



Gianni Ferracuti
Arte nuova e avanguardie:
l'integrazione della Spagna nella cultura europea

Vetriolo, ottobre 2006
www.ilbolelrodiravel.org

Gianni Ferracuti

Arte nuova e avanguardie: l'integrazione della Spagna nella cultura europea

1. *Nascita dell'arte nuova*

Il superamento del romanticismo era avvenuto sotto la spinta di un'esigenza di realismo: il naturalismo francese era stato la manifestazione più evidente di una nuova sensibilità, estranea al clima romantico. Però il suo realismo così marcato e specializzato, al punto da pensare al testo letterario come a una descrizione in termini scientifici della realtà sociale e psicologica dei personaggi, suscita un dibattito molto articolato sia sull'effettivo valore di questo realismo (si ricordino le obiezioni mosse a Zola da parte degli autori spagnoli), sia sull'opportunità che anche altri aspetti della realtà, più sfuggenti, misteriosi e ideali, potessero interessare la creazione estetica. In altri termini, c'era altra materia d'arte fuori dai temi cari al naturalismo? E, in caso di risposta affermativa, era possibile occuparsene senza tornare alle forme dell'arte e della letteratura romantiche? A seguito di queste domande vengono elaborate nuove idee estetiche e compaiono opere non riconducibili alla letteratura precedente: prende, cioè, avvio una nuova epoca che per ora chiamiamo *arte nuova* o *nuova letteratura*.

La prima caratteristica di questa nuova fase è che essa propone un profondo cambiamento nel modo di intendere il *realismo*, sconvolgendo nozioni che sembravano consolidate da secoli. Apparentemente è abbastanza agevole distinguere un'opera realista da una di fantasia: una leggenda di fantasmi è frutto dell'immaginazione, e con questa parola intendiamo la creazione di un mondo poetico e di una vicenda che non esistono nella realtà quotidiana in cui si svolge la nostra vita. Però, in questa realtà quotidiana, ci sono molti elementi che, pur essendo indiscutibilmente reali, non sono facilmente descrivibili, non presentano una materialità che si possa ritrarre, e debbono essere piuttosto allusi, evocati. Esiste una zona della realtà che non appare all'osservazione semplicemente aprendo gli occhi, ma richiede uno sforzo di ricerca, una volontà di conoscenza, di interpretazione dei dati; per esprimere artisticamente tale zona (sentimenti, sogno, aspirazioni, valori...) occorre elaborare tecniche nuove: si ricordi ciò che si è anticipato citando l'esempio del quadro di Manet, il *Bar alle Folies Bergères*.

Dalla critica al naturalismo non emerge il bisogno di un'arte che si sottragga alla realtà, ma la constatazione che *la realtà* è molto più vasta dell'ambito trattato dal naturalismo, e di conseguenza l'arte si deve assumere il compito di estendere il suo campo di azione, facendosi carico anche della rappresentazione di ciò che è profondo e misterioso. In proposito può risultare illuminante una citazione di José Ortega y Gasset, tratta dalle *Meditaciones del Quijote* (1914):

Alcuni uomini rifiutano di riconoscere la profondità di qualcosa, perché esigono dal profondo che si manifesti come ciò che è superficiale. Non accettando che vi siano varie specie di chiarezza, prestano attenzione esclusivamente alla peculiare chiarezza delle superfici. Non avvertono che al

profondo è essenziale occultarsi dietro la superficie e presentarsi solo attraverso di lei, pulsando sotto di lei. Misconoscere che ogni cosa ha la sua condizione e non quella che noi le richiediamo è, a mio giudizio, il vero peccato capitale, che io chiamo il peccato cordiale, perché ha origine in una mancanza di amore.

Le realtà profonde, le realtà che, non comprendendole, chiamiamo misteriose, non sono meno reali di una relazione sociale o di un oggetto materiale: sono diverse, e dunque richiedono di essere trattate artisticamente in modo diverso. Pertanto sarà realista quell'arte che non escluderà nessun tipo di realtà e nessuna tecnica di rappresentazione. Il sociale, lo storico, persino l'ideale, non sono che frammenti di realtà, nessuno dei quali può essere escluso a priori; tuttavia, le tecniche con cui descrivere uno di questi frammenti potrebbero non andare bene per descriverne un altro.

A partire da questa osservazione si comprende che la nuova ricerca artistica può essere svolta in molti modi e partendo da molti punti di vista: da qui nascono infatti le tante avanguardie e i tanti manifesti artistici e letterari che caratterizzano l'arte contemporanea. Da un certo punto di vista queste avanguardie si succedono nel tempo: ad esempio il futurismo nasce con il primo *Manifesto* di Marinetti pubblicato nel 1909, mentre il dadaismo nasce nel 1916 - di conseguenza si può dire legittimamente che il dadaismo è posteriore al futurismo. Tuttavia i tempi sono così rapidi che la successione cronologica tra le varie avanguardie è forse meno importante della loro presenza contemporanea nella scena culturale: alla fine degli anni Venti, un decadente come D'Annunzio, un futurista come Marinetti, un surrealista come Breton (e l'elenco potrebbe continuare) sono presenti e operano contemporaneamente, influenzandosi a vicenda. Una situazione di questo genere e di queste dimensioni era inedita, e importante al punto da far pensare che l'espressione *arte contemporanea* debba essere usata non solo per alludere al fatto casuale che si tratta di un'arte prodotta quasi contemporaneamente alla nostra esistenza in vita, bensì per indicare un'arte in cui *la contemporaneità* è un elemento costitutivo essenziale e differenziante. L'arte nuova è un'arte della contemporaneità, ed è quindi un'arte complessa: un processo a più voci, che si svolge nell'arco di almeno un secolo. Volendo fissarne un inizio, in modo abbastanza convenzionale, bisogna partire dai nomi di Charles Baudelaire e Gustave Flaubert.

Charles Baudelaire non è solo il grandissimo poeta con cui, per unanime convenzione, si fa iniziare la poesia moderna, ma è anche un eccellente critico, estremamente lucido nei suoi giudizi e nelle sue analisi estetiche. Come Flaubert, Baudelaire prende le mosse da un'esigenza di superamento del romanticismo, e basa su due elementi principali la sua concezione nuova dell'arte:

- 1) in primo luogo, la *purificazione* della poesia, cioè l'eliminazione dalla poesia di tutto ciò che non ha valore poetico (questa era un'aspirazione coltivata per secoli dai poeti, in particolare già nell'epoca barocca - si pensi ad esempio a Góngora);
- 2) in secondo luogo, il ruolo attivo e lucido dell'immaginazione con cui si concepisce il progetto artistico.

Scrive Baudelaire in *Le gouvernement de l'imagination*:

Tutto l'universo visibile non è altro che un magazzino d'immagini e segni a cui l'immaginazione darà un posto e un valore relativo; è una specie di cibo che l'immaginazione deve digerire e trasformare. Tutte le facoltà dell'anima umana debbono essere subordinate all'immaginazione.

Immaginazione qui non significa *copia del reale*, ritratto dal vero, ma indica la capacità di concepire l'opera d'arte: la capacità di cogliere la bellezza che poi il lettore o l'osservatore troveranno nei versi, nel romanzo o nel quadro. Usando un'espressione che torna nella riflessione sull'estetica contemporanea, si può dire che immaginazione è la facoltà di concepire un *oggetto estetico*. Non è necessario, dunque, che questo termine faccia riferimento a una storia di fantasia: nel senso in cui la intende Baudelaire, è immaginazione sia la vicenda di Astolfo che vola sulla luna alla ricerca del seno di Orlando, a cavallo dell'ippogrifo, sia i giochi di luce e fumo in un quadro che raffigura l'arrivo di una locomotiva a vapore nella stazione - in entrambi i casi percepiamo una bellezza che è stata prima immaginata da chi ha scritto la storia o dipinto il quadro.

Parlando di pittura, dice Baudelaire che un buon quadro deve essere prodotto "come un mondo", nel senso che la creazione complessiva è il risultato di tante unità compositive che danno un aspetto di realtà all'idea, al progetto realizzato dall'opera. Da questo ruolo dell'immaginazione, Baudelaire trae l'indicazione, sia pure in termini molto ampi, di un duplice atteggiamento possibile: un atteggiamento *realista*, parola che definisce ambigua e dal significato mai determinato con precisione, che potrebbe essere sintetizzato così: "Io voglio rappresentare le cose come sono, o meglio come sarebbero supponendo che io non esista"; e un atteggiamento *immaginativo*, che potrebbe essere sintetizzato così: "Voglio illuminare le cose con il mio spirito e proiettarne il riflesso sugli altri spiriti".

Baudelaire nota acutamente che il primo atteggiamento, più che realista, andrebbe chiamato *positivista*: la descrizione delle cose come sarebbero se io non esistessi, ovvero la trattazione di un tema non influenzata dai miei pregiudizi e dalla mia personale sensibilità. Questo atteggiamento potrebbe essere chiamato oggi *fenomenologico*, nel senso che mette nell'opera d'arte ciò che appartiene al fenomeno e si impegna ad escludere, almeno in via programmatica, ciò che appartiene all'osservatore del fenomeno, e di esso si deve dire in modo netto e deciso una cosa principale: non si tratta di *riprodurre* artisticamente la realtà, ma di *produrre* artisticamente qualcosa che *sembra* reale. Non esiste nessuna realtà in nessuna opera d'arte, a parte quella che deriva dalla materia di cui è fatta: la tela del quadro, la carta del libro. Nelle immagini del quadro, nel racconto del romanzo, non c'è la realtà, ma immagini e parole che, osservate e lette, suscitano l'illusione che *sembra vero*.

Leggendo la descrizione di Charles Bovary, nelle prime pagine del romanzo di Flaubert, possiamo convenire che si tratta di un adeguato ritratto del ragazzo di campagna. Ma la persona concreta e vivente di un ragazzo di campagna, con la sua storia e il suo contorno sociale, è integrata da un infinito numero di elementi che non possono essere tutti inseriti in un'opera d'arte. L'artista, dunque, opera una selezione, li riduce ad un piccolo numero, e con essi crea il ritratto: se avesse selezionato altri elementi, avrebbe dato luogo a un ritratto diverso. A posteriori, avendo davanti il ritratto eseguito e la nostra personale esperienza, conveniamo che nella pagina di Flaubert si può *riconoscere* un tipico ragazzo di campagna in una certa situazione. Il criterio che è stato seguito nella selezione degli elementi che entrano nel ritratto è l'*immaginazione* che quegli elementi, disposti in un certo ordine, avrebbero dato come risultato il *ritratto del ragazzo di campagna*, cioè avrebbero dato corpo, realizzazione a un progetto estetico elaborato dall'artista. Dunque la descrizione *realista* del tema, non influenzata da giudizi e pregiudizi dell'artista, non è incompatibile con l'immaginazione, e anzi la richiede.

Anche l'altro atteggiamento, quello in cui si vuole illuminare le cose con il proprio spirito e proiettarne i riflessi negli altri spiriti, richiede immaginazione: la differenza sta nel fatto che lo scopo ora non è quello di dare al lettore, ovvero osservatore, un'immagine in cui riconosca una realtà nota, ma di dargli un'immagine che non ha mai visto, *che è stata vista dall'artista*, e che, una volta osservata, conduce a dire: questa rappresentazione mi mostra qualcosa di nuovo della realtà. Ciò significa che possiamo avere l'immaginazione nella rappresentazione realista e il realismo nella rappresentazione immaginativa.

Proprio parlando di *Madame Bovary*, Baudelaire difende l'opera da alcune critiche con queste parole:

Molti critici avevano detto: quest'opera, veramente bella per la minuzia e la vivacità delle descrizioni, non contiene un solo personaggio che rappresenti la morale o in cui parli la coscienza dell'autore. Dov'è il personaggio proverbiale e leggendario incaricato di spiegare la fabula e di dirigere l'attenzione del lettore? In altri termini, dov'è la requisitoria? Assurdità! Eterna e incorreggibile confusione delle funzioni e dei generi! Una vera opera d'arte non ha bisogno di requisitoria. La logica dell'opera è sufficiente a tutte le sollecitazioni della morale, e spetta al lettore tirare le conclusioni dalla conclusione.

Vi è qui netta l'affermazione che un'opera d'arte segue unicamente la sua logica, e non una logica esterna, sia pure la più nobile. L'opera non ha lo scopo di difendere (o attaccare) la morale, la religione, un'ideologia, o i valori: tutto questo è perfettamente legittimo, ma non è lo scopo dell'arte: l'arte deve seguire la sua logica intrinseca, che si basa non sulle idee e la cultura dell'autore, ma sui personaggi e le situazioni narrate. L'autore concepisce un mondo poetico, strutturato e articolato in modo coerente nelle sue parti, dando ai personaggi la voce che debbono avere per poter *sembrare veri*, o mostrando nelle cose gli aspetti *che hanno* in quanto riflessi ottenuti proiettandovi il proprio personale sentire: in entrambi i casi il risultato artistico non dipende dalle simpatie o antipatie dell'autore, ma da *una necessità interna alla creazione*.

Applicato alla poesia, questo principio significa l'eliminazione di tutto ciò che non ha valore poetico, cioè la scoperta della *poesia pura*: l'immaginazione costruisce in modo coerente un universo poetico che, per essere capito e apprezzato, non ha bisogno della persona dell'autore: si presenta in modo trasparente come coerente rielaborazione di dati sensibili, e non richiede alcun presupposto. Applicato alla prosa, questo principio equivale all'impersonalità cercata da Flaubert, e intesa come assenza, nella narrazione, dei commenti personali dello scrittore, dell'esposizione del suo punto di vista, del suo ruolo di esegeta e interprete della vicenda. Si tratta piuttosto di una narrazione pura dei fatti e della loro concatenazione, coerente con i personaggi e con ciò che nel racconto svolge il ruolo di realtà. È del tutto evidente che in Flaubert l'impersonalità non implica una rappresentazione, per così dire, fotografica della realtà: si tratta semplicemente di eliminare sistematicamente l'intrusione dell'autore nell'opera, rinunciando al suo ruolo di personaggio surrettiziamente inserito per parlare di se stesso – cosa che può avvenire sia descrivendo la vita di provincia contemporanea, sia trattando storie avvenute in epoche lontane, sia, addirittura, descrivendo situazioni visionarie, come nel caso dell'altra grande opera di Flaubert, *La tentazione di Sant'Antonio*. Baudelaire trova concezioni analoghe in Edgar Allan Poe, che parafrasa con chiarezza e semplicità:

Egli (Poe) ragionava così: il nostro spirito possiede facoltà elementari, ciascuna con un fine diverso. Le une cercano di soddisfare la razionalità; le altre percepiscono forme e colori; le altre ancora perseguono un fine di costruzione. La logica, la pittura, la meccanica sono i prodotti di

queste facoltà. Come possediamo nervi per aspirare i buoni odori, nervi per apprezzare i bei colori e dilettarci al contatto dei corpi ben levigati, altrettanto possediamo una facoltà elementare per percepire la bellezza. Essa ha dunque un suo fine proprio e strumenti propri. La poesia è il prodotto di siffatta facoltà; s'indirizza al senso del bello e a nessun altro. "Sottometterla al criterio delle altre facoltà, significa farle offesa", poiché la poesia non si applica ad altre materie se non a quelle di cui necessariamente si ciba l'organo intellettuale che l'ha generata. Che la poesia possa essere susseguentemente e conseguentemente utile, nessuno lo mette in dubbio, ma questo non è il suo fine, è un di più!

Come si può vedere, questa concezione nuova dell'arte (non in assoluto nuova - basti pensare alla *Celestina* di Fernando de Rojas o al *Don Chisciotte*-, ma certamente lontana dal pensiero estetico che aveva dominato nei due secoli precedenti), può avere molti esiti, può generare molti progetti artistici, anche diversi e lontani tra loro, sempre accomunati, però, da questa sostanziale *autonomia del mondo artistico e del processo creativo*. Qualunque sia il tema dell'opera (e ovviamente la materia di cui è fatta: quadro, suoni, parole...), l'opera è così come è per via di ragioni che essa stessa contiene al suo interno e che si trovano solo nell'opera stessa. Ne consegue che qualunque opera d'arte ha un elemento di *arbitrarietà*, in quanto si giustifica da sé, e nient'altro la giustifica, se non la sua presenza – e al tempo stesso, nessuna opera d'arte riceve valore dalla sua morale, da un'ideologia o da qualunque considerazione extra-artistica. Se un'opera d'arte vale, vale per sé: cioè, non abbiamo soltanto il fatto ovvio che all'opera è richiesto di essere bella, ma abbiamo anche il fatto, estremamente innovativo, che ogni opera, virtualmente, è *chiamata a inventare un'idea nuova di bellezza*. In altri termini, da qualunque situazione o tema, anche il più squallido e ripugnante, può scaturire l'arte, se l'immaginazione artistica riesce a trovare in quel tema un progetto estetico valido, e se l'artista è in grado di condurlo in porto, di realizzarlo, secondo la coerenza che tale tema richiede, e anzi impone.

La conseguenza immediata è che l'arte e la letteratura cominciano ad occuparsi di temi che non venivano mai trattati nelle produzioni accademiche e più formali, trovando nuove forme di bellezza in ciò che abitualmente era considerato privo di valori estetici, o addirittura escluso dalla sfera dell'arte. Ad esempio, nella poesia di Baudelaire, la descrizione della vita metropolitana, anche negli aspetti più perversi, o il tema del disadattamento e della noia; più in generale, prendere come tema estetico la tecnica (le locomotive dipinte dagli impressionisti, ad esempio), o inserire nella sensibilità artistica europea le forme d'arte di altre civiltà, dalle stampe giapponesi per gli impressionisti, alle sculture africane per i cubisti.

Questa problematica, in cui ancora una volta Baudelaire si rivela una delle menti più acute del suo tempo, non coinvolge solo la condizione dell'artista quando deve scegliere un tema per la sua opera, coinvolge il rapporto complesso tra modernità e tradizione. Parlando della pittura accademica del suo tempo, Baudelaire notava sconsolato: "Se gettiamo uno sguardo sulle nostre esposizioni di quadri moderni, ci colpisce la tendenza generale degli artisti ad abbigliare ogni soggetto con i costumi antichi. Quasi tutti si servono di mode e mobili del rinascimento". Non si tratta del fatto che, essendo stati scelti soggetti greci o romani, li si abbiglia come era loro costume, ma del fatto che non si vuole ritrarre soggetti moderni in abito moderno, come se l'abito moderno non avesse dimensione estetica e non potesse competere con l'antico:

La modernità è il transitorio, il fugace, il contingente, la metà dell'arte, la cui altra metà è l'eterno e l'immutabile. C'è stata una modernità per ogni pittore antico; la maggior parte dei bei ritratti che ci restano dai tempi passati sono vestiti coi costumi della loro epoca. Sono

perfettamente armoniosi perché il costume, la pettinatura e il gesto, lo sguardo e il sorriso (ogni epoca ha il suo portamento, il suo sguardo e il suo sorriso) formano un insieme di una completa vitalità. Questo elemento transitorio, fugace, le cui metamorfosi sono così frequenti, voi non avete il diritto di disprezzarlo o trascurarlo. Sopprimendolo, cadete necessariamente nel vuoto di una bellezza astratta e indefinibile, come quella dell'unica donna prima del primo peccato. Se al costume dell'epoca, che si impone necessariamente, ne sostituite un altro, fate un controsenso che non può avere altra scusante che nel caso di una mascherata voluta dalla moda.

