en el estilo, de Ortega; 2) la pedagogía y la idea ético-vocacional de los miembros de la Institución Libre de Enseñanza, sobre todo de su querido maestro Cossío; el pensamiento de la crisis de los fundamentos de la existencia humana a partir especialmente de la Primera Guerra Mundial, siguiendo en parte algunas ideas de *España Invertebrada* (1921) de Ortega; 3) el pensamiento sobre la crisis de España y de Europa; 4) el espíritu renovador en pedagogía; 5) el amplio estudio de la fenomenología para alcanzar el problema de la verdad. Pues esta filosofía era para él una vía segura para superar el relativismo y escepticismo de la época[36].

Comentamos el segundo punto por su mayor universalidad y ser reflejo de la crisis de entreguerras sufrida por Europa. En el caso del Xirau barcelonés la influencia corresponde a la Gran Guerra y ya en México a la Segunda.

Resultaba para Xirau un deber ético y filosófico trabajar con sus escritos y enseñanzas superar el momento de decadencia de la Europa de entreguerras. Porque el llamado mundo moderno se ha desordenado, olvidando los valores humanos y religiosos, ya que se ha perdido el sentido de la verdad y de la objetividad de los valores.

> Es precisamente la situación de la crisis ética en medio de explosión de la vitalidad de la existencia humana, lo que convierte en una necesidad y una responsabilidad ética del filósofo intentar una filosofía de la reconstrucción del mundo humano. Toda auténtica filosofía es una obra formativa del hombre, es obra de formación y de construcción, es paideia. Ante la disolución del carácter universal y jerárquico de la verdad, y de todos los valores humanos, Xirau se consagra a una tarea de reconstrucción apelando a sentido originario de la conciencia, de la experiencia de la conciencia, para recobrar el sentido del ser y del valor[37].

---

[34] J. Xirau, *Obras Completas*, cit., vol. I, p. XX.

[35] J. Xirau, *Dos cartas desde el exilio*, introducción y notas de Ramón Xirau, en «Boletín Filosofía y Letras», mayo/junio 1996, 9, pp. 33-40.

[36] G. Hernández García, *La plenitud vital. Ética de conciencia amorosa de Joaquín Xirau*, cit., pp. 5 y sgg.

[37] Ivi, p. 30.

No cabe duda de que la lectura de Descartes significó mucho para Xirau porque termina con los objetivismos del pasado y pone en dificultad toda la gnoseología precedente. También Sócrates y Kant contribuyeron a la crisis de la realidad como fundamento de la filosofía porque oponen la duda metódica. Dan pie a un escepticismo radical, oponiendo el saber del no saber, la crítica trascendental, además de todo el escepticismo de la historia de la filosofía. La crítica a Descartes la subraya en tantos textos de sus *Obras Completas* porque Xirau comprendió que en la filosofía de la estufa iniciaba, con todos los pasos de la historia de la filosofía moderna, un nuevo ciclo de la teoría del conocimiento y de la metafísica en general. El mundo moderno se desordena aún más, porque se rompe con el problema de la objetividad del ser y del valor. Todo se pone en crisis porque el hombre ha perdido una concepción objetiva y, en el fondo, única de la existencia donde los valores son contrarios, opuestos y arbitrarios. Para Xirau la vuelta a la objetividad la marcaron Bergson y Husserl, si bien como escribe Hernández García siguiendo a Xirau ambos autores no oponen al positivismo, escepticismo dominante como filosofía de la época, una metafísica asentada en los principios de la tradición, lo que recupera de la tradición es la capacidad de ejercer la crítica y llevarla a sus últimas consecuencias[38].

Nos atrevemos afirmar, no obstante, los elogios que hemos otorgado siempre a su filosofía, los múltiples, cultos e inteligentes trabajos de Xirau no conforman un sistema acabado y estructurado, más bien se trata de un diálogo permanente con los grandes de la historia de la filosofía. Por eso, y si se me permite la expresión, su pensamiento no resulta nada fácil de sintetizar porque como sistema carece de corpus completo.

La filosofía, como la vida, no son estáticas porque «la vida es movimiento, riesgo, anhelo, entrega. Vivir es trascenderse y buscar en los ámbitos del mundo algo que haga la vida digna de ser vivida. Es posible que filosofar sea entonces no vivir. Pero en esto la filosofía coincide con la vida misma. También la vida plenaria es un constante "no vivir", desvivirse y proyectarse más allá de la propia existencia en su afán insaciable de salvación. Y en este caso filosofar es vivir; vivir es filosofar»[39]. El presente texto sería conveniente leerlo al lado del siguiente:

> la primacía de lo intelectual se manifiesta en todas las esferas de la vida: en la literatura, en el arte, en la moral, en la religión […]. Todo se halla sujeto a norma y medida. En los mismos principios coinciden Baileau, Voltaire, Diderot, los jesuitas, los enciclopedistas y los jacobinos […]. No solo es esto. La voluntad racional – la razón práctica – se funde en el hecho de que la ciencia no es sino una forma de actividad del espíritu, es decir, de la voluntad, orientada y regida por el ideal de verdad[40].

Por dicho camino deberían ir las distintas ciencias. Pero la ciencia humana no podía llegar nunca a su perfección, ya que se modifica en la historia y no satisface todas las necesidades del hombre, fautor de aquellas.

Según Xirau «Las apariencias irracionales del mundo dependen simplemente de una deficiencia del conocimiento humano. Todo ser individual lleva implícitos una infinidad de elementos, notas o razones. Su conocimiento perfecto supondría un análisis infinito, imposible para la inteligencia humana, por definición limitada. La ciencia humana es una aproximación indefinida al ideal de perfecta racionalidad. De ahí el carácter contingente de las ciencias empíricas»[41]. Aun así, ciencia y filosofía tienen finalidades en parte semejantes

[38] Ivi, pp. 31 y sgg.
[39] J. Xirau, *Obras Completas*, cit., vol. I, p. 306.
[40] Ivi, p. 280.
[41] Ivi, p. 278.

pues de la visión mostrenca de las cosas y el mundo externo donde nos encontramos el hombre tendría que pasar a un plano más alto, intentando descubrir el ser exterior e interior de las cosas y del hombre. Este es el camino de la filosofía y de la ciencia: descubrir a partir de la fenomenología un mundo nuevo, más profundo y también más real. Reconocer la objetividad por medio de los filósofos objetivistas o de los nuevos fenomenológicos resulta la adquisición fundamental del ser humano; repetimos, por medio de la filosofía y de la ciencia, pues ambas superan al sentido común que banaliza en ver descubrir las partes y el conjunto del ser. Ateniéndonos al sentido común que no conseguía salir de lo superficial, la filosofía y la ciencia problematizan la realidad descubriendo con la duda, inicial y las siguientes que se producen en la historia de la humanidad, el mundo y el hombre como problemas fundamentales para avanzar con los años a demostraciones sobre el mundo y la conciencia sobre él.

> El mundo se revela ante esta nueva conciencia como un problema. La búsqueda de la verdad define la nueva actitud del hombre frente a un mundo insospechado y lleno de contradicciones. El preguntar por el ser de las cosas surge de la conciencia de que las cosas no son ya lo que parecen o lo que dice la tradición religiosa, mítica, o lo que dice el sentido común. Con la suplantación del mundo mítico y mágico, la razón adquiere el irrenunciable compromiso de reconstruir el Cosmos en el que habita el hombre[42].

Los intérpretes de Xirau y muchos de sus colegas en Barcelona y México han resumido toda su obra como la filosofía del amor. Aquí, en estas páginas, no caben las explicaciones proporcionadas en sus obras sobre la materia, sobre todo en los dos importantes volúmenes escritos en México: *Amor y mundo* (1940) y *Lo fugaz y lo eterno*, (1942). El mundo es racional porque ha sido elevado por el amor a una categoría superior. Sin este último todo aparece irracional porque le falta el conocimiento, que es el que le da la unidad a la multiplicidad de las cosas del universo, por tal motivo la filosofía positivista es el intento de reconstruir el árbol por las ramas.

> Cada uno de los problemas particulares refluye sobre misterio total. La historia del pensamiento filosófico se halla, en gran medida, determinada por la gradual aparición de nuevas especialidades científicas. Sus problemas eternos adquieren así una matización temporal […]. Solo en la actualidad es posible que adquieran vitalidad. Las últimas interrogaciones son siempre actuales, porque son eternas […]. Pero solo integradas en la vida concreta y en la experiencia personal constituyen una interrogación sincera y uno una vacua pedantería verbal. Es preciso en todo momento considerar las cosas bajo una cierta especie de eternidad. Tal es la esencia de la filosofía y aún de la vida espiritual entera. Mediante ello la vida y la historia buscan un sentido perenne y se impregnan de eternidad. Ahora bien: el problema fundamental de la filosofía y de la vida es el problema de la relación entre lo fugaz y lo permanente, entre lo que pasa y transcurre y lo que persiste y se mantiene, entre la sensación y la idea, la apariencia y la realidad, la vitalidad y la cultura, la existencia y la esencia, el tiempo y la eternidad, el ser y el no ser. La falta de estricto paralelismo entre estas alternativas tiene su origen en el acento que ponen en cada uno de los esfuerzos inagotables para hallar un camino a la solución[43].

Las ideas estructuraron la realidad y le conceden una consistencia racional. Por eso el mundo se halla delimitado como las figuras geométricas en el espacio, porque realizarse para Xirau es delimitador: «La realidad y la razón que la informa tienen, como la geometría,

[42] G. Hernández García, *La plenitud vital. Ética de la conciencia amorosa en la filosofía de Joaquín Xirau*, cit., pp. 36 y sgg.

[43] J. Xirau, *Obras Completas*, cit., vol. I, p. 268.

una estructura completa y acabada […]. El ser es lamentablemente estático y aspira a la inmovilidad. El movimiento y el eterno retorno son reflejo en el mundo de la eterna inmovilidad de las ideas»[44].

Prosiguiendo la lectura de *Lo fugaz y lo eterno* leemos periodos enteros e incluso frases que nos dan una idea de la filosofía que Xirau ha aprovechado y mezclado de filósofos precedentes, incluidos los griegos y los medievales, pero habría que añadir que cuando escribió dicha obra ya era un conocedor de las filosofías modernas y contemporáneas. Resultan innegables las mezclas de un gran historiador de la filosofía con pretensiones de realizar un sistema esparcido en toda su obra con principios claros y sobre todo finalidades materiales desde el principio hasta el final de sus numerosas publicaciones.

En los tiempos modernos de la historia y por tal el logro de ideas y creencias perennes domina el pensamiento, si bien cambiando lógicamente las concepciones griegas y medievales.

> La historia se constituye como ciencia de la evolución del hombre sobre la tierra, la biología como ciencia de la evolución vital. La evolución en una u otra forma pasa a primer término. La metafísica, la matemática, la física y la lógica no son primordialmente cosa que hechos vitales e históricos. Los problemas que se plantearon en Grecia en términos de geometría y en términos de física a partir del Renacimiento, adquieren en la actualidad una matización biológica e histórica[45].

Para Xirau la posibilidad del hombre a la verdad y a la trascendencia condiciona todos sus escritos. Las emociones y las decisiones forman parte como circunstanciales e inmanentes de la vida humana, de su inmanencia, pero también de su trascendencia porque aspiran a salir de la temporalidad del hombre y a regirse por las leyes eternas de la belleza, del bien y, por supuesto, del amor.

> La vida entera sale de sí, se proyecta a un más allá que la reclama y le impone imperativamente consagración, sumisión y acatamiento. Solo esta entrega incondicional le permite participar en los valores perdurables que prestan un sentido al mundo y lo convierten en el escenario de una aventura trascendental […]. Frente al equilibrio de sus funciones la vida humana es esencialmente una vida "desequilibrada". Vive constantemente "sin vivir en sí", en perenne donación de si misma. De ahí su miseria y su grandeza y la estrecha y profunda correlación entre una y otra. La conciencia humana, en su limitación, lleva implícita la presencia plenaria de la eternidad[46].

De esta manera como el hombre no posee las cualidades de lo eterno y de lo trascendental su conocimiento es por principio y por acción imperfecto y, naturalmente, su conocimiento también lo es, porque es el resultado de su esencial finitud, incapaz de abarcar en su totalidad el mundo y Dios. La ciencia humana es una aproximación indefinida al ideal de perfecta racionalidad. «Para una inteligencia infinita – para Dios – todas las razones son inteligibles, todas las verdades – incluso las relativas a la experiencia –, necesarias y eternas. Irracional es solo lo oscuro y confuso, el residuo no examinado de un análisis inagotable»[47].

En la publicación anterior *Amor y mundo*, quizás la obra más importante de nuestro filósofo intenta con todas sus fuerzas convencer al lector de la importancia decisiva del amor para entender el ser y los valores, el hombre y el universo.

---

[44] Ivi, p. 271.
[45] Ivi, p. 273.
[46] *Ibidem*.
[47] Ivi, p. 278.

> La vida íntegra de nuestro espíritu se desarrolla en un ámbito de amor. Si suprimimos el amor desaparece su historia. La literatura, el arte, la filosofía y la religión […]. La cultura entera que impregna nuestra alma tiene su raíz más profunda y halla su última culminación en los anhelos de la vida amorosa. Las dos piezas esenciales de nuestra estructura espiritual, la cultura greco-romana y la cultura cristiana, fundan su más alta dignidad en el cultivo de la conciencia erótica. Sócrates se declara especialista en amor. Eros impulsa y orienta la concepción de la vida del pueblo helénico. En el mundo cristiano, Dios es amor. De su fuente mana todo y todo retorna a Él. Es el principio y el medio y el fin[48].

Para Xirau el amor es contrario a las tentaciones de la vida y nos catapulta en la esfera luminosa opuesta al mundo de las tinieblas. Renunciando a estas últimas; es decir a la felicidad terrena y así se alcanza la verdadera beatitud.

> Pero este anhelo sumo, jamás satisfecho, convierte constantemente el amor en dolor. A la aspiración continua corresponde un padecer constante que reduce el amor a pasión […]. Se trata de ver, en primer lugar, cuál es el origen de la insatisfacción eterna del hombre sobre la tierra y del anhelo infinito que lo lleva más allá de si mismo y de la realidad que lo circunda. En segundo lugar, cuál es el fundamento racional de este afán y por qué esta aspiración no es una mera quimera ilusoria, sino una noble realidad […]. Hay en la vida, muerte y en la muerte, vida […]. Nada es en sí y por sí. Todo anda fuera de sí. Todo es fugaz, transitorio, pasajero, evanescente[49].

El mundo, las cosas engañan al hombre, porque no nos revelan un ser ni un no ser. Son un ser que no es y un no ser que es. Ante tal situación el hombre con sus propias fuerzas está perdido porque vive en un cosmos que no proporcionan la auténtica verdad, porque este mundo es cambiante y engañoso.

No es difícil deducir que toda la filosofía de Xirau se explica solamente con la fe en el catolicismo y en Cristo salvador. Lo fugaz y lo eterno, como amor y mundo, caminan juntos en las dos obras fundamentales de su estancia en México, hasta su temprana muerte en 1946 en un accidente de tráfico. Es la continua distancia entre las cosas y Dios. Solo se puede salvar el hombre agarrándose al amor, emanación de Dios, como las ideas en el mundo platónico, o a lo eterno en contraposición a todo lo fugaz. Son dos modos para decir lo mismo.

Con todo el respeto y admiración para el catolicismo de Xirau nos parece, a nuestro modesto entender, que subraya mucho el dolor en este mundo terrenal y los sacrificios que el hombre debe hacer para alcanzar el amor puro. No sé si Dios tiene tanta necesidad de que el hombre rompa con las pasiones que el mundo le plantea, o más bien que le ofrezcan, en su nombre, las alegrías personales por saber que en la tierra se encuentra en un estado transitorio que le llevará después al Amor. Si bien para Xirau el amor, en parte, es también transitorio, porque bien sabía que el ser es dialéctico, como – mutatis mutandis – la Trinidad santa. «El amor no se halla ni en la perfecta eternidad ni en la perfecta movilidad. Es justamente la movilidad que aspira a la eternidad. No es un dios ni es un hombre. Es un demonio – un mensajero – que pone a los hombres en contacto con Dios». Xirau, sin citar a Santo Tomás, escribe sobre los grados ascensionales del amor:

> La escala que resulta de ellos constituye el modelo de todas las escalas amorosas y místicas posteriores. Hecho de aspiración constante y de renuncia ascética es una "manía", un "delirio", un

[48] Ivi, p. 133.
[49] Ivi, p. 140.

> rapto indefinido de los sentidos y de la razón que conduce, en su término, a la aparición de un misterio: la revelación de la idea de belleza que se confunde con la idea del bien y de la verdad, en la unidad suprema del ser. Este delirio divino, locura y razón suprema, procede de la divinidad y eleva nuestra alma a Dios[50].

La ascética de Xirau pasa por las escalas de otros dos grados de la ascética. «El esfuerzo, mediante el cual el alma pasa del apetito insaciable de los cuerpos bellos a la unidad incorruptible de la forma, constituye el segundo grado de la purificación erótica»[51]. Y el tercer grado el ascético aún insatisfecho y en posesión de la fuerza y la grandeza adquiridas en la ascensión precedente, halla en los espíritus individuales todavía algo que participa en el devenir sin término. En ellos y por ellos aparece, en fin, la belleza eterna, aspiración inagotable del amor.

4. Política y religión

En los años Treinta los literatos, mediante la poesía pura, pudieron eximirse de pronunciarse o favor o en contra de las ideologías en boga en aquellos años, todavía sin haber superado los estruendos de la Gran Guerra. No fueron todos porque los choques en España durante la Segunda República hicieron cada vez más difícil ausentarse de los bandos contrapuestos, si bien es verdad que pocos de nuestros intelectuales tomaron actitudes radicales. Pocos falangistas y pocos comunistas. La mayoría optó por un republicanismo relativamente moderado hasta que el inicio de la Guerra Civil representó la verdadera línea divisoria entre ambos grupos que tuvieron que decidirse por el frentepopulismo de los social-comunistas o los sublevados dirigidos por un general para nada fascista – como se decía entonces – pero rígido e incapaz de la compasión y de la justicia. Por otro lado, la guerra geográfica hizo el resto. Las grandes ciudades como Madrid y Barcelona optaron, no sin choques en los centros y barrios de las metrópolis, por el primer grupo. La guerra geográfica resultó determinante porque en ellos vivían la mayoría de los hombres y mujeres de ciencias y letras.

Joaquín Xirau, descendiente de una familia liberal y acomodada económicamente, fue, a pesar de ello, uno de los fundadores en 1923 de la Unió Socialista de Catalunya, a continuación, profesa en el Partit Socialista Unificat de Catalunya. Según Nunzio Bombaci, el partido en que militó Xirau, a una cierta distancia, era un socialismo moderado, parecido a lo de hoy llamado socialdemocrático y para nada marxista, pero sí en la tradición humanista, sea por sus ideales republicanos, sea por su fe en el catolicismo de las ideas y de la acción[52].

Los que somos simpatizantes de un catolicismo social en muchos de sus ideales y formas, la posición de Xirau llena de cordura no nos deja indiferentes. Xirau quiso como otros pocos intelectuales españoles conocer la Rusia comunista. La experiencia a pesar de sus buenas intenciones no se puede calificar de positiva. En 1931, animado por algunos – pocos – comentarios positivos de algunos colegas, intelectuales y políticos viajó con un grupo a la Unión Soviética. A la vuelta algunos de los estudiantes – no sus alumnos – de la universidad

[50] Ivi, p. 142.
[51] Ivi, p. 143.
[52] N. Bombaci, *Pensar con toda el alma. L'itinerario intellettuale di Joaquín Xirau*, en J. Xirau, *L'amore e la percezione dei valori*, cit., p. 17.

de Barcelona pretendieron agredirle; no se llegó a más porque sus oyentes de los cursos que impartía se opusieron a los agresores[53].

Xirau publicó a su vuelta de Rusia un artículo acerca de sus experiencias y opiniones[54]. En primer lugar, pone en guardia de los viajeros españoles que después de pocos días en Rusia volvían a España presumiendo de ser grandes especialistas del país visitado. Reconoce la vivacidad de un pueblo extraordinario como el ruso en cuya vida va implícitamente la tragedia. El dolor para el ruso ha constituido gran parte de la esencia caracterial de sus vidas y de su historia. «La masa caótica, sucia, idealista, mística, surge de nuevo a flor de tierra sin disimulo ni careta y la revolución la somete de nuevo a un proceso de dura maceración. No es de extrañar, por tanto, el aspecto doloroso que ofrece todavía el pueblo ruso tras catorce años de revolución»[55].

Sobre el partido Comunista ruso se expresa así: «La armadura externa la constituyen esquemáticamente una amplia organización de propaganda – a base del peligro inminente de una guerra exterior y de la extrema esclavitud de los obreros en los países capitalistas – y una dictadura durísima y contundente cuya presencia se descubre en todos los detalles de la vida»[56].

Xirau alaba los presupuestos en educación aprobados por las autoridades soviéticas, pues el último año del zarismo no superó los 380 millones de rublos hasta llegar aumentándolo anualmente a los 5420 millones en 1932. Si bien es verdad la imponente escalada presupuestaria también lo es que el régimen se ha preocupado mucho por la cantidad y poco por la cualidad de la enseñanza.

La educación en Rusia, en todos sus grados, es dogmática e irreductible. «Opone a los viejos dogmas las hipótesis de Darwin y Marx, sublimadas y convertidas en verdades inconcusas: a la enseñanza de la religión, la enseñanza obligatoria de la antirreligión»[57].

La religión de Xirau que recorre toda su obra y toda su vida tuve ocasión de reconocerla cuando hace unos años visité el distrito federal del estado mexicano. Fui acompañado por algunos de los doctorandos de aquellos años que habían elegido cada uno de ellos la obra de un exiliado como tema de su grado de doctor. Una de ellas había elegido precisamente Joaquín Xirau. Visitamos el domicilio de su hijo, don Ramón, prácticamente mexicano a esas alturas de su vida. Nos recibió, previa cita, con la delicadeza y la humanidad que le caracterizaban. Nos concedió un espacio de tiempo generoso y hablando de la religiosidad de su padre nos dijo que aparte de no saltarse una misa los días de precepto rezaban todos los días el rosario en familia. En aquellos días compré a una hija de exiliado la colección completa de la revista mexicana «Cuadernos Americanos», donde comprobé que representaba una verdadera joya para el pensar mexicano y para los interesados en comprender muchas aristas de intelectuales y filósofos exiliados.

Joaquín Xirau ha recibido algunos importantes homenajes Uno de ellos nos lo confirma Miguel Siguan en un escrito inédito hallado en la Biblioteca del C.S.I.C. de Madrid. Recientemente una de las universidades catalanas ha concedido el doctorado "honoris causa" a los distinguidos profesores barceloneses de nacimiento y mexicanos de adopción,

---

[53] Hecho que su hijo Ramón no recoge en la ya citada *Introducción* a las *Obras Completas* publicadas en Barcelona por Anthropos.

[54] J. Xirau, *Notas de Rusia*, en «Revista de Pedagogía», X (1931), 120, pp. 529-533; hoy en J. Xirau, *Obras Completas*, Barcelona, Anthropos, 1999, vol. II, pp. 381 y sgg.

[55] J. Xirau, *Obras Completas*, cit., vol. II, p. 382.

[56] *Ibidem*.

[57] Ivi, p. 384.

Eduardo Nicol y Ramón Xirau. El doble y merecido homenaje tenía un tercer destinatario implícito, Joaquín Xirau, maestro del primero y padre del segundo.

El inédito nos informa también de que el Patronato de la Universidad de Barcelona consiguió entre otras cosas que el título de doctor no fuese privativo de la de Madrid. Miguel Siguan nos recuerda que en 1934 la Facultad de Filosofía y Letras – lo que hoy son cuatro facultades distintas[58] con cerca de 15000 alumnos – tenía en conjunto unos 200:

> Y la Universidad entera no llegaba a los tres mil […]. En cuanto a la base legal de aquella autonomía, concretada en la plena autoridad de un Patronato nombrado por amistad por el Gobierno Central y por el de Cataluña hoy nos parecería inadecuada y totalmente insuficiente. Tampoco es cierto que la gestión del Patronato produjese una catalanización completa ni una renovación total de la Universidad. Su influencia fue muy grande en las Facultades de Filosofía y de Medicina, pero más bien discreta en las demás[59].