La modernità è il transitorio, ovvero è *moderno ciò che non è tradizionale, ciò che è nuovo*. Questo può significare due cose: da un punto di vista mentalmente chiuso, si può dire che il nuovo è contro la tradizione e va rifiutato; da un punto di vista più aperto, e più sano, credo, si può dire che il nuovo *non è ancora* diventato tradizionale (come invece è accaduto già a tutti quegli elementi che integrano una tradizione). Seguendo questa seconda linea, Baudelaire continua, sintetizzando forse l'aspetto più importante della nuova arte: "In una parola, perché ogni *modernità* sia degna di diventare antichità, occorre che la bellezza misteriosa che la vita umana vi mette involontariamente ne sia stata estratta". Bisogna accettare la sfida della modernità, dell'inedito, e tirarne fuori quella bellezza che non ci appare in primo piano (come nel caso delle locomotive a vapore, che saranno sembrate mostruose a più di un tradizionalista), semplicemente perché non abbiamo affinato lo sguardo, rendendolo capace di capire la sua novità. Questo produce dei cambiamenti dell'arte e, se riteniamo che l'arte precedente sia perfetta, classica, saremo portati a dire che l'arte nuova è *decadente* e imperfetta. Scrive ancora Baudelaire in *Nuove note su Poe*:

L'espressione "letteratura decadente" implica l'esistenza di una gradazione di letterature, dalla neonata alla puerile all'adolescente, ecc.; presuppone, voglio dire, un processo fatale e provvidenziale, quasi una legge ineluttabile. In tal caso, che senso ha rimproverarci di adempiere una legge misteriosa? Il poco ch'è possibile cavare da quella espressione accademica è che dovremmo vergognarci di obbedire con piacere a quella legge, e che siamo colpevoli di godere del nostro destino. Il sole che poche ore fa schiacciava tutte le cose sotto la sua luce dritta e bianca, si accinge a inondare l'orizzonte occidentale dei più vari colori. Nei moti della sua agonia certi spiriti poetici troveranno delizie nuove, scopriranno abbaglianti colonnati, cascate di metallo fuso, paradisi di fuoco, uno splendore triste, la voluttà del rimpianto, tutte le magie del sogno, tutti i ricordi dell'oppio. E il tramonto gli apparirà, in effetti, come la meravigliosa allegoria di un'anima colma di vita, che cala dietro l'orizzonte con una stupenda provvista di pensieri e di sogni. Ma v'è una cosa alla quale i cattedratici non hanno pensato, e cioè che nel gioco della vita può presentarsi taluna complicazione e combinazione che la loro saggezza scolastica non si sognava di prevedere e che mette in scacco la loro lingua impotente, come nel caso - di cui potranno darsi molteplici varianti in futuro - in cui una nazione prende lo slancio da una decadenza e inizia dove le altre finiscono. Lasciate che nelle immense colonie del secolo presente si formino nuove letterature, ed ecco che vedrete infallibilmente prodursi accidenti spirituali d'una natura tale da sconvolgere lo spirito della scuola.

Per una simpatica coincidenza della storia, tanto *Madame Bovary* quanto *Les fleurs du mal* vengono pubblicati (e processati per oscenità) nel 1857. Un anno dopo, in un altro Paese, a Londra, William Morris ultimava *La regina Ginevra*, un'opera destinata a scardinare ancora di più le vecchie nozioni di realismo e idealismo nell'arte. Come Flaubert e Baudelaire, Morris aveva una sostanziale antipatia per la civiltà borghese, per la massificazione che si stava realizzando in Europa invece della qualificazione di un numero sempre più vasto di persone; ma a differenza di Flaubert, Morris concretizzava la sua critica in senso progressista, con l'adesione al socialismo e con una militanza anticapitalista. Pur avendo un indubbio amore per il mondo medievale, soprattutto per le sue leggende e la sua rappresentazione ideale, Morris si pone il problema del rapporto

dell'artista col mondo delle macchine e trova una soluzione non nel rifiuto della macchina come tale, ma in un suo uso nuovo: come artista lavora nelle arti applicate, o forse sarebbe il caso di dire che le crea, che crea quella moderna forma di *designer* che nasce con l'*art nouveau*.

Nel ritratto della regina Ginevra si può vedere la metafora del tentativo di Morris di collegarsi a una tradizione ideale, senza voler perdere i contatti con il mondo reale: se Ginevra è un personaggio mitico e, nel quadro, si muove in un ambiente che non è quello contemporaneo, nondimeno tutto, in questo ambiente, è dipinto con un realismo minuzioso e straordinario che avrebbe suscitato una buona dose di invidia in ogni pittore verista. L'estetica dei preraffaelliti produce spesso quadri in cui un realismo raffinato e preciso è applicato alla raffigurazione di personaggi del mito: si ispira a un medioevo esoterico, alla poesia di Blake a un evidente simbolismo, restando tuttavia concretamente consapevole delle inquietudini del mondo vittoriano e della necessità di profondi cambiamenti. Pensare che nell'arte nuova esista un'antitesi o una frattura tra realismo e simbolismo, sarebbe pensare il nuovo con le categorie del vecchio e condannarsi all'incomprensione. In effetti, se si vuole capire l'arte nuova bisogna, a mio avviso, pensare simbolismo e realismo non come ambiti contrapposti e nemmeno come prospettive complementari, ma come due poli che non possono esistere l'uno senza l'altro, analogamente all'intreccio dinamico tra lo *yin* e lo *yang* del taoismo o ai poli della corrente elettrica.

2. Realismo e simbolismo

In letteratura si dà come inizio convenzionale del simbolismo *L'après midi d'un faune*, di Mallarmé, pubblicato nel 1876. Ciò che caratterizza la tribù simbolista non è semplicemente l'avversione al realismo, ma la proposta di una *concezione più vasta della realtà*. Già prima di Mallarmé la poesia simbolista aveva fatto la sua comparsa con Verlaine, attento soprattutto alla musicalità del verso, e con Rimbaud. Rimbaud aveva teorizzato la distruzione del modo abituale di percepire il mondo attraverso una sorta di sregolatezza sistematica, o di sgretolamento di tutti i sensi. È però evidente che, se questo sgretolamento è finalizzato a una *nuova percezione* del reale, la prospettiva è appunto quella di un ampliamento: ci sono molte zone della realtà, forse le più importanti, dove la percezione abituale non riesce a giungere; dunque, attenersi a questa percezione abituale non significa semplicemente essere realisti ma, nell'ipotesi che altre dimensioni esistano, esserlo in maniera debole e ridotta. Da qui la necessità di penetrare nel mistero e la teorizzazione della figura del poeta come veggente, da parte di Rimbaud. Certamente l'idea del poeta veggente potrebbe essere un tratto romantico, ma, dopo Baudelaire, viene sviluppato in direzioni diverse da quelle del poeta vate del primo ottocento: veggente significa che getta lo sguardo in una zona di mistero che, per quanto ignota, *non è per questo meno reale*. Certo è che esprimere questo ignoto, letterariamente o figurativamente, non è semplice, perché, non potendo essere raffigurato in forma diretta, con una forma sensibile, che esso non ha, bisogna ricorrere alla metafora e al simbolo; ma il simbolo e la metafora sono appunto questo: l'unione di due significati, uno tratto dal mondo sensibile e l'altro appartenente all'ambito del mistero, di cui il primo è un ponte per arrivare al secondo. In nessun caso si assume che questo sia un modo per distruggere, dissolvere o evitare la realtà: il contrasto è tra due

modi di concepire e percepire il reale e tra le forme estetiche richieste da ciascun modo in una raffigurazione coerente.

Scrivono Dario Durbé: "Si può ben dire che nell'impressionismo si assommano e si esprimano in maniera esemplare alcune delle maggiori conquiste della sensibilità e del pensiero moderno. Nulla di più arbitrario che considerare l'impressionismo solo un nuovo modo di capire la luce e di renderla con una tecnica rivoluzionaria". L'impressionismo vuole essere pittura "pura", cioè una pittura in cui si passa dall'oggetto alla rappresentazione senza alcuna deformazione dovuta a interpretazioni previe e convenzioni stilistiche, pittura come traduzione della *sensazione visuale immediata*, indipendentemente da ogni *convenzione* di struttura, spazio, forma degli oggetti, disposizione. L'unico elemento che guida nella realizzazione del quadro è la sensazione, la quale è sempre immediata e istantanea: è *questo* paesaggio, in *questa* luce, con *questi* colori irripetibili. La pittura è un'istantanea che cattura un fenomeno in un momento e in condizioni di tempo, punto di vista e luce, dati. Questo è un punto di estrema importanza: l'arte nuova è sempre una *raffigurazione non convenzionale*. Ad esempio, con una sorta di pregiudizio pensiamo che l'erba sia verde: la realtà dell'osservazione ci dice che non è vero. L'erba ha una gamma di colori diversi, a seconda della luce e del tempo, pertanto è possibile che, per rappresentare fedelmente un certo momento, l'artista dipinga un quadro con l'erba blu.

Questa subordinazione alla realtà che appare qui e ora, libera l'artista dalla sottomissione a ogni regola accademica, anche per quanto riguarda la scelta del soggetto. In effetti, la sottomissione alla realtà si attua anche nel senso che *qualunque oggetto reale può essere il tema dell'opera pittorica*: non ha alcuna importanza se sia una cosa nobile o quotidiana; solo conta la sincerità con cui l'artista descrive ciò che vede. Questa sincerità che non rispetta alcuna regola estranea al puro vedere, è anche dipingere *senza interessarsi dei gusti del pubblico*, senza adeguare la propria pittura al modo in cui il potenziale acquirente del quadro immagina e interpreta la realtà. È un altro elemento importante dell'arte nuova: se l'obiettivo è la creazione di un oggetto estetico valido in sé, per la bellezza che lo caratterizza, allora questa arte può risultare difficile e impopolare - anzi, in molte occasioni l'impopolarità dell'opera e l'atteggiamento elitario dell'autore vengono cercati programmaticamente o proclamati in modo provocatorio. Sia però chiaro che, in linea generale, l'arte contemporanea si allontana dai gusti del pubblico e appare difficile non per una volontà di stupire e rimarcare la distanza culturale dell'artista dal pubblico, ma come risultato coerente delle nuove idee estetiche: continuando nell'esempio precedente, se il pubblico si sorprende vedendo in un quadro l'erba blu, e non la capisce, ciò non si deve alla volontà dell'artista di stupire con una bizzarria, ma ai presupposti teorici che lo hanno portato a dipingere l'erba con quel dato colore che appariva in un dato momento, senza tener conto delle convenzioni e delle abitudini dell'osservatore.

Questa adesione alla realtà e alla *sincerità* come criterio dell'arte è parte di una più generale avversione per le astrazioni e le falsificazioni, rivolta anche a molti aspetti della vita sociale: gli impressionisti denunciano l'atteggiamento ipocrita del borghese e criticano il suo modo di vivere e la sua organizzazione sociale. Questo atteggiamento di diffusa avversione alla borghesia si traduce in varie posizioni politiche: dagli impressionisti che, come Pissarro, salutarono con entusiasmo la comune di Parigi, agli atteggiamenti aristocratici di Degas, dal disinteresse di Renoir, per il quale la politica era un mondo di chiacchiere, alla conversione al cattolicesimo di Cézanne.

Un elemento su cui poggia l'intera estetica impressionista è il *carattere mutevole della realtà*. In effetti siamo in un'epoca che comincia a rendersi conto che la realtà non è statica, ma intrinsecamente dinamica e in essenziale movimento. La luce era lo strumento per cogliere il movimento, o per fissarne un'istantanea, e per rendere la corposità degli oggetti.

Questa posizione realista dell'impressionismo è stata a volte confusa con il positivismo, il quale rappresenta invece una limitazione degli orizzonti, un restringimento e, in fondo, un'incoerenza. Infatti, vuole osservare la realtà avendo escluso tutto ciò che non sia materiale o che abbia una dimensione simbolica, affettiva, psicologica. Questa restrizione, in sé, non fa parte del pensiero impressionista, che invece implica un allargamento di orizzonti, una revisione di pregiudizi storici, in piena coerenza con gli sviluppi della filosofia europea. Contemporaneamente al primo quadro impressionista (Claude Monet, *Impression. Soleil levant* - Parigi, Musée Marmottan, 1872), Nietzsche pubblica *La nascita della tragedia* e, l'anno successivo, *Considerazioni inattuali*. Il 1873 è anche l'anno di pubblicazione di *Una stagione all'inferno*, di Rimbaud. È vero che si tratta di opere e autori che non sono facilmente collegabili in una definizione unica, tuttavia è anche vero che, in contemporanea o quasi, si verificano innovazioni, rotture, discontinuità che, come minimo, costituiscono una rete di riferimenti, una pluralità di punti di partenza di un mondo nuovo. È evidente che Nietzsche, Rimbaud, Monet, ma anche Eleonora Duse, che debutta nel 1873, l'invenzione dei *jeans* (brevettati nel 1874), la teoria degli insiemi di Cantor (1874) appartengono a un mondo, mentre a un mondo diverso, e destinato a essere superato, appartengono il Paggio Fernando della *Partita a scacchi* di Giacosa (1871), il *Sombrero de tres picos* di Alarcón (1874) e i romanzi strappalacrime di Verga.

3. Impressionismo e superamento del naturalismo

L'impressionismo nasce all'interno della generale reazione al sentimentalismo romantico e certamente coincide in molti punti con il naturalismo francese. Ma il naturalismo e, sul piano scientifico, il positivismo erano una concezione più ristretta della realtà, e l'impressionismo, pur partendo da una posizione realista, contiene i germi del suo superamento. Per esempio, Zola scrive di Pissarro:

L'artista si preoccupa solo della verità e della coscienza; egli si mette di fronte a un angolo di natura proponendosi di interpretare gli orizzonti nella loro severa estensione, senza il minimo tentativo di far qualche aggiunta di sua invenzione.

E ancora, riferendosi in generale al movimento, scrive che gli impressionisti

si propongono di uscire dallo studio, in cui i pittori si sono rintanati da tanti secoli, di andare a dipingere all'aperto... All'aperto non vi è più un'unica luce, si hanno quindi molteplici effetti... Questo studio della luce nella sue mille scomposizioni è ciò che viene chiamato più o meno propriamente l'impressionismo, perché da allora un quadro diventa l'impressione del momento provata davanti alla natura.

Questa impressione, si noti bene, non viene riconosciuta come tale da un pubblico non abituato a una simile rappresentazione della realtà. Dice Zola:

E come resta stupefatto il pubblico quando lo si pone di fronte a certe tele dipinte all'aperto, in ore particolari; rimane a bocca aperta davanti all'erba blu, ai campi viola, agli alberi rossi, alle acque che fanno scorrere tutte le iridescenze del prisma. Tuttavia l'artista è stato coscienzioso; forse, per reazione, ha esagerato le nuove tonalità scoperte dal suo occhio; ma l'osservazione in fondo è di un'assoluta verità, la natura non ha mai avuto la notazione semplificata e puramente convenzionale che le tradizioni scolastiche le attribuiscono.

Come si vede bene da questa osservazione di Zola, il referente polemico dell'impressionismo non è tanto il romanticismo, o un visione idealizzante, non realista, della natura: lo spettatore colpito, inizialmente in modo sfavorevole, dall'impressionismo è piuttosto *un borghese realista*, che non riconosce la realtà nel quadro e trova arbitraria l'erba blu. È un realista, ma *ingenuo* e vittima del pregiudizio: dunque il realismo impressionista è la distruzione del realismo *convenzionale*, cioè di un'*immagine pregiudiziale* della realtà. Senza il naturalismo, forse, era impossibile arrivare a questo tipo di fedeltà alle apparenze, ma, una volta conquistata questa fedeltà grazie al naturalismo, si mettono in moto i germi del suo superamento, perché si stabilisce che la realtà genera, per così dire, molte immagini, molte apparenze, ciascuna delle quali è il risultato di un'osservazione prospettica. La realtà è mutevole e il quadro impressionista, con tutto il suo realismo, è *l'istantanea* del suo aspetto: è - si badi bene - la rappresentazione di un'apparenza, ma non è la realtà. Più ancora: l'impressionismo è la dimostrazione che la realtà non era stata mai studiata con sufficiente attenzione dagli artisti, e che, quindi, potrebbe *essere* molto diversa da come la immaginiamo. Questo apre una prospettiva in cui il naturalismo risulta insufficiente.

D'altra parte, che l'impressionismo fosse una "descrizione" e che un realismo meramente descrittivo di apparenze dovesse essere superato, è cosa che sapevano gli stessi impressionisti. L'avevano imparato dalla fotografia.

La fotografia comincia a diffondersi verso il 1840, in contemporanea con l'interesse per una riproduzione fedele della natura, ma proprio l'uso di uno strumento oggettivo di riproduzione, come l'obiettivo fotografico, mostrava quanto fosse variabile l'apparenza fenomenica e come fosse ingenuo pensare che la descrizione esaurisse la realtà. Al tempo stesso la fotografia, riuscendo a fermare i movimenti, congelandoli nell'istantanea, mostrava anche pose che nessun artista aveva mai rappresentato, ponendo in fondo un problema: che l'istantanea è solo in un certo senso una descrizione reale della realtà, proprio perché le manca il movimento. Parlando con rigore, l'istantanea è l'astrazione di un istante, di una posizione (ad esempio nel caso della foto di un cavallo in corsa) dal flusso continuo del movimento reale, ma non contiene questo movimento e non sempre lo esprime. Invece la pittura o la scultura possono esprimere il movimento, comunicarne l'idea, magari alterando le posizioni naturali degli arti del cavallo.

Questo sposta l'attenzione dalla *descrizione fedele dell'oggetto*, alla *costruzione* dell'oggetto artistico - si badi bene: una costruzione che ha per scopo la sua *rappresentazione realista*. La domanda che ci si potrebbe porre, infatti, è la seguente: come mai, prima degli impressionisti, nessuno aveva visto l'erba blu? (visto artisticamente, s'intende). E la risposta è sorprendente: per descrivere la realtà non basta la passiva osservazione, come se il semplice aprire gli occhi permettesse all'artista di cogliere tutto il contenuto dell'apparenza. Occorre invece un *vedere attivo*, un cercare - cosa che equivale a dire che occorre *costruire un punto di osservazione*.

Auguste Rodin, ad esempio, afferma: "Se avessi voluto modificare ciò che vedevo e renderlo più bello, non avrei prodotto nulla di buono"; ma poi aggiunge subito:

Sono d'accordo con voi nell'asserire che l'artista percepisce la Natura diversamente da un profano, perché la sua sensibilità gli rivela verità interiori celate sotto le apparenze. Ma in sostanza il solo principio nell'arte è copiare quello che si vede.

C'è un vedere passivo e un vedere attivo, penetrante, che è proprio dell'artista. ma questo non basta. Dice ancora Rodin, confermando quanto si dichiarava più sopra circa il realismo e la fotografia:

Mentre il mio *San Giovanni* è rappresentato con i piedi fissi a terra, è probabile che un'istantanea fatta a un modello riproducente lo stesso movimento, mostrerebbe il piede all'indietro già sollevato e avvicinandosi all'altro. Ovvero, al contrario, il piede che avanza non sarebbe ancora a terra se la gamba all'indietro occupasse nella fotografia la stessa posizione che ha nella statua. Ora è proprio per questa ragione che il modello fotografato presenterebbe l'aspetto bizzarro di un uomo improvvisamente colpito dalla paralisi e pietrificato nella sua posa.

Da qui la conclusione:

L'artista è veritiero e la fotografia mente, perché nella realtà il tempo non si arresta; e se l'artista riesce a riprodurre un gesto che si sviluppa in istanti successivi, la sua opera è certo molto meno convenzionale dell'immagine scientifica, dove il tempo è bruscamente cristallizzato. (*Mio corsivo*)

Dunque non si tratta solo di vedere attivamente la realtà, ma anche di *modificarne l'apparenza*, per poterla riprodurre in modo realista! Questo è lo sviluppo a cui conduce inevitabilmente l'impressionismo, e che un naturalista coerente può accettare a malincuore. Attraverso l'intervento sull'apparenza della realtà e la creazione di *un'immagine artistica che la altera*, risulta possibile rappresentare qualcosa dell'universo intimo, profondo, non apparente immediatamente nella superficie. Scrive ad esempio Ortega a proposito della statua del *Pensatore* di Rodin che, se la osserviamo, l'oggetto della nostra attenzione non è certo il blocco di marmo, ma neppure lo è la mera forma esteriore, fisica, che il marmo ha assunto a seguito dell'opera dello scultore. Infatti la forma della statua fa riferimento a qualcosa che raffigura, rappresenta, esprime. In questo caso esprime un evento intimo come il pensare o meditare. Questa statua è *un oggetto nuovo*, prodotto, e raffigura un evento, ovvero ci mette in relazione con l'evento che raffigura; la sua allusione al meditare è tale che lo “troviamo subitaneamente davanti a noi con una presenza talmente piena che potremmo descriverla solo con queste parole: assoluta presenza. (...) Nel *Pensatore* abbiamo l'atto stesso del pensare, mentre viene effettuato. Presenziamo a ciò che altrimenti non può mai esserci presente”.