Nos queda para otra ocasión el profundo estudio de Xirau sobre la tradición humanística española y catalana, porque no fue solamente un gran historiador de la filosofía sino también de aquellos autores que supieron romper en parte con la tradición y elevar la cultura española, gracias a un humanismo profundo, a la altura de las más valiosas de Europa. El más global de sus ensayos sobre el argumento lo publicó en México en la revista ya citada «Cuadernos Americanos»[60]. En la misma revista en la sección "Aventura del Pensamiento" volvió a tratar de la importancia del Renacimiento para el cambio ideológico en toda Europa[61].

En el vol. I de las va citadas *Obras Completas* encontramos el libro *Vida y obra de Ramón Lull. Filosofía y mística* (1946). Además de varios ensayos de argumentos análogos. Por ejemplo, *Luis Vives y el humanismo* (1940), *Prólogo* a *El pensamiento vivo de Juan Luis Vives* (1942), *Humanismo español (ensayo de interpretación)* (1942). Merece la pena citar por ser un ejemplo de cómo Xirau interpretaba las relaciones entre España e Hispanoamérica: *Interpretación política de Iberoamérica* (1945)[62].

En esa misma idea de recuperación del humanismo español renacentista Xirau escogió a los krausistas españoles del XIX, seguramente influido en Madrid por Cossío e indirectamente por algunos huéspedes de la Residencia de Estudiantes durante su periodo madrileño[63]. El trabajo proporciona datos muy interesantes sobre el apodado Kant español. Para Xirau el nuevo espíritu importado de Alemania y españolizado en su forma de vida y

---

[58] El manuscrito citado debió ser escrito en 1984.

[59] Folio 2 del manuscrito *Sobre la labor de don Joaquín en el Psicotecnico de la Generalitat de Catalunya*. Debemos un trabajo muy informativo a los investigadores del Archivo y seminario d'Historia de la Psicología de la Universitat Autónoma de Barcelona, Milagros Sainz Y Dolors Sainz. Trabajo publicado en la «Revista de Historia de la Psicología», XXXI (2010), 2-3, pp. 41-62. El trabajo termina con una muy buena bibliografía sobre la institución y sobre nuestro filósofo. Importante consideramos también el trabajo de Irene Puig i Oliver, publicado en catalán, como corresponde en los tiempos actuales, del título *Aproximació Bio-Bibliogáfica a Joaquín Xirau i Palau*. El trabajo se concentra en ensalzar el valor de la filosofía catalana y en intentar aclarar la gnoseología de Xirau, acompañado de una muy útil bibliografía. Trabajo publicado en Gerona en 1982-1983 y muy útil para las relaciones del prof. Xirau con Descartes y Leibniz hasta llegar a los dos volúmenes principales *Amor y mundo* y *Lo fugaz y lo eterno*, explicando los tres elementos de la percepción en la teoría del conocimiento de nuestro filósofo, encajado con la autora no sin cierta razón en el personalismo europeo de la época. No nos resulta totalmente adecuada dicha categoría, si bien pueda representar una pista importante de aproximación a su obra.

[60] El título era *Humanismo español. Ensayo de interpretación histórica*, en «Cuadernos Americanos», I (1942), 1, pp. 132-155.

[61] J. Xirau, *De filología histórica*, en «Cuadernos Americanos», IV (1943), 10, pp.112-117.

[62] Estos trabajos de Xirau habría que completarlos con un trabajo sobre ellos a cargo de J. Hernández Luna, *La hispanidad de Joaquín Xirau*, en «Cuadernos americanos», XXVIII (1946), 4, pp. 139-146.

[63] J. Xirau, *Julián Sanz del Río y el krausismo español*, en «Cuadernos Americanos», XVI (1944), 4, pp. 55-72.

en su gran humanismo resultó un cambio de formas y maneras que alteraban para el bien el tono de la filosofía española tradicional: «Es el paso de una doctrina generosa y abierta, liberal y humanista a la severidad simétrica y racional de una arquitectura sin posos». Y poco después: «Todavía en pleno siglo XVIII los reglamentos de la Universidad de Salamanca rechazaban como peligrosa la enseñanza de Galileo y de la Física matemática».

Sin este ensayo Xirau no habría perdido nada de su imponente *curriculum* y se habría expuesto menos a las merecidas críticas por confundir krausismo con catolicismo, y haber olvidado a los grandes pensadores creyentes del XIX español. No obstante, en el conjunto de su obra aparece hoy como uno de los momentos culminantes de la filosofía española y catalana del siglo XX.

En el último volumen de sus *Obras Completas* (III) encontramos un sinfín de ensayos y artículos sobre historia de la filosofía, sobresaliendo por número y páginas los dedicados a Husserl y solo uno dedicado al político y pensador catalán Pi i Maragall en el lejano 1927.

ROCINANTE - n. 13/2022
ISSN 2531-6451
DOI 10.19267/22R005

SILENZIO CREATORE E PAROLE NASCENTI IN MARÍA ZAMBRANO

Luca Filaci

Abstract: In the following work we will deal with the function of the linguistic dimension (oral and written) in the thought of the Spanish thinker María Zambrano. We will do this by referring mainly to figures such as silence, emptiness, nothingness, the sacred and, linked to these, to essential movements capable of setting in motion and reviving the original word, such as delirium, rhythm, time, dream and dance. The Spanish thinker is not looking for a rigid method through which to forge a new word full of voluntaristic aspirations. Instead, we are in the presence of a type of stratification of the linguistic in which, albeit for brief and privileged moments, the word is released from its communicative obligations that continually drown it, attempting to show itself in its embryonic state, in which its status as the primary seal of the magic of the real still remains unchanged.

Keywords: Silence, Mystical Poetry, Nothingness, Rebirth.

* * *

Nel seguente lavoro ci occuperemo della funzione che ricopre la parola e più in generale la dimensione linguistica (orale e scritta) all'interno del pensiero della pensatrice spagnola María Zambrano. Questo lo faremo riferendoci prevalentemente a figure quali il silenzio, il vuoto (*vacío*), il nulla (*la nada*), il sacro (*lo sagrado*) e, collegati ad essi, a movimenti essenziali in grado di mettere in moto e far rinascere (*renacer*) la parola originaria, quali il delirio, il ritmo, il tempo, il sogno, la danza.

Innanzitutto, va sottolineato come la pensatrice spagnola non sia in cerca di un metodo rigido attraverso cui forgiare una parola nuova e carica di aspirazioni volontaristiche[1]. Siamo in presenza invece di un tipo di stratificazione del linguistico in cui, seppur per brevi e privilegiati istanti, la parola si sgancia dai suoi obblighi comunicativi che continuamente l'annegano, tentando di mostrarsi allo stato embrionale, in cui il suo statuto di sigillo primario della magia del reale ancora permane immutato.

Attingere a questo tipo di oggetto richiede un mutamento radicale della coscienza e della sua veste più importante, la memoria, in grado di disfarsi (*deshacerse*) della forzosa linearità di un pensiero sordo alla molteplicità di un tempo che nel suo dispiegarsi finalmente lascia convivere senza conflitti vita e verità, data quest'ultima da un continuo esercizio di ascolto verso fuori, perdendosi per tutto guadagnare.

A questo movimento della coscienza che va incontro alle cose senza violenza, tentando di rispettarne il segreto e di conservarlo nella parola, si presta efficacemente la melodia musicale[2], soprattutto quella di matrice pitagorica, a cui Zambrano spesso fa riferimento, che con il suo ritmo fluido è senza dubbio in grado di muoversi senza smoderatezza all'interno delle molteplici, apparenti, opposizioni della realtà, dandone ragione, evitando di tradirne e bruciarne l'intima fragilità: «[...] l'anima [...] Sembra così avere un'intima parentela con la parola e con alcuni modi della musica; fondamento stesso, così ci appare, di ogni liturgia»[3].

[1] S. Zucal, *María Zambrano. Il dono della parola*, Milano, Bruno Mondadori, 2009, p. 79.
[2] M. Zambrano, *Chiari del bosco*, trad. it. di C. Ferrucci, Milano, Mondadori, 2004, p. 121.
[3] Ivi, p. 116.

In questa danza portata avanti da una coscienza intenta a riattingere alla propria placenta perduta, luogo primo da cui scaturisce ogni possibilità moltiplicantesi, il delirio[4] rimane un veicolo irrinunciabile attraverso cui venire a contatto con questa componente linguistica ancestrale in cui la monolitica e sterile chiarezza concettuale lascia spazio al sublime gioco di compenetrazione tra i diversi.

Riportiamo, a questo proposito, le riflessioni di Zambrano relative alla struttura del "delirio" presenti in *Claros del bosque* (1977), in una sezione intitolata significativamente *El delirio – El dios oscuro* (*Il delirio – Il dio oscuro*):

> Il delirio germoglia apparentemente senza limiti, non solo dal cuore umano, ma da tutta la vita e appare con presenza ancora maggiore nel risveglio della terra in primavera, e paradigmaticamente nelle piante come l'edera, sorella della fiamma, madri successive che Dioniso necessitò per la sua nascita sempre incompleta, inesauribile. [...] Dio della nascita incompleta, della sofferenza e della gioia, annuncia il delirio senza fine, la vita che muore per tornare di nuovo. È il dio che nasce e il dio che ritorna. Egli inebria e non solo con il succo della vite, il suo simbolo primario, ma soprattutto con se stesso. [...] bisogna essere posseduti da lui [...] dalla danza, dalla mimica, dalla quale nasce il teatro [...] Il dio che si riversa, che si sparge sempre, anche se nei 'Ditirambi' si dà in parole. Le parole di questi suoi inni continuano ad avere come espressione incontenibile il grido, il pianto e il riso. Espressione che si riversa in modo generoso e travolgente[5].

Sarà proprio grazie a questo ricongiungersi con la sfera più inabissata della coscienza che diventa possibile riconnettersi con la parola ritrovata, o ricoperta sotto una luce differente. Quest'ultima sarà consegnata sempre e solo come dono involuto[6], quasi fosse la scarica vitale di un'energia incontrollabile che proprio per la sua irrefrenabilità deve incontrare una foce in cui dissolversi. Questo proprio perché vi è stato precedentemente un movimento di accoglienza totale, caratterizzato da quella "passività attiva" molto cara all'autrice, vaso ricolmo di vite.

Tutto ciò scaturisce da una fede torrenziale, presente in Zambrano, riguardo all'inevitabile incomprensibilità invisibile[7] e oscura delle cose del mondo, la quale richiede un linguaggio allo stesso modo criptico ed evocativo, rispettoso di queste istanze, tese a permanere nella loro intima indicibilità totale.

Questo tipo di scrittura adottata da Zambrano, intenta a restituire la parola nella sua scarna simbolicità innocente, vuole farsi carico in particolar modo di riprodurre, nei limiti del possibile, la dimensione sonora, acustica, che la invera e la completa, vale a dire il balbettio a cui la voce umana si vede costretta nel momento in cui, tra i vuoti[8] creati dai continui deragliamenti della volontà, si fa spazio lentamente, a intermittenza, la parola carica di fiducia, non nelle potenzialità di un soggetto in balia di sé, ma nelle docili ali che sta dischiudendo.

Va tenuto a mente, tuttavia, che pur inserendosi in un'ottica fortemente caratterizzata da riferimenti simbolici, criptici e allusivi, la pensatrice vincola continuamente questo suo pro-

---

[4] Ivi, p. 118.

[5] Ivi, p. 126.

[6] S. Zucal, *María Zambrano. Il dono della parola*, cit., p. 3.

[7] A. Ricciotti, *María Zambrano. Etica della ragione poetica*, Faenza, Mobydick, 2011, p. 140.

[8] Riguardo a questo tema della struttura porosa e ricca di vuoti del linguaggio ci sembra opportuno riportare le riflessioni di Carmelo Bene, grande attore e drammaturgo del secolo passato, il quale, nella sua opera teatrale, ha riflettuto a fondo il tema del linguaggio, della parola orale e del testo scritto, prendendo come riferimento essenziale, così come Zambrano, il poeta mistico San Juan de la Cruz soprattutto per quel che riguarda la dimensione dell'intenzionalità volontaristica del soggetto parlante: «Noi siamo nel linguaggio e il linguaggio crea dei guasti ed è fatto anzi solo di buchi neri, è fatto solo di guasti». *Carmelo Bene – UNO CONTRO TUTTI (Maurizio Costanzo Show 1994) – [Intervento completo]*: https://www.youtube.com/watch?v=ZDwQOcRViLg.

getto filosofico alle fondamenta etiche e politiche[9] che lo sostengono. Infatti, il poeta-mistico che si avventura verso il «sentire originario»[10] è in forte connessione con l'esiliato che aspira a ricordare la patria perduta (non solo geografica), sede di liberazione da ogni vincolo storico e frutto di un percorso doloroso di continue rinascite portate avanti su quel terreno scabroso, di nudità totale[11], rappresentato dall'esilio. Ricordo e non possesso o ricerca di un'origine che, anche se scomparsa, è sopravvivente assenza.

In questo contesto rimane centrale, come sempre in Zambrano, l'Aurora[12], chiave di volta di tutto il suo pensiero, quasi presenza demoniaca che fin dai primi passi mossi dalla pensatrice l'ha accompagnata in ogni suo itinerario concettuale.

Aurora come metafora, simbolo, intuizione rischiarante di una ritrovata attitudine giocosa, di matrice eraclitea, nei confronti degli elementi naturali, cosmici. Ponte tra il nero delle nostre tenebre e la luce che abbiamo conseguito combattendo contro il nostro fondo animale. È questo il luogo in cui finalmente anche le penombre, i chiaroscuri, le innumerevoli sfumature che ci compongono continuamente possono dispiegarsi liberamente. Questo territorio mediano è in grado di abitarlo il poeta con la sua parola mediatrice, creatura dalle due anime in grado di dischiudere con i suoi versi l'alba di un pensiero sentito sotto un'altra luce:

> Così l'Aurora; è lei che crea, è lei che appare rivelando e ricreando lo stato di quiete e stasi, trascinandolo a danzare, nella intima danza del suono e di ritmi molteplici; ma non perché tutto passi, accettando semplicemente che tutto scorra – teoria che Eraclito, cui viene attribuita, non può aver enunciato così semplicisticamente, poiché sapeva che il fuoco è danza. Il fuoco non scorre: danza e ricrea. Come fa l'Aurora, procedendo a passo di danza dall'oscurità che – quella sì – fluisce, poiché le tenebre fluiscono, passano e tornano a passare. In un atto unico e universale lei, l'Aurora, convoca le tenebre perché danzino nella luce e nel fuoco adeguati, trattandosi dell'umano pensare, potrebbero essere la penombra[13].

Ci sembra importante chiarire un elemento essenziale della concezione linguistica di Zambrano, vale a dire quello dell'opposizione tra "parola" e "linguaggio". Il linguaggio è contrapposto alla parola in quanto portatore di una continua e inarrestabile categorizzazione svilente che priva i significati della loro vivacità connaturata, mentre la parola è interpretata dalla pensatrice andalusa come *a-priori* assoluto di qualsiasi possibile strutturazione ulteriore del dire umano, garanzia di ogni possibile trascendenza. Essa è il seme che ogni tipo di linguaggio, anche il più astrattamente formale e matematico, così tanto apparentemente distaccato dalla vita[14], deve presupporre per poter avere luogo.

---

[9] S. Zucal, *María Zambrano. Il dono della parola*, cit., p. 94.

[10] E. Trapanese, *Memoria e entrañamiento. La parola in María Zambrano*, S. Maria Capua Vetere, Ipermedium libri, 2010, p. 118.

[11] M. Zambrano, *Chiari del bosco*, cit., pp. 154-155.

[12] In questo contesto ci sembra proficuo riportare un frammento di un testo inedito di Zambrano dedicato a Nietzsche in cui la pensatrice si occupa in particolare del segreto che la parola di Nietzsche portava con sé, impossibile da sviscerare a livello di storia della filosofia accademica, nella sua inattualità, soprattutto attraverso il suo annuncio della morte di Dio: «Un secreto último es ese que se guarda porque el mismo esta guardado en el ser que no si les despriendese por la palabra de el quedaría ya incapaz de proseguir. Un secreto último es como un voto que esta cumplimiendo, un germen que al ser dicho nacería antes del tiempo, en otro tiempo. Se convertiría en una proposición en vez de realizarse. Un secreto último es una secreta pasión, un infierno». M. Zambrano, *A Nietzsche*, 1962, [M-211], manoscritto conservato presso l'archivio della Fundación María Zambrano di Vélez-Málaga.

[13] M. Zambrano, *Dell'Aurora*, a cura di E. Laurenzi, Genova, Marietti, 2020, p. 34.

[14] Come scrive María Luisa Maillard: «El logos, reducido a signos, llevado a ese extremo de la palabra que puede ser el lenguaje científico y técnico, pierde su cordón umbilical con la vida humana sumergiéndose en un silencio donde

Parola viva, vivente, fuoco imperituro che, così come le *entrañas* proletarie[15], è sempre, silenziosamente e invisibilmente, a lavoro. Questa parola originaria è in grado di rivelare e non solo di rendersi schiava del comunicabile. Attraverso di essa, infatti, è possibile ancora giungere a quel contatto immediato con il mondo, stabilito a partire da questa matrice prima di ogni slancio trascendentale che è la parola nel suo germinare continuo:

> La presenza della parola nell'uomo è una rivelazione, mentre il linguaggio è strettamente imparentato con […] ciò che è semplicemente naturale. Se la parola funzionasse esclusivamente come linguaggio, all'interno del linguaggio, non costituirebbe altro che la perfezione del naturale. Una perfezione raggiunta soltanto attraverso la vessazione di quella porosità, germe irriducibile di trascendenza, contenuta in ogni parola. […] La parola è fiore unico che nasce in ogni momento […]. La parola è nell'Aurora perenne[16].

Come accennato all'inizio del presente lavoro un tema essenziale all'interno della riflessione sul linguaggio in Zambrano è quello relativo ai due momenti che lo compongono: oralità e scrittura. La scrittura è in grado di liberare dalla morsa a cui il soggetto parlante è costretto ogni volta che, naufrago nel contesto linguistico in cui si trova, deve rispondere con discorsi che non gli appartengono mai del tutto, essendo trascinato da essi.

Dunque, vi è sempre una sconfitta nel parlato a cui la scrittura deve rispondere poiché è proprio «ciò che non si può dire che bisogna scrivere», a partire dalla propria assoluta solitudine, soprattutto da sé stessi, tentando di dare vita a tutto ciò che aspira ad essere udito più che visto[17]. Evitando, tuttavia, di rivelare del tutto il contenuto di cui ci si fa carico, lasciando anzi al dialogo lettore-testo il compito di sondare tutte quelle regioni semantiche ancora inesplorate che l'autrice/autore ha disseminato lungo la sua opera.

L'oralità, nutrentesi di continuo alla sorgente del silenzio, è tuttavia in grado di restituire tutto ciò che il fenomeno della "voce", nella sua perenne variabilità e alterazione semantica (rimandante a un fondo organico imperscrutabile), riesce ad attingere di unico rispetto alla concezione classica di un atto linguistico disincarnato e astratto.

Sede di vibrazioni, ritmicità equivoche, incertezze sonore, la voce è in grado di riconsegnare quello che nel testo scritto rimane congelato, nella sua capacità di ammantarsi della veste dell'obbiettività (così come già insegnava il *Fedro* platonico[18]). È vero che, come detto in precedenza, nella dinamica ermeneutica innescata dal lettore il testo scritto può effondere una sterminata serie di significati silenti; tuttavia, è solo attraverso la *phoné* che si va incontro definitivamente al respiro, al rumore interno del sangue, dei polmoni, ponendogli ascolto e sganciandosi dal senso schiavizzato dal segno.

È interessante come, in questo contesto Zambrano, in *Chiari del bosco* utilizzi l'esempio delle aule di lezione in cui è necessario sentirsi chiamati dalla voce dell'insegnante, sentirne l'accento, le sfumature vibranti, il risuonare nel proprio petto e negli altri intorno a noi. Sentiamo che sono suoni a noi destinati, diretti verso quel canale privilegiato dell'intelligenza chiamato anima.

---

la vida no encuentra cauce para manifestarse». M.L. Maillard, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, p. 34.

[15] M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, trad. it. di G. Ferraro, introduzione di V. Vitiello, Roma, Edizioni lavoro, 2008, p. 434.

[16] M. Zambrano, *Dell'Aurora*, cit., pp. 93-95.

[17] S. Zucal, *María Zambrano. Il dono della parola*, cit., p. 92.

[18] Platone, *Fedro*, a cura di R. Velardi, Milano, Rizzoli, 2012, 274b-275c, pp. 193-201.

La voce che lascia il segno è espressione vivente di sé stessa, ed è anche, secondo Zambrano, la traghettatrice privilegiata del destino che ancora prima di essere compreso o visto, vuole essere sentito:

> […] le aule sono spazi vuoti disponibili ad essere riempiti in un secondo momento, luoghi della voce dove si deve apprendere dall'orecchio, il che risulta essere più immediato dell'imparare per lettera, alla quale inevitabilmente è necessario restituire accento e voce per poter percepire che siamo noi i suoi destinatari. Con la parola scritta dobbiamo venirci incontro, per così dire, a metà strada. E manterrà sempre l'obiettività e la determinazione inanimata di ciò che è stato detto, di ciò che è già per sé stesso e in sé. Mentre ascoltando si riceve la parola o il gemito, il sussurrare che ci è destinato. La voce del destino si sente molto più di quanto la figura del destino si veda[19].

Ritornando al tema dell'Aurora, territorio mediano tra la vita e la morte[20], Zambrano mostra come esso sia il luogo della rinascita perenne. È infatti un «imparare a rinascere continuamente» ciò a cui probabilmente ci invita Zambrano, grattando via le incrostazioni nocive di presuntuose sicurezze che con gli anni si sono venute a creare in noi.

Nascere di nuovo e continuamente dissolvendo (*desnacerse*) tutti quei discorsi e quelle semantiche trite che avvolgono il nostro dire quotidiano facendolo decadere continuamente in un pozzo omologante che non lascia alcuno spazio al procedere incerto di una parola riempita finalmente dal suo compito di traghettatrice del senso verso tutto ciò che è fuori di noi[21].

Rinascere per fare spazio dentro di sé a parole inedite, che sappiano esporci alla forza dell'imprevisto, del non ancora detto completamente, di tutto ciò che esula totalmente dalla nostra sfera comunicativa abituale e proprio per questo possa rappresentarne il nutrimento primario.

Questo ci condurrà a saper accogliere tanto i doni risplendenti di una solitudine silenziosa in cui il nostro pensiero e la nostra parola possano respirare oltre; sia l'apertura a una voce in dialogo in grado di saper intessere con noi e attraverso di noi una serie di reti significanti in cui poter godere vicendevolmente delle proprie divergenze, delle affinità elettive, dei contrasti taciuti e compassionevolmente occultati, dei rincontri felici.

Tuttavia, la parola che germoglia ha bisogno del proprio tempo, ha bisogno di giungere lì dove inizia a sfaldarsi del tutto la necessità di una parola servilmente richiamata all'ordine del comprensibile. Un lento maturare in cui possa rinascere il desiderio di un rapporto differenze non solo con queste delicate sorelle, le parole, a cui dobbiamo tutto, ma anche con il circostante, non percepito più come magazzino utile solo alle nostre presunzioni tiranniche ma come terreno ospitale in cui poter fiorire.

A tale proposito ci appaiono preziose le riflessioni di Carlo Sini circa l'intreccio tra parola e silenzio, la loro melodia, e una possibile comunione di intenti non come semplice dialogo bensì come avventura nella diversità. Al di là dell'abisso che ci distanzia dalle altre culture, da questa vita singola che abbiamo davanti, un comune destino ci affianca, come tangenti sfiorantesi. Arriverà in soccorso una parola spaccata e attraversata da tutti i dolori indicibili che nei secoli l'hanno forgiata e che ancora oggi l'alimentano. Arriverà per farci riconoscere "idioti" nella nostra superbia identitaria, politica, culturale, filosofica.