Il *Pensatore* non può essere una proiezione del mio io nel marmo, perché nell'auto-osservazione non trovo l'intimità del pensare, come la trovo nella statua. L'arte non può essere soltanto la comunicazione di ciò che fluisce dentro di me, comunicazione che è piuttosto lo scopo del linguaggio. L'opera d'arte non è il racconto di un evento intimo accaduto in un momento precedente, ma è la presentazione di un'intimità come tale: una cosa, il meditare, vista a partire da se stessa, nella sua operatività. Ortega aggiunge una precisazione molto netta e di importanza estrema: questo fatto che stiamo analizzando non significa che l'arte raggiunga il segreto delle cose, ma solo che essa suscita in noi *l'impressione* che l'intimità delle cose sia diventata patente. Ci sembra di essere davanti

alle cose stesse nella loro intimità. In questo c'è il limite dell'arte come tipo di conoscenza: si tratta di una rappresentazione *verosimile*.

Abbiamo allora due forme di conoscenza. La prima è quella consueta nella tradizione filosofica: non potendo penetrare dentro gli oggetti con un atto cognitivo, abbiamo la separazione tra la cosa conosciuta e il soggetto che conosce. La seconda è questa dell'arte che *crea un oggetto trasparente*, servendosi della metafora: l'arte è una conoscenza metaforica che parte da un oggetto reale e lo altera ottenendo come risultato un'immagine che ci sembra rappresentare l'essenza stessa delle cose.

Da questo punto di vista si può dire che l'impressionismo getta le premesse di un *realismo completo*, contro il *realismo parziale* dei naturalisti e dei positivisti, proprio distruggendo ogni idea preconcepita della realtà e attenendosi a un vedere puro. Lo si può chiarire ricordando ancora una considerazione di Ortega: nella realtà non c'è solo la superficie; tuttavia, dice Ortega, se la profondità deve essere conosciuta, dovrà apparire *nella* superficie. In altri termini, ciò che è profondo (in tutti i sensi) e non immediato dovrà in qualche modo rendersi accessibile a partire dall'immediatezza. Questa posizione orteghiana è chiaramente legata alla *forma mentis* del fenomenologo, che rifiuta qualunque cosa non risulti accessibile nel fenomeno e vuole cercare le cose là dove si palesano. Nel secondo testo che costituisce le *Meditaciones del Quijote* di Ortega, si svolge una ricerca della profondità, in due sensi: per trovarla come un elemento palese del reale, e per tentare di capire cosa sia il profondo.

Il punto di partenza è una bella immagine popolare che traduce un'esperienza molto ricca di significato: gli alberi ci impediscono di vedere il bosco. Iniziando una stupenda analisi, Ortega si domanda se gli alberi che vede intorno a sé sono un bosco. Ovviamente no: sono gli alberi visibili del bosco, cioè una parte del bosco. Se mi sposto, nel campo visivo entreranno altri alberi, e neppure questi sono il bosco. “Il bosco” si compone dunque di alberi che non vedo, e “perciò in tutte le lingue il suo nome conserva un alone di mistero”. Dato questo esordio, sarà azzardato pensare al bosco come cifra dell'intera realtà?

Da uno qualunque dei suoi punti il bosco è, di rigore, una possibilità [...] Il bosco è una somma di possibili atti nostri che, realizzati, perderebbero il loro genuino valore. Ciò che del bosco ci si trova davanti in modo immediato è solo pretesto perché il resto si trovi occulto e distante.

Il bosco, o la città, se si vuole un altro esempio, sono realtà più grandi di quanto si può abbracciare con un colpo d'occhio, e in questo senso si può dire che rappresentano la realtà. L'occhio ne vede solo una parte, e la prima cosa necessaria è accorgersi del carattere limitato della visione. Solo a questo punto compare nella superficie, come elemento a suo modo percettibile, la profondità:

Gli alberi non ci consentono di vedere il bosco e grazie a questo, effettivamente, esiste il bosco. La missione degli alberi patenti è rendere latenti gli altri, e solo quando ci rendiamo perfettamente conto che il paesaggio visibile sta occultando altri paesaggi invisibili, ci sentiamo dentro un bosco.

Pertanto l'invisibilità non è una connotazione negativa, dovuta a una nostra debolezza, anzi è una caratteristica positiva, una qualità della realtà “bosco” come tale. Il che, di riflesso, modifica il modo abituale d'intendere il visibile, che risulta anch'esso parte di una realtà più vasta. Un conto è considerare una cosa come piena e autosufficiente; un altro conto è pensarla come la zona visibile di un tutto che rimane occultato dietro di lei. Dunque nell'analisi la realtà stessa si mostra strutturata in parti o

piani e viene percepita come la superficie di una profondità. La profondità, evidente almeno nel senso spaziale, non è un elemento teorico, ma un ingrediente della realtà come tale. In altri termini, se la realtà è attualizzata, presentata nella coscienza a opera della sensazione, il sentito della sensazione non è determinato solo dai sensi, ma anche dalle caratteristiche del reale.

Come è evidente nel caso della terza dimensione di un oggetto tridimensionale, c'è nella superficie l'allusione a un'interiorità, a un interno che non diventa mai pienamente patente. La realtà è *la radice* delle sensazioni e dei pensieri: la dimensione di profondità appartiene al reale, non siamo noi ad attribuirgliela, e come tale viene percepita nel sentito della sensazione:

È lapalissiano, ma non del tutto inutile. C'è ancora gente che esige che le sia fatto vedere tutto chiaro, come si vede quest'arancia davanti agli occhi. E si dà il caso che, se per vedere s'intende, come s'intende, una funzione meramente sensitiva, nessuno ha mai visto un'arancia. L'arancia è un corpo sferico, pertanto con un dritto e un rovescio. Si pretenderà di aver davanti al tempo stesso il dritto e il rovescio dell'arancia? Con gli occhi ne vediamo una parte, ma il frutto intero non ci si dà mai in forma sensibile: la maggior parte del corpo dell'arancia è latente ai nostri sguardi.

L'arancia appare intera al vedere percettivo, non a quello meramente sensitivo: la percezione coglie le caratteristiche del reale presentate attraverso la sensazione, ma non sentite dalla sensazione stessa. Che l'arancia abbia un interno, non è sentito dalla sensazione, ma percepito dalla mente nella sensazione presentata dai sensi.

Questo ampliamento verso un *realismo della profondità* non è solo un esito imprevisto dell'impressionismo, perché lo si ritrova in una produzione artistica che gli impressionisti hanno amato particolarmente e a cui si sono ispirati: le incisioni giapponesi. Le incisioni giapponesi cominciano a circolare a Parigi all'inizio degli anni Sessanta: lo stesso Baudelaire, nel 1861, dice di averne ricevuto un pacco e di averle distribuite tra gli amici. Gli impressionisti vi trovano molte cose che stavano già cercando: il superamento delle forme tradizionali a vantaggio di un linguaggio figurativo moderno, urbano. Si tratta dello stile detto *ukiyo-e*, cioè pittura del mondo galleggiante. *Mondo galleggiante* è un'espressione che indica uno stile di vita consistente nel saper cogliere l'attimo con tutti i suoi contenuti, dall'incanto degli elementi naturali al piacere del vino e delle donne, lasciandosi trasportare dal flusso della vita. Da qui un'arte che si occupa di situazioni urbane: teatro, gite, strade, gente comune, paesaggi e quotidianità. Questa arte è realista, ma non è fotografica: le linee sono sintetiche, i colori sono uniformi (senza sfumato o chiaroscuro) i gesti e le pose sono inconsueti, le prospettive sono insolite e le regole della prospettiva non vengono rispettate, proprio per rendere meglio la realtà di una determinata posizione o di un gesto. È come se l'impressionismo avesse liberato il realismo dall'obbligo di sottostare a una qualsiasi filosofia o teoria previa: così l'artista post-impressionista si rivolge a una realtà in cui, finalmente, può trovare o cercare di tutto, sentendosi al tempo stesso libero di costruire la rappresentazione di ciò che ha trovato.

4. Alcune correnti culturali post-moderne contemporanee

a) Kierkegaard e l'esistenzialismo

Kierkegaard firma molte opere con pseudonimi, creando una sorta di teatro delle maschere, attraverso il quale distanzia da sé i personaggi, cioè le prospettive interpretative di volta in volta adottate, con le quali non si identifica mai totalmente. L'importante non è ciò che si comunica, ma la *determinazione del punto di vista* dal quale ciò che si comunica acquisisce un senso e una corretta interpretazione.

Vi sono tre grandi prospettive interpretative ed esistenziali: estetica, etica, religiosa. *Aut-aut* definisce l'alternativa tra le prime due possibilità. Esteta è colui che vive la vita come godimento e rappresentazione del godimento, vita come gioco, immaginazione e teatro. Don Giovanni, Faust, Johannes del *Diario del seduttore*. Estetica è spontaneità, è ciò per cui l'uomo è immediatamente ciò che è. Etica è imposizione alla spontaneità di un progetto, grazie a cui si è ciò che *si è scelto di diventare*. Data la mancanza di una autoimposizione, l'esteta può essere tutto, ma non è mai niente di definito. Da qui una costante dimensione di disperazione. Si può reagire alla disperazione continuando nella distrazione del gioco estetico, e allora ci si perde, oppure la si può accettare, scegliendola deliberatamente e in modo pieno: in tal caso si è già entro i confini dell'etica, dato che la caratteristica dell'etica è appunto la scelta.

Compiere una scelta, al di là del valore relativo della scelta stessa, buona o cattiva, significa affermarsi come persona, operare come *se stessi*, essere qualcuno. Ogni scelta è etica (estetica significa non scegliere), e impone l'accettazione di qualcosa e il rifiuto di un'altra cosa: *aut aut*. Questo atto di preferenza fonda la personalità: è un'esperienza della libertà e, insieme, un rivelarsi a se stessi e al mondo. Tuttavia scegliere non significa automaticamente fare la scelta giusta; l'esperienza insegna anzi che normalmente l'uomo non riesce a tener fede ai suoi ideali. Nell'ottica cristiana di Kierkegaard, inoltre, il comportamento etico si infrange contro il peccato, da cui l'uomo è inevitabilmente gravato. Dunque la vera scelta etica deve passare attraverso il pentimento, da intendersi come riconoscimento e accettazione della propria peccaminosità, e come conseguente amore verso Dio. La sfera etica ha un limite oltre il quale si trova la sfera religiosa.

La dimensione del peccato, originale nell'uomo, è il fondamento dell'angoscia, costitutiva dell'esistenza (*Il concetto dell'angoscia*). L'angoscia è inerente alla libertà, al poter fare una certa cosa o la contraria, vertigine del potere e della libertà, della possibilità di essere diverso: né l'angelo né l'animale provano angoscia, perché non possono andare contro la propria natura, non possono che essere se stessi. L'uomo invece può trasgredire il comandamento divino ed essere diverso. Con il peccato prende coscienza di sé, e l'angoscia si configura come possibilità di scelta tra bene e male.

Per il Singolo, il compito etico consiste nell'esprimere se stesso privandosi della singolarità e adeguandosi alla generalità della norma etica. Perciò, "appena il Singolo vuol farsi valere nella sua singolarità di fronte all'universale, egli allora pecca, e soltanto riconoscendo questo errore può riconciliarsi con il generale" (*Timore e tremore*). Però questa etica generale, che proprio per essere etica si propone all'individuo nella forma dell'imposizione, non è necessariamente superiore all'individuo. Certamente, la vita etica è diversa da quella estetica, tutta giocata sull'accettazione del momento. "Vederla e amarla fu una cosa sola", dice Don Giovanni, significando che tra il movimento spontaneo del desiderio e la soddisfazione del desiderio non si frappone alcuna norma, alcun ostacolo voluto, alcun principio in nome del quale quel godimento andrebbe respinto o posposto. Nondimeno, vivere secondo una norma generale, generalizzarsi, rendersi anonimo, non rappresenta un'istanza, un modello superiore a quello di una robusta personalità. Esiste la possibilità di andare contro il comportamento generale, ed

è esemplificata da Abramo. Abramo riceve l'ordine da Dio di uccidere suo figlio, ed è deciso a compiere questo ordine, infrangendo l'etica generale del suo popolo che proibisce l'omicidio. Dunque, dal punto di vista etico, il suo gesto è una trasgressione; ma Abramo obbedisce a un'istanza superiore, religiosa, e mette la voce di Dio, che parla a lui singolarmente, al di sopra della morale generale. "Lo fa in nome di Dio, perché Dio esige questa prova della sua fede; lo fa in nome proprio, per poter portare questa prova. (...) Qui si mostra la necessità di una nuova categoria per comprendere Abramo" (*Timore e tremore*).

Le scelte e la responsabilità sono inerenti alla vita e, in un certo modo, sono la vita stessa. Questa vita non può essere studiata e definita in termini astratti: la realtà della vita non può essere dedotta dal pensiero, al contrario, è il presupposto stesso del pensare. Inoltre, la vita è individuale, esiste nel concreto e non in astratto. Se si cerca una verità, questa non la si può trovare in frasi generali valide sempre e comunque, ma in un'accettazione sincera della propria soggettività, in una comunicazione che si è appropriata di una interiorità. In altre parole, la presa d'atto della propria interiorità, la sua accettazione, l'adozione di comportamenti coerenti, la sua comunicazione attraverso la propria vita sono la verità. Questa sincerità di vita (= appropriazione della propria interiorità) rappresenta un salto dalla vita quotidiana dominata dal peccato e dalla non-verità alla trascendenza e all'alterità di Dio, che si manifesta proprio nell'interiorità della persona, nella sua libertà di scelta e di poter essere, come autenticità. L'uomo è libero, ma solo nella scelta e nell'accettazione della fede è anche autentico.

b) Nietzsche

La riflessione sulla vita è al centro dell'opera di Nietzsche. Il continuo divenire, le trasformazioni della vita distruggono ciò che essa stessa crea; nulla vi è in essa di permanente, e questo significa che essa include un momento di dolore e di irrazionalità. La vita non è razionale e non può essere racchiusa in concetti immobili e sempre identici a se stessi. Questi concetti non sono in grado di spiegarla. Tuttavia, il carattere transitorio e non permanente della vita non deve spingere a fuggire la vita stessa: va intanto accettato come dato di realtà. Il primo risultato di questa accettazione è la diffidenza verso ogni raffigurazione della vita che non tenga conto della sua mutabilità, della sua irrazionalità e del dolore che ad essa inevitabilmente si lega. Ne deriva la messa in discussione di un certo tipo di sapere basato su sistemi chiusi e presuntivamente definitivi. Ne è un esempio la critica di Nietzsche all'immagine della Grecia classica prodotta nel classicismo soprattutto sulla scorta di alcune manifestazioni artistiche del V sec. a. C. (*Nascita della tragedia dallo spirito della musica*).

Incomprensibile alla ragione, la vita può essere spiegata dall'arte, come già sosteneva il romanticismo, perché l'arte riesce ad andare oltre le apparenze e a raggiungere l'essenza del mondo. Per questa spiegazione estetica della vita Nietzsche privilegia la tragedia. La tragedia è per lui la massima espressione artistica del mondo greco, e l'estetica su cui si basa è stata formulata dai greci non attraverso concetti, ma attraverso le figure mitiche di Apollo e Dioniso, personificazioni di due elementi, l'apollineo e il dionisiaco, che sono alla base della vita stessa. Apollo rappresenta la tendenza alla misura, alla forma, alla perfezioni, alla chiarezza luminosa e solare; Dioniso è la

raffigurazione della notte, dell'ebbrezza, del caos, dell'eccesso, di tutto ciò che va fuori misura.

Apollineo e dionisiaco vanno intesi in modo dinamico: non sono concetti, ma *tendenze compresenti*: la vita non si dà mai senza l'una o senza l'altra, anche se uno dei due aspetti può a tratti dominare sull'altro, relegandolo ai margini. Queste tendenze sono la tensione di fondo su cui poggia la vita in generale, e a maggior ragione la vita individuale: agiscono all'interno di ogni persona. L'apollineo è tutto ciò che spinge a dare alla vita una forma armonica, ordinata, mentre dionisiaco è l'abisso della condizione umana senza forma né definizione. È apollineo un certo distacco, mentre è dionisiaco il dolore mescolato alla gioia, il superamento delle barriere e la forza generatrice che si afferma al di là della morte.

Alla luce di questa concezione, Nietzsche svaluta globalmente il cammino culturale dell'Occidente, progressivamente sempre più dominato dalla ragione e dalla razionalizzazione della vita, e pone un conflitto, tuttora perdurante, tra la concezione tragica e la concezione teoretica. Più affine ad Eraclito che a Parmenide, Nietzsche vede nella vita il primato del divenire sull'essere. Come dice Eraclito, "il tempo è un fanciullo che gioca a dadi con l'universo". Di fronte a ciò, ogni sistema concettuale è una delle infinite interpretazioni prodotte dalla mente umana, dotata al massimo di un valore provvisorio; in nessun caso un qualunque sistema concettuale rappresenta l'essenza dell'universo. Da qui un atteggiamento prospettivista: se il positivismo afferma di basarsi sui fatti, Nietzsche replica che non esistono fatti, ma solo interpretazioni. Ogni affermazione non può essere considerata in assoluto vera o falsa, ma solo prospettica, cioè relativa a un punto di osservazione, a un momento del tempo e alle capacità dell'osservatore. Cambiando queste condizioni, l'affermazione che sembrava vera può non sembrarlo più. Tuttavia è impossibile una osservazione della realtà che non sia prospettica; dunque, non esiste alcuna conoscenza fuori della pluralità dei punti di vista. Il punto di vista, a sua volta, nasce da una valutazione: ha valore ciò che è considerato utile per la vita. A partire da ciò che consideriamo utile per la vita, organizziamo i dati conosciuti in una struttura, in una gerarchia di importanza, e costruiamo l'immagine prospettica del mondo.

Questa concezione è antitetica a quella razionalista nella quale il soggetto, attraverso la coscienza e la razionalità, arriverebbe a conclusioni oggettivamente valide sulla realtà. Per Nietzsche il soggetto è, a sua volta, una realtà complessa e conflittuale al suo interno, e non può conoscere senza al tempo stesso interpretare.

A partire da *Umano, troppo umano*, 1878, Nietzsche abbandona il punto di vista estetico e tragico, e comincia a mettere in questione il valore della stessa arte: le contesta ora una rappresentazione arbitraria del mondo, una raffigurazione puramente mitica. Al posto dell'arte viene ora posto un sapere totalmente critico, tutto teso ad individuare gli errori delle nostre rappresentazioni. Una volta chiarita la distanza tra la realtà stessa e le nostre rappresentazioni, risulta evidente anche che tali rappresentazioni, oltre ad avere un margine di inadeguatezza, possono contenere elementi che, almeno visibilmente, non sono presenti nella realtà, ma sono il retaggio di interpretazioni e credenze passate, che condizionano l'osservazione. Uno di questi elementi, su cui si concentra la critica di Nietzsche è l'idea della trascendenza.

Una cattiva filosofia ha duplicato il mondo teorizzando la separazione tra i fenomeni (ovvero ciò che appare ai nostri sensi) e, dietro ad essi, le cose in sé. Per Nietzsche postulare una cosa in sé dietro le apparenze è un errore della ragione. Ogni ipotesi metafisica è un inganno troppo umano per rendere sopportabile il carattere transitorio

della vita: è una mera consolazione. Ne deriva una critica alle grandi costruzioni teoriche che rappresenta, al tempo stesso, un'analisi spietata della modernità ottocentesca. Le morali, e in particolare la morale borghese, sono solo finzioni con cui si è cercato di dare apparenza di nobiltà a funzioni intrinseche alla vita, come l'istinto di sopravvivenza o la ricerca del piacere.