Pur parlando all'altro a partire dalla nostra assoluta solitudine, occorre tentare di valicare le barriere che ci oppongo di continuo, fare spazio all'accoglienza delle istanze spesso stra-

---

[19] M. Zambrano, *Chiari del bosco*, cit., pp. 161-162.
[20] Ivi, p. 137.
[21] S. Zucal, *María Zambrano. Il dono della parola*, cit., p. 4.

nianti e indesiderate di ciò che sempre ci mostrerà come limitati, imperfetti, violenti, eppure in grado di dare gentilezza, ascolto; donarsi senza nulla chiedere:

> Non si tratterebbe, penso, di un *dialogo*: questa cosa sempre invocata e sempre, tutto sommato, disattesa perché al limite è cosa impossibile […] Si tratterebbe invece di esibire, possibilmente insieme, animati da buona volontà, l'arte […] di comporre le parole col silenzio: le *nostre* parole e il *nostro* silenzio. Anziché opporre una visione all'altra, anziché devastare i discorsi con discorsi, le credenze con credenze, fare invece, di entrambe le figure, la motivazione e lo stimolo di un cammino di scoperte e di ricordi, aiutandoli a emergere dalla notte dell'oblio, proprio della *nostra* comune notte immemore, talora anche custodita dalla follia, dalla aggressività, ossia infine dalla paura. In questo senso si tratterebbe, come immaginarono alcuni, di un *nuovo inizio*, lontano dalla attuale violenza ideologica e verbale che devasta il vivere comune e le istituzioni democratiche. Guarda, ascolta: ti faccio vedere, fammi vedere il senso profondo, anonimo, il sapore antico che accompagna discorsi e convinzioni, certezze e opinioni, idiomi e conoscenze reali e presunte. Mettiamo in scena coraggiosamente la nostra "storia". Sospensione provvisoria, problematica e nondimeno efficace del *polemos*, anche a proposito delle opinioni e delle ipotesi che confliggono dentro ogni "sé". Sospensione (*epoché*) della pretesa dell'io di governare il sapere e il discorso, e la loro presunzione di giudicare il mondo, dimenticandone la propria sudditanza, ignorandone il compito della "cura"[22].

Riecheggiando la sentenza di Nietzsche della morte di Dio, Zambrano coglie perfettamente la deriva nichilistica[23] che la parola subisce tutt'oggi in Occidente e non solo. Non soltanto è stato "ucciso" definitivamente un certo tipo di rapporto che l'essere umano occidentale stabiliva con il divino ma anche, e forse soprattutto, un certo modo di relazionarsi all'apparato linguistico attraverso cui siamo in contatto con il mondo e con gli altri, *in primis* con noi stessi.

Questa deriva della parola è dovuta primariamente alla sua progressiva separazione dal sentire vitale. Essa è sempre più stata rinchiusa all'interno di recinti istituzionali in grado di tarparne l'esplosiva ingestibilità. Linguaggi necessari e utili ai fini scientifici e sociali che tuttavia rischiano sempre più di intorpidire il volo sempiterno di quest'essere particolare: «[…] E finiamo con l'avvertire, in questa negazione, una vendetta, poiché la parola non si lascia senz'altro usare, svuotare del suo essere e del suo senso. A sua volta è anch'essa una creatura, ma una creatura singolare che può albergare dèi diversi e, in particolare, la dea della vendetta»[24].

Va ricordato, inoltre, come Zambrano abbia sempre bene in mente che ogni linguaggio storico-naturale si sviluppa in un determinato contesto culturale e politico-sociale, adeguandosi dunque a specifiche coordinate semiotiche e semantiche. Questo pertiene alla caducità intrinseca presente in ogni lingua storico-naturale che dunque è destinata a morire, a tramontare.

Tuttavia, è proprio in questo destino di morte che risiede la possibilità di un'aurora per questo linguaggio mortale, rinascita altra, sotto un'altra luce, che prenda come riferimento privilegiato quella parola primitiva, originaria, che continuamente divampa tra le ceneri delle ecclissi linguistiche. In questo modo la circolarità del cammino di una lingua risuonerà perfettamente come armonia celeste, in cui ogni fine rappresenta solo un nuovo inizio:

> […] La parola è fiore unico che nasce, in ogni momento: è una pietra preziosa ma disprezzata, finché non appare gonfia di luce: la luce di un fuoco occulto, o priva di fuoco, perché già la luce di per sé

[22] C. Sini, *Idioma. La cura del discorso*, Milano, Jaca Book, 2021, p. 244.
[23] S. Zucal, *María Zambrano. Il dono della parola*, cit., p. 22.
[24] M. Zambrano, *Dell'Aurora,* cit., p. 93.

> sprigiona il fuoco. La parola è nell'Aurora perenne; è dunque rivelazione e non solo manifestazione; e ancor meno è un premio, una corona; una croce sì, può esserlo[25].

Per far sì che possa avvenire questa rinascita del linguaggio è necessario sentire dentro di sé, attraverso le voci e i suoni che ci attraversano continuamente, un fecondo vuoto silenzioso di contro al frastuono comunicativo che la nostra epoca spesso ci offre come suo volto oscuro.

È solo sentendo l'insignificanza di discorsi maceranti la bellezza che è possibile ritornare a quel mutismo d'infante, mutismo da cui venire a nuova luce. In questo particolare stato della coscienza siamo in grado finalmente di sentire come veramente nuove e altre le parole che, corrose dal grigiore quotidiano, ci sembrano spesso come sassi stanchi.

Sorprendersi del consueto che non viene più percepito come già detto bensì come possibilità frastagliata di espressioni linguistiche e filosofiche inedite. Seguendo questo sentiero indicatoci da Zambrano diventa chiaro come qualsiasi riferimento a un tipo di filosofia "classica", accademica, agganciata a un linguaggio cementificato dal proprio rigore fittizio, non è più una rotta percorribile.

Questo non vuol dire affidarsi solamente al raptus poetico e affrancarsi da qualsiasi responsabilità nei confronti di un pensiero che chiede le proprie ragioni. Al contrario, occorre cercare ragioni differenti, multiple e aperte a qualsiasi rivisitazione ulteriore, mostrandosi sempre nella propria effimera limitatezza dimostrativa, e disposte a lasciare spazio allo slancio verso l'altra riva del fiume; slancio proprio di un'intuizione rivelatrice.

Solamente deponendo la volontà[26] e facendoci viatico della parola, e non più suoi padroni, potremo aprire le ali verso quei territori inesplorati che il nostro pensiero ancora ha da sognare:

> Istante in cui la parola nasce intatta e alata come la farfalla che scappa dalle rovine di tutta la storia, e la trascende. Parola, quella del risveglio in cui si sente ciò che la parola possiede di pura libertà e anche quel peso, quello di aver rubato qualcosa, ciò che la parola possiede di un furto sacro, per aver strappato qualcosa di divino senza il quale l'uomo non potrebbe svegliarsi così come si sveglia, a metà tra l'attonito e il desto[27].

Centrale rimane il "sentire". È solo attraverso di esso che possono sgorgare parole cariche di una qualche verità, che siano scritte o vocalizzate. Sentire non come esclusivismo egocentrico di un "Io" chiuso nel proprio recinto emotivo. Senza mai scadere in alcun tipo di relativismo, il sentire è, ancora più della via intellettualistico-razionale, quella mediazione fondamentale attraverso cui accedere davvero al ritmo vivente di ogni essere, sorprenderne l'armonia nascosta, la grammatica profonda, per assegnargli finalmente un verso ricco di senso all'interno del grande poema cosmico da cui siamo abitati.

Né pieno, né vuoto: abitare la soglia. È in questi termini che in *Filosofía y poesía* (1939)[28] Zambrano descrive il poeta-mistico, figura di mediazione tra la vita e la morte, del permanere tra due abissi riempendosi di entrambi senza volerli per forza connettere ma saggiandone di continuo le segrete assonanze. Vuoto e pieno come stazioni intermedie in cui sostare, soprattutto quando il vuoto incombe nella nostra vita e vorremmo tapparlo immediatamente con il pieno, con parole che risuonano forte con la loro carica di vuotezza.

---

[25] *Ibidem*.
[26] M. Zambrano, *Chiari del bosco,* cit., p. 141.
[27] S. Zucal, *María Zambrano. Il dono della parola*, cit., p. 31.
[28] M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, trad. it. di L. Sessa, introduzione di P. De Luca, Bologna, Pendragon, 2018.

Dunque, il cammino linguistico che suggerisce l'autrice conduce a una parola "oltre" il pensiero, che, ciò nonostante, è caratterizzata da un pensiero che si «auto-sostiene in sé»[29], in grado di nutrirsi del proprio fuoco generatore. Parola non più schiava dei dettami del concetto ma aperta continuamente al non-linguistico, a ciò che possa conferirgli energia nuova, senza che questo la riduca a mero simbolo privo di significazione bensì nucleo prospero di sensi in perenne metamorfosi.

Dietro questa operazione, dunque, vi è un tentativo di depotenziamento delle istanze dell'Io. In tal senso, è necessario che si realizzi la *kenosis* (svuotamento) del "soggetto", che così "dis-nasce" (*desnacer*) la propria origine permettendo il sorgere in sé di qualcosa che non sia più filtrato dagli schemi maceranti della propria ristrettezza prospettica.

Nel soggetto parlante, difatti, vi è un doppio paradossale movimento. Se da una parte la lingua permette al soggetto di occultarsi continuamente dietro le proprie astrazioni anonime, non mostrando mai quel fondo oscuro di desideri, passioni, violenza, che lo attraversano; dall'altro lato è anche il canale privilegiato per l'imporsi dittatoriale di una volontà che continuamente grida[30] la propria supremazia e il proprio feroce controllo.

Dunque, sciogliendo questo gioco perverso dell'Io si potrà giungere finalmente a quello spazio silenzioso in cui la volontà è volata via lasciando un «vuoto creatore» in cui poter andare alla ricerca finalmente delle scanalature del soggetto, non più come macerie delle sue costruzioni ideali bensì come paesaggi naturali ancora tutti da scoprire.

In questo modo, è forse possibile adottare una condizione umana differente, alternativa, incarnata ad esempio da San Francesco[31], che nel suo dialogare con l'universo riusciva anche a intercettare il segreto del canto degli uccelli[32]. Esempio, quest'ultimo, cui Zambrano rinvia per indicare una possibile «iniziazione nella passività»[33]. Passività caratteristica del vivere amoroso, come sempre centrale in tutto il pensiero zambraniano, nel quale si dona ogni cosa all'altro, al di là di ogni precetto etico. È solamente grazie al fuoco d'amore che si possono ritrovare parole cariche di verità, perché perennemente vivificate e ravvivate da quel "mediatore" fondamentale che è "amore", trama sottile che avvolge ogni cosa. È solo in virtù di esso che si possono sprigionare discorsi luminosi e arricchenti, in grado di donare orizzonti fecondi.

La trasposizione fenomenica di questo tipo di parola è il balbettio, così come il sospiro, il singhiozzo, il pianto[34], tutte manifestazioni di una tonalità della parola originaria che permane nella sua parzialità, non rivelandosi mai totalmente ma accennandosi attraverso questi "intoppi" nel discorso abituale in cui assistiamo alla gestazione della parola stessa, alle prese con il proprio generarsi.

Questa parola gestante, che vibra in noi, è un qualcosa di inconsumabile, fuoco sempre acceso, pur non dandosi mai nella sua interezza. Parola che, una volta presente, resiste nella memoria, infatti il suo battito risuonerà di continuo in noi anche quando il cuore si sarà fermato:

---

[29] S. Zucal, *María Zambrano. Il dono della parola*, cit., p. 53.

[30] Ivi, p. 46.

[31] Ivi, p. 56.

[32] Sul tema del linguaggio e delle intelligenze animali rimandiamo al recente studio del filosofo australiano: P. Godfrey-Smith, *Altre menti. Il polpo, il mare e le remote origini della coscienza*, trad. it. di Isabella C. Blum, Milano, Adelphi, 2018. L'autore tratta nello specifico la peculiare storia evolutiva e cognitiva dei cefalopodi, mostrando come sia un pregiudizio millenario, soprattutto della filosofia occidentale, l'assegnazione del primato assoluto della parola all'umano, pregiudizio in grado di giustificarne la predatoria imposizione sul resto degli esseri viventi e causa primaria dell'attuale devastazione ambientale.

[33] S. Zucal, *María Zambrano. Il dono della parola*, cit., p. 55.

[34] Ivi, pp. 58-59.

un batter d'ali del senso […] o una parola che resta sospesa come chiave da decifrare; una sola che era lì custodita e che si è data […]. Una parola vera che proprio perché tale non può essere né interamente compresa né dimenticata. Una parola fatta per essere consumata senza logorarsi. E che se parte verso l'alto non si perde di vista, e se fugge verso il confine dell'orizzonte non svanisce né fa naufragio. E che se discende fino a nascondersi dentro la terra continua a palpitarvi, come seme[35].

[35] M. Zambrano, *Dell'Aurora*, cit., p. 91.

ROCINANTE - n. 13/2022
ISSN 2531-6451
DOI 10.19267/22R006

EN TORNO A *LA DESHUMANIZACIÓN DEL ARTE*. APUNTES SOBRE EL VITALISMO Y LA ESTÉTICA EN ORTEGA*

Alfonso Moraleja

Abstract: In previous articles on Ortega y Gasset, the author of this essay underlined that, in the period prior to 1927, there existed in the Madrid thinker a vitalism with certain biological roots closely linked to the figure of Nietzsche. Contrary to what the "ratiovitalism" label suggests, Ortega seems to subordinate – at least in this first stage – reason to life. It was necessary to check whether this trend was also repeated in aesthetic essays such as *La deshumanización del arte*. For all this, the present essay will analyze in this work Ortega's treatment of metaphor, the aesthetic value that he associates with the art of select minorities and the sociological consideration that he establishes of the work of art. Finally, some interesting relationships that the author has found between Ortega and Wittgenstein led him to present this work in an aphoristic way.

Keywords: Ortega y Gasset, Nietzsche, Wittgenstein, Art, Metaphor, Generalization.

* * *

Introducción

En otros artículos que hemos realizado sobre Ortega (*La figura de Mirabeau en Ortega y Nietzsche*, en *Unamuno, Ledesma y Ortega: Visiones y espejismos de El Quijote* o en *Ortega y Gasset: de la vida a la cultura*) hemos subrayado que en la etapa anterior a 1927 existe en Ortega un vitalismo con ciertas raíces biologicistas muy vinculado a la figura de Nietzsche. Contrariamente a lo que la etiqueta de "raciovitalismo" puede sugerir, consideramos que Ortega siempre subordina, al menos en esta primera etapa, la razón a la vida. Era necesario comprobar si también en ensayos de carácter estético como *La deshumanización del arte* (1925) se evidenciaba esta tendencia. Para todo ello, analizaremos en esta obra el tratamiento que Ortega realiza de la metáfora, la valoración estética que asocia al arte de las minorías selectas y la consideración sociológica que establece de la obra de arte.

Algunas curiosas relaciones que hemos encontrado entre Ortega y Wittgenstein nos han invitado a presentar este trabajo de manera aforística. Esperemos que las sintonías formales no contradigan las conceptuales.

1. Más acá de Nietzsche

¿Podemos hablar realmente en *La deshumanización del arte de* "raciovitalismo"? ¿Se interpreta la cultura como una "cultura de vida" en la que la razón depende de la vida o al contrario?

§1. A pesar de un supuesto enfoque sociológico, Ortega considera que cada época tiene «un mismo estilo biológico» (*primera generalización historicista*).

§2. El arte demótico, democrático y popular se enfrenta a los criterios de «una minoría selecta». El arte crea «dos *faunas* antagónicas», «dos *castas* diferentes de hombres»

* Ponencia ofrecida en el XVIII Seminario de Historia de la Filosofía Española e Iberoamericana (*Estética y Filosofía en el Mundo Hispánico)*, Universidad de Salamanca, 19 de abril de 2018.

(*segunda generalización historicista*). El arte es un arte «de privilegio, de nobleza de *nervios*, de aristocracia *instintiva*». «La historia se mueve según grandes *ritmos biológicos* [y en virtud de] *fuerzas primarias* de carácter cósmico»[1] (*OC*, vol. III, p. 384).

§3. «Bajo toda la vida contemporánea late una injusticia profunda e irritante: el falso supuesto de la igualdad real entre los hombres» (*OC*, vol. II, p. 356).

§4. Como en Nietzsche o en Adorno, se produce una sobrevaloración de la estética: lejos de ser algo especial, el goce estético es para la mayoría una actitud más de su vida cotidiana.

§5. *En tres cuadros del vino* (*OC*, vol. II, § II), cita los versos de la *canción de medianoche* de Nietzsche (4º movimiento de la 3ª sinfonía de Mahler):

"El dolor dice: ¡Pasa!
¡Quiere el placer, en cambio, eternidad,
Quiere profunda eternidad!"

La sensibilidad estética se vincula al placer en la misma medida en que el dolor se precisa para el disfrute. La "*vitalidad ascendente*" de Nietzsche, asociada a virtudes como el ansia de dominio o la dureza, «que se percibe con más fuerza en los estadios previos a la inteligencia", provoca que ésta asocie sus virtudes a la "animalidad» (*OC*, vol. II, § XI).

§6. La búsqueda de la «ficción como tal ficción es propósito que no puede tenerse sino en un estado de alma jovial» (*OC*, vol. III, p. 382). El arte nuevo, asociado a la juventud, se burla de sí mismo: es la farsa de la farsa, de ahí su ironía.

2. Más allá de Nietzsche

§7. Ortega no lee *Verdad y mentira en sentido extramoral*, así pues, la genealogía de la metáfora que realiza no es nietzscheana.

§8. La oposición Realidad-Ficción es distinta a la del pensador alemán: «El objeto artístico solo es artístico en la medida en que no es real» (*OC*, vol. II, p. 358), en la medida en que es "una ficción". En el retrato artístico de Carlos V no puede aparecer Carlos V. El ser irreal se caracteriza por el "como si", por ser un "cuasi-ser" (*OC*, vol. VII, p. 460).

§9. Artículo clave: *Introducción a una estimativa* (primera versión de 1923). Intento de transmutar una máxima que Ortega no cita: «No queremos algo porque es bueno, sino que lo llamamos bueno porque lo queremos» (Spinoza, *Ética*, Parte IIIª, Proposición IX). El conocimiento de los valores – como buena axiología – es a "priori", "evidente", "invariable", es decir, cuasi matemático. «Lo agradable no lo es porque agrada, sino, al contrario, agrada por su gracia o virtud objetiva» (*OC*, vol. VI, § 1). Los valores son «objetos irreales [no tangibles] que residen en los objetos reales o cosas como cualidades *sui generis*; […] solo cabe sentirlas, y mejor, estimarlas o desestimarlas» (*OC*, vol. VI, § 4). Ni qué decir tiene que solo determinados sujetos están dotados para estimar o desestimar.

§10. La masa se deja atrapar por una realidad que "apasiona" y "conmueve" (Wagner, Beethoven o Zola). El arte siempre ha exigido (*tercera generalización historicista*) la eliminación activa de los elementos humanos, (típicos del realismo o del naturalismo).

[1] Para las citas de las obras de Ortega y Gasset veáse *Obras Completas* [de aquí en adelante citadas como *OC*], 12 voll., Madrid, Revista de Occidente, 1946-1983; en números romanos se citan los volúmenes y en números arábigos las páginas.

Parece que lo humano, lo demasiado humano, se asocia más con el mundo de la vida pasional que con el mundo racional.

§11. Frente a la sobrevaloración de la música en Nietzsche, la literatura y sobre todo la pintura son para Ortega las manifestaciones estéticas por excelencia. De la pintura resaltará su «hilemorfismo pictórico»: materia (objetos representados) y forma (el estilo) (*OC*, vol. V, p. 229).

§12. El nuevo arte, *el ultraísmo*, extirpa la realidad vivida y todo sentimiento excepto los que se asocian a lo estético. Quiere pintar al hombre haciendo que se parezca lo menos posible a un hombre (*proceso de alienación*). El arte nuevo no es reflejo de la vida. Contra el adagio de Nietzsche: «En la música, las pasiones gozan de sí mismas». Para Ortega «el llanto y la risa son estéticamente fraudes. […] El placer estético tiene que ser un placer inteligente» (*OC*, vol. III, p. 369). ¿Qué significa este «asco a lo humano, a la realidad, a la vida»? Es una repugnancia a ver algo tan respetable como la vida confundida con algo tan "subalterno" como el arte. Mario Perniola señalará, en *La estética del siglo veinte*, que Ortega, como Jaspers, reducen el lugar que ocupa la experiencia estética «en la economía general de la vida»[2].

§13. Según Nelson R. Orringer, Geiger y Ortega prefieren «*la contemplación apolínea* de los valores estéticos» antes que «el arte que fomenta la concentración interna y el goce dionisiaco de los sentimientos de situación»[3]. En este sentido, Ortega prefiere, antes que el teatro dionisiaco de Lope, o la música de Beethoven o Wagner (delirante, embriagante y báquica), el drama de un Racine, de un Corneille, de un Mallarmé o de un Pirandello; o la música de Stravinsky o Debussy, un arte que permite un mayor distanciamiento entre la obra y el público. Beethoven, Wagner, o las pinturas negras de Goya, exponen, más que sus sentimientos, los sentimientos primarios, sus emociones inmediatas. Se entiende que para Ortega el objeto artístico lo es en la medida en que no es real, que esté "deshumanizado". La masa, como lo dionisiaco, exige participación, no distancia contemplativa. La masa no es capaz de percibir la "plenitud" que se esconde tras la obra de arte, ni tampoco competente para una *ἐποχή* que nos aleja de la vivencia y de la inmediatez (*cuarta generalización historicista*).

§14. Propensiones del nuevo estilo: deshumanización, evitar formas vivas, hacer que la obra de arte no sea sino arte, considerar el arte como un juego y una ironía (Schlegel), eludir toda falsedad y ser una realización y, por último, ser intranscendente (*OC*, vol. III, p. 360).

3. Aires de familia wittgensteinianos: los aires del límite

§15. Para el Wittgenstein de la *Investigaciones*, comprender una expresión lingüística es comprender una determinada forma de vida. Y así, en correspondencia con esta gran obra, en sus *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, afirma que «describir completamente un paquete de reglas estéticas significa realmente describir la cultura de una época»[4]. Decir que "esto es bonito" solo tiene sentido en un lenguaje y mundo determinado. La habitabilidad de un mundo y de su lenguaje nos remite a una determinada panorámica y perspectiva, El ejemplo utilizado por Ortega es sintomático, nos

[2] M. Perniola, *La estética del siglo veinte*, Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 48.

[3] N.R. Orringer, *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, Gredos, 1979, p. 126.

[4] L. Wittgenstein, *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 70.

presenta un perspectivismo de la agonía: la muerte de un hombre es vista desde su esposa, su médico, un periodista y un pintor. «Apenas si tienen un núcleo común» (*OC*, vol. III, p. 361), son «realidades divergentes». La mujer no contempla la escena, "la vive", el médico es el primero en tomar distancia, el periodista "finge" vivirla y el pintor indiferente, "inhumano", la contempla desde un "máximum" de distancia. Grados de distancia y de participación sentimental. Las *formas de vida* se personalizan en Ortega, se hacen perspectivas individuales. Wittgenstein, no obstante, subrayaría lo que de común tienen ante la muerte, el lenguaje y los significados que les reúnen en torno a una determinada experiencia.

§16. Para Wittgenstein la estética es no expresable, es decir, es "transcendental". «El enigma no existe» (*Tractatus*, 6.5) dentro del ámbito no transcendental, de ahí que de lo que no se pueda hablar… En Ortega, la supremacía de la literatura y de la pintura sobre la música se produce por su «ansia de expresar y [por] su resolución de callar. […] El simple matiz determinado de un color es inefable» (*OC*, vol. V, p. 64). La pintura es «la más hermética de las artes. […] perpetuo jeroglífico» (*OC*, vol. V, pp. 65 y sgg.). «Empieza la poesía donde la eficacia del habla termina» (*ibidem*, nota). Para Ortega, "mentar" es hacer que un objeto se halle ante nosotros de un modo más lejano, más sutil.

§17. Si para Wittgenstein «ética y estética son una y la misma cosa» (*Tractatus*, 6.421); para la axiología orteguiana ambos son valores con un campo en común. Retrotrayéndose al antiguo término *καλός*, Ortega apunta que la *belleza* es en rigor «el nombre genérico de innumerables valores» (*OC*, vol. VI, § 6).

§18. Frente a una ciencia o teoría de lo bello, la estética se asocia más en Wittgenstein a lo individual (frente a la ética que se asocia más al mundo). En Ortega, en *Estética en el tranvía*, el filósofo madrileño contrapone «*el cálculo de la belleza femenina*» y el arquetipo a los tipos, es decir, a las distintas y diversas concreciones: «El lenguaje no posee términos suficientes para expresar los matices de este juicio estético. […] Cada individualidad femenina me promete una belleza ignorada. […] Toda mujer es guapa mientras no se demuestre lo contrario» (*OC*, vol. II, pp. 33 y sgg.). Conocer la belleza femenina de antemano sería para Ortega «una falta de galantería». Creo que es en las *Meditaciones* donde ya había dicho que cada día le interesa ser más amante de las cosas que juez. No obstante, como Nietzsche, sigue utilizando en ocasiones la expresión "eterno femenino" (*quinta generalización historicista*). Ortega considerará que la nueva existencia europea anuncia un tiempo en el que la mujer y el viejo tienen que ceder ante la juventud y la "varonía".