Questa critica ha un primo momento negativo per la svalutazione che essa implica degli ideali della società del tempo. Però ha anche un complementare momento positivo, in quanto per Nietzsche il riconoscimento della falsità delle morali e delle raffigurazioni della trascendenza apre spazi nuovi. Ad esempio, il distacco dalle vecchie morali produce lo spirito libero, il quale coglie la grandezza dell'esistenza nella capacità umana di costruire grandi progetti: per lo spirito libero, non avere legami con le false idee del passato significa trovarsi all'inizio di un'epoca nuova. È un nuovo giorno, una "filosofia del mattino" in cui, senza avere le idee del passato come riferimento, la vita viene vissuta come esperimento, accettazione dell'incertezza, danza dionisiaca e gioco. L'immagine letteraria, più che concettuale, secondo cui Dio è morto - e siamo stati noi ad ucciderlo - (*Gaia scienza*), descrive la condizione esistenziale in cui nessuna metafisica viene più riconosciuta come valida e, al tempo stesso, non si vuole una metafisica nuova che sostituisca le vecchie, svolgendo ancora un ruolo consolatorio. Le regole di comportamento adottate dalla civiltà occidentale, soprattutto sulla scorta del cristianesimo, poggiavano sul nulla. Nel momento in cui sono smascherate, la concezione di Dio che esse sottintendevano si rivela una menzogna. Nulla di tutto ciò che si credeva prima ha ancora senso: questa è l'essenza del nichilismo come caratteristica dell'epoca. Se vediamo questo nichilismo nel suo aspetto di crisi dei valori (precedenti), mettiamo in primo piano una perdita: viene a mancare il senso della vita. Se però vediamo il nichilismo come la grande rivelazione che smaschera una menzogna durata secoli, allora possiamo assumerlo attivamente, lavorando per un mondo nuovo. Ma questo compito, almeno inizialmente, non può che essere svolto da una minoranza che riesca a sopportare il peso di un'esistenza priva del sostegno rassicurante delle vecchie certezze. D'altronde, se queste certezze (false) non fossero entrate in crisi, non si sarebbe potuto superarle.

Il superamento, grande tema di *Così parlò Zarathustra*, sta nell'annuncio del superuomo - parola entrata nell'uso, ma frutto di una cattiva traduzione: Nietzsche intende parlare di un *al di là dell'umano* e, verosimilmente, un al di là dell'umano quale lo ha definito nelle opere precedenti. Il superamento dell'umano di cui parla Nietzsche non ha nulla a che fare con una sorta di evolucionismo, men che meno con interpretazioni razziste, con cui si è cercato di utilizzare il pensiero di Nietzsche, durante in nazismo, senza averlo capito. Il superamento dell'umano si capisce se chiariamo che significa "umano". Umano è, in Nietzsche, anzitutto un atteggiamento debole, quasi direi spaventato di fronte alla vita, che cerca di proteggersi imbrigliando la vita stessa, la vita reale, in una struttura che la stabilizzi, eliminando per quanto possibile la sua creatività, e in una struttura concettuale che le dia un senso (consolatorio) che essa non ha. Il superamento dell'umano sta nell'affermazione forte e gioiosa della vita, di tutta la via, anche dei suoi aspetti dolorosi, compiuta da uno spirito forte e libero, al tempo stesso fiducioso e pessimista, perché ha accettato le contraddizioni della vita stessa.

Rispetto al sistema di valori definito dalle vecchie morali, questo nuovo tipo umano può sembrare negativo, avere i tratti dell'avventuriero o dell'individuo sprezzante, indifferente di fronte al bene e al male. In realtà è indifferente a quel bene e a quel male

definito dalle vecchie morali. Di fronte ad esse il superuomo (per continuare ad usare questa brutta espressione) è senza morale. Ciò non significa che potrebbe, indifferentemente, spacciare droga, violentare una monaca o rapire i bambini per venderne gli organi. Dalla morte di Dio la prima conseguenza è che "ora tutto è possibile" (lo era già prima, anche se aveva la condanna di una morale falsa); la seconda conseguenza è: *ora bisogna dare la prova di una natura nobile* (ovvero: non faccio il bene perché una morale me lo impone o perché ho paura di andare all'inferno, ma perché prendo possesso della mia natura nobile e sono fedele a me stesso); la terza conseguenza è: se è crollata la morale oggettiva, allora sono io a decidere, *sotto la mia responsabilità*, che cosa è bene e che cosa è male.

La responsabilità verso se stessi è l'elemento caratteristico del superuomo. Nietzsche non crede che il tempo abbia una fine, che il mondo abbia uno scopo, o segua un piano provvidenziale. Il reale esiste eternamente, si muove eternamente (e questo conduce Nietzsche alla folgorazione dell'eterno ritorno, che non possiamo affrontare in questa sede) e l'unica cosa che realmente c'è qui ed ora è l'attimo. L'attimo presente, pur nella sua fuggevolezza, è la totalità della nostra vita ora. Se nelle vecchie metafisiche ogni istante del tempo aveva il suo significato in relazione agli altri, nella visione di Nietzsche ogni istante del tempo ha significato in quanto è un "mio" istante, un istante della mia vita, e io posso determinare come viverlo. Da qui la massima che esso debba essere *vissuto pienamente*, cioè affidato alla mia volontà e al mio coraggio. Avere una personalità non significa limitarsi a crederlo, ma comportarsi in un certo modo: sono le mie scelte a decidere se ho un animo nobile. Nel momento in cui, presupposta la libertà dalle vecchie metafisiche, le mie scelte rivelano un comportamento nobile, queste scelte danno, o possono dare, una forma al mondo, alla vita sociale, allo stato. Questa forma non deriva da una teoria, da una morale decisa da altri, ma dipende solo da me, dalla mia scelta, dalla mia volontà: è il senso ultimo della "volontà di potenza", espressione più volte fraintesa, ma che rappresenta la controparte positiva di tutta la demolitrice critica nietzscheana. La vita umana può progettare, non è vincolata a comportamenti determinati dal meccanismo dell'istinto. Può progettare liberamente un certo tipo di esistenza, e può impegnarsi liberamente a realizzarlo. La volontà di potenza è l'invenzione di forme nuove di esistenza svincolate dalle vecchie metafisiche e dall'atteggiamento passivo che esse avevano imposto all'umanità. Essa definisce una gerarchia: è la qualità per cui un individuo si distacca dalla massa amorfa e passiva e afferma se stesso o un nuovo senso della vita.

Ciò che Nietzsche pone a base della sua filosofia è una vera e propria metamorfosi attraverso la quale l'uomo occidentale si libera di una cultura che si è imposta alla vita, imprigionandola e falsificandola, e rimette la vita stessa (che è la sua vita, la vita che vive anche lui) in primo piano: non una realtà a cui si deve imporre forma e valore a partire da una verità che trovi il suo fondamento al di là del mondo, ma una realtà che è accettata come unica, come nostra, e da cui si debbono trarre progetti di forme e affermazioni di valore.

c) *La rivoluzione scientifica*

L'uomo antico viveva in un universo di cui sapeva fornire un'immagine, una raffigurazione mentale. Che si trattasse delle sfere celesti o della meccanica di Newton, o della raffigurazione dell'atomo in forma di sistema solare in miniatura, con oggetti che hanno la loro orbita attorno a un nucleo, l'universo antico era traducibile in una

immagine, e questa immagine, a sua volta, era divulgabile. Oggi non è più così: almeno al momento, la fantasia non è stata capace di darci una rappresentazione dell'universo quale lo concepiscono i fisici, che lo esprimono con formule matematiche. Nella seconda metà dell'Ottocento, l'orizzonte ultimo in cui l'uomo include la sua vita viene stravolto. Scienze rimaste immutabili per secoli entrano in crisi: la matematica, la geometria, la logica, la fisica, la medicina... Nella maggior parte dei casi la comprensione delle nuove scienze è preclusa a chi non ne sia uno specialista, anche se le applicazioni che ne derivano hanno cambiato la nostra vita quotidiana. Tutti i giorni usiamo il computer senza conoscere minimamente la logica booleana, che è alla base dei programmi che lo fanno funzionare, o dominiamo una forza naturale di straordinaria potenza, come l'elettricità, senza conoscerne nulla. Computer ed elettricità sono solo due campi tra i tanti in cui una rivoluzione del sapere senza precedenti nella storia ha cambiato la quotidianità, producendo possibilità di vita mai immaginate nemmeno dal più fantasioso utopista del passato. In alcuni casi, invece, il dibattito nelle scienze ha coinvolto anche filosofi e intellettuali non specialisti: il grande pubblico ha sentito parlare della teoria della relatività o del principio di indeterminazione, e spesso ne ha tratto interpretazioni fantasiose e arbitrarie.

La discussione non scientifica su certe nuove teorie scientifiche è avvenuta perché esse mettevano in crisi alcune convinzioni millenarie, ritenute certissime. Facendo solo un rapido elenco, si vede come la teoria della relatività di Einstein (1905) abbandona, nella descrizione dei fenomeni fisici, i concetti di spazio assoluto e tempo assoluto, facendo crollare la concezione newtoniana dell'universo come una grande macchina. La meccanica quantistica, elaborata da vari studiosi tra il 1924 e il 1927, nega la sostanziale continuità dei processi naturali, affermata già nell'antichità, mette in crisi il determinismo, affermato già da Aristotele e si spinge ad affermare il carattere statistico di certe sue previsioni. Heisenberg formula poi il principio di indeterminazione, stabilendo che non è possibile misurare al tempo stesso la posizione e la velocità di un elettrone con precisione assoluta. Inoltre gli studi sulla luce e poi sull'elettrone mettono in evidenza che questi fenomeni possono essere studiati a volte come onde, a volte come corpuscoli, pur essendo evidente che un'onda è una cosa diversa da un corpuscolo: con ciò ci si allontana dal senso comune, rendendo impossibile l'immaginazione dell'atomo come una struttura di pallini ben ordinata da movimenti meccanici.

Cosa ancor più grave, si mette in discussione il valore di ogni teoria, sia scientifica sia filosofica: la possibilità di studiare un fenomeno con due sistemi teorici diversi, a seconda dei casi, turba il filosofo occidentale, che vi vede la fine di un modo plurimillenario di concepire il suo lavoro. Ad entrare in crisi è tutto l'assetto del sapere ottocentesco: il razionalismo, il positivismo, o sorta di santa alleanza tra filosofia e scienza, la fiducia stessa in una visione del mondo con un alto grado di certezza. Singolarmente, quella specie di piazza pulita che Nietzsche auspicava nella cultura occidentale, viene svolta proprio dalla scienza, in forza dei suoi stessi principi, nello stesso momento in cui essa fornisce gli strumenti pratici per uno straordinario ampliamento delle possibilità di vita e permette a un numero enorme di persone di godere di condizioni di esistenza molto superiori a quelle delle classi dominanti nelle epoche passate: oggi un ragioniere commercialista ha possibilità di vita superiori a quelle di Carlomagno nella sua epoca.

Ciò che appare caratteristico della trasformazione avviata nella seconda metà dell'Ottocento è la critica, in ogni campo, delle idee generali, delle leggi generali, valide sempre e comunque. Nello studio della società Émile Durkheim (1855-1917) scopre che

il fatto sociale è una tendenza, una fede che coinvolge un gruppo sociale e si impone all'individuo dall'esterno: è il modo in cui un gruppo rappresenta se stesso come collettività dotata di valori e punti di vista comuni. Questa rappresentazione cambia a seconda dei popoli e delle epoche, e quindi cade l'ipotesi che si possa conoscere "la" società in termini generali e sempre applicabili. Max Weber (1864-1920) afferma che, dopo la distruzione dei valori tradizionali realizzata dalla modernità borghese, la scienza non ha la possibilità di intervenire restaurando, per così dire, il valore assoluto dei valori, e dunque l'uomo si trova, nella società occidentale, a vivere con una pluralità di sistemi di valori, tutti ugualmente fondati o infondati.

In campo antropologico viene meno l'idea che esista una sorta di linea ideale del progresso umano, in base alla quale ogni cultura avrebbe prima o poi raggiunto il livello di vita più avanzato, cioè quello occidentale (era il cosiddetto darwinismo sociale). Gli studi di Lucien Lévy-Bruhl (1857-1939) erano ancora legati a una netta distinzione tra mentalità primitiva e mentalità moderna, ma a partire da Franz Boas (1854-1942) si comincia a studiare le varie culture non più secondo un modello evolutivo, ma secondo un modello comparativo. Si individua un lasso di tempo e uno spazio geografico in cui è attestata una cultura omogenea, e si compara il suo insieme con quello di altre culture. Questo obbliga all'osservazione sul campo dei fenomeni culturali, e ne risulterà il carattere di complessità, posseduto anche dalle culture a prima vista più semplici. Ne risulta anche l'impossibilità di concepire le singole culture come fasi di un processo unitario e unidirezionale. La riflessione sulla pluralità delle culture va poi a includere la critica del cosiddetto eurocentrismo (il *Tramonto dell'Occidente* di Spengler): al contatto con culture molto complesse e antiche anche la fiducia nella superiorità della cultura occidentale viene messa in crisi. Abbandonata la pretesa superiorità della ragione come strumento di conoscenza, e considerato che un primato tecnologico, evidentemente innegabile, non comporta necessariamente un primato morale, religioso o culturale, l'uomo occidentale di media intelligenza si ritrova di fronte a grandi tradizioni, come quella indiana, cinese o islamica, che non solo meritano rispetto, ma potrebbero contenere molto di ciò che abbiamo perduto. Con ogni evidenza, si impone un dialogo interculturale, e non è più possibile trovare nella carta geografica una zona in cui scrivere "*hic sunt leones*".

Come la sociologia e l'antropologia, anche la psicologia si struttura come disciplina autonoma e dà il suo contributo alla caduta delle antiche certezze. Già Wilhelm Dilthey (1833-1911) aveva sentito la necessità di separare le scienze dello spirito dalle scienze empiriche, studiate secondo metodi matematici-sperimentali. Mentre le scienze naturali hanno per oggetto dati estranei alla coscienza dello scienziato, le scienze dello spirito, ad esempio quelle storico-sociali, hanno per oggetto dati che esprimono la personalità e la psicologia umane. Questi dati sono omogenei alla coscienza dell'osservatore, e per questo risultano comprensibili. La natura si *spiega* attraverso le leggi scoperte con un procedimento intellettuale; invece i fenomeni psichici, storici e sociali si *comprendono* e la sostanziale affinità tra tali fenomeni e chi li osserva. Dilthey sostenne che la psicologia era una scienza dello spirito, e che su di essa si doveva fondare una antropologia filosofica, intesa come studio della connessione tra la psiche umana e il mondo storico in cui tale psiche si manifesta attraverso i comportamenti, la creazione del sistema culturale, delle istituzioni e della vita sociale in genere.

Per Dilthey ogni esperienza, ogni "vissuto" (*Erlebnis*) è connesso alla totalità della psiche della persona e a tutti gli altri vissuti che essa ha sperimentato. Nella struttura della psiche esistono il sentimento, l'intelletto e la volontà; poi, la vita e le esperienze

aggiungono abitudini irriflesse, schemi di pensiero, idee recepite dalla società o inculcate dall'educazione. Tutto ciò influenza l'individuo, che deve rendersi conto della connessione tra questi dati e la struttura della psiche (sentimento, intelletto, volontà), per poter agire liberamente e svilupparsi. Lo sviluppo fa parte della psiche, ed è l'aspirazione verso qualcosa, è l'inclinazione o tendenza a ciò che oggi si chiama comunemente autorealizzazione. Queste dimensioni della psiche sono connesse con il mondo storico-sociale. L'insieme costituito dalla connessione della psiche con la storia e la cultura dei ciascun popolo è, per Dilthey, la vita: conoscere un fatto significa collocarlo dentro la totalità della vita, attraverso una descrizione e la comprensione. Si vive, si comprende, si esprime, o meglio: ci si esprime attraverso atti e comportamenti. I tre momenti del comprendere, vivere e esprimere sono il *circolo ermeneutico*: quando studio un fatto, ho già una precomprensione, cioè dei pregiudizi, che mi orientano nell'interpretazione; lo studio serve a far emergere il pregiudizio, ma non mi è possibile abbandonarlo del tutto; dunque il pregiudizio orienta l'interpretazione, e questa manifesta il pregiudizio. Questo carattere circolare della conoscenza mi permette di interpretare il dato e, al tempo stesso, di conoscere me stesso nella misura in cui il pregiudizio si rivela come tale e ne divento consapevole.

L'impostazione data da Dilthey alle scienze dello spirito e alla psicologia era molto innovativa, nonostante la presenza di elementi di chiara derivazione romantica. Solo nel primo Novecento il contributo di Dilthey sarebbe stato adeguatamente valutato da pensatori come Heidegger o Ortega y Gasset. Nel suo tempo, invece, la psicologia cercò di fondarsi come disciplina autonoma strutturandosi secondo il modello delle scienze della natura. Ad esempio Wilhelm Wundt (1832-1920) tenta di associare la tradizionale introspezione psicologica con metodi sperimentali e strumenti matematici con cui venivano indagate certe costanti del comportamento e della psiche rilevabili all'osservazione. Questa impostazione presenta però molti problemi, la cui analisi conduce progressivamente alla costituzione di diverse scuole psicologiche. Tuttavia, il grande dibattito sulla fondazione della psicologia costituisce il terreno su cui Sigmund Freud (1856-1939) costruisce il grande edificio della psicanalisi, ovvero della psicologia del profondo: la scienza che fa emergere gli strati della psiche esclusi dalla coscienza, inconsci, e tuttavia operanti al punto da condizionare il comportamento individuale.

Il metodo classico attraverso cui l'analisi freudiana riesce a far emergere i dati dell'inconscio è la libera associazione, ed ha una fortuna enorme nella letteratura e nell'arte. In una condizione di rilassamento, il paziente lascia fluire ricordi, fantasie e immagini, che costituiscono il materiale dell'analisi. Il paziente cerca di dare un'interpretazione logica, una struttura a tale materiale e, se esso si lega a traumi che sono all'origine del comportamento nevrotico, mostrerà una certa resistenza ad accettare tale collegamento; questa resistenza, a sua volta, è la strada che consente al terapeuta di arrivare a ciò che la origina.

Nel 1900 Freud pubblica *L'interpretazione dei sogni*, sostenendo, contro la scienza del suo tempo, che l'attività onirica non è dovuta solo a cause neurofisiologiche, ma a cause psichiche: il sogno ha un significato e può essere interpretato. La psiche che si esprime nel sogno non è soltanto quella parte cosciente che conosciamo nella vita di veglia, ma è la totalità del sentire psichico, coscienza e inconscio. Il sogno ha un contenuto manifesto, benché spesso totalmente irrazionale e incomprensibile; però, una volta svegli, attraverso libere associazioni il paziente può abbinare un'immagine onirica a un'altra immagine, giungendo così al contenuto latente del sogno, cioè al suo significato.

Il secondo punto delle teorie freudiane destinato ad avere una vastissima eco fuori dall'ambiente specialistico degli analisti è la teoria della sessualità. Sostanzialmente, fino a Freud la sessualità era stata tematizzata in due modi: dal punto di vista scientifico la si collegava alla riproduzione; dal punto di vista morale, soprattutto nella tradizione cattolica, la si considerava peccaminosa fuori dal matrimonio. Fortunatamente, le genti di ogni tempo, a dimostrazione che conta più la pratica che la grammatica, hanno ostinatamente continuato a cercare una sana attività sessuale, ma è solo con la psicanalisi che la sessualità viene riconosciuta come dimensione centrale - forse non la più importante in assoluto, ma certamente centrale e determinante - dell'esistenza umana. Senza una vita sessuale sana non c'è salute psichica, e là dove si manifestano nevrosi e isterie c'è normalmente il frutto di uno sviluppo sessuale bloccato: si è verificato un trauma, spesso in età infantile, che la coscienza ha rimosso, cioè ha cessato di riconoscere e ricordare, ma che l'inconscio conserva e comunica attraverso il metodo della libera associazione e attraverso il sogno.

Oggi molte teorie di Freud sono state corrette, alcune sono state confermate nell'essenziale, altre ancora sono state abbandonate; è però certo che senza la psicanalisi non sarebbe stato possibile immaginare una vita libera dalle nevrosi, né si sarebbero potute aprire molte prospettive interpretative nuove che stanno cambiando il nostro modo di intendere la personalità, la società, la storia. La psicanalisi non ha solo iniziato una complessa indagine sulla psiche umana, ma ha anche avviato la comprensione delle radici psicologiche di comportamenti da sempre ritenuti naturali nell'uomo: la guerra, la prevaricazione, l'imposizione di una "normalità" ovvero di un comportamento massificato e conformista che si presume normale, l'assetto istituzionale di società repressive che producono il disagio sociale e la devianza, e via dicendo. Ma accanto a questi aspetti eclatanti, e spesso discussi, del movimento psicanalitico bisogna porre alcune questioni, forse più tecniche e difficili, ma non meno importanti e ricche di conseguenze. Con Freud, che pure segue una via diversa da quella tracciata da Dilthey, viene definitivamente superato quel dualismo tra mente e corpo, che aveva preso vigore in epoca moderna, soprattutto con il dualismo di Cartesio, e che aveva impedito di fatto il riconoscimento dell'unità della persona umana. La psicanalisi riunisce la dimensione del fisico e dello psichico e, correttamente intesa, a mio modo di vedere, non nega l'esistenza della terza dimensione spirituale; questa anzi si impone all'attenzione delle scuole di analisi o delle teorie psicologiche subito dopo Freud.

d) Le radici dell'esistenzialismo

D'altro canto, la riunificazione della persona umana, il superamento della frattura moderna, cartesiana, è un altro dei temi che più caratterizzano l'epoca che inizia verso la metà dell'Ottocento.