§19. En *Velázquez*: el lenguaje «a la vez que comunica, declara [pone en claro lo comunicado]. […] El concepto es lo claro por excelencia […] todo lo demás es en una u otra medida enigma, intríngulis y acertijo. […] La pintura comienza su faena comunicativa donde el lenguaje concluye y se contrae. […] Todo decir es deficiente – es decir, nunca logramos decir todo lo que nos proponemos decir. [… Pero también:] Todo decir es exuberante – esto es, que nuestro decir manifiesta siempre muchas más cosas de las que nos proponemos decir»[5]. El arte no se encuentra en una región «extravital»[6]. No existe ni la verdad ni la belleza eterna: el hombre es el «menesteroso de eternidad», de una eternidad que tan solo tenemos un «muñón»[7]. En Wittgenstein, la estética (junto con la ética o la religión) pertenece al terreno de lo "no decible", es decir al territorio de lo que se "muestra".

[5] J. Ortega y Gasset, *Velázquez* (1950-1959), Madrid, Aguilar, 1987, pp. 63 y sgg.
[6] Ivi, p. 74.
[7] Ivi, p. 88.

§20. «Lo real – dice Ortega – rebosa siempre del concepto que intenta contenerlo» (*OC*, vol. III, p. 375). «El objeto es siempre más». Dado nuestro «prurito vital», pensar es «captar mediante ideas la realidad» (*ibidem*), de ahí que caigamos en «una ingenua idealización de lo real». Lo que hay que hacer es subrayar la esquemática y subjetiva realidad de las ideas para desrealizarlas, deshumanizarlas, desligarlas de la realidad. El cubismo y el expresionismo no pintan las cosas, sino las ideas subjetivas.

§21. En relación a «los juegos del lenguaje», es decir, en relación a una pragmática que tiene en cuenta la complejidad y variedad de los usos lingüísticos, Wittgenstein dice en *Sobre la certeza* que palabras como "bello" o "magnífico" se asemejan más a interjecciones que a adjetivos. Como Hans Albert, Wittgenstein niega una fundamentación que no sea la del propio uso. En este sentido, en el juego del lenguaje de la estética, podemos describir pero no "esencializar" ni "definir".

§22. «La metáfora empieza a irradiar belleza donde su porción verdadera concluye» (*OC*, vol. II, p. 393). «Arte es prestidigitación sublime y genial transformismo: es esencialmente una des-realización. […] Nos sugiere ya *a limine* [desde el umbral] que decir de una obra de arte que es realista es la manera más enérgica de *no decir*» (*OC*, vol. V, p. 228). En *El Espectador*, Ortega nos recuerda que "*objectum*" es aquello que se nos opone.

§23. Ambos son conscientes de que "agrado" y "bello" pueden compartir un determinado territorio, pero no por ello una obra de arte debe ser bella o causar agrado.

4. Para terminar metafóricamente

§24. La etimología de "metáfora" es trasferencia o trasposición, «desrealizar las cosas» (*OC*, vol. VI, p. 263). Por otra parte, para Ortega, todo arte es «percepción metafórica» (ivi, pp. 257 y sgg.).

§25. En *Las dos grandes metáforas* (*OC*, vol. II, pp. 387-400) se analiza la metáfora científica: a) al descubrir un nuevo fenómeno necesita un nuevo "concepto", un nuevo "nombre". Para hacerse entender, toma una palabra con un sentido de cierta semejanza, pero con una nueva significación (ejemplo: sociedad, asociación mental). b) Utilizamos la metáfora para pensar en profundidad una realidad "escurridiza" (ejemplo: el "fondo" del alma).

§26. «El pensamiento capta mejor lo variable que lo constante» (p. 390). Para el propio Aristóteles, la sensación es la facultad que percibe diferencias.

§27. Poesía y ciencia: «La una tomaría de la metáfora justamente lo que la otra deja» (p. 392). La ciencia parte de la identificación falsa entre dos realidades, la poesía llega a la identificación.

§28. En *La deshumanización del arte*, un año después, considera a la poesía como «el álgebra superior de las metáforas» (*OC*, vol. III, p. 372). La metáfora es considerada el instrumento más radical de deshumanización, de desrealización (bajo ellas se esconde un «instinto que induce al hombre a evitar realidades») (ivi, p. 373).

§ Final: El arte para Ortega es una clara manifestación vital no solo por su potencialidad emocional, sino también por su cualidad estimativa e intelectual. El verdadero arte exige una distancia apolínea que la inmersión dionisiaca de Nietzsche impide. Esta distancia es la misma que media entre la música en Nietzsche y la literatura y la pintura en Ortega. El umbral y límite de la estética orteguiana establecen la diferencia entre lo que la estimativa

muestra y la razón demuestra. El momento trágico de la deshumanización del arte para Ortega constituye el momento dichoso de la representación nietzscheana.

ROCINANTE - n. 13/2022
ISSN 2531-6451
DOI 10.19267/22R007

IL *DON CHISCIOTTE* E LA LETTURA COME PARADIGMA DEL RAPPORTO REALTÀ-FINZIONE

Gianmarco Scrivano

Abstract: Cervantes' *Don Quixote* represents an archetype for the comprehension of the relationship between reality and fiction. Using the topic of "reading", Cervantes places don Quixote at the center of this relationship. There are three elements around which the analysis of the topic of reading revolves: the author Cervantes, the character don Quixote and the reader. At the end of this spiral path (C. Segre) that links these elements, reading emerges as the true protagonist of the novel. The consequences on man's knowledge of reality pose a series of ethical and philosophical questions about the role of the media and, above all, about the philosophical role of *Don Quixote*.

Keywords: Cervantes, *Don Quixote*, Ethics, Lecture, Reality.

* * *

Il *Don Chisciotte* di Cervantes rappresenta un caposaldo per alcuni nodi teorici utili al dibattito contemporaneo.

La lettura è il tema principale che attraversa il romanzo, al punto che, come afferma Federica Zoppi: «Toda la novela, que se ha frecuentemente considerado como una suerte de manual novelizado sobre la escritura, puede, paralelamente, definirse un manual de la lectura, en particular del paso de una forma de lectura oralizada a una silenciosa»[1].

Per come viene trattato nel romanzo, questo tema è molto importante in quanto rappresenta un crocevia di interessi come la critica letteraria, l'etica e la sociologia della comunicazione.

Analizzando il romanzo di Cervantes, è possibile riconoscere tre elementi, ognuno dei quali è legato alla lettura: l'autore Cervantes, il personaggio don Chisciotte e, infine, il lettore del romanzo. Questi tre elementi finiscono per smarrire i confini tra realtà e finzione grazie al mezzo che li lega, ovvero la lettura. Dopo un'analisi su questo mezzo e sugli agenti che ne usufruiscono, sorge spontanea la domanda: quale etica offrono i mezzi di comunicazione?

Cesare Segre ha individuato una forma a spirale nel romanzo, di cui fanno parte Cervantes, Cide Hemete Benengeli, don Chisciotte e il romanzo. Questa prima spirale si unisce a un'altra che comprende realtà, verisimiglianza e sogno[2]. Prendendo in prestito questa immagine offerta da Segre, possiamo analizzare il *Don Chisciotte* a partire dal tema della lettura che lega (come in una spirale) autore, personaggio e lettore.

Segnalo ai lettori che nei casi in cui troveranno scritto "don Chisciotte", sarà riferito al personaggio, mentre "*Don Chisciotte*" si riferirà al testo. Inoltre, i numeri dei capitoli del testo di Cervantes verranno citati in questo modo: es. parte prima 1, capitolo 10 (I, 10).

[1] F. Zoppi, *Los libros de caballerías, el Quijote y la lectura*, in «Historias Fingidas», 2016, 4, pp. 167-188, p. 184: «L'intero romanzo, che è stato spesso considerato come una sorta di manuale romanzato sulla scrittura, può, in parallelo, definirsi un manuale di lettura, soprattutto del passaggio da una forma di lettura orale a una silenziosa» [trad. mia].

[2] C. Segre, *Le strutture e il tempo. Narrazione, poesia, modelli*, Torino, Einaudi, 1974, p. 194.

1. Il "demiurgo" Cervantes[3]

Cervantes è autore di un grande romanzo, ma anche di una curiosa macchina narrativa in cui inserisce l'autore fittizio Cide Hemete Benengeli. Grazie a questo elemento, può creare diversi piani del racconto simili a delle scatole cinesi[4] e, allo stesso tempo, presentare diversi livelli di realtà comunicanti tra di loro.

Secondo Leo Spitzer, Cervantes assume un carattere semi-divino, come una sorta di demiurgo che modella la realtà:

> E questo creatore visibilmente onnipotente ci rivela i segreti della sua creazione, ci mostra l'opera d'arte nel suo divenire e le leggi alle quali è necessariamente soggetta. Perché quest'artista è simile a Dio […] Cervantes ha esteso con la pura arte della sua narrazione la quasi comica indipendenza dell'artista, simile a quella del demiurgo[5].

In quanto "demiurgo" del suo racconto, Cervantes adotta due strumenti per modellare la realtà nel romanzo: la "polionomasia" e la metafora.

Polionomasia indica per Spitzer la compresenza di diverse varianti per uno stesso nome. Attraverso questo mezzo, Cervantes mette in bocca ai vari personaggi del romanzo diversi modi di intendere una stessa parola che, a loro volta, rappresentano le diverse prospettive con cui i personaggi guardano alla realtà. Dietro di esse, si cela la prospettiva di Cervantes.

I casi più interessanti di polionomasia riguardano don Chisciotte. Solo alla fine del romanzo scopriamo il suo vero nome, ovvero *Alonso Quijano* "*El bueno*" (Alonso Chisciano "Il buono"). Nel romanzo, però, compaiono diverse varianti: *Quijada* (Chisciata), *Quesada* (Chesata) e *Quijana* (Chisciana). Inoltre, nel corso del racconto, don Chisciotte riceve (o si assegna) una serie di appellativi, come "Cavaliere dalla Triste Figura" (I, 19), "Cavaliere dei Leoni" (II, 17) o "Chisciottiz" (II, 67).

Il continuo cambio di nomi rappresenta uno degli indici della follia di don Chisciotte, per cui «Tener muchos, todos los nombres, es no tener ninguno»[6]. Estendendo questa dinamica a tutti i personaggi del romanzo, la polionomasia mette in rilievo una natura conflittuale e instabile dei personaggi: «Son por ello figuras complejas, poliédricas, que no sin razón acuden a la polionomasia, como índice designativo de sus cambios y transformaciones, de su inestabilidad esencial, entre la negación y la afirmación conflictiva»[7].

Attraverso la polionomasia, Cervantes genera tante prospettive quante sono i personaggi:

> Questi deve considerare il mondo, così come esso si presenta all'uomo, suscettibile di molte interpretazioni allo stesso modo per cui i nomi possono fondarsi su numerose etimologie. Gli individui possono essere ingannati dalle prospettive secondo le quali essi vedono il mondo, come pure dai rapporti etimologici che essi stabiliscono[8].

---

[3] Il titolo del paragrafo è ripreso da un'espressione di Leo Spitzer, cfr. n. 5.

[4] J.M. Valverde, *Il Don Chisciotte di Cervantes*, a cura di F. Tenori Montalto, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1969, p. 28.

[5] L. Spitzer, *Cinque saggi di ispanistica*, a cura di G.M. Bertini, Torino, Giappichelli, 1962, p. 106.

[6] P. Ruiz Pérez, *Anonimia, polionomasia y nombradía en Don Quijote y Cervantes*, in «Criticón», 2016, 127, pp. 11-30, p. 13: «Avere molti, tutti i nomi, è come non averne nessuno» [trad. mia].

[7] *Ibidem*: «Sono per questo figure complesse, poliedriche, che non senza motivo si rivolgono alla paronomasia, come indice particolare dei loro cambiamenti e trasformazioni, della loro instabilità essenziale, tra la negazione e l'affermazione conflittuale» [trad. mia].

[8] L. Spitzer, *Cinque saggi di ispanistica*, cit., p. 70.

Questo strumento genera una dinamica di prospettivismo, che nasce su un piano etimologico ma si muove anche su un piano ontologico. Ogni personaggio analizza la realtà secondo il suo schema di interpretazione, mentre Cervantes osserva dall'alto i suoi personaggi che confrontano le proprie prospettive.

La metafora, invece, permette una sostituzione di termini con significati diversi, ma in cui si individua un tratto comune e vi si opera la sostituzione. Don Chisciotte compie un'opera di "metaforizzazione" della realtà, in quanto trasferisce dei significati dalla fantasia cavalleresca alla realtà, facendoli passare attraverso un elemento comune.

Esistono due tipi di metafore nel romanzo: la metafora operata da don Chisciotte detta "endogena" (Barbara Greco[9]) e la metafora "esogena"[10] o "riflessa" (José Manuel Martín Morán[11]), in cui gli altri personaggi, avendo già avuto esperienza delle trasformazioni metaforiche di don Chisciotte, sfruttano i suoi procedimenti a proprio piacimento.

Il primo esempio di metafora endogena è "l'auto-battesimo", con cui Alonso Chisciano si conferisce il nuovo nome di don Chisciotte[12]. Il suo ronzino (in castigliano *rocín*) diventa Ronzinante (*Rocinante*), cioè *l'ante-rocín*, ovvero il primo tra tutti i ronzini. Aldonza Lorenzo, cioè la contadina di cui si invaghisce Alonso Chisciano, diventa Dulcinea, termine che condivide una somiglianza fonetica e semantica con l'aggettivo *dulce* (dolce), e dunque riconduce a un immaginario cavalleresco di amor cortese[13]. Il ricorso a questa figura retorica, come sostiene Greco, rappresenta la

> prima tappa dell'operazione metaforica di cui il personaggio si servirà per risemantizzare oggetti, cose e situazioni secondo la logica cavalleresca, annullando il loro effettivo valore denotativo. È questo il primo passo della trasmutazione del reale, dell'affermarsi dell'immaginazione, che […] raggiunge il parossismo nel celebre episodio dei mulini a vento, narrato nel capitolo VIII[14].

Proprio nell'avventura dei mulini-giganti, don Chisciotte opera in questo modo la metafora: accomuna un aspetto dei due elementi, cioè la lunghezza delle loro "braccia", rispettivamente le pale dei mulini e le effettive braccia dei giganti. Da qui si genera il famoso equivoco per cui è noto il protagonista.

La metafora esogena, invece, viene prodotta da coloro che cercano di dirottare le fantasie di don Chisciotte. Queste metafore vengono prodotte da Sancio in buona fede – quando convince il padrone che la contadina che si trova sulla loro strada è Dulcinea – o dai duchi e dal baccelliere Carrasco con una finalità egoistica. Questi ultimi tentano di deridere don Chisciotte, ma finiscono per entrare nell'opera di metaforizzazione del protagonista:

---

[9] B. Greco, *La disfunzione metaforica di don Quijote de la Mancha. Semantizzazione dell'ideale cavalleresco e tema della follia*, in «Rassegna Iberistica», XXXVIII (2015), 103, pp. 25-42, pp. 30-33.

[10] Ivi, pp. 33-39.

[11] J.M. Martín Morán, *Autocreación de don Quijote. Tres modelos narrativos para un protagonista*, in J. D'Onofrio, A. Parodi, J.D. Vila (a cura di), *El Quijote en Buenos Aires. Lecturas Cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", 2006, pp. 187-198. Cfr. p. 192: «si manifesta un nuovo meccanismo di trasformazione del mondo che potremmo chiamare "metaforizzazione riflessa", ovvero, l'accettazione da parte degli altri personaggi del punto di vista di don Chisciotte per usarlo a suo danno» [trad. mia].

[12] Lo scopo è accostarsi a *Lanzarote*, cioè Lancillotto, il famoso eroe del ciclo arturiano. Don Chisciotte opera altre metafore sempre con la stessa finalità cavalleresca.

[13] J.M. Martín Morán, *Autocreación de don Quijote. Tres modelos narrativos para un protagonista*, cit., p. 190.

[14] B. Greco, *La disfunzione metaforica di don Quijote de la Mancha. Semantizzazione dell'ideale cavalleresco e tema della follia*, cit., p. 30.

> Se l'operazione che essi compiono muove da un consapevole, logico e raffinato meccanismo di metaforizzazione del reale, che si esprime nella costruzione di situazioni assurde e grottesche che il cavaliere interpreta secondo il principio di simmetria, tuttavia il loro grado di lucidità si fa progressivamente ambiguo e nebuloso. E gli ingannatori si trasformano, così, in tanti piccoli e imperfetti don Quijote, vittime inconsapevoli dei loro stessi inganni, creature che si muovono confuse in una dimensione disumanizzata, ricostruendo, metafora dopo metafora, il mondo letterario e artificioso dei romanzi di cavalleria[15].

Don Chisciotte non è capace di comprendere simbolicamente la metafora presente nei testi cavallereschi, e questo comporta un'alterazione dei confini tra realtà e finzione: finisce per deformare la realtà perché interpreta letteralmente la metafora. Gli oggetti e i concetti si slegano dalla realtà e acquistano le forme ideali del mondo cavalleresco che hanno pervaso la mente dell'*hidalgo*:

> I concetti e le nozioni vengono deformati, perdono congruenza e il loro valore rappresentativo è falsato, poiché viene reciso ogni rapporto con la verità (condivisa): gli oggetti e le cose del mondo non appaiono agli occhi di don Quijote secondo la loro reale natura, ma come frutto di chimeriche illusioni. E la verità stessa diviene riflesso delle sue più ostinate convinzioni – si sovverte il rapporto verità-convinzione – col risultato che la sua nuova 'realtà' risulta, per gli altri personaggi, grottesca, assurda e comica, nonostante la serietà e la caratura intellettuale e morale del cavaliere[16].

L'incapacità di don Chisciotte di simbolizzare la metafora si spiega con la "schizofrenia" del protagonista, che lo porta a interpretare letteralmente la metafora e quindi a leggere in modo alterato la realtà[17].

Secondo Ernesto Grassi ed Emilio Hidalgo-Serna, Cervantes, facendo uso della metafora, rientra – insieme a Juan Luis Vives, Baltasar Gracián e Giambattista Vico – nella «logica ingegnosa della realtà, metodo che, partendo dalla parola metaforica e originaria, è diverso da quello aristotelico-tomista, sempre ritenuto dalla filosofia tradizionale come l'unico capace di svelare la verità»[18]. Grassi e Hidalgo-Serna definiscono il *Don Chisciotte* "romanzo filosofico"[19] in quanto vi individuano una svolta linguistico-filosofica notevole: Cervantes critica il linguaggio metafisico delle storie di cavalleria amate da Alonso Chisciano, il quale applica erroneamente le metafore cavalleresche e le interpreta alla lettera[20]. In questo errore viene individuata la causa della follia del personaggio.

Con il ripristino della parola metaforica e ironica, Cervantes riassegna significato all'essere e si distacca dal pensiero razionale-metafisico-astratto, come ad esempio quello hegeliano[21].

---

[15] Ivi, p. 39.

[16] Ivi, p. 28.

[17] Ivi, p. 31. Cfr. J.M. Martín Morán, *Autocreación de don Quijote. Tres modelos narrativos para un protagonista*, cit., p. 191: «la relazione tra la metafora e la follia si trova nella precettistica dell'epoca: dice Emanuele Tesauro nel *Cannocchiale aristotelico* del 1564: "la pazzia altro non è che la metafora, la quale prende una cosa per altra"» [trad. mia].

[18] E. Grassi, E. Serna, *Filosofare noetico non metafisico. L'Alcesti e il Don Chisciotte*, Lecce, Congedo, 1991, p. 32.

[19] Ivi, pp. 33-34.

[20] Ivi, p. 41.

[21] Ivi, pp. 40-41: «Se Hegel affermava la preminenza assoluta della logica e del linguaggio razionale – rifiutando la metafora e la retorica – l'umanista Cervantes parte dalla figura retorica dell'ironia per svelare il dramma e la follia degli enti e del pensiero metafisico di Don Chisciotte. Cervantes capovolge così, come Vives, il pensiero tradizionale». Ivi, p. 31: «La sua ironia retorica e verbale rovescia e trasferisce le significazioni, distrugge l'enigma della verità come *adaequatio rei et intellectus* e mostra l'essere così come appare sempre di nuovo ai sensi, all'immaginazione e alla fantasia».

Attraverso questi strumenti, Cervantes consegna al lettore il problema della comprensione della realtà. In questo modo, confonde il lettore e apre un punto interrogativo sullo statuto della lettura, e su quanto questa condizioni il rapporto realtà-finzione.

Prima di affrontare la figura del lettore del romanzo, sarà necessario considerare il lettore per eccellenza, cioè don Chisciotte.

2. Don Chisciotte, l'uomo tipografico[22]

Tre episodi del romanzo hanno come tema centrale la lettura: lo scrutinio della biblioteca (I, 6); il dialogo tra l'oste e il curato che precede la "novella del Curioso impertinente" (I, 32); il dialogo tra il canonico e don Chisciotte (I, 47-49). Nel primo episodio, il curato e il barbiere si impegnano in una censura dei libri contenuti nella biblioteca di don Chisciotte, rei di averlo deviato mentalmente. Nel secondo, vengono presentati due differenti modelli di letture, rappresentati dall'oste e dal curato. Nel terzo, il canonico e don Chisciotte dialogano riguardo l'importanza dei libri di cavalleria.

Ciò che emerge da questi tre episodi è una critica "platonica" del problema della lettura. Specialmente nel primo caso, si assiste ad una cernita dei testi poetici simile a quella che si auspica Platone nei libri II e III della *Repubblica*. Il curato si assume il compito di compiere questo lavoro, scartando i libri considerati dannosi e conservando quelli salvabili.

Sempre il curato, nel secondo episodio, dialoga con l'oste riguardo a tre libri di cavalleria. Mentre l'oste si schiera a favore della lettura intesa come piacere, il curato muove un'accusa di stampo platonico ad alcuni libri considerati «bugiardi e pieni di stramberie deliranti»[23]. Martín Morán avanza un parallelismo tra la figura del curato e Platone (affiancati anche a Popper)[24]. Entrambi avanzano delle critiche a un aspetto negativo dei mezzi di comunicazione: come Platone argomenta contro i testi poetici che deviano dalle norme della polis e offrono un'immagine negativa di dèi ed eroi, allo stesso modo, il curato sostiene che i libri di cavalleria non contengono nulla di reale e rappresentano una perdita di tempo per uomini oziosi. Cervantes, attraverso le parole del curato, si muove tra i fili che legano estetica ed etica, esattamente come fa Platone nella sua accusa ai testi poetici[25].

L'episodio emblematico, però, è il dialogo tra il canonico e don Chisciotte. Questo può essere letto secondo le coordinate dei dialoghi platonici, come analizza Rivers: «This debate between canon and *hidalgo* is, among other things, a parody of Plato's dialogues, in which one character attempts to reduce another to absurdity»[26]. Il canonico è convinto della falsità dei racconti cavallereschi, mentre don Chisciotte è convinto del contrario, argomentando che è impossibile affermare che non siano esistiti gli eroi descritti in questi racconti.

---

[22] Il titolo del paragrafo è ripreso da un paragrafo, contenuto in M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, trad. it. di S. Rizzo, Roma, Armando Editore, 2011, p. 307, dal titolo "*Nella figura di Don Chisciotte, Cervantes affronta l'uomo tipografico*".

[23] M. de Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, trad. it. di A.V. Canale, Milano, Bompiani, 2018, p. 571.

[24] Cfr. J.M. Martín Morán, *Autoridad, palabra y lectura en el Quijote*, Vercelli, Edizioni Mercurio, 2008, pp. 23-30.

[25] Ivi, p. 26: «Cervantes stabilisce per bocca del sacerdote un rapporto causale tra il rispetto della prescrizione letteraria e l'educazione dell'ascoltatore e, per estensione, del lettore tra estetica ed etica, tra codice generico e norma sociale» [trad. mia].

[26] E.L. Rivers, *Plato's Republic and Cervantes' Don Quixote: Two Critiques Of The Oral Tradition*, in *Studies in Honor of Gustavo Correa*, Rockville, Scripta Humanistica, 1986, pp. 170-176, p. 174: «Questo dibattito tra il canonico e l'hidalgo è, tra le altre cose, una parodia dei dialoghi platonici, in cui un personaggio cerca di ridurre l'altro all'assurdo» [trad. mia].

Il canonico, l'oste e don Chisciotte rappresentano tre diversi livelli di lettura. Il canonico rappresenta l'accusatore platonico che, insieme al curato, fa uso di una lettura critica e analitica, tipica di un uomo di cultura. L'oste rappresenta la lettura partecipativa – propria della cultura orale – la quale è attraente, ma meno propensa all'analisi[27]. Don Chisciotte, invece, si trova a metà strada tra queste due tipologie di lettura. Da una parte, rimane legato alle modalità di ricezione orale del racconto, per cui quest'ultimo viene assimilato in modo acritico; dall'altra parte, si immerge nella cultura tipografica moderna e cerca di adattarsi alle nuove modalità di ricezione del racconto. Il dissidio tra i due diversi epistemi lo conduce alla follia.

Il fattore indiziato per la follia di don Chisciotte diventa la stampa, la quale rivoluziona le modalità di ricezione del messaggio. A partire dal XV secolo, grazie alla popolarità della stampa, la lettura si trasforma in un atto individualistico e privato che non possiede più quel carattere di collettività proprio del racconto orale[28]. Con il suo romanzo, Cervantes descrive questa significativa trasformazione culturale: don Chisciotte esemplifica lo stravolgimento di identità che ha sperimentato l'uomo moderno dopo l'avvento della stampa[29]. Questa trasformazione colpisce don Chisciotte al punto di condurlo alla follia, come afferma Iffland: «Su enfermedad está ligada a la tipografía porque, sin ella, nunca habría tenido la oportunidad de sumergirse tan profundamente en las aguas de la ficción»[30]. A partire dal dualismo tra oralità e scrittura – motivo della follia del protagonista – Cervantes ha offerto uno spaccato antropologico sul rapporto tra l'uomo e i mezzi di comunicazione:

> His exploration of the oral written duality, his framing of *Don Quijote* in terms of the encounter and experience with books, allowed Cervantes to pose profound questions not just about the social impact of the print, but also its implications for the organization of experience and the perception of reality […] Cervantes advocated the judicious use of printing, but warned his readership about its limitations and dangers. Moreover, by fully exploring the psychological consequences of reading and writing, he launched a comprehensive view of life in a modern world[31].

Le avventure di don Chisciotte raccontano del dissidio dell'uomo moderno che viene riformato dal mezzo a cui si approccia. La stampa, attraverso il libro, ha modificato struttu-

---

[27] La differenza tra il modello critico e il modello partecipativo di lettura viene ripreso da: J.M. Martín Morán, *Cervantes: El juglar zurdo de la era Gutenberg*, in «Bulletin of the Cervantes Society of America», XVII, (1997), 1, pp. 122-144, p. 143.

[28] Cfr. W. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, trad. it. di A. Calanchi, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 102.

[29] J.M. Martín Morán, *Cervantes: El juglar zurdo de la era Gutenberg*, cit., p. 143: «Don Chisciotte rivela nella sua persona il conflitto interno di un'epoca, legata ancora all'oralità e incapace di adattarsi alla nuova realtà della stampa, che va condizionando la visione del mondo, suggerendo una nuova lettura con nuovi meccanismi di percezione della realtà» [trad. mia].

[30] J. Iffland, "*Don Quijote" dentro de la "Galaxia Gutenberg*" *(Reflexiones sobre Cervantes y la cultura tipográfica)*, in A. Vilanova (a cura di), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, vol. I, pp. 623-634, p. 624: «La sua malattia è legata alla tipografia perché, senza di essa, non avrebbe mai avuto l'opportunità di immergersi così profondamente nelle acque della finzione» [trad. mia].

[31] I. Jaksic, Don *Quixote's Encounter with Technology*, in «Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America», XIV (1994), 1, pp. 75-95, pp. 94-95: «La sua esplorazione della dualità orale/scritto, il suo quadro del *Don Chisciotte* in termini di incontro ed esperienza con i libri, permette a Cervantes di porre profonde questioni non solo sull'impatto sociale della stampa, ma anche sulle sue implicazioni per l'organizzazione dell'esperienza e la percezione della realtà […] Cervantes sostenne l'uso giudizioso della stampa, ma avvertì i suoi lettori sui suoi limiti e pericoli. Inoltre, esplorando le conseguenze psicologiche della lettura e della scrittura, avviò un modo di guardare comprensivo della vita nel mondo moderno» [trad. mia].

ralmente la sensibilità umana e, di conseguenza, il modo in cui i contenuti vengono recepiti. Diffondendo uno stile di lettura individualistica, ha posto le basi per una nuova modalità di ricezione dei testi, favorendone una diffusione capillare, ma anche un impatto decisivo sulla sensibilità umana[32]. Questo nesso tra tecnologia e sensibilità umana viene individuato da Jaksic, il quale afferma: «Print, more than any other technology encountered by Don Quijote, has a profound effect on human sensibility. He sees the things he reads in books. They hold the ultimate truth in a world of many truths»[33].

Il *Don Chisciotte* rappresenta un campo di indagine dove poter comprendere alcuni passaggi filosofici decisivi tra l'età moderna e contemporanea. Già McLuhan, in tempi non sospetti, aveva dedicato degli spunti di riflessione al romanzo di Cervantes, celebrandolo come uno dei «miti fondamentali della trasformazione gutenberghiana della società»[34] e dedicandogli un breve paragrafo di una sua opera[35]. Secondo McLuhan, il *Don Chisciotte* rappresenta uno spartiacque per la comprensione della mentalità moderna (e tipografica). Questo romanzo racconta dell'uomo moderno, il quale analizza la realtà con i parametri del mondo medievale dopo averli incamerati attraverso la lettura di opere cavalleresche:

> Cervantes, nella sua vita e nella sua opera, rappresenta un caso di uomo feudale che si trova a dovere affrontare un nuovo mondo visivamente quantificato e omogeneizzato […] Nello scegliere come sua realtà i grandi tomi del romanzo medievale, Cervantes realizzò un'ambivalenza del massimo significato. Giacché la stampa era la nuova realtà ed era essa che per la prima volta rendeva facilmente accessibile a tutti la vecchia realtà del medioevo[36].

È necessario oggi studiare il *Don Chisciotte* per comprendere l'influenza che esercitano i mezzi di comunicazione – esemplificati in questo caso dalla lettura offerta dalla stampa – dal momento che rappresenta uno degli archetipi riguardo a questa problematica[37]. La lettura comporta l'esaltazione del fittizio, l'alienazione del lettore e, di conseguenza, implica un problema di comprensione della realtà. Non sempre il mezzo di comunicazione permette di analizzare adeguatamente la realtà, dato che può immettervi dei filtri. La lettura dà vita a questo malinteso, come vediamo rappresentato nel *Don Chisciotte*, in cui il protagonista vive unicamente attraverso il filtro delle proprie letture. Il problema di don Chisciotte è un problema attuale, dato che i mezzi di comunicazione continuano a riconfigurare la realtà, come afferma Bernández:

> Para Don Quijote, a base de leer historias, la ficción acaba convirtiéndose en realidad, pero no sólo le ocurre a nuestro personaje de novela. Algo parecido sucede con la construcción de la realidad que nos proporcionan los medios de comunicación, que cuando reproducen una noticia "real", utilizan también

---

[32] W. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, cit., p. 209: «la stampa, come si è visto, sigillò le parole nello spazio, sia meccanicamente sia psicologicamente, aumentando il senso di chiusura; il suo mondo diede così origine al romanzo moderno».

[33] I. Jaksic, Don *Quixote's Encounter with Technology*, cit., p. 92: «La stampa, più di ogni altra tecnologia incontrata da don Chisciotte, ha un profondo effetto sulla sensibilità umana. Lui vede le cose che legge nei libri. Questi conservano la suprema verità in un mondo di tante verità» [trad. mia].

[34] M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., p. 223.

[35] Cfr. n. 22: «Nella figura di Don Chisciotte, Cervantes affronta l'uomo tipografico».

[36] M. McLuhan, *La galassia Gutenberg*, cit., pp. 307-308.

[37] M. Martín Morán, *Don Quijote En La Encrucijada: Oralidad/Escritura*, in «Nueva Revista De Filología Hispánica», XLV, (1997), 2, pp. 337-368, pp. 339-340: «per la prima volta, un libro riflette sulla propria tecnologia di diffusione, sulla stampa e i suoi effetti nel mondo, sul libro come oggetto di cultura che ha cambiato la percezione della realtà» [trad. mia].

recursos discursivos propios de la ficción; por eso la "hiper-realidad" que transmiten los medios de comunicación debilita el estatuto ontológico de lo que verdaderamente ha acontecido[38].

Questo romanzo anticipa ciò che McLuhan avanzerà secoli dopo con la tesi "il medium è il messaggio"[39]. Cervantes descrive il condizionamento che viene provocato dai media, come nella seconda parte del romanzo, quando racconta delle reazioni dei lettori della prima parte quando vedono in azione don Chisciotte[40]. La stampa sconvolge la mente di Alonso Chisciano, così come – in riferimento al genere umano – sconvolge le strutture mentali dell'uomo.

L'importanza che sta alla base del romanzo di Cervantes – oltre al ruolo che ha avuto per la nascita del romanzo moderno – è di offrire una disamina filosofica sul peso che hanno i mezzi di comunicazione sulle nostre vite. Comprendere il ruolo che gioca la stampa nel romanzo di Cervantes permette di avere un'idea più chiara sui mezzi di comunicazione attuali, e di avere una chance di interrogarli eticamente:

Las mentes literatas están sujetas a un proceso mental semejante al de don Quijote, que es el que hace posible la lectura escapista − cuyo primer y mejor ejemplo tal vez sea precisamente don Quijote −, fenómeno necesario (dicho sea entre paréntesis) para comprender el influjo de la televisión, la publicidad y otros medios de comunicación de masas en la mentalidad del hombre de hoy[41].

3. Conclusioni

Il romanzo di Cervantes si trova a cavallo tra quelle che Michel Foucault individua come epoca rinascimentale ed epoca classica (la seconda definita convenzionalmente moderna)[42]. Secondo Foucault, la letteratura, nello specifico il *Don Chisciotte*, ha perso la forma di linguaggio che possedeva nel Rinascimento e si è avviata verso un nuovo rapporto tra parole e cose, cioè verso 7 traccia il negativo del mondo del Rinascimento; la scrittura ha cessato di essere la prosa del mondo; le somiglianze e i segni hanno sciolto la loro antica intesa»[43]. Il linguaggio ha perso il suo ruolo di segno sparso tra le cose del mondo: nell'epoca della rappresentazione ha acquisito un suo dominio solitario. Proprio nel linguaggio, e non nella storicità, don Chisciotte trova la sua realtà: «L'intero suo essere non è che linguaggio, testo,

[38] A. Bernárdez, *Don Quijote, el lector por excelencia (Lectores y lectura como estrategias de comunicación)*, Madrid, Huerga y Fierro Editores, 2000, pp. 143-144: «Per don Chisciotte, leggendo i racconti, la finzione finisce per convertirsi in realtà, ma non succede solo al nostro personaggio di romanzo. Qualcosa di simile succede con la costruzione della realtà che i mezzi di comunicazione ci offrono, che quando riproducono una notizia "reale", utilizzano anche risorse discorsive proprie della finzione; per questo "l'iper-realtà" che trasmettono i mezzi di comunicazione debilita lo statuto ontologico di quello che veramente è successo» [trad. mia].

[39] M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, trad. it. di E. Capriolo, Milano, Il Saggiatore, 2015, p. 29.

[40] In Martín Morán, *El juglar zurdo de la era Gutenberg*, cit., p. 129, si trova un interessante accostamento tra il *Don Chisciotte* e la tesi di McLuhan: don Chisciotte pronuncia nel romanzo l'espressione "*post tenebras, spero lucem*" (Cervantes, *Don Chisciotte della Mancia*, cit., p. 1937), contenuta anche nell'emblema dell'edizione dell'opera del 1605. Secondo Martín Morán, Cervantes gioca sul potere della tecnologia della stampa annunciando, secoli prima di McLuhan, che "il medium è il messaggio", cioè la stampa è il reale messaggio, e non ciò che veicola.

[41] Ivi, p. 126: «Le menti letterarie sono soggette a un processo mentale simile a quello di don Chisciotte, che rende possibile la lettura evasiva – il primo e migliore esempio forse proprio don Chisciotte – un fenomeno necessario (sia detto tra parentesi) per comprendere l'influenza della televisione, della pubblicità e di altri mezzi di comunicazione sulla mentalità dell'uomo di oggi» [trad. mia].

[42] In *Le parole e le cose*, Foucault si interessa allo statuto epistemico di tre epoche, ovvero Rinascimento, Età Classica (che inizia dalla metà del XVII secolo) ed Età Moderna (che inizia nel XIX secolo).

[43] M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di E. Panaitescu, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2016, p. 62.

fogli stampati, storia già trascritta. È fatto di parole intersecate; è scrittura errante in mezzo alla somiglianza delle cose»[44]. Specialmente tra la prima e la seconda parte, come afferma Foucault, don Chisciotte «ha acquistato la sua realtà. Realtà che deve solo al linguaggio e che resta tutta quanta interna alle parole»[45].

La storia di don Chisciotte non riguarda solo vicende comiche; rappresenta, in realtà, l'esito tragico dell'asimmetria tra parole e cose:

> le cose […] sono soltanto quello che sono; le parole vagano all'avventura […] non contrassegnano più le cose; dormono tra le pagine dei libri in mezzo alla polvere […] deposti sulle ingiallite pagine dei volumi, i segni del linguaggio non hanno più come valore che la tenue finzione di ciò che rappresentano. La scrittura e le cose non si somigliano. Tra esse, Don Chisciotte vaga all'avventura[46].

L'intento paradossale di don Chisciotte non è dimostrare i libri a partire dalla realtà, ma dimostrare la realtà a partire dai libri[47]. Per fare questo, attinge ai libri cavallereschi per la propria condotta[48]. Oltre a un atto di fedeltà verso la lettura, questo rappresenta un sintomo della confusione dei confini tra realtà e illusione: i romanzi di cavalleria dicono il vero mentre il mondo mente. Tale discorso si evince specialmente dal dialogo tra il canonico e don Chisciotte (I, 47-49)[49].

Il *Don Chisciotte* emblematizza la rottura dei confini tra finzione e realtà, ma, allo stesso tempo, ci offre un'analisi interessante sul tema della lettura. È la lettura che lega autore e personaggio: il primo ridisegna i confini tra realtà e illusione con tecniche dissimulatrici in grado di disorientare il lettore; il secondo è la vittima preferita della lettura e del mezzo che la rappresenta, cioè il libro.

Per come viene drammatizzato nel *Don Chisciotte*, il tema della lettura consente di porre alcune domande etiche: che peso reale hanno i mezzi di comunicazione sulle nostre vite (e sulle nostre menti)? Fino a che punto ci condizionano? Una volta appreso che la comprensione della realtà passa anche attraverso i media, tocca all'uomo reagire eticamente rispetto a questa scoperta, un po' come don Chisciotte che, in punto di morte, rifiuta ciò che ha appreso dalle letture cavalleresche e ritorna sano.

Il romanzo di Cervantes non offre delle risposte, ma lascia aperte delle domande a cui la contemporaneità deve rispondere: il merito di Cervantes è di aver messo in evidenza il potere dei mezzi di comunicazione rispetto alla nostra idea plastica di realtà.

La lettura complica l'intricato percorso a spirale (come direbbe Segre) tra autore, personaggio e realtà, e coinvolge anche il lettore:

> Il prospettivismo non sussiste dunque solo al livello dei personaggi e della loro espressione esistenziale, ma anche a quello dello scrittore, che sdoppiandosi con la sua pretesa fonte trasferisce a un livello ulteriore (quello del lettore) il dilemma fiducia/sfiducia, e lo correda di dubbi invece che di sussidi ermeneutici. Con ciò stesso, la polarità follia/saggezza viene trasferita dal protagonista allo scrittore e persino al lettore. Don Chisciotte metafora dei nostri contatti col mondo[50].

---

[44] Ivi, p. 61.
[45] Ivi, p. 63.
[46] Ivi, pp. 62-63.
[47] Ivi, p. 62: «Don Chisciotte legge il mondo per dimostrare i libri»
[48] Ivi, p. 61: «Il libro è più il suo dovere che la sua esistenza».
[49] Cfr. pp. 6-7.
[50] C. Segre, *Le strutture e il tempo*, cit., p. 210.

Questo percorso genera un fascino eterno, di cui Jorge Luis Borges sembra aver individuato la chiave:

> Perché ci inquieta che don Chisciotte sia lettore del *Don Chisciotte* […] Credo di aver trovato la causa: tali inversioni suggeriscono che se i caratteri di una finzione possono essere lettori o spettatori, noi, loro lettori o spettatori, possiamo essere fittizi[51].

[51] J.L. Borges, *Altre inquisizioni*, trad. it. di F.T. Montalto, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 52.

ROCINANTE - n. 13/2022
ISSN 2531-6451
DOI 10.19267/22R008

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 Agamben[1], 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 sfuggevole, 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 queste[2]. 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 (*μεταξύ, Symp.* 202a-d, 203e), *fronterizo*, figura della duplicità e dello scambio tra ignoranza e sapienza, tra umano e divino[3]. 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 senechiano 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 Nietzsche[4]. 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 Bergamín[5]. 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. *Francamente* – 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, *Decadenza 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 variamente[9], 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 madrileno 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 morte[11].

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 Mendibourne[13], 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. Mendiboure, *José Bergamín : l'écriture à l'épreuve de Dieu*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2001, p. 90.

linguaggi umani[14]. 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 teologia[18] – 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 Demonio[19].

3. È riprendendo il commento di Gide a *The Marriage of Heaven and Hell* di William Blake che il pensatore madrileno 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, *Decadenza 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 decadenza 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'alterità[21], 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 filosofia[22]. 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'opporsi 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 platonico[24]. 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 musaico 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 definitori, 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 macerie[27] – 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 tragicomico[29]. 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'opera[32].

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. Delay[33] –, 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 poesia[34]; 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 poietico-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 vita[38], 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 Minkowski[41]. È questo movimento tensivo e bipolare, né meramente dualistico-manicheo, né semplicemente conciliativo, che sorregge le coppie oppositive bergaminiane e sostiene anche il discorso demonologico in cui esistenza e importanza del Demonio chiedono di non essere banalmente soppresse. E da questo punto di vista si può intendere anche la rilevanza accordata al paradosso e al «*disparate*». Come ha osservato Gatica Cote[42], 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 «sproposito», «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 paradosso[44], per l'altro, nel mondo gracianiano «tutto l'universo si compone di contrari e *se concierta 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 corrispondenza[46]. Inteso non come *Begriff* intellettualistico, come *afferramento* del reale nelle maglie delle categorie logiche, bensì come *con-capio* e *concepción*, come fecondità e generazione[47], «*preñado y no hinchado*», secondo le parole dello stesso Bergamín[48], 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 Bergamín[49].

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 inaggirabili 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 mondo[50].

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 demoniaco[51] –, 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'infanzia[54]. 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 esteriorità 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 *vitale* 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 *ragion di stato* dell'infanzia e di ogni stato poetico o di pura razionalità è il gioco[57].

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 profondità[61]. 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 carne[63]. 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'albero[65] – 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, Lerici, 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.

II

NOTE CRITICHE E RECENSIONI

ROCINANTE - n. 13/2022
ISSN 2531-6451
DOI 10.19267/22R009

IL SUONO DELLE ORIGINI. MUSICA E CULTURA SECONDO RAMÓN ANDRÉS*

Manuel Bertolini

* * *

Per quali ragioni la musica è un elemento decisivo dell'agire umano sin dagli albori della civiltà? A questa domanda impegnativa tenta di rispondere Ramón Andrés, poeta e musicologo, nella monografia *Il mondo nell'orecchio*, recentemente tradotta per il pubblico italiano. Con uno stile chiaro e piacevole, attento all'etimologia e denso di suggestioni, l'autore ripercorre il simbolismo uditivo in riferimento all'ordine cosmico e ai fenomeni terreni di comunicazione sonora. Andrés indaga tutte le componenti della creazione musicale: strumenti, ritmi, timbri, toni della scala naturale, procedimenti espressivi ecc. Il volume illustra dapprima il complesso articolarsi del rapporto fra orecchio e conoscenza dalla preistoria al mondo greco-romano (capp. I-II), per proseguire con specifiche incursioni – talvolta, in effetti, troppo rapide – sulle tradizioni musicali mediorientali e asiatiche (capp. III-V), e ritornando a chiudere il cerchio con le elaborazioni filosofiche, religiose e artistiche dell'età ellenistica e alla loro influenza sulla cultura europea della modernità (capp. VI-VIII).

Quest'ultimo aspetto rappresenta, a mio giudizio, l'interesse più sentito dell'autore. Andrés dedica ampio spazio alla concezione pitagorica del numero immanente alle cose stesse, che consente di decifrare il Creato per via analogica riconducendo all'unità le forze antagoniste, rappresentate dai numeri pari e dispari (pp. 313-328). L'autore descrive con puntualità il dibattito scientifico che, stimolato dall'eliocentrismo, pone l'esistenza del concerto celeste di Pitagora di fronte alla prova dell'esperienza, inducendo Keplero a passare da un'analisi matematica ad un'impostazione fisica empiricamente orientata nello studio della trasmissione del suono, ormai estranea alle allegorie sul valore accidentale del numero (pp. 339-362). A criticare Pitagora in favore di Aristosseno è il teorico spagnolo Antonio Eximeno, il quale in *Dell'origine e delle regole della musica* (1774) sostiene che essa proviene dall'istinto, al pari della lingua. In ciò si accorda per certi versi a Vico, che nell'edizione del 1744 della *Scienza nuova* indica nella musica una derivazione e un perfezionamento del linguaggio parlato (pp. 143-144)[1].

Il lettore di «Rocinante» potrà constatare gli echi del pensiero di María Zambrano in molte delle argomentazioni di Andrés, ad esempio in merito all'udito quale fonte di autocoscienza e, soprattutto, sui fenomeni di alienazione indotti dalla ritualità musicale, illustrati rievocando l'ascolto di Apollo nel tempio di Delfi, che situava «l'orecchio divino al centro del mondo»[2]: Apollo, dio della poesia, ma di quella poesia che trasformava in ragione il delirio, senza per questo annullarlo (pp. 24, 75). E ancora, là dove Zambrano sostiene come la musica riveli gli inferi del tempo della natura, dell'anima tra la vita e la morte: gli abissi che

* A proposito di R. Andrés, *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona, Acantilado, 2008; trad. it. *Il mondo nell'orecchio. La nascita della musica nella cultura*, a cura di M. Nicola, Milano, Adelphi, 2021.

[1] Sulle potenzialità interdisciplinari del pitagorismo si veda l'efficace studio di G. Cornelli, *O pitagorismo como categoria historiográfica*, Coimbra, CECH, 2011.

[2] Con riferimento a M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, trad. it. di G. Ferraro, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, p. 307, ma cfr. più ampiamente pp. 320-322.

l'anima deve attraversare, salendo e scendendo serie numeriche e scale musicali, per conoscere se stessa e mettersi in salvo. «La semplice percezione del tempo – scrive Zambrano – è già infernale. Il numero la riduce, la razionalizza»[3]. Con l'abisso della matematica pitagorica si confrontano i trattatisti discussi in dettaglio da Andrés, quali Nicomaco, Quintiliano, Agostino, Boezio, per arrivare a Mersenne, Keplero, Leibniz e al compositore e lessicografo Johann Mattheson (pp. 143, 339-378).

Cielo e terra, forma e materia, idea e scorza sensibile sono le polarità sottese all'etica poetico-musicale tramandata dai miti di Marsia (pp. 64-73) e di Orfeo; quest'ultimo viene indagato da Andrés in parallelo con la figura di Cristo, per la capacità di entrambi «nel fondere il celeste e l'umano», per la «discesa nelle regioni più oscure dell'esistenza», la redenzione (p. 294). L'autore sposa la visione d'Orfeo concepita da Zambrano: nella discesa agli inferi il tempo viene patito in un delirio indicibile, che come tale si risolve «nella forma più musicale della parola: la poesia»[4], plasmata dal numero e dal ritmo che affonda le radici nelle viscere dell'essere (p. 289). Andrés sottolinea opportunamente come l'incedere della poesia, imitando il ritmo di un corpo in movimento, poteva seguire una direzione circolare (dal latino *versus*, "girare"); un'andatura in cui si può cogliere l'analogia – spaziale, sonora, visiva – fra il ritorno di un cammino e quello proprio del poema, del canto dell'aedo, della danza delle Muse che, scrive l'autore citando Zambrano, «invita a mettere ordine nel pensiero e lo assiste» (pp. 95-101, 251).