Cartesio aveva messo la coscienza a fondamento della conoscenza. La coscienza, cioè l'io, è il soggetto pensante. Ovviamente, l'io pensa il mondo, ma noi non possiamo garantire la certezza delle sue rappresentazioni, non possiamo essere sicuri che una certa idea del mondo sia vera. Abbiamo la necessità di un criterio di certezza. Com'è noto, Cartesio cerca di trovare il criterio di certezza, cioè, si badi, il principio in sé vero della conoscenza, attraverso una strada che, in verità, non era stato lui ad inventare: il dubbio sistematico: se dubito di tutto, alla fine vediamo se c'è qualcosa di cui non posso dubitare, neanche per amor di tesi. Orbene, dice Cartesio, quando dubito di tutto, c'è effettivamente una cosa di cui non posso dubitare, ed è proprio il fatto che sto

dubitando. Dubitare è un'attività mentale, e qualunque cosa io pensi, debbo ammettere come dato certo il fatto che sto pensando, cioè che è in corso questa attività. Se penso, evidentemente esisto: *cogito, ergo sum*. Ecco il principio certo della conoscenza: posso garantire la mia esistenza in quanto essa è fondata sull'impossibilità di negare che sto pensando. Bene. Ora bisogna chiedersi: che cosa sono io che, in quanto penso, esisto? Qui Cartesio è straordinario e dice: sono una cosa che pensa, una *res cogitans*. Certamente, io sono molto di più, ma questo è noto all'esperienza fallace, non al rigore del ragionamento. Il ragionamento, formalmente fondato e ineccepibile, mi dice che *cogito, ergo sum, sum res cogitans*. Qualunque altra caratteristica deve essere indagata e fondata da questo principio.

Per la verità, sul rigore di questo ragionamento nella storia della filosofia si sono accumulate le battute più salaci: da quella di chi fa notare che, a rigor di logica, dal *cogito* non deriva affatto che *sum*, che sono io, ma che *cogitatio est*, cioè che esiste il pensiero, a quella di chi fa notare che l'intero ragionamento di Cartesio, anche preso per buono, non esclude affatto che io possa essere il personaggio del sogno di un cane. Di fatto, però, l'epoca moderna mette la coscienza al centro della sua riflessione e solo il sostanziale fiasco teoretico della filosofia idealista consentirà di riaprire la discussione. La svolta, se mi è consentita una semplificazione brutale, prende le mosse da una constatazione piuttosto semplice: in fondo, se Cartesio può fare tutti i ragionamenti che fa, è perché Cartesio è un essere vivente in carne e ossa, cioè perché il pensare presuppone la realtà, e non il contrario. Che il ragionamento di Cartesio sia giusto o sbagliato è cosa ininfluente di fronte al fatto enorme che questo ragionamento è... *di Cartesio*, cioè può esistere perché prima del ragionamento esiste nientemeno che Cartesio. Allora, forse, guardare come è fatto Cartesio procura qualche informazione sulla realtà. Detto in parole meno povere: si comincia a sentire l'esigenza di ripartire da un'osservazione del reale. E siccome ormai sappiamo che l'interpretazione della realtà è condizionata da pregiudizi e precomprensioni, si cercherà di prestare la massima attenzione al reale stesso, cercando, nei limiti del possibile, di tacitare ogni idea o interpretazione previa.

Schematizzando la narrazione, questo atteggiamento porta a tre grandi tematiche, ciascuna delle quali non esclude necessariamente le altre. Anzitutto il *carattere intrinsecamente dinamico* e mobile della realtà: il divenire non è qualcosa che capita accidentalmente a una realtà sottostante e immobile, ma è la realtà stessa nella sua più intima struttura. In secondo luogo, *l'ascolto delle cose* e la descrizione rigorosa di come esse appaiono alla coscienza: è la fenomenologia di Husserl, con i suoi immediati sviluppi verso un nuovo realismo, con Ortega e Zubiri, o verso una nuova filosofia dell'esistenza, a partire da Heidegger. In terzo luogo, la sostituzione della *nozione di persona* al concetto di individuo.

Henri Bergson (1859-1941), attraverso la teoria dello slancio vitale, afferma l'esistenza di una creatività intrinseca nella natura, che non può esplicitarsi con assoluta libertà, ma deve combattere con la resistenza della materialità. Edmund Husserl (1859-1938), nella parte della sua opera pubblicata in vita (molto più vasta è l'opera rimasta inedita e pubblicata dopo la morte) ha elaborato un metodo descrittivo della realtà che ha influenzato moltissimo la cultura contemporanea: la fenomenologia. Husserl accetta l'idea che qualunque nostra percezione di realtà è in fondo un'immagine mentale: quando io affermo di avere di fronte un albero, *albero* è, primariamente l'immagine che il mio cervello costruisce a partire dai dati forniti dai sensi. Potrebbe essere un'allucinazione: bene, che lo sia o non lo sia, non ha importanza, mettiamo tra

parentesi la questione e analizziamo l'immagine mentale, descrivendola così come essa si presenta. Non potremo dire che è reale, cioè che l'albero esiste indipendentemente dal mio vederlo, ma possiamo dire che, nell'immagine, nel fenomeno, trovo una sorta di *pretesa di realtà*. Trovo però molte altre cose, e posso descriverle. Ogni fenomeno è un mio vissuto (*Erlebnis*): non è un'immagine nel vuoto, ma un'immagine mia. Così, nella sua completezza, il fenomeno non è *l'albero*, ma è "*io che vedo l'albero*", io che percepisco una cosa qualunque. Ora, riassumendo molto sinteticamente (e limitandoci a quella parte del pensiero di Husserl che viene conosciuta e influenza il pensiero immediatamente successivo), la situazione può essere descritta così: se è vero, come afferma l'idealismo, che non si dà conoscenza che non sia una rappresentazione, cioè un'immagine mentale della realtà presuntivamente esistente fuori dal soggetto, allora è anche vero che non si dà realtà fuori dalla rappresentazione. La descrizione e lo studio della rappresentazione, del fenomeno o *Erlebnis*, è dunque il compito primario della filosofia. Se mai il pensatore potrà raggiungere la realtà esterna e garantire che sta toccando qualcosa che esiste indipendentemente da lui, ciò sarà possibile esclusivamente partendo dalla descrizione senza pregiudizi del fenomeno.

Questa posizione ha un enorme vantaggio: reindirizza tutte le energie della ricerca verso la descrizione di "ciò che si vede", pur sapendo, come premessa generale, che un conto è il fenomeno e un altro conto è la realtà in sé; distogliamo lo sguardo dal mero operare logico dell'intelletto e cominciamo a dire che cosa si vede. Però c'è anche un enorme svantaggio, ed è appunto quella parentesi in cui abbiamo chiuso la questione circa la realtà che il fenomeno pretende di avere: alla fine, la descrizione dell'immagine mentale dell'albero è anche *descrizione dell'albero reale*? Non è una questione di poco conto. Indipendentemente dal modo in cui Husserl sviluppa il suo pensiero (che, ripeto, viene conosciuto negli anni Quaranta), questo è lo stato del problema quale lo si rintraccia nell'opera di Husserl che ha la più vasta e immediata risonanza: *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*, del 1913. Da questo libro partono molte ricerche.

Martin Heidegger (1889-1976) si accosta al nuovo metodo di Husserl sperando di trovarvi la via per affrontare il tema che più gli interessa, e che è il più classico della filosofia: il problema dell'essere. Tuttavia, di fronte alla formulazione del metodo husserliano del 1913, dubita che sia possibile un'analisi priva di presupposti e pregiudizi, e vede nell'Husserl delle *Idee* una ricaduta nell'idealismo. Heidegger recupera l'idea di Dilthey che ciascuno di noi si trova sempre collocato in una *precomprensione* della sua situazione, e dunque appare necessario esplicitare e interpretare in modo consapevole i presupposti che caratterizzano, e condizionano, la presenza dell'uomo in una situazione qualunque. Data una situazione, *l'esserci* dell'uomo ha sempre, già, la forma dell'averla interpretata. *L'esserci* è un fenomeno, come tanti altri di cui si occupa l'analisi fenomenologica, però ha una sua caratteristica che lo rende unico: mentre tutti i fenomeni come l'albero sono oggetto di interpretazione, *l'esserci* è anche il soggetto che interpreta ed è consapevole di sé.

Potremmo descrivere la cosa in questi termini: l'*Erlebnis* di Husserl è un'unità integrata da due elementi: l'io che guarda la cosa e la cosa guardata, io e l'albero. Dell'albero posso dire che, come fenomeno, sembra rinviare a una realtà esterna alla coscienza, ma della quale non ho alcuna prova; invece, di me che guardo l'albero posso dire che sono consapevole di *esserci*, e che ho già una precomprensione, una interpretazione di me stesso. Allora, solo partendo da questo strano ente (io che *ci sono* nella situazione) posso interrogarmi in modo nuovo sull'essere. L'uomo ha la struttura

dell'esserci (*Dasein*), è cioè un ente che, consapevole di esistere (cioè si rapporta a se stesso), si comprende nel suo essere, sia pure in modo vago e nelle forme della precomprensione.

In *Essere e tempo* (1927), Heidegger compie questo cammino un po' arzigogolato, avviando di fatto un'analisi fenomenologica della persona umana. Nelle sue intenzioni si tratta di una ricerca strettamente ontologica, ma, di fatto, il libro resta incompiuto, consegnando al pensiero filosofico un'analisi che sarà fondamentale per tutte le correnti esistenzialiste del Novecento. L'essere, o meglio la persona, non è dato e compiuto, ma progetta chi sarà, in base alle possibilità di essere. Questo implica che la persona non sia il soggetto di cui parla la filosofia moderna in termini quanto mai astratti, ma sia un essere-nel-mondo. Viene meno la separazione cartesiana tra io e mondo, perché trovarsi nel mondo è un elemento costitutivo dell'io: non si dà io senza mondo né, evidentemente, mondo senza io (mondo significa anche gli altri, il noi, il mondo comune). Poiché l'essere della persona non è compiuto, ma è tensione a divenire ciò che ha progettato, l'esserci implica il prendersi cura delle cose, vale a dire (semplificando il discorso inutilmente complesso di Heidegger) che il mondo mi offre gli strumenti per realizzare il mio progetto; ho cura dell'albero perché progetto di sopravvivere grazie ai suoi frutti, e per me l'albero non è (nella situazione dell'esserci) una cosa in sé, ma è lo strumento che mi fornisce il cibo, cioè un "mezzo per" - qualcosa che rimanda ad altro. Mondo è l'insieme di questi rimandi, il complesso dell'usabilità: l'esserci si colloca al suo interno e ha con esso una familiarità.

Nel mondo l'uomo si trova con una situazione emotiva (cioè constata che ha delle emozioni che nascono al contatto col mondo stesso). Di particolare rilievo è l'emozione dell'angoscia. L'uomo si ritrova nel mondo senza sapere da dove viene e dove va, vi è *gettato*, e quindi è spinto a comprendere, per poter progettare. Progettare, progettarsi, è inevitabile. Se l'uomo vi rinuncia, e si conforma a ciò che si dice, si pensa, si fa, diventando anonimo e indistinguibile, impersonale, il risultato è una inautenticità che conduce a uno scadimento o decadenza morale, perdita di senso dell'esistenza. Infine, l'ultima caratteristica dell'esserci è il suo carattere transitorio: l'essere cesserà di esistere, essendogli impossibile sottrarsi alla morte (qui, in realtà, la descrizione fenomenologica di Heidegger è viziata da un grave errore, sottolineato da Ortega: nel fenomeno, nella descrizione fenomenologica dell'esserci, la morte non è affatto presente).

L'analitica esistenziale di Heidegger costituisce la base dell'esistenzialismo di Jean-Paul Sartre (1905-1980), la cui opera ha un'influenza enorme nella letteratura. Per Sartre, tutto ciò che è reale esiste di fatto, qui e ora, e non ha una causa (ad esempio la creazione di Dio). Il reale esiste, benché la ragione non sappia spiegarlo, c'è di fatto, senza fondamento, radicalmente contingente e, per questo, assurdo. Nulla può spiegare l'esistenza dell'essere, che dunque è *in sé*. Ciò porta al problema di spiegare il divenire innegabile di questo *essere in sé*, nonché la presenza dell'uomo, dotato di libertà, dentro questo essere così rigido e sostanzialmente immobile. Se l'uomo appare eterogeneo all'essere, quale lo ha descritto Sartre, bisogna concludere che egli ha un essere diverso, cioè che è *per sé*. Questo è apparentemente contraddittorio, se tutto ciò che esiste è, invece, *in sé*; di conseguenza l'essere di altro tipo, cioè la realtà umana, coincide con il nulla. Questo non significa che l'uomo non esista: l'uomo ha una dimensione evidente di corporeità e fisicità che rientra pienamente nell'essere in sé, e dunque esiste di fatto; poi ha una dimensione che, in parole correnti, chiamiamo specificamente umana, non fisica, o, per usare un vecchio termine, spirituale, la quale è totalmente eterogenea all'essere materiale o in sé. Ciò significa che tale dimensione spirituale dell'uomo non ha nulla di

ciò che c'è nell'essere materiale. La cosa può sembrare sciocca, ma in fondo il paradosso è antico: se invece di usare la parola "nulla", Sartre avesse usato la parola buddhista "vuoto", ne sarebbe risultato il senso profondo di eterogeneità dell'umano, di una sua radicale alterità, che appunto diventa non-essere.

In Sartre la prospettiva metafisica di fondo è l'ateismo, ma identificare ateismo ed esistenzialismo sarebbe un clamoroso errore. Esistono infatti vigorose correnti esistenzialista che, nel richiamarsi alla tradizione religiosa, cristiana o ebraica, sono tuttavia attente agli sviluppi del pensiero contemporaneo, in primo luogo alla fenomenologia.

5. Avanguardismo

Si diceva dell'impressionismo e della sua rappresentazione non convenzionale della realtà: per effetto della luce, lo stesso soggetto appare diverso in momenti diversi, e dunque ciò che viene raffigurato è *un'impressione avuta qui ed ora*. Per far ciò occorre che la realtà sia osservata senza preconcetti, e siccome il reale è complesso e include anche una dimensione di profondità, l'impressionismo conduce a una forma nuova di realismo che supera i limiti del naturalismo e apre la strada alla rappresentazione simbolica. Dice Rodin:

Senza dubbio un uomo mediocre, copiando la Natura, non riuscirà mai a trarne un'opera d'arte; ma ciò dipende dal fatto che egli guarda senza *vedere*, e anche se ogni dettaglio è notato attentamente, il risultato sarà piatto e senza carattere (...). L'artista, al contrario, vede: cioè il suo occhio in accordo col suo cuore legge in profondità nella Natura.

Gli fa eco Paul Gauguin: "Metto in questo ritratto ciò che l'animo ha permesso agli occhi di vedere e soprattutto, penso, ciò che gli occhi soli non avrebbero mai visto". Baudelaire, in *Correspondances*, vero e proprio manifesto della sua concezione estetica, aveva scritto:

La Natura è un tempio in cui pilastri viventi
lasciano uscire a volte parole confuse;
l'uomo vi passa attraverso foreste di simboli
che l'osservano con sguardi familiari.

Come da lunghi echi confusi in lontananza
in una tenebrosa e profonda unità,
vasta come la notte e come la chiarezza,
i profumi, i colori e i suoni si rispondono.

Ci sono profumi freschi come carne di bimbo,
dolci come oboi, verdi come praterie,
- e altri corrotti, ricchi e trionfanti,

che hanno l'espansione delle cose infinite,
come l'ambra, il muschio, il benzoino e l'incenso,
che cantano i rapimenti dello spirito e dei sensi.

Sostanzialmente il punto di svolta dall'impressionismo al simbolismo sta nella constatazione che non basta semplicemente osservare la natura, ma che bisogna vederla in un'ottica particolare: la visione artistica, che rivela la sua dimensione di profondità. Questa dimensione, si badi bene, è *nella natura*, quindi è reale, ma non è

immediatamente visibile a chiunque. L'arte simbolista, quindi, coglie la dimensione profonda della realtà e le dà un corpo visibile fatto di forme e parole. Come dice Kandinsky, "La forma è l'espressione esterna del contenuto interno".

In quanto sintesi di visibile e invisibile (ma reale), il simbolismo non è antirealista, ma potrebbe essere inteso come un realismo assoluto contro il realismo parziale del naturalismo. Jean Moreas, nel 1886, dice nel *Manifesto del simbolismo*: "La poesia simbolista cerca di rivestire l'idea di una forma sensibile che, ciononostante, non deve essere fine a se stessa, anzi, essendo protesa a servire l'idea, ne costituisce il complemento". Si ritiene che la realtà stessa sia costituita da "apparenze sensibili destinate ad esprimere affinità esoteriche con le idee primordiali".

Scopo del simbolismo è dunque un'arte, una poesia, che pur essendo fatta di forme visibili e parole comprensibili, sia una sintesi di visibile e invisibile. Ne deriva l'impossibilità di usare espressioni consuete e linguaggi abituali, che sono stati modellati e usati solo per la realtà visibile, per gli usi più pratici e comuni. Da qui l'invito, nel *Manifesto del simbolismo*, a cercare vocaboli incontaminati e una scrittura non uniforme. Parallelamente, nelle arti grafiche, vengono ricercate forme strane e inusate, che possano evocare la sensazione del mistero. Joris-Karl Huismans, che aveva esordito come scrittore naturalista, descrive l'arte simbolista attraverso i quadri selezionati da Des Esseintes, il protagonista di *À rebours* (Parigi 1884): ad esempio i disegni di Odilon Redon, che "erano al di fuori di tutto: per la maggior parte andavano oltre i limiti della pittura, introducevano un fantastico molto particolare, un fantastico di malattia e delirio". Redon aveva, tra l'altro, omaggiato Flaubert con una serie di disegni ispirati alle *Tentazioni di sant'Antonio*. Nei suoi appunti scrive nel 1909: "L'arte non prende a prestito niente dalla filosofia, non ha altra fonte che l'anima in mezzo al mondo che la circonda. La sua essenza è sconosciuta come quella della vita, e il suo fine è l'arte stessa". E ancora: "Un quadro non insegna niente; attira, sorprende, esalta; conduce in modo insensibile e mediante l'amore a vivere con il bello; eleva e risolve lo spirito, ecco tutto".

Ci sono due elementi importanti in questa estetica simbolista. Il primo è che la ricerca di un linguaggio inusuale e inconsueto la rende *difficile* per il non specialista, ovvero in generale per chi vive solo nel linguaggio consueto, abituato alle rappresentazioni convenzionali della realtà e a un sistema di immagini e significati ricevuto dalla tradizione. Questo carattere sarà una costante nell'arte contemporanea e, almeno fino alla pop art, l'artista tenderà a staccarsi dai gusti del pubblico, a volte a disprezzarli, a volte a sacrificare il successo per seguire la fedeltà al suo progetto artistico, sempre, comunque, mantenendo un certo atteggiamento elitario. Il secondo carattere importante, nel complesso di stili che chiamiamo simbolismo, è che l'artista non sta idealizzando il reale, cioè non parte da un oggetto naturale per poi usarlo come ponte per esprimere il profondo e il misterioso; al contrario, parte da una *visione* del profondo e costruisce su di essa un oggetto artistico capace di esprimerla, cioè di comunicarla anche a coloro che non sono attualmente in grado di vederla. Questo sembra l'ideale per produrre una varietà di stili e di atteggiamenti, alla cui base c'è, in fondo, un fenomeno unico: l'arte consiste nella *costruzione dell'oggetto artistico*. Così scrive Maurice Denis in *Du symbolisme au classicisme*: "Ricordarsi che un quadro, prima di essere un cavallo di battaglia, una donna nuda o un qualsiasi aneddoto, è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori accostati con un certo ordine". In ambito cubista scrive D. H. Kahnweiler, in *Entretiens*:

La pittura è una forma di scrittura, è una scrittura creatrice di segni. Una figura di donna su una tela non è una donna: sono solo segni, è un insieme di segni che io leggo come *donna*. Se scrivo in un foglio di carta 'd-o-n-n-a', la persona che conosce la lingua e che sa leggere, non solo leggerà la parola, ma avrà per così dire davanti agli occhi l'immagine completa di una donna. Lo stesso avviene, senza la minima differenza, per la pittura, che non ha mai costituito in fondo lo specchio del mondo esteriore, né è mai stata assimilabile alla fotografia; è sempre consistita invece in una creazione di segni, che ogni volta sono stati letti nel modo giusto dai contemporanei, sia pure dopo una certa iniziazione.