Il termine *synthesis* (in latino, *compositio*) indica il "mettere insieme", una sorta di "orchestrazione" delle parti del discorso, attenta anche alla qualità musicale dell'espressione. Atomi, numeri, lettere, ritmi. I dialoghi platonici insistono sull'analogia tra l'arte del poeta, capace di "cucire", come i rapsòdi descritti da Andrés, le parole in un sistema coerente, e quella del Demiurgo, il quale modella con misura, calcolo e peso il *kósmos*. L'Accademia di Platone accoglie anche i precetti degli atomisti circa lo scorrere del linguaggio nel mutamento incessante: così come la trasformazione degli atomi altera la valenza degli aggregati, il cambiamento delle lettere produce un genere poetico differente. L'autore non insiste però a sufficienza su tali aspetti, che risultano essenziali per valutare il problema – centrale per l'estetica classica – degli effetti irrazionali indotti da un ordine razionale. L'idea secondo cui una composizione in equilibrio instabile altera il proprio carattere, in seguito all'egemonia di una delle componenti elementari, è del resto uno dei cardini del pensiero antico in materia di psicologia musicale, caposaldo al contempo di quella *varietas* ritenuta necessaria nella melodia.

La questione è delineata perfettamente nel *De Sublime* di Longino, autore curiosamente assente nel volume. Difendendo l'impiego poetico dell'iperbato per rappresentare le passioni, sconfessa l'idea aristotelica di una poetica incentrata sulla misura definita, per privilegiare invece l'*ápeiron* ("indeterminato"): «Si tratta di una disposizione sintattica [l'iperbato] che sommuove le parole e i concetti dalla loro conseguenza logica e li agita con l'impronta del più autentico pathos»[5]. Il dinamismo ritmico di parole che marciano in uno spazio formale organizzato consente altresì di comprendere appieno la descrizione di Plutarco (*Vita di Licurgo*, 22) dell'incedere serrato, al ritmo del flauto, dell'armata dei Lacedemoni: una vi-

[3] Ivi, pp. 70-119, qui cit. p. 76.

[4] Cit. ivi, p. 98; in proposito cfr. G. D'Acunto, *Il lamento di Orfeo. L'origine della musica e della poesia secondo María Zambrano*, in «Rocinante. Rivista di filosofia iberica, iberoamericana e interculturale», XVII (2020-2021), 12, pp. 9-18.

[5] Pseudo Longino, *Il Sublime*, a cura di P. Lombardo, Palermo, Aesthetica, 1987, p. 50. L'*ápeiron*, scrive Zambrano, «sarebbe il nome non soltanto di quella realtà che è pura palpitazione, germinazione inesauribile, ma della stessa vita, prima che l'uomo […] decida di essere qualcuno»; cfr. M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 65.

sione uditiva tremendamente suggestiva, sublime, che "trafigge" e sancisce così il sodalizio emotivo – tutt'altro che metaforico – tra l'arte militare e l'oratoria poetico-musicale. Ciò si riconnette a quanto osserva Zambrano circa la cadenza regolare del ritmo, che imbriglia con la sua forza ipnotica[6] l'individuo, fino a possederne l'essere. La varietà della melodia invita invece l'ascoltatore a scoprirne l'andamento e ad attribuirle un senso, mediante una libera relazione dialogica con essa[7].

Come spiega Aristotele, ponendo «degli gnomoni intorno all'uno e separatamente, una volta si produce una figura sempre diversa, un'altra volta una figura sempre identica» (*Fisica* III, 4, 203a)[8]. Scientificamente discutibile, questa operazione ha però il merito di tradurre visivamente l'idea secondo cui il dispari, principio maschile di unità, mantiene la simmetria tra i lati della figura, mentre il pari, principio femminile di una materia potenzialmente divisibile all'infinito (l'*ápeiron*), la infrange e comporta una dismisura. Ripercorrendo la fisica pitagorica dei contrari (pp. 313-328), Andrés non evidenzia come, trasposta in musica, l'azione deformante del pari genera dei rapporti sonori sempre più complessi, di modo che in assenza di un opportuno limite imposto dal dispari, essa può inibire la virtù di conciliazione fra qualità contrarie identificata con la consonanza, ossia l'intervallo unificatore stabilito dal pari e dal dispari nei due estremi, acuto e grave; tale dismisura – alterazione, alienazione, *raptus* – si riflette nell'anima dell'ascoltatore, anch'essa composta dalla crasi di qualità contrarie.

Relativamente all'età moderna, va osservato come l'analisi accurata di Andrés delle varie sfaccettature del pensiero sonoro sul piano scientifico, come la citata numerologia pitagorica, strida altrove con osservazioni superficiali o – apparentemente – frutto di disinformazione. L'auspicio dell'autore per la ricostruzione di una «storia dell'udito» capace di spiegare perché «Calvino diffidò dell'orecchio come strumento dello spirito» (pp. 44-46), ad esempio, lascia perplessi alla luce dei molti studi sull'argomento. Tali ricerche hanno mostrato come, più e prima che la musica, lo scetticismo di Calvino riguardi la sfiducia nel libero arbitrio: corrotto irrimediabilmente dal peccato originale, l'uomo è incapace di difendersi dalle sollecitazioni musicali, perché il medesimo statuto non verbale della fantasia e della melodia – da lui equiparato all'azione psicotropica del vino – rischia di confondere la *ratio*. Per tale ragione, da coltivato umanista, Calvino esige che la melodia venga subordinata a un testo spirituale, in maniera da orientare virtuosamente la risposta emotiva del credente[9].

Analoghe perplessità sorgono là dove Andrés si sofferma sull'episodio biblico di Saul (1 Sam 16, 14-23), investito da uno spirito sovrumano e curato dal canto di Davide accompagnato dalla cetra (pp. 183-187). Questa vicenda non appare adeguatamente problematizzata: quella di Saul era malinconia o possessione? In questo senso, prendere in considerazione, almeno in minima parte, il nutrito filone teologico del tardo Rinascimento – a cominciare dal canonista Martín de Azpilcueta, per rimanere in area iberica –, che esamina la virtù del segno sonoro, conteso fra prodigio della fede e rimedio integralmente naturale, avrebbe con-

[6] Nella mitologia greca Ipnos è il dio del sonno. «Immergersi nel sogno – nota Zambrano – è l'origine della musica e della poesia. Immergersi nel sogno è delirare»; cfr. ivi, p. 100.

[7] Si veda il parallelismo istituito da Zambrano fra i ritmi che riflettono l'assenza di libertà nei regimi totalitari e il molteplice musicale riconducibile a certe forme di democrazia, su cui ha richiamato l'attenzione L. Grigoletto, *Ritmo e melodia. María Zambrano verso un pensiero della natività*, in «Rocinante. Rivista di filosofia iberica, iberoamericana e interculturale», XII (2015-2016), 9, pp. 37-49.

[8] A proposito del concetto di *gnomon*, cfr. M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 107.

[9] Si veda ad esempio P. Clive, *The calvinist attitude to music, and its literary aspects and sources*, in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XIX (1957), pp. 80-102.

sentito di contestualizzare meglio le tradizioni sullo pneuma di Ficino[10] e lo sciamanesimo di Pitagora care ad Andrés (pp. 63-64); e ancora, di illustrare in maniera più circostanziata, per l'età moderna, l'accostamento simbolico e mistico tra la lira di Orfeo e la croce di Cristo, che nel volume viene sbrigativamente ricondotto a «un'idea di san Clemente» (p. 295).

Al di là di questi rilievi, inevitabile ricaduta di uno spettro d'indagine forse troppo ampio, il simbolismo filosofico del suono delle origini indagato da Andrés, attraverso fonti culturalmente assai diversificate, ma ben armonizzate fra loro, ha senza dubbio il merito di mostrare al lettore le molte piste di studio che un approccio di ricerca interdisciplinare centrato sulla musica – ancora carente in ambito italiano, come emerge dall'ampio apparato bibliografico del volume – può offrire sulle dinamiche del pensiero filosofico moderno e contemporaneo.

[10] In proposito mi permetto di rinviare a M. Bertolini, *Ficino in confessionale. Una riflessione sulla virtù del segno musicale*, in «Bruniana & Campanelliana. Ricerche filosofiche e materiali storico-testuali», XIX (2013), 1, pp. 11-20.

ROCINANTE - n. 13/2022
ISSN 2531-6451
DOI 10.19267/22R010

QUALE "SALVEZZA" DELL'INDIVIDUO IN SPINOZA? SPIGOLATURE IN MARGINE A UN TESTO DI MARÍA ZAMBRANO*

Gaetano Iaia

* * *

Sarebbe forse troppo semplicistico confinare nel breve spazio di una nota critica quanto María Zambrano espone nel suo piccolo ma prezioso scritto *La salvación del individuo en Espinosa*, reso disponibile in traduzione italiana grazie alla cura di Ludovica Filieri. Eppure, la riflessione della Zambrano, che permane qui come retroterra della nostra riflessione, diviene propizia occasione per riprendere, o meglio riassumere alcuni elementi del pensiero spinoziano avendo, come utile prisma ermeneutico, la categoria di salvezza. Per fare questo, anziché – come la Zambrano – muoverci a partire dall'*Etica*, cercheremo di porre tale concetto in relazione con alcuni aspetti della più ampia teoria spinoziana della religione come espressa nel *Trattato teologico-politico*.

In tale testo, infatti, Spinoza considera la rivelazione come portatrice di una limitata conoscenza divina e tuttavia, nella sua coerenza, in possesso di una certezza di tipo morale. La Scrittura, quindi, viene da lui intesa non come sistema razionale, bensì come un sistema immaginario, in base al quale possono essere definite delle norme pratiche attraverso l'organizzazione di immagini necessarie alla salvezza, equiparando la fede o la sottomissione a Dio con la giustizia e la compassione per il prossimo. Se per Spinoza la filosofia doveva conservare una totale libertà di pensiero, occorreva ugualmente riconoscere che la religione era tesa a raggiungere la medesima destinazione attraverso un percorso proprio e originale, completamente diverso da quello razionale. Ragione e fede, quindi, filosofia e religione, non in conflitto perché diverse l'una dall'altra.

Come Zambrano opportunamente rileva, condizione di possibilità per una salvezza *à la* Spinoza è la conoscenza razionale basata su un'ontologia di tipo naturalistico, fondata su una in(pre)scindibile identità tra Dio, natura e vita umana (p. 46). Il Dio che Spinoza definisce come principio di tutte le cose non è difatti una persona, né è un creatore. Nella tradizione ebraico-cristiana, pensare la creazione in quanto diretta verso uno scopo, o come creazione dal nulla (*creatio ex nihilo*), esigeva la necessità di una Divinità personale: il Dio personale dell'Ebraismo e del Cristianesimo, infatti, dopo aver concepito intellettivamente il mondo da creare, lo aveva fatto, rendendolo "presente", attraverso la sua volontà e la sua potenza. Per Spinoza, al contrario, l'idea di un mondo fatto a immagine di Dio non solo esprimeva una frattura nella unità della natura, ma anche le sue lacune e le mancanze di Dio, in altre parole la sua imperfezione; il Dio che egli riconosce, al contrario, non è dotato di un intelletto simile o identico per essenza a quello umano, e questo mondo non è più né copia di un modello eterno né un "eletto" tra molti mondi possibili, bensì semplicemente un tutto, non preconcetto né creato da alcun intelletto, esso è un dio che esiste in sé senza alcun divario tra pianificazione e realizzazione.

L'espressione *Deus sive Natura*, marchio di tutta la filosofia spinoziana, è volta così a esprimere un dio che esiste per necessità della sua natura assoluta e produce tutto in modo

* A proposito di M. Zambrano, *La salvezza dell'individuo in Spinoza*, a cura di L. Filieri, Roma, Castelvecchi Editore, 2021.

anonimo, una sostanza infinita che necessariamente si dispiega sotto attributi e modi infiniti, in altri termini la grande forza della natura, che si produce da sé e non ha altro scopo che questa necessaria autoproduzione. Come Zambrano sottolinea,

> il concetto di natura si sovrappone all'idea di un Dio creatore, personale, idea che annega sommersa da quella di natura. In prima istanza, Dio servirà ad avvicinarci alla natura; ma una volta in essa, la specificità della divinità andrà a scomparire sotto le note che compongono il concetto di natura, e del concetto di divinità si conserverà, per il momento, un attributo: l'assoluto (p. 47).

Gli esseri umani, modi della realtà infinita, godono della libertà quando, mediante il sentimento della gioia, riconoscono e affermano la necessità divina che si esprime nella natura e in ogni suo dettaglio e, al contrario, cadono nella passione e nella servitù quando immaginano che il proprio bene dipenda dal mondo esterno e che questo sia organizzato solo al fine di soddisfare i loro desideri. L'uomo deve quindi rinunciare all'idea immaginativa di associarsi con l'esterno per ritornare alla propria natura, al sistema (intellettuale) che solo può comprende in sé tutte le sue azioni. Quando i desideri umani sono inghiottiti nella catena dell'immaginazione, a tutto può essere attribuito un significato soggettivo e distorto, ché i danni prodotti dall'immaginazione possono portare alle superstiziose rappresentazioni "soprannaturali".

Credere infatti che il mondo esista e sia organizzato secondo uno scopo, senza conoscere la realtà (naturalistica) del mondo, è per Spinoza un'illusione infantile e un delirio superstizioso: gli esseri umani nascono ignari delle cause dei fenomeni naturali, si ritengono liberi e desiderano ciò che è loro immediatamente utile, ed è da questa connessione tra ignoranza primordiale e desiderio che nasce l'interpretazione teleologica del mondo, per la quale gli oggetti naturali vengono immaginati come mezzi per soddisfare i propri bisogni immediati ma, poiché nessuno può attribuirsi la creazione e l'organizzazione di tali mezzi, essi ritengono che la natura sia stata posta in essere dal "governante divino", che come l'uomo è razionale (p. 49), per essere adorata. Ecco perché, per Spinoza, le letture teleologiche operano attraverso concetti distorti: in natura, ciò che è strumentale all'utilità immediata dell'uomo è considerato buono, ciò che non è utile è considerato cattivo, ciò che si fa liberamente per piacere a Dio è bene e il peccato viene visto come una *aversio* da questo bene. Anche quando le disgrazie dei devoti e la felicità degli empi sono confermate, la lettura teleologica permane: poiché Dio non può essere criticato, il danno subito dai giusti è dovuto alla misteriosa volontà di Dio. Questa teleologia, basata sulla sconosciuta volontà di una divinità che ha bisogno di ottenere favori, diviene così prototipo della "superstizione".

In linea con l'appendice della Parte 1 dell'*Etica*, che denuncia tale teleologia, nel *Trattato teologico-politico* Spinoza, elaborando ulteriormente le proprie idee, pone in essere una riflessione sugli effetti dannosi della superstizione, per la quale le illusioni teleologiche erano nient'altro che rappresentazioni della incapacità, da parte degli esseri umani, di immaginare esseri mistici trascendenti. Questa incapacità, combinazione di ignoranza e desiderio, è la situazione in cui si trovano tutti gli esseri umani e crea in loro "paura". Intrappolati nella teleologia, essi «credono che Dio sia avverso ai sapienti e che abbia scritto i suoi decreti non nella mente, ma nelle viscere degli animali, o che gli stolti, i folli e gli uccelli li annunzino per effetto dell'ispirazione divina e per istinto»[1], cadendo nel circolo vizioso del disagio e del rimpianto.

[1] B. Spinoza, *Trattato teologico-politico*, in Id., *Tutte le opere*, Milano, Bompiani, 2010/2011, pp. 635-637 (d'ora in poi citato come TTP). In questo modo gli esseri umani si preparano alla loro servitù, e quest'ultima diventa assai

Tale costante denuncia del delirio superstizioso equivale però ad affermare che tutte le religioni sono identificabili con una superstizione? Da dove, allora, deriva la possibilità di una salvezza per l'uomo? Proprio la riflessione su tale argomento offre la possibilità di un collegamento tra l'*Etica* e il *Trattato*: se nell'*Etica*, infatti, Spinoza spiega la superstizione servendosi dell'illusorio concetto di scopo, non offrendo però alcuna risposta in merito alla domanda se le religioni rivelate (ebraismo e cristianesimo) siano effettivamente superstizioni, tale questione trova invece il suo pieno sviluppo nel *Trattato*, allorquando il filosofo ebraico elabora la propria teoria della religione a partire da una peculiare interpretazione biblica.

Nell'*Etica* egli aveva definito la salvezza come un ritorno alla ragione, lasciando supporre che la religione biblica basata su percezioni e credenze di livello inferiore contenesse solo la fonte originaria della servitù; nell'introduzione del *Trattato*, invece, dichiara esplicitamente che la religione rivelata «non ha niente in comune con la filosofia, ma che questa, come quella, ha un suo proprio fondamento»[2]. Per comprendere quindi il senso che Spinoza conferisce alla categoria di salvezza, occorre tenere in conto non solo le sue intenzioni fondamentali ma anche la curvatura da lui conferita alla propria riflessione, nella quale assume un posto di rilievo il concetto di separazione. Non solo infatti la separazione di religione e filosofia è volta a garantire e la libertà della filosofia e – come si vedrà – la salvezza delle masse, ottenibile anche mediante il *medium* della religione rivelata, ma più profondamente – e su questo la Zambrano, nella seconda parte dello scritto, formula una acuta riflessione – il *busillis* non sta nell'*essere separati da* qualcosa, bensì nell'*esistere separatamente* in quella unità che è la natura spinoziana, idea che si può ancor meglio comprendere se la si ripensa alla luce di un altro termine sul quale Spinoza si sofferma all'inizio del *Trattato*: la profezia. Questa, infatti, è «la conoscenza certa, rivelata da Dio agli uomini, di qualcosa»[3], definizione applicabile anche alla conoscenza naturale, ché anche «la conoscenza naturale si può chiamare profezia», in quanto «le cose che conosciamo con il lume naturale dipendono dalla sola conoscenza di Dio e dai suoi eterni decreti»[4].

La conoscenza naturale e la rivelazione divina sono dunque indistinguibili in termini di origine e certezza, poiché entrambe hanno da lui origine trovano in lui la loro certezza, distinguendosi solo in base a criteri differenti: la profezia manifesta una "conoscenza certa" attraverso strumenti dell'immaginazione quali parole e immagini, mentre la conoscenza naturale si fonda sulla certezza dell'intelletto. Ecco perché, come Zambrano sottolinea, «Al di fuori di Dio non c'è altro che incertezza e confusione. Dio è quell'inesorabile verso cui la nostra vita deve necessariamente tendere, ciò da cui non c'è fuga possibile. È lì eternamente, necessariamente, inevitabilmente. È tutto ciò che esiste, è l'unica cosa che esiste» (p. 53); la soluzione "separata" offerta dalla Scrittura, con il suo insegnamento indipendente dalla speculazione attraverso mezzi adatti all'immaginazione, può in questo modo bene adattarsi all'ignoranza e all'intelletto "carente" della maggior parte delle persone.

---

malsana allorquando è collegata al potere che maschera la paura in nome della religione. È peraltro questo il motivo per cui Spinoza cercherà sempre di separare la politica dalla religione. L'introduzione del *Trattato* racchiude brillantemente il rapporto sussistente tra religione, politica e sentimento. Per ulteriori approfondimenti, rinviamo agli studi, ormai classici, di Alexandre Matheron, che investigò lungamente la questione dell'emozione nel pensiero di Spinoza: A. Matheron, *Individu et communauté chez Spinoza*, Paris, Les Ed. de Minuit, 1969; Id., *Le Christ et le salut des ignorants chez Spinoza*, Paris, Aubier, 1971.

[2] TTP, p. 645.

[3] TTP, p. 653.

[4] *Ibidem*.

Essa, infatti, più volte ricorda come Dio si sia rivelato ai profeti «o con parole, o con figure (*vel verbis vel figuris*), o nell'uno e nell'altro modo»[5], rendendo quindi possibili casi in cui le parole o le figure sono *extra immaginationem* e *reali* (*verae*), con controparti osservabili, e casi di carattere completamente immaginario, come il vedere o il sentire onirico. Anche nella profezia c'è dunque una separazione, o meglio una differenza: una cosa sono gli eventi profetici "straordinari", che riguardano, ad esempio, Mosè o Gesù, altra cosa sono le esperienze "ordinarie" degli altri profeti, i quali, saltando le «cause intermedie o particolari», avevano sempre fatto ricorso a Dio[6], ricevendo la rivelazione divina solo attraverso mezzi immaginari, o attraverso parole o immagini, indipendentemente dal fatto che le profezie avessero o meno controparti reali, ché «per profetizzare non è necessaria una mente più perfetta, ma un'immaginazione più vivida»[7].

Ma se l'unico mezzo di rivelazione profetica è l'immaginazione, in base a cosa può giustificarsi la sua certezza? Per Spinoza, infatti, la verità è criterio di se stessa (*verum index sui*), così che solo le idee "razionali", chiare e distinte, sono per natura certe; l'immaginazione, invece, richiede altri elementi perché per sé potrebbe non contenere alcuna certezza. Il profeta, quindi, ha sempre bisogno di un *signum* per confermare ciò che visto o udito, e può dirsi "vero profeta" solo quando – non aggiungendo alcunché alla Legge mosaica – vive una vita retta. Questa caratteristica della profezia conferma che la sua certezza – come in generale la certezza "religiosa" – sta nella sua dimensione "morale": la certezza della profezia viene infatti a essere mediata da diversi fattori, quali parole, immagini, segni e una vita giusta e buona. In altre parole, poiché la stessa Scrittura riconosce che la certezza della profezia non viene da ciò che il profeta vede o sente, si deve accettare che i mezzi immaginari della profezia, pur diversi dalle percezioni razionali di livello superiore (come le evidenze matematiche) che per sé sono autosufficienti, nondimeno possono essere ugualmente validi.

È qui che, per Spinoza, viene a porsi il più stretto legame tra separazione e profezia: i profeti, in quanto ebrei, ricordano che il popolo ebraico – popolo dell'*Antico Patto* mosaico – è un popolo separato perché eletto, anche se la piena ed effettiva separazione sarà, successivamente, quella realizzata dalla *Nuova Legge* affermata da Gesù: il dominio di Dio, «l'ordine immutabile della natura, cioè la catena degli esseri naturali», è inevitabilmente *fatto* in quanto è parte dell'essenza di Dio[8], così che, se anche dal punto di vista della ragione l'idea di un Dio "legislatore particolare" è solo un immaginario, la "guida divina" (*Dei directionem*) è l'ordine fisso e immutabile della natura, e il potere di ogni essere in natura è solo un frammento dello stesso potere divino, che si estrinseca a un livello sia interiore che esteriore: da una parte, quindi, sta la scelta di Dio, universale perché interiore, permettendo di applicare l'elezione divina alla capacità della ragione di riconoscere l'ordine divino e di controllare le passioni, mentre dall'altra Dio guida le "cose umane" grazie alle cause esteriori, volte a proteggere la salute del corpo o della società.

Alle leggi divine universali si accompagnano quindi delle leggi umane particolari, volte soprattutto all'ottenimento di quella che può dunque definirsi la salvezza: se la legge divina «mira solo al sommo bene, cioè alla vera conoscenza e all'amore di Dio»[9], quando l'uomo con il suo intelletto riconosce Dio come causa di tutte le cose e ama Dio secondo questa ve-

[5] TTP, p. 657.
[6] *Ibidem*.
[7] Ivi, p. 665.
[8] Cfr. M. Zambrano, *La salvezza dell'individuo in Spinoza*, cit., p. 53.
[9] TTP, p. 739.

ra conoscenza, la sua conoscenza e il suo amore per Dio diventano il fine ultimo e la regola della vita umana.

> Essendo dunque l'amore di Dio la somma felicità dell'uomo, la beatitudine, il fine ultimo e lo scopo di tutte le azioni umane, ne segue che osserva la legge divina soltanto colui che cerca di amare Dio, non per timore del castigo né per amore di un'altra cosa – come i piaceri, la fama ecc. –, ma per il solo fatto che conosce Dio, ossia perché sa che la conoscenza e l'amore di Dio sono il sommo bene[10].

Così, la conoscenza e l'amore di Dio non devono essere esercitati per paura di qualche castigo o pena, né per amore di un'altra cosa della quale si desidera dilettarsi, ché il fine ultimo – salvifico – al quale devono essere indirizzate tutte le azioni umane sono la conoscenza e l'amore di Dio, a immagine di Gesù Cristo che aveva pienamente percepito e compreso le cose rivelate (*res revelatas*)[11]. Per mezzo di Cristo, infatti, la Scrittura non è più "legge" da intendersi come *imperativo* o condizione per l'ottenimento della salvezza; essa, al contrario, si pone in quanto verità "eterna"[12], ché «non contiene sublimi speculazioni né cose filosofiche, ma soltanto cose semplicissime, che possono essere percepite da chiunque, per quanto ottuso (*tardissimo*) possa essere»[13]. Opportunamente, la Zambrano rileva così che il razionalismo logico di Spinoza finisce per rinchiudere quest'ultimo in una circolarità, per la quale la sua posizione da metafisica diviene religiosa: «Non solo tutto è fondato nell'essenza di Dio, *Deus sive natura*, ma il suo stesso essere è l'essere di ciò su cui è fondato; in ultima analisi, c'è solo il fondamento e non ciò che è fondato»[14].

Da qui, in conclusione, il senso dell'interrogativo da noi posto nel titolo di questa nota, parafrasando quello scelto dalla Zambrano: mentre infatti per quest'ultima «Spinoza giunge a Dio attraverso le sue leggi di natura», così che la salvezza dell'uomo sta nel suo essere «un modo di Dio, non la sua creatura prediletta [...] è in lui, separato da lui e prigioniero suo allo stesso tempo» (p. 64), nondimeno la riflessione spinoziana non può non sollecitare una riflessione sulla salvezza possibile:

> dato che non possiamo comprendere con il lume naturale che la semplice ubbidienza è via di salvezza, ma soltanto la rivelazione insegna che ciò avviene per una singolare grazia di Dio che non possiamo raggiungere con la ragione, ne segue che la Scrittura ha portato un grandissimo conforto agli uomini. Infatti tutti, senza eccezione, possono ubbidire, mentre sono pochissimi, se confrontati con la totalità del genere umano, coloro che acquistano l'abito della virtù sotto la guida della sola ragione. E perciò, se non avessimo questa testimonianza della Scrittura, dubiteremmo della salvezza di quasi tutti[15].

---

[10] Ivi, p. 741.
[11] Cfr. ivi, p. 749.
[12] Ivi, p. 747.
[13] TTP, p. 961. Questo non equivale però a *cristianizzare* Spinoza, e la Zambrano sottolinea questo con estrema chiarezza (cfr. M. Zambrano, *La salvezza dell'individuo in Spinoza*, cit., p. 63).
[14] Ivi, p. 61.
[15] TTP, p. 1003.

ROCINANTE - n. 13/2022
ISSN 2531-6451
DOI 10.19267/22R011

JOSÈ FERRATER MORA INTERPRETE DI ORTEGA Y GASSET*

Stefania La Rosa

* * *

Ortega y Gasset. Fasi di una filosofia rappresenta, nella produzione del filosofo e saggista catalano José Ferrater Mora, una tappa importante nell'opera di divulgazione del pensiero iberico. Nella primavera del 2022 il testo – originariamente pubblicato nel 1957 in inglese e tradotto in spagnolo dall'autore stesso nel 1958 – viene proposto in traduzione italiana, nella collana "Il pensiero forte" dell'editore Massari.

Si tratta di una breve introduzione al pensiero orteghiano, in cui Ferrater Mora abbraccia la missione di comprenderne la filosofia, proponendosi di mostrare «non tanto l'originalità dell'opera quanto la sua verità» (p. 19). Ad aprire il testo, due ritratti dell'artista spagnolo Ignacio Zuloaga y Zabaleta tracciano il profilo del filosofo, come a voler condividere, anche nella scelta editoriale, la linea percorsa da Ferrater Mora di utilizzare un metodo narrativo, biografico, cioè capace di restituirne un'immagine viva. La stessa filosofia orteghiana appare scandita secondo periodi e fasi di vita. Vengono, indicativamente, individuate tre grandi tappe del pensiero orteghiano caratterizzate dalla prevalenza dei seguenti temi: oggettivismo (1902-1904), prospettivismo (1914-1923), razio-vitalismo (1924-1995), complessivamente analizzate secondo suggestioni dal respiro concreto ed essenziale. D'altronde, l'autore definisce la filosofia di Ortega un sistema aperto, tanto da far emergere l'impossibilità di incorniciarne definitivamente i confini, e suggerisce l'immagine di un arazzo per sottolinearne l'ampiezza, la varietà e la complessità dei temi trattati.

Ferrater Mora si sofferma, in primo luogo, sulla ricerca orteghiana di una via alternativa al razionalismo e all'idealismo, restando fedele al potere delle idee e sfuggendo, allo stesso tempo, a quel regno della ragione pura che, come viene sottolineato, dovette rivelarsi un «impero senza sudditi» (p. 60). Così, si evidenzia in Ortega un metodo di ricerca capace di osservare l'uomo *sub specie circumstantiarum* (p. 40), come parte integrante della circostanza: questo è il «fatto della vita umana» (p. 42).

L'autore mette in luce, inoltre, il significato del *carattere obliquo* dello stile filosofico orteghiano, cioè la possibilità sempre aperta di declinare le sue teorie a partire da metafore ed espressioni provenienti da molteplici ambiti. Così, la teoria del prospettivismo viene inquadrata nella sua variegata valenza filosofica, storica, biologica: la *prospettiva* ha a che fare con la realtà. Come suggerisce: «il termine prospettivistico è un predicato ontologico quanto filosofico. In altre parole, le prospettive sono aspetti della realtà nella misura in cui vengono percepiti da esseri concreti» (pp. 48-49). La realtà a cui si fa riferimento porta con sé, certamente, un legame con la vita biologica, in quanto la prospettiva di ciascun individuo risulta reale perché appartenente ad una vita, ad un ambiente, ma rivela anche, soprattutto, un vincolo storico, cioè l'indissolubilità e la convivenza di una vita con il suo tempo, il suo radicamento. Da qui l'invito di Ferrater Mora a valutare l'interesse di Ortega per la scuola di von Uexküll e l'affine sensibilità con filosofi come Simmel e Nietzsche in un senso non vitalistico (cfr. p. 53).

* A proposito di J. Ferrater Mora, *Ortega y Gasset. Fasi di una filosofia*, trad. it. di A. Roso, Bolsena, Massari Editore, 2022.

Ed è proprio su tale radicamento storico che l'autore sposta progressivamente l'attenzione in una terza fase del testo in cui si sofferma sul razio-vitalismo orteghiano. Dopo aver chiarito la critica di Ortega al razionalismo e al vitalismo, egli mostra la "via orteghiana": il radicamento della ragione nell'esistenza, la necessità della vita stessa di *rendere ragione*. Come l'anima segna la forma di un corpo attivo, così, orteghianamente, la ragione segna il senso dell'esistenza umana: «"Penso dunque sono" sfocia nella conclusione "Penso, perché vivo"» (p. 66).

Da questo punto di vista, la ragione vitale è un fatto, è un'innegabile realtà dell'esistenza umana, la forma dell'esistenza. Perciò, Ferrater Mora prende in esame la possibilità di considerare la ragione vitale non solo come realtà, ma come «metodo empirico» (*ibidem*), in quanto l'esperienza mostra come la ragione sia vitale, necessaria, quindi come essa sia il modo stesso di procedere della vita umana che ha bisogno costantemente di sapersi. Tale metodo consente di osservare la complessità di una tale necessità vitale: l'uomo deve continuamente sapere di sé stesso e di ciò che lo circonda. Da qui le idee che abbiamo e che elaboriamo per muoverci nel mondo, di cui, giustamente, Ferrater Mora sottolinea la natura di "occorrenze" (p. 69), per il fatto stesso di emergere in una vita che le precede e le elabora; da qui, le credenze, cioè la realtà, ciò in cui ci si trova già, in cui ci si imbatte; ancora, i dubbi nei quali si naviga: «il dubbio è una specie di credenza […] possiamo rimanere in dubbio nello stesso senso in cui possiamo rimanere nelle credenze» (p. 73). Infine, quando una credenza giunge al termine del suo ciclo vitale, una nuova idea può essere formulata e convertirsi in credenza formando la rete della realtà umana.

È proprio intorno al tema della vita umana in Ortega, che Ferrater Mora offre, a nostro avviso, le più interessanti suggestioni.

Una volta messe da parte le definizioni tradizionali, ciò che si può dire intorno alla vita è che «non è un corpo, né un'anima» (p. 79). In tal modo Ferrater Mora accoglie l'invito ortheghiano a «raccogliere i semi sparsi da Eraclito» (p. 81), per definire la questione ontologica della vita umana intesa come problema. La vita umana è «un puro accadere» (p. 80), un fare incessante, una decisione *in fieri*, un dramma da risolvere. Per tale motivo essa è eminentemente dinamica, in continuo divenire.

Rispetto *al da farsi*, la libertà dona la possibilità di scegliere, persino di non rispondere in modo autentico alla vocazione di essere ciò che si è. Così, l'imperativo orteghiano di "fare ciò che si deve", cioè di rispondere al proprio destino, si colora di un carattere non solo etico, ma ontologico.

Si può osservare, allora, che il filo conduttore dell'opera di Ferrater Mora è certamente la mutua connessione tra vita umana e conoscenza, secondo un'accezione dell'aspetto conoscitivo inteso come funzione vitale. Si insiste così, giustamente, sull'uso di Ortega, per certi versi, ambiguo del termine "conoscenza" per giungere ad una visione ampia che contenga il processo cognitivo, ma non si riduca ad esso (cfr. pp. 85 e 109).

Ferrater Mora si sofferma sui nodi concettuali fondamentali del pensiero orteghiano conducendo un'analisi priva di retorica e attenta a chiarire con delucidazioni estremamente pratiche l'origine delle più rilevanti questioni orteghiane. In questa chiave di lettura bisogna interpretare, a nostro parere, le numerose digressioni e le molteplici suggestioni a cui l'autore rimanda nell'analizzare il concetto di ragione vitale, la dottrina dell'uomo, la dottrina della società, l'idea di filosofia, l'idea di essere. Analisi poste nella parte conclusiva dell'opera e che, tuttavia, occupano un posto non marginale dal punto di vista concettuale, come a voler sottolineare il tentativo di suggerire spunti per il lettore che approfondirà.

In questa prospettiva, l'autore riesce, per così dire, a scardinare quella logica del pensiero meramente razionale che tanto impegnò lo stesso filosofo spagnolo, consegnandoci il cuore della filosofia orteghiana.

ROCINANTE - n. 13/2022
ISSN 2531-6451
DOI 10.19267/22R012

FENOMENOLOGIA DEL CORPO E DELL'AMORE NEGLI SCRITTI ORTEGHIANI DEGLI ANNI VENTI*

Maria Lida Mollo

* * *

Il titolo che ho scelto per commentare il libro, in cui Giulia Gobbi raccoglie, ripresenta e in due casi presenta per la prima volta al lettore italiano dei saggi scritti da Ortega negli anni che vanno dal 1924 al 1926 (*Sobre la expresión fenómeno cósmico* [1925]; *Las dos grandes metáforas* [1924]; *Facciones del amor* [1926]; *La percepción del prójimo* [1924] e *Vitalidad, alma, espíritu* [1925]), non risponde di certo all'intento di riaprire la ormai vecchia disputa sull'affiliazione del loro autore alla fenomenologia. Non di questo si tratta, almeno non ora e non qui. "Fenomenologia" non è neanche scelta lessicale innescata da quella sensazione di essere in debito che spesso porta, quasi come un obbligo di restituzione, a pagare il pegno prima di scrivere o di parlare di alcunché, in questo caso al prefatore d'eccezione – il fenomenologo Agustín Serrano de Haro, verso il quale il lettore di lingua spagnola è debitore, tra le altre cose, dell'edizione delle husserliane *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* (2002) –; e nel mio caso sempre a chi, come Javier San Martín[1], ha offerto una chiave di lettura che ha il merito di aver reso visibile la tensione mai risolta, di certo non risolvibile con slogan e etichette, tra Ortega e Husserl. Piuttosto, col termine "fenomenologia" ci si riferisce qui innanzitutto a un atteggiamento, un metodo e un nuovo territorio di oggetti, così come appaiono nelle fini descrizioni orteghiane del vissuto, dell'atto, del sentimento, del corpo, del gesto e della carne. Il che va di pari passo con la consapevolezza da parte di Ortega, da un lato, di una mossa di rottura con la tradizione filosofica, in particolare con il positivismo e, dall'altro, della vicinanza con i più volte citati in questi testi Scheler e Pfänder. Se v'è, infatti, un tratto che si può senza alcun dubbio segnalare di questi scritti è lo spirito "belligerante" che li anima e, nel contempo, l'intelletto "attaccabrighe" di chi li scrive e al quale bastano due pagine per smontare il "principio di utilità" dell'evoluzionismo (pp. 27-29), in un testo, e l'assimilazione dell'amore al desiderio (*vs* San Tommaso) o all'allegria che si unisce alla conoscenza della sua causa (*vs* Spinoza) (pp. 64-65), in un altro[2].

Quel che però rende possibile il superamento di alcune idee sull'amore, ma anche sulla forma del corpo e su quella espressiva, che – avverte Ortega in un passaggio delicato e scivoloso per la traduzione[3] – ogni movimento reca in sé dissolta; e quello che, inoltre, consen-

* A proposito di J. Ortega y Gasset, *Il corpo tra* symbolon *e* psyché, a cura di G. Gobbi, prefazione di A. Serrano de Haro, Milano, Meltemi, 2022.

[1] Cfr., almeno, J. San Martín, *La fenomenología de Ortega y Gasset*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012 e N. Expósito Ropero, T. Domingo Moratalla (a cura di), *Ortega y la fenomenología. Diálogos con Javier San Martín*, Madrid, Dykinson, 2022.

[2] Questa stessa critica, in questi stessi termini, era già apparsa in A. Pfänder, *Zur Psychologie der Gesinnungen*, in «Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung», Halle, Max Niemeyer, I, 1913, pp. 325-404, in part. pp. 353-359. Sull'influenza di Pfänder nella psicologia sentimentale di Ortega, cfr. N. Orringer, *Ortega y sus fuentes germánicas*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 235 y ss.

[3] «Si el movimiento lleva en disolución un ingrediente expresivo, hay para sospechar que también lo lleve la forma orgánica. Después de todo, la forma es un movimiento detenido, y no hay duda que, por lo menos, contribuye a esculpirla todo movimiento habitual» (J. Ortega y Gasset, *Sobre la expresión, fenómeno cósmico*, in Id., *Obras completas*, 10 voll., Madrid, Taurus, 2004-2010, vol. II, p. 692). Così nella versione di Gobbi: «Se il movimento porta

te la definitiva uscita dalla confusione tra desiderio e sentimento, è, ancor prima che una tesi specifica, un atteggiamento (non "attitudine", come purtroppo appare con una certa frequenza nella traduzione di *actitud*, ma anche di *intención* e di *actividad* [p. 69]) nuovo e altro, caratterizzato dalla «ripugnanza nei confronti dell'imperialismo ideologico» (p. 29). Intendendo con quest'ultimo quella tendenza, a volte anche cruenta, di certo sempre violenta, di sottomettere l'evento al principio, ma potremmo anche dire il fatto al presupposto. Ebbene, che l'atteggiamento altro richiamato da Ortega sia quello fenomenologico lo evidenziano non solo i riferimenti espliciti a Pfänder e a Scheler (pp. 64, 80), e neanche solo l'assunzione del riso e del pianto come oggetto di studio, così come lo sarebbero stati di una disciplina che, coniugando temi centrali della fenomenologia husserliana, quale quello del corpo nella doppiezza di *Körper* e *Leib*, e dello storicismo di matrice diltheyana, come ad esempio l'espressione e la sua interpretazione nella tensione tra vita e forma, stava nascendo proprio in quegli anni, vale a dire, l'antropologia filosofica. E il pensiero corre, molto più in là, al 1941, anno di pubblicazione di *Lachen und Weinen*, il libro che Plessner dedica a quegli stessi fenomeni, da lui considerati come non trasparenti ed equivoci, a partire dall'abbandono del pregiudizio sulla concezione dualistica dell'uomo e addentrandosi, anche qui in stretta sintonia con chi al dualismo preferisce il doppio, in un'analisi del linguaggio, del gesto simbolico e dell'espressione gestuale[4], che ben può essere messa in relazione con la distinzione operata da Ortega. Possibilità di messa in relazione certamente non è assimilazione e, infatti, la distinzione orteghiana appare più in linea con Piderit, e con la sua opera «*Mimica e fisiognomica*. Acuta e azzeccata in ogni dettaglio», secondo quanto egli stesso afferma, ma che avrebbe il difetto di non presentare «con chiarezza sufficiente le linee fondamentali della spiegazione». La traccia di *Mimik und Physiognomik*[5] è facilmente visibile nella distinzione tra simbolo convenzionale (es. la bandiera), da una parte, e fenomeno cosmico, o simbolo naturale (es. il pugno sul tavolo come espressione di ira), dall'altra:

> Il verbo "simboleggiare" significa sostituire un oggetto con un altro. Alla patria si sostituisce la bandiera. Quando tra entrambi gli oggetti non vi è un nesso rilevante o comunque non percepiamo alcun legame, il simbolo è convenzionale; tale sostituzione risulta particolarmente bizzarra[6]. Quando al contrario ne percepiamo una corrispondenza, il simbolo è invece naturale, ha un fondamento oggettivo e costituisce un fenomeno cosmico come qualsiasi altro. Tale è il gesto dell'ira: un'azione simbolica dell'azione intenzionale che costituisce il sentimento della rabbia (p. 32).

Diversamente, per Plessner la gestualità [*Gebärde*], a differenza del gesto [*Geste*], non è un surrogato di azione dovuto a fenomeni di associazione tra sensazioni. Pur nel riconoscimento delle dissonanze, il pensiero va anche all'indietro, verso l'opera composta nel 1928, *Die Stufen des Organischen und der Mensch*, per l'uso che ivi faceva Plessner del concetto di eccentricità, intendendo con esso la posizione di molteplice mediazione del rapporto

---

al disfacimento di un ingrediente espressivo, bisognerebbe dedurre che lo porti con sé la nostra parte organica. Dopotutto la forma è un movimento trattenuto, e non vi è dubbio che tutto il nostro movimento abituale contribuisce a scolpirla» (pp. 38-39).

[4] Cfr. H. Plessner, *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, a cura di V. Rasini, Milano, Bompiani, 2007, pp. 85 e ss.

[5] T. Piderit, *Mimik und Physiognomik*, Deltmond, Verlag der Meyerschen Hofbuchhandlung, 1886.

[6] Ortega dice *caprichosa*, intendendo così l'arbitrarietà e non la stravaganza del simbolo convenzionale (J. Ortega y Gasset, *Sobre la expresión, fenómeno cósmico*, cit., p. 687).

dell'uomo con se stesso e con il mondo, che, però, in Ortega assume una modulazione marcatamente metafisica, anche se pur sempre della vita[7]:

> Il desiderio ha un carattere passivo e ciò che desidero in realtà è che l'oggetto arrivi a me. Sono il centro gravitazionale, dove vorrei che le cose cadessero. Viceversa, l'amore è pura attività [...]. Nell'atto amoroso, la persona esce fuori da sé stessa; è forse il momento in cui la Natura ci mette massimamente alla prova per far sì che ognuno fuoriesca da sé per dirigersi verso un'altra cosa. Sono io che gravito verso di lei, non lei verso di me (p. 65).

A evidenziare il tratto fenomenologico dell'atteggiamento è altresì la presentazione del programma di lavoro, quando per esempio si tratta di descrivere la cosa stessa "amore", una cosa che non è cosa ma atto e vissuto, e che è suscettibile di essere trattata con la stessa precisione con cui l'entomologo classifica gli insetti. Ma su questo punto non si può privare il lettore, neanche in questa forma anticipativa e concisamente commentativa della rassegna, di pregustare la parola orteghiana agilmente tradotta da Gobbi:

> Poiché queste illustri definizioni non ci soddisfano, tanto vale che proviamo a descrivere direttamente l'atto amoroso, classificandolo come fa l'entomologo con un insetto catturato nella boscaglia. Spero che i lettori amino o abbiano amato qualcosa, e possano ora prendere per le ali semitrasparenti il loro sentimento e fissarlo bene in mente. Enumererò i caratteri più generali e astratti di quest'ape tremante che sa di miele e pungiglione (p. 66).

Al di là del fascino sortito dalla forza espressiva della metafora *in absentia*, per cui l'«ape tremante che sa di miele e pungiglione» sta per l'amore, e il suo connaturato carattere contraddittorio, il lettore deve prestare molta attenzione, ponendo in relazione questo passo di *Facciones del amor* (che meglio sarebbe stato tradurre letteralmente con *Lineamenti*, o *Tratti* o, ancora, in vista di un'equivalenza lessicale totale, con *Fazioni dell'amore* al posto di *Aspetti dell'amore*) con un altro, contenuto in *Sull'espressione, fenomeno cosmico*, quello in cui Ortega accenna alla contrapposizione tra il concetto di "tipo ideale" e quello di "classe", riferendosi – e non poteva essere diversamente non solo per l'affinità elettiva che attraversa l'opera orteghiana tutta – alla morfologia goethiana, assunta come alternativa sì al per così dire "precorso" evoluzionismo, ma anche e soprattutto all'idea di scienza che si impone con la "nuova scienza" galileiana. Una tale contrapposizione tra atteggiamenti, prima ancora che tra concetti, è a sua volta fonte di distinzione tra costruttivismo, da una parte[8], e morfologia intesa come una sorta di fenomenologia dei segni, dall'altra, ovvero, assunzione del fenomeno concreto come segno di un segreto, che altro non è che la legge naturale. Nondimeno, l'esposizione della differenza non solo di atteggiamento e di risultato, bensì anche di modo

[7] Cerezo Galán pone l'accento sull'intento, da parte di Ortega, di superare tanto l'Antropologia filosofica quanto l'Ontologia fondamentale, non senza segnalare, però, che tale intento sfocia nell'ambiguità di un'Ontologia *generalis* della vita che, non potendo fare a meno dell'essenza dell'uomo, finisce per assumere i termini equivoci di un'Antropologia metafisica. In questa stessa direzione, si comprendono le ragioni dell'invito, da parte di Cerezo, a non assimilare *tout court* la circostanza al mondo (cfr. P. Cerezo Galán, *Las dimensiones de la vida humana en Ortega y Gasset*, in J. San Martín, T.D. Moratalla (a cura di), *Las dimensiones de la vida humana. Ortega, Zubiri, Marías y Entralgo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 19-52, in part. pp. 27-29).

[8] Vedasi anche J. Ortega y Gasset, *Conversión de la física en geometría. Observación o invención. Grecia o Egipto*, «La Nación», 24 ottobre 1937, in Id., *Obras completas*, cit., vol. V, p. 430: «Ciò che interessa a Galileo non è, dunque, adattare le sue idee ai fenomeni, bensì, al contrario, adattare, attraverso un'interpretazione, i fenomeni a certe idee rigorose e *a priori* indipendenti dall'esperimento; insomma, a forme matematiche. Questa era la sua invenzione […] Non osservare, bensì costruire *a priori*, matematicamente, è il tratto specifico del galileismo».

di procedere, sembra altresì riecheggiare la critica unamuniana alla riduzione positivistica dei "fatti" in polvere di fatti[9].

> Invece di scomporre un fenomeno in elementi insignificanti, ipotetici e astratti come fa la "nuova scienza" di Galileo, Goethe contempla il fenomeno nella sua concretezza e immediatezza, cioè per come si presenta, e cerca di interpretarlo come se fosse un segno che il cosmo crea per rivelarci un segreto che risulta essere la legge naturale. All'interno della tematica di cui ci stiamo occupando, Goethe cercherebbe in tal modo, in ogni tipo di animale e in ogni specie, l'anima che gli corrisponde. Vi è un'anima di leone e un'anima di cinipe che nella struttura anatomica dell'uno e dell'altro essere trova la sua metafora semantica (p. 40).