Per Guillaume Apollinaire

La verosimiglianza non ha più la minima importanza, perché l'artista sacrifica tutto alle verità, alle necessità di una superiore natura che egli suppone esistente senza arrivare a scoprirla. Il soggetto non conta più nulla o conta a malapena qualcosa.

Costruzione dell'oggetto artistico significa, in termini molto semplici:

a) che il contenuto di un'opera d'arte qualunque, ivi comprese le arti della scrittura, è presentato come bello;

b) che la sua bellezza gli appartiene di suo;

c) che la sua bellezza, che gli appartiene di suo, è stata scoperta dall'artista che produce l'oggetto a seguito di una *visione* estetica diversa dal normale modo di osservare la realtà proprio a chi non sia artista;

d) che questa visione estetica ha dei presupposti che potrebbero essere del tutto estranei alla cultura del lettore medio o del normale visitatore di un museo: l'artista infatti non è tenuto a seguire l'estetica vigente, né a conformarsi alla concezione comune della bellezza; anzi, produce lui nuove concezioni estetiche, nuove concezioni della bellezza;

e) pertanto supporta la sua opera, se lo desidera, con un manifesto, un articolo, un proclama in cui siano elencati i punti principali dell'estetica sottesa alla produzione di un certo oggetto artistico. Questo manifesto può esprimere le sue idee o le idee di un gruppo di persone che la pensano come lui. Il Manifesto del simbolismo, prima citato, è un articolo di giornale nel quale una persona cerca di spiegare ai lettori, che lo ignorano, quali siano i punti principali della nuova arte, del nuovo stile, chiamati simbolismo; si spera che, attraverso il manifesto, ciò che prima era difficile da capire per il lettore o osservatore, cominci a diventare comprensibile.

In altre parole, un'arte che si pone come raffigurazione non convenzionale e difficile, può (e nella prima fase della sua storia forse ha avuto necessità di) prolungarsi in una spiegazione, in un manifesto programmatico. Naturalmente, nella situazione generale che si è sommariamente descritta, basta fare un manifesto, cioè definire una prospettiva estetica, che immediatamente si apre la possibilità di altri manifesti, che definiscano prospettive estetiche diverse.

Riassumendo: a partire dalla metà dell'Ottocento inizia un processo mirante a un'*arte nuova*, post-romantica, che non si accontenta di un realismo convenzionale, ma postula una visione più profonda della realtà, aperta alle sue dimensioni spirituali e simboliche; viene proclamata la totale autonomia della visione artistica, che ha per scopo la produzione di oggetti artistici e la continua scoperta di forme di bellezza inedite, ciascuna delle quali si esprime attraverso uno stile che non segue altra regola che questa: essere adeguato all'idea di bellezza, di oggetto bello, concepita dall'artista. È del tutto naturale che questa *arte nuova* si esprima attraverso una pluralità di estetiche, di

gruppi, di avanguardie, di manifesti che demoliscono l'idea tradizionale di un canone estetico universalmente valido. Decadentismo o simbolismo sono nomi parziali di questo processo, che raggiunge la sua maturità verso la fine dell'Ottocento: nabis, 1891; fauves, 1904-05; cubismo, 1907; espressionismo, 1904-05, Blaue Reiter, 1911-1912; futurismo, 1909; vorticism, 1914; dadaismo, surrealismo...

a) *Il futurismo*

Per quanto sia caratteristica dell'epoca la *collaborazione e la reciproca influenza tra tutte le arti* (pittura, letteratura, musica, scultura, architettura, fotografia e, poco dopo, cinema), in letteratura l'arte nuova sembra evolvere in modo abbastanza lineare fino a quel momento di nuova e radicale rottura rappresentato dal futurismo. L'influenza del futurismo, poi, si estende a tutte le arti, e persino alla vita sociale e all'attività politica. Il primo *Manifesto* futurista viene pubblicato da Filippo Tommaso Marinetti il 20 febbraio 1909 sul "Figaro" di Parigi; dell'anno successivo è il *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, sempre di Marinetti. Seguono, nel 1910, i manifesti della pittura e dei musicisti futuristi, poi della scultura (1912), del teatro e della scenografia (1915).

Se, in generale, l'intero processo dell'arte nuova si basa sul presupposto di una critica ai valori della vita borghese, non senza evidenti tracce di rimpianto nostalgico del passato tradizionale e pre-borghese, il futurismo proclama la sfida finale contro la borghesia, nel nome del futuro, della tecnica e di un esasperato vitalismo. "Bisognerà scuotere le porte della vita per provarne i cardini e i chiavistelli!", scrive Marinetti nel primo Manifesto, presentando subito lo strumento con cui dare lo scossone all'esistenza: l'automobile, *la macchina* per eccellenza: "Io mi stesi sulla mia macchina come un cadavere nella bara, ma subito risuscitai sotto il volante, lama di ghigliottina che minacciava il mio stomaco". Marinetti presenta insieme il messaggio e lo stile della nuova letteratura, con le sue metafore taglienti e penetranti nella mente del lettore come frustate:

La furente scopa della pazzia ci strappò a noi stessi e ci cacciò attraverso le vie, scoscese e profonde come letti di torrenti. Qua e là una lampada malata, dietro i vetri d'una finestra, c'insegnava a disprezzare la fallace matematica dei nostri occhi perituri.

È il rifiuto di ogni antica retorica, l'addomesticamento della morte, che sembra non riuscire a tenere il passo con la velocità dell'automobile - una velocità che sembra rendere possibile ciò che mai prima era avvenuto: la fuga da ogni accademia: "Usciamo dalla saggezza come da un orribile guscio (...) Diamoci in pasto all'Ignoto, non già per disperazione, ma soltanto per colmare i profondi pozzi dell'Assurdo!".

Poi la macchina finisce dentro un fosso, ma il mostro riemerge ancora vivo, e "noi, contusi e fasciate le braccia, ma impavidi, dettammo le nostre prime volontà a tutti gli uomini *vivi* della terra". Ed eccolo il primo punto del Manifesto futurista: "Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità". Poi: "Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia"; "La letteratura esaltò fino a oggi l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo e il pugno"; "Un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotraccia*"; ma anche (sostanzialmente con maggiore continuità con i movimenti dell'arte nuova): "La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo"; "Noi

siamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'impossibile?".

Due mesi dopo, nel manifesto intitolato *Uccidiamo il chiaro di luna!*, Marinetti denuncia che "il mondo è fradicio di saggezza", e decide di lasciarsi alle spalle la città di "Paralisi"; ma il *Manifesto dei pittori futuristi* avrebbe potuto essere sottoscritto da Baudelaire quando dice:

È vitale soltanto quell'arte che trova i propri elementi nell'ambiente che la circonda. Come i nostri antenati trassero materia d'arte dall'atmosfera religiosa che incombeva sulle anime loro, così noi dobbiamo ispirarci ai tangibili miracoli della vita contemporanea, alla ferrea rete di velocità che avvolge la Terra, ai transatlantici, alle *Dreadnought*, ai voli meravigliosi che solcano i cieli, alle audacie tenebrose dei navigatori subacquei, alla lotta spasmodica per la conquista dell'ignoto. E possiamo noi rimanere insensibili alla frenetica attività delle grandi capitali, alla psicologia nuovissima del nottambulismo, alle figure febbrili del *viveur*, della *cocotte*, dell'*apache*, o dell'alcolizzato?

Insomma, "Rendere e magnificare la vita odierna". Un altro punto in cui il futurismo si pone in sintonia con l'arte nuova, sia pure con la sua peculiare enfasi e lo stile iperbolico, è il disprezzo del pubblico: l'orrore del successo immediato, che sarebbe la riprova di un legame tra la propria arte e il vecchio mondo, fa esaltare la "voluttà di essere fischiati", perché gli autori debbono preoccuparsi solo della loro originalità creatrice.

Il vitalismo dei futuristi fa pensare in modo quasi automatico all'influenza di Nietzsche, della quale si può dire che è certo presente, e anche in una dose non piccola. Però Marinetti rifiuta questa filiazione e nel manifesto *Contro i professori* scrive: "Nella nostra lotta contro la passione professorale del passato, noi rinneghiamo violentemente l'ideale e la dottrina di Nietzsche". Il superuomo, per Marinetti, presuppone un ritorno al paganesimo e alla mitologia, e il suo creatore "resterà, malgrado tutti i suoi slanci verso l'avvenire, uno dei più accaniti difensori della grandezza e della bellezza antiche. È un passatista che cammina sulle cime dei mondi tessalici, coi piedi disgraziatamente impacciati da lunghi testi greci".

In effetti c'è un punto molto importante che divide la sensibilità futurista da quella di Nietzsche ed è l'accettazione piena dell'epoca contemporanea, che il filosofo non avrebbe mai accettato:

Noi opponiamo a questo Superuomo greco, nato nella polvere delle biblioteche, l'Uomo moltiplicato per opera propria, nemico del libro, amico dell'esperienza personale, allievo della Macchina, coltivatore accanito della propria volontà, lucido nel lampo della sua ispirazione, munito di fiuto felino di fulminei calcoli, d'istinto selvaggio, d'intuizione, di astuzia e di temerità. I figli della generazione attuale, che vivono fra il cosmopolitismo, la marea sindacalista e il volo degli aviatori sono come abbozzi dell'uomo moltiplicato che noi prepariamo.

Cosa sia l'uomo moltiplicato è spiegato ne *L'uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*: la macchina è bella, l'uomo interagisce col motore fino a identificarsi con lui, con il suo ritmo, con la sua "disciplina metallica", purificandosi da ogni traccia di sentimentalismo. Il futurismo è il primo movimento a porre il problema della civiltà delle macchine e del ruolo che l'uomo è chiamato svolgere. La macchina, quasi in una prima versione della tematica *cyborg*, è un ampliamento degli strumenti a disposizione dell'uomo, è la possibilità di realizzare ciò che da sempre era solo un sogno, come il volare, e per questo è ciò che rende superflui i sogni romantici e le mitologie; ma al tempo stesso la macchina richiede abnegazione, impone ritmi, impone stili, determina la

forma della civiltà. Per questo il futurismo non può accontentarsi dell'*estetica* della macchina, e deve proiettarsi, come movimento artistico e rivoluzionario, in una *politica* coerente.

La cosa non era totalmente estranea agli esponenti dell'arte nuova (basti pensare a D'Annunzio), anche se la politica futurista è piuttosto caotica: un misto di nazionalismo anarchico, antiborghese e antipatriottardo, molto volontarista, che verrà letteralmente saccheggiato dal fascismo. Inoltre il movimento di Marinetti ebbe sempre una sorta di *imprinting* nell'ottimismo dei primi decenni del Novecento, quando i rapidi progressi tecnologici facevano pensare che il mondo potesse essere non solo cambiato, ma addirittura rimodellato su misura dell'uomo nuovo. Quando Marinetti scriveva, nel 1909, "guerra - sola igiene del mondo", la grande guerra era lontana, forse non era immaginabile, e di certo non si poteva prevedere cosa sarebbe stata, per la prima volta, una guerra di macchine e di materiali, dove l'eroismo individuale e la volontà combattente, tanto esaltata da Marinetti, sarebbero passati in secondo piano di fronte alle "tempeste d'acciaio" efficacemente descritte da Ernst Jünger, impantanato in trincea durante la battaglia della Somme sul fronte franco-tedesco. I futuristi salutarono lo scoppio della prima guerra mondiale come un'occasione per mettere la parola fine sul vecchio mondo borghese, sulle monarchie e sulle istituzioni della città di Paralisi, e andarono a combattere, spesso senza più tornare.

b) *Il dadaismo*

Un altro clima spirituale e altri atteggiamenti sono alla base dell'avanguardia immediatamente successiva: il dadaismo, nato a Zurigo nel 1916, in piena guerra. Se il futurismo era stato radicale nel volere ed esaltare il futuro, la nuova civiltà, la macchina, dada sarà altrettanto radicale nel non esaltare niente. "Dada non significa niente", scrive Tristan Tzara, fondatore del movimento nel *Manifeste dada 1918*. Più ancora: dada è un gioco. L'immagine del gioco, cioè un'attività completamente libera dall'utilitarismo, rappresenta il compimento dell'autonomia dell'arte, che veniva ormai proclamata da secoli. Infine, anche nel futurismo l'arte ha uno scopo, che sia distruggere l'accademia, annunciare la rivoluzione o andare in teatro a schiaffeggiare gli spettatori, l'opera d'arte e il gesto artistico servono a qualcosa. Invece dada non serve a niente. Dice Tzara:

L'opera d'arte non deve essere la bellezza in se stessa, giacché questa è morta; né allegra né triste, né chiara né oscura, rallegrare o maltrattare le individualità servendo loro i dolci delle aureole sante o i sudori di una corsa arcuata attraverso le atmosfere. Un'opera d'arte non è mai bella per decreto, oggettivamente, per tutti. La critica è dunque inutile, non esiste se non soggettivamente, per ognuno, e senza il minimo carattere di generalità. (...) Io parlo sempre di me poiché non voglio convincere, non ho il diritto di trascinare altri nel mio fiume, non obbligo nessuno a seguirmi, e tutti fanno la loro arte a loro modo.

Dada considera l'arte come espressione dell'individualità, senza altra regola che il gusto dell'artista, il quale è libero di usare qualunque tecnica, qualunque materiale, qualunque oggetto, anche oggetti preesistenti che vengono trasformati in oggetti artistici. Dada non aveva alcun programma e non dava credito a nessuna tradizione o istituzione o accademia: è solo libera creatività fine a se stessa.

c) *Il surrealismo*

Come è facile intuire, dada ha vita breve. Non si può sostenere, come avveniva in passato, che il dadaismo sia una sorta di movimento propedeutico al surrealismo, dato che l'autonomia e l'originalità non possono esserne messe in dubbio, però è anche vero che l'esperienza dadaista è molto importante per André Breton, fondatore del surrealismo. Breton entra in contatto con Tzara già nel '19 e lo invita a Parigi nel '20: inizia allora il periodo parigino del dadaismo (1920-23), dopo quello di Zurigo, e nel '24 Breton pubblica il *Manifesto del surrealismo*. Il Manifesto è un'esaltazione della libertà e anche un attacco al nazionalismo e al realismo borghese, alle descrizioni piatte e banali che riempiono i romanzi in voga (si ricorda la frase di Paul Valéry che si sarebbe rifiutato di scrivere: *La marchesa uscì alle cinque*, ma ci si chiede se Valéry abbia mantenuto il suo impegno). Inoltre è un'apertura alle potenti forze dell'immaginazione, il cui utilizzo artistico viene reso possibile dalla scoperta della psicanalisi freudiana:

In nome della civiltà, sotto pretesto di progresso, si è arrivati a bandire dallo spirito tutto ciò che, a torto o a ragione, può essere tacciato di superstizione, di chimera; a proscrivere qualsiasi modo di ricerca della verità che non sia conforme all'uso. Si direbbe che si debba a un caso fortunato se di recente è stata riportata alla luce una parte del mondo intellettuale, a mio parere di gran lunga la più importante, di cui si ostentava di non tenere più conto. Bisogna renderne grazie alle scoperte di Freud.

La psicanalisi consente di esplorare realtà diverse da quelle "sommarie", e "l'immaginazione è forse sul punto di riconquistare i propri diritti". Elemento centrale diventa dunque il sogno, di cui Freud sembra aver fornito alcune chiavi di lettura. Si legge nel Manifesto: "Credo alla futura soluzione di quei due stati, in apparenza così contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di *superrealtà*, se così si può dire. È alla sua conquista che sto andando".

Breton afferma che la dimensione del meraviglioso non è uguale in tutte le epoche, anzi ogni epoca ne scorge solo una parte, che nasce sempre da una "irrimediabile inquietudine umana"; ora il *superrealismo* aspira a una espressione pura di questa dimensione, cogliendo frasi, pensieri, immagini sorte improvvisamente e senza ragione apparente, e comunicandole. Citando Pierre Reverdy, Breton definisce l'immagine una creazione pura dello spirito che nasce dall'accostamento di due realtà più o meno distanti: non si tratta, cioè, di una metafora costruita lucidamente e consapevolmente. E definisce il superrealismo

automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato dal pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale.

E ancora:

Il superrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme di associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero. Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi ad essi nella risoluzione dei principali problemi della vita.

Una delle tecniche surrealiste è, coerentemente, la scrittura automatica, senza soggetto, veloce quanto basta per non essere sottoposta al controllo mentale, in un flusso ininterrotto e senza punteggiatura. Ma c'è anche ironia, provocazione, capovolgimento dei valori, rintracciare la follia nel ben organizzato mondo sociale

borghese e, nello stesso tempo, saggezza e genialità nell'irrazionale, nell'assurdo, nella pazzia, compresenza di notte e giorno, come in un famoso quadro di Magritte.

La Generazione del 98 e il modernismo

1. La generazione del 98

Generazione del 98 è il nome dato a un gruppo di scrittori, tra cui Miguel de Unamuno, Ramón del Valle-Inclán, Antonio Machado, José Martínez Ruiz (Azorín), Pío Baroja, Ramiro de Maeztu, e altri. Questo nome fa riferimento al 1898, anno in cui la Spagna perde le ultime colonie oltremare, Cuba e Puerto Rico: si tratta di un avvenimento poco più che simbolico, nel senso che è solo l'ultimo atto di una lunga decadenza dell'impero spagnolo, però forse proprio questa valenza simbolica lo carica di significato. Il *desastre*, come viene enfaticamente chiamato, si inserisce in una discussione, che era già in corso, riguardo alla Spagna, al suo presente e alle sue scelte future, rendendo pressante la necessità di un chiarimento di idee e di programmi.

Che gli scrittori citati costituissero un gruppo, appunto la "generazione del 98", fu proprio uno di loro, Azorín, a sostenerlo analizzando retrospettivamente la situazione culturale spagnola alla svolta del Novecento. Azorín caratterizzava la Generazione sottolineando un comune spirito di protesta e di ribellione, l'amore per i paesi antichi e il paesaggio, il gusto per i poeti primitivi, l'intervento nelle questioni sociali, e sosteneva l'esistenza di una coesione di fatto tra i suoi principali protagonisti¹. Però, se da un lato la denominazione "generazione del 98" ha avuto una grande fortuna nella critica letteraria, e non c'è manuale che non ne faccia uso, dall'altro l'idea che sia esistita davvero tale generazione è stata sempre discussa. Baroja, per esempio, ne ha negato l'esistenza, perché non vedeva punti di vista comuni o comune ispirazione tra i suoi presunti componenti, dichiarando tra l'altro: "C'era qualcosa in comune nella Generazione del 98? Io credo nulla. L'unico ideale era che tutti aspiravamo a far qualcosa che andasse bene, all'interno delle nostre possibilità. Questo ideale non solo non è politico, ma è quasi antipolitico, ed è proprio di tutti i tempi e di tutti i paesi, soprattutto dei giovani".

Unamuno, parlando del tema della Spagna e dei suoi problemi, ebbe a sostenere che i giovani della sua generazione si sentivano privi di una vera patria: per questo andarono alla ricerca di una Spagna nuova dopo aver rifiutato la tradizione (e, commenta acutamente, questo rifiuto è molto tradizionale). Ma quel che risulta, guardando in prospettiva storica, è che un progetto comune, un'idea comune di Spagna non venne trovata. Gli scrittori del 98 misero sinceramente in discussione le loro idee e i loro pregiudizi, si misero in gioco, e quasi tutti, nella maturità, avevano una visione del mondo molto diversa, se non opposta a quella di partenza. Maeztu, Azorín, Unamuno, socialisti agli inizi della loro attività, si ricollegano in vario modo alla cultura tradizionale, mentre Valle-Inclán, che era partito da una posizione di tradizionalismo estetizzante ed era passato attraverso una fase di tradizionalismo militante, si ritrova su posizioni di sinistra. Anche riguardo allo stile, al modo di concepire la scrittura, la generazione del 98 non ebbe mai, nemmeno implicitamente, un progetto univoco, un manifesto, né riconobbe maestri comuni.