E lo stesso potrebbe dirsi della presa di distanza da Freud, in *Vitalità, anima, spirito*, testo di cui ci occuperemo più avanti:

> la psicologia di Freud tende a fare della vita psichica un processo meccanico invece di un meccanismo mentale e non fisico. Dunque, trovo che questa propensione meccanicistica sia per la scienza qualcosa di superato sin dall'inizio, e mi sembra più feconda una teoria psicologica che non atomizzi la coscienza, spiegandola come mero risultato di associazioni o dissociazioni fra elementi staccati tra loro. [...] Cercheremo di addurre una tesi opposta: partire dal fatto psichico per spiegare le sue parti (p. 87).

Proseguendo nella lettura di *Sull'espressione, fenomeno cosmico*, le anime non cessano di moltiplicarsi, fino ad arrivare a una distinzione di genere, che sarebbe stata ulteriormente sviluppata negli inserti del giornale «El Sol», pubblicati tra il 1926 e il 1927, di cui fa appunto parte il già citato *Facciones del amor*. Nel testo del 1925, la linea che lega "individualità dell'anima", "gesto" e "fisionomia", con il riconoscimento del potere dell'anima di scolpire il corpo, e che Ortega trova sapientemente colto dall'enunciato fraseologico *genio y figura hasta la sepultura*[10], oltre che confermato nella tipologia dello psichiatra Kretschmer[11], segue inoltre i criteri dell'età. Non solo: su questo preciso punto, la riflessione di Ortega lascia intravedere altre influenze e altri insegnamenti, più specificamente di filosofia della cultura, come quello simmeliano intorno all'abito e all'ornamento, che però non sarebbe mancato neanche nella già citata trattazione di Plessner[12].

> L'uomo nudo si è denudato più della donna, e l'uomo maturo più del giovane, e l'uomo saggio più dell'ingenuo. Perché? Non esiste un sorprendente parallelismo tra una maggiore nudità e una ricca vita interiore? Più intimità possiede l'essere, maggiore sarà il grado di nudità; cioè il suo corpo parlerà più della sua anima. Nel bambino, che non ha quasi un'anima, la carne ci rimanda appena alla sua parte interiore (p. 42).

---

[9] Cfr. M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Barcelona, Ediciones Folio, 2002, p. 9.

[10] Anche su questo preciso punto è possibile il confronto con Plessner, che però mette in guardia dal «passare troppo prontamente dall'interpretazione mimica a quella fisionomica e dal considerare la fisionomia una mimica irrigidita» (H. Plessner, *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, cit., p. 93).

[11] Cfr. E. Kretschmer, *Körperbau und Charakter. Untersuchungen zum Konstitutions-problem und zur Lehre von der Temperamenten*, Berlin, Springer, 1921. Kretschmer fu invitato da Ortega a pubblicare nel secondo numero della sua rivista, non nel primo come invece viene indicato in una nota di *Sobre la expresión, fenómeno cósmico* (p. 693); cfr. *Genio y figura*, in «Revista de Occidente», 1923, 2, pp. 161-174.

[12] H. Plessner, *Il riso e il pianto. Una ricerca sui limiti del comportamento umano*, cit., p. 74: «La posizione eccentrica, ad esempio, rende altresì possibile il dono del linguaggio e la necessità del vestiario (quindi la concettualizzazione e la consapevolezza della nudità); oppure l'andatura eretta e la coscienza religiosa; o ancora l'uso di strumenti e il gusto per l'ornamento».

Così come la rotondità delle forme copre la parte interiore, nel profilo angoloso dell'uomo maturo, invece – e a un uomo maturo e spigoloso in particolare viene facile pensare da *Meditaciones del Quijote*[13] in poi – «ci sembra quasi che lo scheletro della persona, fino ad allora nascosto dalla rotondità delle forme, abbia avuto la meglio sulla carne che lo avvolgeva e volesse uscirne fuori, imprimendo da dentro i suoi inquietanti spigoli, la sua acuta geometria» (p. 42).

Che il concetto di carne sia centrale in questo testo è annunciato sin dall'*incipit*, nel titolo del paragrafo iniziale «Variazioni sulla carne», in cui la domanda «Quando vediamo il corpo di un uomo, vediamo un corpo o vediamo un uomo?», trova una prima risposta nella seguente distinzione: «Vi sono, in effetti, due tipi di corpo: il minerale e la carne» e più diffusamente:

> Il nostro diverso approccio di fronte alla "carne" e di fronte al minerale si basa sul fatto che, quando vediamo la carne, immaginiamo qualcosa di più di ciò che vediamo; la carne si presenta a noi, ovviamente, come esteriorizzazione di qualcosa che è essenzialmente interno. Il minerale è tutta esteriorità; la sua parte interna è un "dentro" relativo: lo rompiamo e la sua porzione interna diventa esterna, evidente, superficiale. Tuttavia, ciò che è interno alla carne non giunge mai a diventare esterno in maniera autonoma, e anche se la tagliamo in due, rimane qualcosa di radicale [radicalmente], assolutamente interno. È essenzialmente intimità. Questa intimità la chiamiamo vita (p. 24).

E al riguardo, non sorprende che al prefatore sia riuscito difficile, da un lato, «non evocare l'influente traiettoria del concetto di *chair* nella grande fenomenologia francese, da Merleau-Ponty a Michel Henry, passando attraverso Levinas» (p. 10) e, dall'altro, trovare nelle riflessioni orteghiane un antidoto al trionfo del *ciborg* (p. 11).

Ritornando a *Estudios sobre el amor*, e restando nel capitolo tradotto da Gobbi, *Facciones del amor*, vale la pena di segnalare la nota che giustamente la traduttrice sente l'esigenza di inserire al fine di mostrare quello che la sua scelta, improntata sull'«accettabilità»[14] della cultura ricevente, ha dovuto necessariamente coprire, vale a dire, *estar alegre o estar triste*, da lei resi in italiano con «essere allegro o essere triste» (p. 70). Nulla da ridire sulla legittimità della scelta, qualcosa da ridire, invece, c'è sul contenuto della nota e sulla traduzione del periodo immediatamente successivo: «Son, en efecto, estados y no afanes, actuaciones»[15] diviene «Sono in effetti degli stati temporanei e non dei desideri, delle azioni» (p. 70). Il problema risiede nell'aggiunta dell'aggettivo "temporanei", non solo per quel che sempre c'è di deformazione del testo fonte nella "chiarificazione" e nell'"allungamento"[16], ma perché una simile scelta intacca direttamente il senso del testo. Ortega dice semplicemente che si tratta di "stati", e che questi stati durano nel tempo, non che siano temporanei; il che serba piena coerenza con quanto detto prima riguardo all'amore, al momento di fare sfoggio di metafore predicative: «l'amore è una fonte [*fluencia*], il getto di materia animica, un fluido che sgorga incessantemente come una fontana» (p. 67).

---

[13] J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte e altri saggi*, a cura di G. Cacciatore e M.L. Mollo, Napoli, Guida, 2016, p. 99: «Lontano, sola nell'aperta pianura della Mancia, l'allampanata figura di Don Chisciotte si incurva come un punto interrogativo: ed è come un guardiano del segreto spagnolo, dell'equivoco della cultura spagnola».

[14] Cfr. G. Toury, *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción*, a cura di R. Rabadán e R. Merino, Madrid, Cátedra, 2004, pp. 113 e ss.

[15] J. Ortega y Gasset, *Facciones del amor*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. V, p. 462.

[16] Cfr. A. Berman, *La traduzione e la lettera o l'albergo nella lontananza*, a cura di G. Giometti, Macerata, Quodlibet, 2003, pp. 45-47.

L'altro problema starebbe nella nota, che esprime un'idea superata, ad esempio nell'ottica della *Gramática comunicativa*[17], della contrapposizione tra *ser* e *estar*. Una *vexata quaestio* in grammatologia, che però è anche filosofica e traduttologica, come ben lo dimostrano la metafisica dello stare nella realtà, di Xavier Zubiri, da un lato, e le ambasce in cui si è trovato Gaos nel tradurre *Sein und Zeit* in spagnolo, dall'altro. Ma una questione che in Ortega mantiene costanza anche negli scritti tradotti da Gobbi, e in cui è sempre implicata la distinzione tra «lo spirito – facoltà non individuale – e l'anima, che rappresenta la nostra persona, in quanto diversa dalle altre. Lo spirito è privo di sentimenti: pensa e vuole. L'anima desidera, ama, odia, si rallegra e si affligge, sogna e immagina» (p. 36). E, in conclusione di *Facciones*, «se a questo punto riassumiamo gli attributi che sull'amore ci sono stati rivelati, diremo che è un atto centrifugo dell'anima che si dirige verso l'oggetto in un flusso costante e che lo avvolge in una calda conferma, unendosi a esso e affermando esecutivamente il suo essere» (p. 70). C'è però un *omissis* di non poco conto da segnalare «(Pfänder)». Una parentesi con cui Ortega non fa altro che esplicitare la fonte che non sfugge a chi, come Orringer, ben conosce la psicologia sentimentale di Pfänder, secondo cui i sentimenti positivi consistono in «materia sentimentale che riscalda e anima [wärmenden, belebendem Gefühlstoff]»[18].

Andando più avanti nella ben architettata edizione di Gobbi, troviamo *La percezione del prossimo* (1924) e *Vitalità, anima, spirito* (1925).

Se, prima, non abbiamo potuto inoltrarci nella descrizione orteghiana della struttura dell'anima femminile e del legame che essa avrebbe col suo peculiare dispositivo attenzionale, e quindi col suo modo di innamorarsi e di amare[19], dal momento che di *Estudios sobre el amor*, la presente edizione contiene solo il capitolo *Facciones del amor*, c'è tuttavia da dire che *La percezione del prossimo* supplisce in parte alla mancanza. E, infatti, in questo scritto Ortega mette in rilievo la fusione, nella donna, tra vita psichica e corpo: «Tutta la vita psichica della donna si fonde con il suo corpo più di quanto accade in un uomo; cioè la sua anima è più corporea però, allo stesso tempo, il suo corpo convive costantemente unito al suo spirito; e cioè il suo corpo è più impregnato di anima» (p. 81), e più avanti «Grazie alla sua fortunata predisposizione psicologica la donna raggiunge, senza sforzo, questa perfetta unità tra l'amore dell'anima e quello del corpo che è, senza dubbio, la forma esemplare e l'equazione morale dell'erotismo»[20]. Ma l'importanza de *La percezione del prossimo* risiede soprattutto nel confronto critico con alcune teorie sorte nel seno stesso della fenomenologia, dalla «più classica di queste», secondo cui «veniamo a sapere dell'esistenza del prossimo in virtù di un ragionamento per analogia» (p. 75) a quella «più recente della "introiezione sim-

[17] Cfr. F. Matte Bon, *Gramática comunicativa del español*, t. 2: *De la idea a la lengua*, Edelsa, Madrid, 1999, pp. 49 e ss.

[18] Cfr. N. Orringer, *Ortega y sus fuentes germánicas*, cit., p. 240 e A. Pfänder, *Zur Psychologie der Gesinnungen*, cit., p. 371.

[19] J. Ortega y Gasset, *Amor en Stendhal*, in Id., *Obras completas*, cit., vol. V, p. 493: «Así, la mujer es mejor sujeto hipnótico que el hombre – *ceteris paribus*. Pero es el caso que es también más dócil a un auténtico enamoramiento que el varón. Y, cualesquiera sean las demás causas para explicar esta propensión, no es dudoso que influye sobremanera la diferente estructura atencional de las almas en ambos sexos. En igualdad de condiciones, la psique femenina está más cerca de un posible angostamiento que la masculina: por la sencilla razón de que la mujer tiene un alma más concéntrica, más reunida consigo misma, más elástica. Según notábamos, la función encargada de dar a la mente su arquitectura y articulación es la atención. Un alma muy unificada supone un régimen muy unitario del atender. Diríase que el alma femenina tiende a vivir con un único eje atencional, que en cada época de su vida está puesta a una sola cosa. Para hipnotizarla o enamorarla basta con captar ese radio único de su atender. Frente a la estructura concéntrica del alma femenina hay siempre epicentros en la psique del hombre».

[20] Su questo punto, cfr. L. Parente, *Maschile e femminile. Lo sguardo interiore nel pensiero di Ortega*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, pp. 55 e ss.

patica", o *Einfühlung*» (p. 77), in cui appare del tutto evidente, oltre che esplicitamente richiamata (p. 80), la presenza di Scheler, in particolare di *Wesen und Formen der Sympathie* (1923)[21].

In *Vitalità, anima, spirito*, il già menzionato contrasto tra atto e sentimento viene ricondotto a "zone" con diversi gradi di visibilità, dalla più oscura, *intracuerpo*, secondo il neologismo orteghiano, o anima corporea, a quella illuminata dai raggi dello spirito, passando per la zona dal carattere atmosferico dell'anima. Quel che conta qui è che all'assai discutibile, e discusso in grammatologia, contrasto aspettuale tra il verbo *ser* (imperfettivo) e *estar* (perfettivo)[22], si sovrappone quello tra chiarezza e opacità, fenomenologicamente declinato in una gradazione tra zone cui Ortega affida la sua topografia della personalità, facendo ricorso a un tipo di metafora, come "fondo", che nell'importante testo presente in questa edizione e non ancora menzionato, *Le due grandi metafore*, è preso ad esempio della metafora scientifica, distinta da quella poetica (pp. 48 e ss.).

> Tra la vitalità – subcosciente [meglio sarebbe stato "subconscia"], oscura e latente, che si estende lungo il fondo della nostra persona, come un paesaggio nello sfondo di un quadro – e lo spirito, che vive i suoi atti istantanei del pensiero e della volontà, vi è una zona intermedia, più chiara della vitalità, meno illuminata dello spirito e che ha uno strano carattere atmosferico. È la regione dei sentimenti e delle emozioni, dei desideri, degli impulsi e degli appetiti: ciò che chiamiamo "anima" (p. 98).

Ma, avverte Ortega, si tratta di centri personali che non per essere indissolubilmente articolati cessano di essere distinti[23]: l'io spirituale ha carattere puntuale, l'io dell'anima ha un'area dilatata e l'io corporeo costituisce «una pellicola di variabile spessore, aderente da un lato alla sfera dell'anima, e dall'altro lato alla forma del corpo materiale» (p. 103).

Altra distinzione che emerge con forza è quella tra l'universalità dello spirito, che può volere solo ciò che tutti possono volere e che, quando pensa, pensa una verità che ogni spirito deve pensare di fatto o di diritto come lui; l'individualità dell'anima, che invece sente una tristezza che è sempre e solo mia, mai nostra; e l'universalità della vitalità. Abbiamo così due universalità di segno opposto: quella superiore dell'Ideale e quella inferiore del Vitale e cosmico (p. 106), del sottosuolo animale. Ma abbiamo anche, nell'impossibile impresa di coincidere con un'altra anima, la cifra dell'amore come «magica impresa di trasferire in un'altra anima il suo centro di gravità». L'amore allora diviene una sorta di farmaco o di correttivo dell'eccentricità, del resto, si domanda Ortega: «Cos'è l'amore, se non fare dell'altro il nostro centro e fondere la nostra prospettiva con la sua?» (p. 109). E si badi che questa è domanda fatta da chi ha a più riprese negato la possibilità di scambiare la propria circostanza, e quindi la propria prospettiva, con quella di un altro io.

Dell'ascendenza plessneriana del concetto di eccentricità abbiamo già detto, ora vale la pena di ricordare che quella stessa funzione correttiva che Ortega assegna all'amore, la ritroviamo nel gioco, nel teatro, e nella lettura, specialmente di opere tradotte. Non ci resta al-

---

[21] M. Scheler, *Essenza e forme della simpatia*, trad. it. di L. Pucci, a cura di G. Morra, Roma, Città Nuova, 1980. Sul confronto critico con Husserl, mi permetto di rinviare a M.L. Mollo, *Ortega e la questione dell'intersoggettività: sospetto o evidenza dell'Altro?*, in G. Cacciatore, A. Mascolo (a cura di), *La vocazione dell'arciere. Prospettive critiche su Ortega y Gasset*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2012, pp. 285-328.

[22] Cfr. S. Gili Gaya, *Curso superior de sintaxis española*, Barcelona, Biblograf, 1980, p. 63.

[23] In questo preciso punto la traduzione andrebbe rivista: «Los tres "yo" vienen a ser tres centros personales, que no por hallarse indisolublemente articulados dejan de ser distintos» (J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, cit., vol. II, p. 579), viene reso, per l'errore di traduzione denominato "controsenso", così: «I tre "io" diventano i tre centri personali, che proprio perché non si trovano uniti in maniera indissolubile smettono di essere distinti» (p. 102).

lora che ringraziare Giulia Gobbi per aver, a tratti, strappato il lettore italiano alle sue abitudini linguistiche offrendogli momentaneo riposo e dal proprio peso e dalla costitutiva, e utopica, fuga da esso.

ROCINANTE - n. 13/2022
ISSN 2531-6451
DOI 10.19267/22R013

RIPENSARE IL COSMOPOLITISMO PER UN NUOVO EUROPEISMO E UN NUOVO UMANESIMO*

Salvatore Principe

* * *

Siviglia è stata per lungo tempo espressione del più ampio cosmopolitismo. Con la scoperta dell'America Siviglia, infatti, raggiunse l'apice della sua storia dato che vi si stabilì la Casa de Contratación, l'organismo commerciale che deteneva il monopolio delle merci delle colonie americane. Il fiume sulle cui sponde si è evoluta la città ha rappresentato il volano di uno sviluppo politico, economico e sociale che ha avuto la sua espressione in un cosmopolitismo transoceanico che univa il vecchio e il nuovo mondo. Giunte a bordo di poderosi bastimenti alla foce del Guadalquivir dopo la traversata atlantica, le navi provenienti dalle colonie americane risalivano il fiume raggiungendo l'immenso scalo della città. In questo periodo Siviglia divenne la città più ricca e cosmopolita della Spagna, monarchia che nel 1519, essendo stato incoronato Carlo V a imperatore del Sacro Romano Impero, divenne di fatto la più potente di tutta Europa.

Sotto la spinta di questo enorme sviluppo economico, politico e sociale sospinto dallo scambio costante con altre culture il cosiddetto Siglo de Oro, vide anche la fondazione dell'Università di Siviglia. Nessun luogo, dunque, poteva essere migliore di questo, nato in virtù di quel cosmopolitismo vissuto per ripensare all'idea di cosmopolitismo e ad essa come fondamento di un nuovo europeismo e di un nuovo umanesimo. Ne danno testimonianza gli atti del convegno *Relatos de cosmopolitismo en el pensamiento filosófico hispánico* tenutosi a Siviglia tra il 3 ed il 5 aprile 2019, in un mondo, potremmo dire un'era sociopolitica fa, che ancora non poteva immaginare l'urgenza di un ripensamento dell'idea di cosmopolitismo e di stretta cooperazione umana resa necessaria dalla pandemia che nel 2020 ha coinvolto il genere umano.

Il volume di atti del convegno pubblicato nel 2021 è suddiviso in tre sezioni che articolano e dipanano in modo organico i concetti messi a tema nel convegno dai vari relatori: I) *Relatos de cosmopolitismo, humanismo, hispanismo y europeísmo*; II) *Geneaologías de la modernidad filosófica hispánica*; III) *Pesperctivas unamunianas, orteguianas y zambranianas sobre idenditad y cosmopoliticidad*.

Il *panhispanismo* di cui questi saggi sono espressione è posto acutamente a tema come principio e motivo fondante di quei concetti di cosmopolitismo, umanesimo ed europeismo che ne rappresentano uno sviluppo di cui gli autori dei saggi della seconda parte del volume ricercano per l'appunto l'*incipit* nella genealogia della modernità filosofica ispanica, con una particolare attenzione ad alcune figure chiave dell'ispanismo filosofico della modernità che proprio a Siviglia vide il suo massimo splendore.

La terza parte del volume, infine, focalizza il tema del cosmopolitismo ponendolo dialetticamente in rapporto con l'idea di identità, attraversando il punto di vista espresso su questo rapporto da tre figure emblematiche dell'ispanismo filosofico contemporaneo come María Zambrano, José Ortega y Gasset e Miguel de Unamuno.

---

* A proposito di P. Badillo O'Farrell, C. Hermida del Llano, M.A. Pastor Pérez, J. Sánchez-Gey Venegas, J.M. Sevilla Fernández (eds.), *Relatos de cosmopolitismo en el pensamiento filosófico hispánico*, Madrid, Editorial Dykinson, 2021.

L'ispanista e filosofo francese Alain Guy è indicato (p. 160) come colui che più di tutti ha ricondotto, pur nella sua eterogeneità, la filosofia spagnola ad una unità multiversa che si esprime in ogni caso mediante il proprio cosmopolitismo di fondo, mostrando come essa per molto tempo sia stata vittima di un pregiudizio che la identificava solo come un blocco monolitico di espressione scolastica. Alain Guy invece, nella sua opera, mediante una ricca comparazione tra il pensiero mitteleuropeo e quello spagnolo pone in luce tutte le peculiarità di quest'ultimo nella singolarità eccezionale delle sue correnti più recenti, nelle forme di "filosofia politica, sociale, medica, morale e religiosa", sottolineando il carattere sovranazionale del pensiero ispanico rispetto a quello europeo, talvolta riducentesi ad una visione nazionale.

Nella seconda parte del volume, il saggio *El cosmopolitismo de la picaresca* (p. 178) individua la letteratura picaresca come letteratura del reale contro l'ideale, come elogio dell'umano nella sua identità reale, che ha la sua massima espressione nel Chisciotte del Cervantes. Il romanzo o la novella picaresca è la storia di antieroi, umani troppo umani, in cui la società è rappresentata dal basso, in opposizione al mondo nobile e meraviglioso del romanzo cavalleresco. I personaggi della picaresca sono a tal punto umani che essi ancora oggi parlano agli uomini del nostro tempo, mostrando non solo la cosmopoliticità ma la vera e propria universalità di alcuni tratti umani che in essa vengono caratterizzati in virtù del realismo che la specifica.

Più di tutte è la terza parte del volume (p. 269) quella che almeno per chi scrive desta il maggior interesse relativamente alle figure di spicco della filosofia ispanica della contemporaneità. Miguel de Unamuno è descritto come l'incarnazione europeista del pensiero ispanico in virtù della sua enorme frequentazione degli autori della filosofia e della letteratura europea, della sua grande affinità col pensiero di Kierkegaard, della sua attenzione all'estetica crociana al punto da esprimersi in alcuni casi sulla necessità di europeizzare la Spagna (p. 272). L'identità della Spagna è rifratta in un caleidoscopio di realtà sincrone che si articolano in razza, nazione, cultura e che possono contribuire alla costituzione di una comune e variegata identità europea (p. 277). Così come la coscienza europea della Spagna può contribuire alla sua presa di coscienza e determinazione identitaria, così a sua volta essa costituisce un tassello dell'identità europea. Si tratta di un'impostazione ed un modello identitario e cosmopolita che si dice costantemente nella narrazione di Unamuno, e pertanto può essere definita come identità narrativa (p. 291). La questione transculturale è lambita nell'unico saggio dedicato a Ortega, nel quale l'autore si concentra sulle riflessioni orteghiane sull'identità culturale giudaica in Europa (p. 301). L'idea di nazione e di identità culturale, espressa tanto dall'Ortega neokantiano quanto da quello della maturità, pone le proprie radici nell'idea di nazione di Cohen, nell'identificazione di essa non come una comunità etnica legata all'idea di razza bensì come una comunità etica in divenire tendente all'unità cosmopolitica del genere umano (tipicamente kantiana). Ortega identificò l'idea di cultura con l'integrazione, proponendo per la Spagna la medesima soluzione di integrazione culturale che era stata espressa dai suoi maestri tedeschi, primo fra tutti Natorp (p. 308), che si declina in un'idea di nazione "civica" che considera la società come una comunione di individui legati da una cultura in divenire frutto di integrazione (p. 309).

Grande spazio, con ben sei saggi, viene destinato alla declinazione zambraniana degli argomenti cardine del volume, dall'identità, alla tradizione alla resilienza (che la Zambrano chiama «confessione come metodo»), considerate come parole chiave per l'interpretazione e autointerpretazione dell'uomo moderno (p. 343). I riferimenti della Zambrano in questo "metodo" di comprensione dell'identità umana come autocostruzione sono naturalmente

Agostino *in primis* e Descartes in secondo luogo. Ma questa autocomprensione costruente dell'identità dell'uomo moderno ha le connotazioni affettive e intime che riguardano l'uomo nella sua disseminazione, oseremo noi dire de-costruzione post-moderna (pp. 322-323).

ISSN 2531-6451

RIVISTA DI FILOSOFIA IBERICA, IBEROAMERICANA E INTERCULTURALE