Ciò che si può dire, mediando tra le varie posizioni, è che gli autori citati sono pienamente inseriti nella cultura europea del tempo e condividono la stessa circostanza

¹ *La generación del 98*, Anaya, Salamanca 1961.

spagnola, ma non si configurano come gruppo *letterario*, come avanguardia. Se la nozione di generazione del '98 può avere la sua importanza nella storia delle idee, nella storia letteraria risulta più fonte di confusione che di chiarezza. A mio modo di vedere, è molto più agevole studiare i singoli componenti della generazione del '98 in relazione al decadentismo europeo, tenendo tuttavia presente che, nella loro personalità letteraria e artistica, ha un suo spazio, importante ma delimitato, la preoccupazione per la Spagna, con ciò che essa comporta: la scelta di alcuni temi da trattare, l'intervento pubblico su questioni sociali e politiche, la rivendicazione di un ruolo di guida dell'intellettuale, molto diverso dalle idee romantiche del poeta vate, che sopravvivono anche nel decadentismo, soprattutto là dove l'influenza del simbolismo è maggiore. In effetti si è discusso molto sui rapporti tra '98 e *modernismo* (diciamo, a una prima approssimazione, che *modernismo* è il modo in cui il decadentismo europeo viene reinterpretato in Spagna), non tenendo conto che si tratta di due realtà eterogenee. Il decadentismo è in primo luogo una nuova concezione dell'arte e della scrittura; poi questa nuova concezione dell'arte ingloba temi sociali e politici. Invece la tematica del '98 è prima di tutto sociale e politica, poi coinvolge l'arte nel momento in cui lo scrittore o l'intellettuale intervengono pubblicamente o usano la questione politica come materia di arte. Nel caso del *modernismo* è rintracciabile un progetto estetico; nel caso del '98, no.

2. Atteggiamento "*modernista*" o *bohemien*

In Spagna gli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento sono dominati da un forte desiderio di conoscere e far conoscere la cultura europea, e da un bisogno di partecipare, a vario titolo, al processo di trasformazione culturale in atto. Non solo i letterati sono in prima fila in quest'opera di rinnovamento, ma anche musicisti (Manuel de Falla), pittori (Utrillo), architetti (Antoni Gaudí), e molte opere importanti della nuova cultura europea vengono tradotte: *Notizie da nessun luogo*, di Morris, lo *Zarathustra* di Nietzsche (1906), opere di Ibsen, Sorel, Renan... Come è immaginabile, questo sforzo di rinnovamento si trova a dover affrontare la resistenza di un mondo intellettuale ancorato a vecchi schemi mentali, al quale si risponde con un'aperta ribellione, una rottura generazionale, una provocazione costante. Scrive Manuel Machado, criticando l'opposizione di letterati famosi alle nuove tendenze della scrittura novecentesca, che quegli scrittori "chiamavano se stessi maestri e sapienti perché erano vecchi e non volevano sapere nulla", e aggiungeva, riguardo ai critici: "È noto che in Spagna si cammina all'indietro, consacrando ciò che la gente applaude e condannando ciò che rifiuta, vale a dire: scrivendo sempre prima di informarsi". Lo stesso Manuel Machado sottolinea che la definizione *modernismo* era nata soprattutto a seguito dello stupore per le ultime novità, con un valore dispregiativo; poi, come avviene per altre denominazioni delle avanguardie contemporanee (ad es. il fauvismo) era stato assunto come nome di una corrente letteraria.

Secondo una classificazione piuttosto formalista, e forse eccessivamente schematizzante, il *modernismo* sarebbe un movimento letterario databile tra il 1885 e il 1915, che si diffonde in Spagna, ed è strettamente legato alla personalità del poeta nicaraguense Rubén Darío. Tuttavia, anche ammettendo una definizione così netta, tale corrente sarebbe inevitabilmente l'esempio di un atteggiamento più generale ed epocale:

quest'ultima era la tesi di molti protagonisti dell'epoca, come il poeta Juan Ramón Jiménez o il critico Federico de Onís.

Come ricordano Manuel Machado e molti altri testimoni dell'epoca, verso la fine dell'Ottocento la conoscenza della cultura contemporanea era in Spagna poco diffusa. Se vi erano scrittori che, soprattutto attraverso i loro viaggi (principalmente a Parigi) e le loro relazioni personali erano informati sugli sviluppi culturali europei, vi era anche una diffusa ignoranza sia nelle istituzioni culturali sia nel mondo dell'informazione. Perciò le prime manifestazioni della cultura "modernista" destarono sorpresa e scalpore. Vi furono molte polemiche contro gli atteggiamenti esteriori dei modernisti, ai quali si prestò attenzione, trascurando invece l'essenziale, cioè il valore culturale del cambiamento in atto. Come precisa Manuel Machado, il modernismo (termine che non gli piace, ma che accetta in mancanza di alternative) fu essenzialmente "una rivoluzione letteraria di carattere formale. Ma relativa non solo alla forma esteriore, ma anche a quella interiore dell'arte". Questa rivoluzione formale tendeva a mettere in primo piano l'espressione del fondo più personale e intimo del mondo interiore dell'artista: attraverso il suo gusto raffinato, si esprime e si comunica agli altri la percezione della bellezza.

Anche per il modernismo è stata sottolineata una caratteristica abbastanza generalizzata della cultura decadente: pur essendo un movimento portato ad esaltare al massimo i valori estetici, il modernismo non si contrappone al realismo o naturalismo, ma allo spirito utilitaristico dell'epoca borghese e al materialismo che riduce tutto ad una dimensione di egoismo e di praticità. Il precedente illustre è nella svolta di Baudelaire e del simbolismo francese. Presupposto della poesia simbolista è l'esistenza di una realtà oltre la sfera della percezione comune, alla quale si può arrivare attraverso l'arte, il senso della bellezza, della forma, l'evocazione per "corrispondenze" ed echi interiori. Naturalmente, il positivismo, il razionalismo, una certa sociologia ingenuamente economicista, un realismo limitato alla descrizione delle apparenze, negavano l'esistenza di questa dimensione - che in realtà è soprattutto una dimensione interiore o accessibile attraverso la personale interiorità. Da qui la conseguente opposizione del composito universo decadente alla limitata cultura borghese, economicista, positivista, utilitarista o, con una sola parola, volgare. Ora, la cultura borghese della prima metà dell'Ottocento era la cultura moderna per antonomasia; ciò significa che la nuova arte, da Baudelaire in poi, ha un fondo antimoderno nel suo stesso dna (questa è una delle ragioni per cui il nome "modernismo" non piace a molti autori: è un nome che, facendo riferimento a una ricerca del nuovo, finisce in realtà con il collegare al vecchio mondo borghese; in effetti sarebbe opportuno usare in modo sistematico le espressioni "arte nuova", "arte contemporanea").

Questa posizione antiborghese del poeta nuovo, dell'artista contemporaneo, si traduce in uno stile di vita provocatorio, mediante l'adozione di atteggiamenti bizzarri (si pensi alla lunga barba di Valle-Inclán), o la scelta di vita *bohémienne*. Come ha scritto Manuel Aznar Soler:

L'atteggiamento di ribellione e protesta del *bohémien* va contro la mediocrità e la volgarità della società borghese, contro la quale è possibile solo un'alienazione volontaria mediante l'assenzio, la droga, il bordello o il narcotico dell'arte. Contro l'uniformità sociale, la protesta individuale dell'artista *bohémien* si esprime come fonte di liberazione della sua lucidità disperata. Rimbaud e Verlaine esemplificano questa volontaria condizione di artisti "maledetti", di scrittori "decadenti", situati ai margini estremi della società. Il provocatorio atteggiamento antiborghese dell'artista *bohémien* si basa sul suo odio verso la burocratizzazione della vita, l'uniformità sociale e la mercificazione dell'arte. L'artista *bohémien* non vuole vendere, né accetta di farsi comprare la sua immaginazione creatrice. (...) La vera bohemia è vissuta come esperienza di libertà nel seno di

una società volontariamente marginale, dove il tempo non è oro, ma ozio artistico, alcol, ricerca di paradisi artificiali, di allucinazioni magiche, di bellezza e "falso azzurro notturno". Questo atteggiamento provocatoriamente antiborghese conduce lo scrittore *bohémien* a una posa da anarchico letterario, a una condizione di "maledetto" che si relaziona con gli emarginati dalla società (omosessuali, prostitute, delinquenti), a provare il piacere di demolire idee e valori stabiliti attraverso *boutades*, con l'obiettivo esplicito di *épater le bourgeois*².

Con tali premesse, è ovvio che il modernismo, più che una scuola, sia una comunità di atteggiamenti (provocazione, ricerca della bellezza, ricerca stilistica, ecc.) su cui ciascuno innesta la propria personale creatività, la propria originalità. Già nel 1902 un giovane critico, Eduardo López Chavarri, scriveva:

Il Modernismo, come movimento artistico, è un'evoluzione e, in un certo senso, un rinascimento. Non è esattamente una reazione contro il naturalismo, ma contro lo spirito utilitario dell'epoca, contro la brutale indifferenza della volgarità. Uscire da un mondo in cui il culto del ventre assorbe ogni cosa, cercare l'emozione artistica che vivifica i nostri spiriti affaticati nella violenta lotta per la vita, restituire al sentimento ciò che gli viene rubato dalla marmaglia egoista che domina dovunque... questo rappresenta lo spirito del modernismo³.

E un critico contemporaneo, Ricardo Gullón, scrive:

Il Modernismo è caratterizzato dai mutamenti nel modo di pensare (non tanto nel modo di sentire, che nell'essenziale rimane fedele agli archetipi emozionali romantici), a seguito delle trasformazioni avvenute nella società occidentale del XIX sec., dal Volga al Capo Horn. L'industrializzazione, il positivismo filosofico, la crescente politicizzazione della vita, l'anarchismo ideologico e pratico, l'incipiente marxismo, il militarismo, la lotta di classe, la scienza sperimentale, l'auge del capitalismo e la borghesia, neo-idealismi e utopie, tutto mescolato; la fusione di tutto questo provoca nella gente, e soprattutto negli artisti, una reazione complessa e a volte devastante⁴.

La reazione antiborghese, dice Gullón, assume varie forme: da quella della fuga (*escapismo*) dalla realtà sociale, alla nostalgia, al fascino di ciò che è lontano nel tempo e nello spazio (esotismo). Come scrive Ortega:

L'arte è dunque un'attività di liberazione. Da cosa ci libera? Dalla volgarità. Io non so cosa penserai tu, lettore, ma per me la volgarità è la realtà di tutti i giorni, ciò che i minuti portano nelle loro giare uno dopo l'altro; il cumulo di fatti significativi o insignificanti, che sono l'ordito delle nostre vite e che sciolti, sparpagliati, senz'altro collegamento che la loro successione, non hanno senso. Ma a sostenere, come il tronco un rigoglioso fogliame, queste realtà di tutti i giorni, esistono le realtà perenni, cioè le ansie, i problemi, le passioni cardinali del vivere dell'universo. A queste arriva l'arte, s'immerge e quasi annega in loro l'artista vero e, usandole come centri energetici, riesce a condensare la volgarità e a dare un senso alla vita [...] Se non sei immerso nelle grandi correnti del sottosuolo che collegano e animano tutti gli esseri, se non ti preoccupano le grandi angosce dell'umanità, a dispetto dei tuoi lindi versi a mani che sono bianche, a giardini che muoiono per amore di una rosa, a una minuta tristezza che ti gironzola come un topo sul petto, non sei un poeta, sei un filisteo del chiaro di luna⁵.

² Cit. in José Carlos Mainer, *Modernismo y 98*, in *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona 1979, vol. VI, 77-82.

³ *¿Qué es el modernismo?*, in *El modernismo*, ed. L. Litvak, Taurus, Madrid 1975

⁴ *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid 1971

⁵ *Moralejas*, OC I, 44-57

Tuttavia su questa nozione dell'*épater le bourgeois*, scandalizzare il borghese, occorre ragionare un po'. In effetti, quando Baudelaire, Rimbaud, Verlaine adottano gravi atteggiamenti provocatori nei confronti del mondo in cui vivono, esistono alcuni presupposti che è bene esplicitare. In primo luogo c'è il presupposto di una grande tradizione culturale (quella francese e, più in generale, quella europea): a vario titolo e in varia misura si accusa la borghesia di averne causato la crisi, la scomparsa, o semplicemente l'accantonamento, a tutto vantaggio di una vita utilitaristica, volgare e priva di valori superiori. In secondo luogo c'è il presupposto ovvio che esista una borghesia, che essa si scandalizzi, che il gesto provocatorio sia un utile scossone per portare l'attenzione su qualcosa che manca nella vita borghese. Proprio il confronto, anche duro, con una mentalità borghese esistente permette a Baudelaire e ad altri di difendere a oltranza la tradizione (sia pure in un'interpretazione molto estetizzante) e contemporaneamente di pensare al nuovo: il borghese domina di fatto la scena sociale, dunque, se vi sarà ancora cultura e civiltà, sarà solo perché nella modernità viene scoperta una nuova forma di bellezza, e perché il borghese viene educato all'arte. Su questo punto, le posizioni di Baudelaire e quelle di Morris sono praticamente equivalenti, ed entrambi propongono un *cocktail* ideologico e culturale costruito con gli stessi ingredienti, quasi nelle stesse dosi. In altri termini, l'esistenza di fatto della borghesia e un certo buon senso intellettuale permettono di integrare un atteggiamento antiborghese nostalgico, cioè basato sull'evocazione del mondo *pre*-borghese, con un atteggiamento chiaramente orientato verso una forma di post-modernità: la borghesia è la modernità per antonomasia, perciò se si va oltre i valori borghesi, si è *post*-borghesi, post-moderni, contemporanei.

Ora poniamoci una questione elementare ma dirompente: quando la provocazione *bohémienne* si sposta dalla Francia alla Spagna, chi è che si scandalizza? C'è in Spagna un *bourgeois* da *épater*? Qualcuno ci sarà senz'altro, ma a me sembra che a scandalizzarsi siano soprattutto i tradizionalisti. La Spagna è un paese in cui ancora è il tomismo ottocentesco la filosofia dominante, in cui ancora la censura è forte, in cui ancora la chiesa cattolica è l'asse portante dell'organizzazione sociale. In altri termini: non c'è (o non è applicabile come schema interpretativo) in Spagna una grande tradizione distrutta dall'utilitarismo borghese, perché non c'è un dominio della borghesia; non c'è dunque una modernità borghese che ha minato la tradizione. Al tempo stesso tale tradizione, che arriva fino agli uomini del XIX sec., è talmente malmessa ed entrata in crisi da celebrare, nel 1898, la fine di un lungo impero, con un'indecorosa perdita dei suoi ultimi possedimenti oltremare. Pertanto il rinnovamento in Spagna non passava attraverso la messa in discussione della borghesia, ma attraverso la messa in discussione *della tradizione patria*. Dice giustamente Unamuno:

Noi non riconoscevamo padri né madri spirituali, neanche morti. Non era risuscitare la Spagna ciò che volevamo; era farne una nuova. Avevamo rotto spiritualmente con la tradizione nazionale, anche se questa, lo volessimo o no, consapevolmente o meno, rimestava la nostra addolorata interiorità, e forse era proprio lei che, conducendoci a rinnegare il passato - e questo rinnegamento è molto tradizionale - ci spingeva alla conquista di una patria. Ci trovavamo senza di essa orfani spirituali. Ansie insaziabili ci divoravano il profondo dell'anima. Nessuno di noi sapeva bene in realtà ciò che cercava. Eppure sì, lo sapevamo bene, molto bene. Ciascuno di noi cercava di salvarsi come uomo, come personalità; cercava di affermare in se stesso l'uomo. In quel naufragio della civiltà, cioè dell'umanità della Spagna, ciascuno di noi cercava di salvarsi come Uomo. Però: uomini e senza una patria? Per questo partimmo a conquistarne una. (*La hermandad futura*)

Due cose interessano particolarmente in questo brano. La prima è salvare la propria personalità dalla minaccia di un mondo uniformante e spersonalizzante. La seconda è: fare una Spagna *nuova*, non restaurare la vecchia. È un programma analogo a quello di un Baudelaire, con la differenza che il nemico non è la borghesia, ma la tradizione, una tradizione decaduta e sclerotizzata. Da qui l'importanza del *desastre* del '98, come evento simbolico, e da qui anche l'ovvia conclusione: la tematica novantottesca è l'elemento specificamente ispanico del fenomeno europeo chiamato decadentismo o arte nuova. '98 e modernismo sono le forme ispaniche del decadentismo: l'una indicante una riflessione teorica (che poi diventa anche materia d'arte), l'altra indicante la rivoluzione formale con cui si produce tale arte.

3. Rubén Darío

Un'altra caratteristica importante nello sviluppo dell'arte nuova in Spagna è l'influenza di un poeta nicaraguense, Rubén Darío, acclamato come maestro delle prime avanguardie moderniste spagnole.

Rubén Darío è lo pseudonimo di Félix Rubén García Sarmiento (1867-1916), caposcuola di una corrente letteraria latino-americana che si era formata ispirandosi non a modelli castigliani, ma alla lezione dei parnassiani e dei simbolisti francesi, elaborando uno stile molto raffinato, ricercato nella forma e nella scelta delle parole, attento alla musicalità e alla metrica. Una delle più perfette incarnazioni degli ideali estetici di questa corrente è *Azul*, raccolta di poesie e prose liriche pubblicata da Darío nel 1888: vi si nota una aggettivazione molto ricercata, una diffusa atmosfera di sensualismo, una poesia molto descrittiva, il richiamo a temi classici, al mito, al mondo orientale. Come dice un poeta, protagonista di un racconto di *Azul*:

-Señor, ha tiempo que yo canto el verbo del porvenir. He tendido mis alas al huracán; he nacido en el tiempo de la aurora; busco la raza escogida que debe esperar con el himno en la boca y la lira en la mano, la salida del gran sol. He abandonado la inspiración de la ciudad malsana, la alcoba llena de perfumes, la musa de carne que llena el alma de pequeñez y el rostro de polvos de arroz. He roto el arpa adulona de las cuerdas débiles, contra las copas de Bohemia y las jarras donde espumea el vino que embriaga sin dar fortaleza; he arrojado el manto que me hacía parecer histrión, o mujer, y he vestido de modo salvaje y espléndido: mi harapo es de púrpura. He ido a la selva, donde he quedado vigoroso y ahíto de leche fecunda y licor de nueva vida; y en la ribera del mar áspero, sacudiendo la cabeza bajo la fuerte y negra tempestad, como un ángel soberbio, o como un semidiós olímpico, he ensayado el yambo dando al olvido el madrigal.

He acariciado a la gran naturaleza, y he buscado al calor del ideal, el verso que está en el astro en el fondo del cielo, y el que está en la perla en lo profundo del océano. ¡He querido ser pujante! Porque viene el tiempo de las grandes revoluciones, con un Mesías todo luz, todo agitación y potencia, y es preciso recibir su espíritu con el poema que sea arco triunfal, de estrofas de acero, de estrofas de oro, de estrofas de amor.

¡Señor, el arte no está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos, ni en el excelente señor Ohnet! ¡Señor! el arte no viste pantalones, ni habla en burgués, ni pone los puntos en todas las íes. Él es augusto, tiene mantos de oro o de llamas, o anda desnudo, y amasa la greda con fiebre, y pinta con luz, y es opulento, y da golpes de ala como las águilas, o zarpazos como los leones. Señor, entre un Apolo y un ganso, preferid el Apolo, aunque el uno sea de tierra cocida y el otro de marfil.

Altro esempio:

Era un día primaveral. Yo vagaba por el parque del castillo, con el aire de un soñador empedernido. Los gorriones chillaban sobre las lilas nuevas y atacaban a los escarabajos que se defendían de los picotazos con sus corazas de esmeralda, con sus petos de oro y acero. En las rosas el carmín, el vermellón, la onda penetrante de perfumes dulces; más allá las violetas, en grandes grupos, con su color apacible y su olor a virgen. Después, los altos árboles, los ramajes tupidos llenos de mil abejas, las estatuas en la penumbra, los discóbolos de bronce, los gladiadores musculosos en sus soberbias posturas gímnicas, las glorietas perfumadas cubiertas de enredaderas, los pórticos, bellas imitaciones jónicas, cariátides todas blancas y lascivas, y vigorosos telamones del orden atlántico, con anchas espaldas y muslos gigantescos. Vagaba por el laberinto de tales encantos cuando oí un ruido, allá en lo oscuro de la arboleda, en el estanque donde hai cisnes blancos como cincelados en alabastro y otros que tienen la mitad del cuello del color del ébano, como una pierna alba con media negra.

Llegué más cerca. ¿Soñaba? ¡Oh Numa! Yo sentí lo que tú, cuando viste en su gruta por primera vez a Egeria.

Estaba en el centro del estanque, entre la inquietud de los cisnes espantados, una ninfa, una verdadera ninfa, que hundía su carne de rosa en el agua cristalina. La cadera a flor de espuma parecía a veces como dorada por la luz opaca que alcanzaba a llegar por las brechas de las hojas. ¡Ah! yo vi lirios, rosas, nieve, oro; vi un ideal con vida y forma y oí entre el burbujeo sonoro de la linfa herida, como una risa burlesca y armoniosa, que me encendía la sangre.

De pronto huyó la visión, surgió la ninfa del estanque, semejante a Citerea en su onda, y recogiendo sus cabellos que goteaban brillantes, corrió por los rosales tras las lilas y violetas, más allá de los tupidos arboles, hasta ocultarse a mi vista, hasta perderse, ai, por un recodo; y quedé yo, poeta lírico, fauno burlado, viendo a las grandes aves alabastrinas como mofándose de mí, tendiéndome sus largos cuellos en cuyo extremo brillaba bruñida el ágata de sus picos.

Altra grande opera di Darío, in cui lo spirito modernista trova una sua perfetta incarnazione, è *Prosas profanas*, del 1896: vi è ancora più esplicito il richiamo alla tradizione simbolista francese, ma anche alla poesia barocca e ad alcuni poeti romantici molto vicini al gusto dei modernisti, come Bécquer. Successivamente, con *Cantos de vida y de esperanza*, del 1905, Darío si apre a una poesia di intonazione civile e a volte aggiunge una nota malinconica. Scrive nell'introduzione:

Mi respeto por la aristocracia del pensamiento, por la nobleza del Arte siempre es el mismo. Mi antiguo aborrecimiento a la mediocridad, a la mulatez intelectual, a la chatura estética, apenas si se aminora hoy con una razonada indiferencia.

Ma aggiunge:

Yo no soy un poeta para muchedumbres. Pero sé que indefectiblemente tengo que ir a ellas.

E descrive il suo cammino nella prima, famosa composizione della raccolta:

Yo soy aquel que ayer no más decía
 el verso azul y la canción profana,
 en cuya noche un ruiseñor había
 que era alondra de luz por la mañana.
 El dueño fui de mi jardín de sueño,
 lleno de rosas y de cisnes vagos;
 el dueño de las tórtolas, el dueño
 de góndolas y liras en los lagos;
 y muy siglo diez y ocho y muy antiguo
 y muy moderno; audaz, cosmopolita;
 con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
 y una sed de ilusiones infinita.
 Yo supe de dolor desde mi infancia;

mi juventud..., ¿fue juventud la mía?
 Sus rosas aún me dejan la fragancia...,
 una fragancia de melancolía...

Potro sin freno se lanzó mi instinto,
 mi juventud montó potro sin freno;
 iba embriagada y con puñal al cinto;
 si no cayó, fue porque Dios es bueno.

En mi jardín se vio una estatua bella,
 se juzgó mármol y era carne viva;
 una alma joven habitaba en ella,
 sentimental, sensible, sensitiva.

Y tímida ante el mundo, de manera
 que, encerrada en silencio, no salía
 sino cuando en la dulce primavera
 era la hora de la melodía...

Hora de ocaso y de discreto beso;
 hora crepuscular y de retiro;
 hora de madrigal y de embeleso,
 de "te adoro", de "¡ay!" y de suspiro.

Y entonces era en la dulzaina un juego
 de misteriosas gamas cristalinas,
 un renovar de notas del Pan griego
 y un desgranar de músicas latinas,
 con aire tal y con ardor tan vivo,
 que a la estatua nacían de repente
 en el muslo viril patas de chivo
 y dos cuernos de sátiro en la frente.

Como la Galatea gongorina
 me encantó la marquesa verleniana,
 y así juntaba a la pasión divina
 una sensual hiperestesia humana;

todo ansia, todo ardor, sensación pura
 y vigor natural; y sin falsía,
 y sin comedia y sin literatura...
 si hay una alma sincera, ésa es la mía.

La torre de marfil tentó mi anhelo,
 quise encerrarme dentro de mí mismo,
 y tuve hambre de espacio y sed de cielo
 desde las sombras de mi propio abismo.

Como la esponja que la sal satura
 en el jugo del mar, fue el dulce y tierno
 corazón mío, henchido de amargura
 por el mundo, la carne y el infierno.

Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia
 el Bien supo elegir la mejor parte;
 y si hubo áspera hiel en mi existencia,
 melificó toda acritud el Arte.

Mi intelecto libré de pensar bajo,
 bañó el agua castalia el alma mía,
 peregrinó mi corazón y trajo
 de la sagrada selva la armonía.

¡Oh, la selva sagrada! ¡Oh, la profunda
 emanación del corazón divino
 de la sagrada selva! ¡Oh, la fecunda
 fuente cuya virtud vence al destino!

Bosque ideal que lo real complica,
 allí el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela;
 mientras abajo el sátiro fornicar,

ebria de azul deslíe Filomela,
 perla de ensueño y música amorosa
 en la cúpula en flor del laurel verde;
 Hipsipila sutil liba en la rosa,
 y la boca del fauno el pezón muerde.

Allí va el dios en celo tras la hembra,
 y la caña de Pan se alza del lodo;
 la eterna vida sus semillas siembra.
 y brota la armonía del gran Todo.

El alma que entra allí debe ir desnuda,
 temblando de deseo y fiebre santa,
 sobre cardo heridor y espina aguda:
 así sueña, así vibra y así canta.

Vida, luz y verdad, tal triple llama
 produce la interior llama infinita.
 El Arte puro como Cristo exclama:
 Ego sum lux et veritas et vita!

Y la vida es misterio, la luz ciega
 y la verdad inaccesible asombra;
 la adusta perfección jamás se entrega,
 y el secreto ideal duerme en la sombra.

Por eso ser sincero es ser potente;
 de desnuda que está, brilla la estrella;
 el agua dice el alma de la fuente
 en la voz de cristal que fluye d'ella.

Tal fue mi intento, hacer del alma pura
 mía una estrella, una fuente sonora,
 con el horror de la literatura
 y loco de crepúsculo y de aurora.

Del crepúsculo azul que da la pauta
 que los celestes éxtasis inspira,
 bruma y tono menor —; toda la flauta!
 y Aurora, hija del Sol —; toda la lira!

Pasó una piedra que lanzó una honda;
 pasó una flecha que aguzó un violento.
 La piedra de la honda fue a la onda,
 y la flecha del odio fuese al viento.

La virtud está en ser tranquilo y fuerte;
 con el fuego interior todo se abrasa;
 se triunfa del rencor y de la muerte,
 y hacia Belén... ¡la caravana pasa!

Le opere successive di Darío sono: *El canto errante*, 1907; *El viaje a Nicaragua*, 1909; *Poema del otoño*, 1910; *Los raros* (1893, raccolta di articoli su poeti modernisti), e *La vida de Rubén Darío escrita por el mismo*, 1914.

Darío arriva in Spagna nel 1892, preceduto dalla fama dei suoi libri, in particolare di *Azul* (1888). Vi torna nel 1898, a Barcellona, trasferendosi due anni dopo a Parigi. Conduce una vita *bohémienne*, con gravi problemi dovuti all'alcol e alla costante penuria di denaro. Per Darío la poesia esisterà sempre, finché esiste il problema della vita e della morte: l'arte è un dono superiore che permette di penetrare nel mistero, in ciò che non è ancora conosciuto dai più, nel sogno e nella meditazione. "Non ci sono scuole, dice Darío, ci sono poeti", e compito del poeta è trovare la bellezza in qualunque luogo, in qualunque forma. Questa tematica era già stata trattata in Spagna da alcuni

poeti sensibili alla nuova poesia, come Manuel Reina e Salvador Rueda, ma è solo la presenza di Darío che permette la diffusione del movimento tra i giovani scrittori.

Secondo un fenomeno consueto in tutte le avanguardie di fine Ottocento e del Novecento, il modernismo rappresenta, per quasi tutti coloro che aderiscono alla sua estetica, una fase destinata a essere superata nel quadro della rapida evoluzione dell'arte nuova in Europa. In Spagna il poeta che più rimane fedele al programma modernista è Manuel Machado (1874-1947). Tra le sue opere più importanti, *Alma* (1901 o 1902), *Cante hondo: cantares, canciones y coplas compuestas al estilo popular de Andalucía* (1912). Manuel Machado fu autore anche di testi in prosa e di una produzione teatrale in collaborazione con suo fratello Antonio. Altri autori molto importanti seguirono l'estetica modernista in una fase della loro attività: Antonio Machado, agli inizi della sua attività; Ramón María del Valle-Inclán, nella sua fase estetizzante; Juan Ramón Jiménez, fino alla metà degli Anni Dieci.

Il modernismo ebbe in Spagna un importante organo nella rivista "Helios", di cui si pubblicarono 14 volumi tra aprile 1903 e maggio 1904⁶. La rivista era un'iniziativa di giovani scrittori e si proponeva di dare spazio a giovani scrittori che, per la loro età, difficilmente potevano essere accettati nelle riviste più importanti. Tra i fondatori erano Juan Ramón Jiménez e Pérez de Ayala. Pur essendo votata esclusivamente alla Bellezza (con lettera maiuscola) "Helios" pubblicò articoli a tema sociale, politico e filosofico.

La prima antologia di poesia modernista fu *La corte de los Poetas*, a cura di Emilio Carrere. Obbedisce al proposito di far conoscere la nuova poesia nata contro la stupidaggine diffusa, ad opera di artisti impegnati nella crociata dell'Ideale, contro la cultura borghese.

⁶ Cfr. Lili Litvak (ed.), *El modernismo*, Taurus, Madrid 1975; Ricardo Gullón, *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid 1971

Miguel de Unamuno

Personalità vigorosa, grande scrittore e filosofo, Miguel de Unamuno nasce a Bilbao nel 1864. Si dedica alla carriera universitaria, e insegna dal 1891 Lingua e letteratura greca all'Università di Salamanca. Nel 1901 diventa Rettore dell'Università, ma da questa carica viene destituito nel 1914 per attività antimonarchiche. Ottenuto nuovamente l'incarico, viene ancora destituito nel 1924 per la sua opposizione alla dittatura del generale Primo de Rivera. Esiliato in Francia, ottiene la carica di Rettore per la terza volta al ritorno in patria, nel 1930. Muore nel 1936, poco dopo il colpo di stato del generale Franco, e un'ulteriore destituzione per i suoi dissensi con il fronte nazionalista.

A parte queste vicende politiche, la vita di Unamuno non è legata alla bohemia artistica, tuttavia il suo atteggiamento è stato quello di una costante ribellione intellettuale contro ogni forma di conformismo o di adesione passiva a qualunque dogma sociale. In molte occasioni, per non dire quasi sempre, Unamuno mette in primo piano il suo io e sostiene la necessità di affermazioni arbitrarie, fino a farne un vero e proprio metodo intellettuale. Scrive ad esempio:

Il mio programma consiste nell'affermare non già la legittimità, ma la necessità dell'affermazione gratuita, senza prove, senza ciò che chiamiamo prove. Quando affermo qualcosa, affermo anche me stesso; io, come pure tu, lettore, come tutti gli altri uomini, tutti noi siamo gratuiti, puramente gratuiti (*Programa*).

Questa gratuità, specifica nello stesso articolo, si lega al fatto che la persona umana non è un ente logico: "Né tu, né io possiamo provarci logicamente, e poveri noi se lo potessimo! Non saremmo allora uomini, ma formule". Rifiutare gli schemi razionali e partire dalla propria realtà significa allora comunicare una parte della propria esperienza, della propria sostanza umana, e sottoporla a una libera discussione:

Io non voglio lasciarmi incasellare, perché io, Miguel de Unamuno, come qualunque altro uomo che aspiri alla pienezza della coscienza, sono una specie unica (*Mi religión*).

E in *En torno al casticismo* precisa il carattere metodico della sua arbitrarietà:

Se le riflessioni che vado ad annotare riescono a suggerirne altre nuove a qualche mio lettore, anche a uno solo, e a svegliare anche una sola umile idea addormentata nella sua mente, sia pure una soltanto, il mio lavoro avrà una ricompensa superiore a quella di aver intensificato la mia vita intellettuale.

Unamuno è consapevole di operare in una circostanza culturale dominata dall'abulia, dalla pigrizia intellettuale e dal conformismo. In queste condizioni non esistono idee vere o false, ma solo idee che vengono ripetute meccanicamente, senza sentirle vive e operanti, senza coinvolgimento alcuno. Allora il problema non è convincere gli atei a diventare credenti, né convincere i credenti a diventare atei, ma scuotere le coscienze, mettere in discussione le idee recepite passivamente e costringere a pensare con la propria testa. Da qui la provocazione intellettuale, il paradosso, la discussione che semina dubbi.

Dopo una fase di ateismo giovanile, una crisi religiosa lo conduce a un pensiero cristiano, ma profondamente influenzato dall'esistenzialismo di Kierkegaard e centrato sul conflitto tra la prospettiva della morte e l'ansia, insopprimibile in ogni persona, della sopravvivenza.

Nella sua opera il tema della persona s'intreccia con quello, a volte quasi ossessivo, della morte e del destino della vita umana, affrontato con un radicalismo forse ineguagliato. Se ne occupa, oltre a tanti interventi occasionali, in un consistente trattato di filosofia, *Del sentimento trágico de la vida*, del 1913, e in un saggio breve, ma molto denso, del 1924, *La agonía del cristianismo*. Vi torna, dando una interpretazione risolutiva delle sue personali contraddizioni, in un breve romanzo del 1933, *San Manuel Bueno, mártir*, considerato una delle sue opere migliori dal punto di vista letterario.

Per Unamuno, *la vita umana* non può essere racchiusa in una formula logica e, nella sua concretezza, è molto più della ragione: questa ne è solo un ingrediente, insieme ad altri, come l'affettività, il sentire fisico e psichico, le aspirazioni e i sentimenti. L'attenzione è dunque rivolta alla vita concreta: non alle interpretazioni più o meno plausibili e astratte, ma a quell'uomo in carne e ossa che il razionalismo, l'idealismo, lo stesso positivismo avevano trascurato. La pagina più conosciuta del *Sentimiento trágico de la vida* è forse il più appropriato manifesto programmatico di Unamuno:

Homo sum, nihil humani a me alienum puto, disse il comico latino. Io direi piuttosto: *nullum hominem a me alienum puto*; sono uomo, nessun altro uomo ritengo estraneo. Perché l'aggettivo *humanus* mi è sospetto tanto quanto il sostantivo astratto *humanitas*, l'umanità. Né l'umano, né l'umanità, né l'aggettivo semplice, né l'aggettivo sostantivato, ma piuttosto il sostantivo concreto, l'uomo. [...] Esiste un'altra cosa che chiamiamo ugualmente uomo, ed è il soggetto di non poche divagazioni più o meno scientifiche [...] Un uomo che non è di qua né di là, né di questa epoca né dell'altra; che non ha sesso né patria, insomma un'idea. Vale a dire un non-uomo. Il nostro è l'altro uomo, quello in carne ed ossa; io, tu, lettore mio, quell'altro più in là, quanti camminiamo sulla terra. E quest'uomo concreto in carne e ossa è il soggetto e il supremo oggetto al tempo stesso di ogni filosofia.

Ora, per la persona concretamente vivente la morte è la minaccia massima di negazione ed estinzione totale. Non è una questione intellettuale, ma un problema vitale che coinvolge chiunque lo studi: l'idea della morte turba. Chiede allora Unamuno: perché la teoria non dovrebbe prendere in considerazione il dato radicale di questo coinvolgimento? Dove sta scritto che esso sia ininfluente? Più ancora: quale metodo rigoroso autorizza a prescindere? Quando la persona concreta è alle prese col tema della morte trova come *dato* il suo desiderio di non morire, la sua volontà di persistere, la sua angoscia davanti alla prospettiva del nulla. Naturalmente, questo dato non chiarisce affatto cosa sia la morte in sé, come evento, però dice molto su chi sia l'uomo, sulla natura stessa di colui che appunto muore. L'uomo è, secondo le frasi di Spinoza che Unamuno amava citare, lo sforzo di perdurare nel proprio essere, uno sforzo che implica tempo infinito. In concreto, Unamuno fa riferimento al dogma cristiano della resurrezione della carne e al concetto fondamentale della patristica greca della *theosis*: Dio si è fatto uomo perché l'uomo diventasse Dio.

Nel trattato del 1913 le due prospettive dell'immortalità cristiana e della morte totale sono messe a confronto e si rivelano inconciliabili e irriducibili. Si scontrano, senza che l'una sconfigga definitivamente l'altra, perché entrambe trovano il loro fondamento nella persona concreta. La conoscenza razionale e quella religiosa sono scoperte dall'uomo attivando le facoltà che gli servono concretamente per vivere: la ragione e il sentimento, la logica e l'amore. La ragione non può negare valore al sentimento (anzitutto al

sentimento della propria sostanzialità immortale) perché amputerebbe la vita stessa: la logica, non è la vita e non la cattura. Ma il sentimento non può prescindere dalla ragione, specie quando chiede l'immortalità per il nostro corpo materiale, fisico e soggetto alle leggi della fisica. Perciò queste due grandi facoltà umane generano due ambiti di conoscenza separati e relativi, incapaci di integrarsi. I ragionamenti sono soltanto ragionamenti e, benché siano validi sul piano logico, non hanno senso dentro la sfera sentimentale, che pure ci consente di vivere. Dal canto suo, per definizione, il sentimento non ha alcuna influenza sul ragionare.

Dunque c'è un conflitto radicato nell'uomo stesso. È vero che Unamuno rovescia l'ordine gerarchico stabilito dal razionalismo, che assegnava alla ragione un primato sul sentimento, ma è anche vero che il conflitto rimane: le due sfere della personalità umana continuano a contraddirsi tanto quanto prima, solo che ora mettiamo in primo piano il sentimento, attraverso un atto concreto della volontà. Permane, sia pure con un'inversione di gerarchia, una scissione profonda nel seno dell'uomo in carne e ossa.

Sostanzialmente, *La agonía del cristianismo* conferma questo quadro, anche se dà uno spessore maggiore al sentimento inteso come facoltà che produce la sua conoscenza e dà fondamento alla cultura religiosa umana. Il cammino sentimentale è la via alla scoperta di quel Dio che, di sua iniziativa, si offre costantemente all'uomo, un Dio che nel sentire umano trova la strada per condurre l'uomo stesso, gradualmente, alla conquista della Rivelazione: l'uomo acquista consapevolezza di sé come essere destinato alla vita eterna proprio quando si rende conto con angoscia della morte. Questa angoscia è la spinta a cercare Dio che, dal canto suo, si fa trovare lungo questa via, cioè si fa *sentire*, e si mostra. Il Dio che in questo modo viene trovato non è un concetto intellettuale, ma una persona vivente; però da un lato la logica non riesce a catturarlo proprio perché è Vita, dall'altro neppure l'esperienza religiosa dell'incontro col Dio vivo appare in grado di debellare i dubbi quando la ragione si desta a dimostrare che l'uomo non può perdurare oltre la morte. Anche nella prospettiva dell'*Agonía del cristianismo* il conflitto resta, ed anzi entro certi limiti si aggrava, dal momento che per Unamuno il conflitto stesso è la premessa per un'esperienza religiosa autentica.

Entro certi limiti: questo è il punto. È possibile un'esperienza religiosa che non parta dal conflitto tra ragione e sentimento e non abbia il carattere della religiosità *agonica* (cioè conflittuale, fatta di lotte tra credenza e dubbio)? Risponderemo più avanti a questa domanda.

Accanto al tema esistenziale e religioso, Unamuno affronta anche il tema della Spagna, della sua crisi, del suo destino. Nella sua opera principale dedicata a questo tema, la *Vida de don Quijote y Sancho*, propone un recupero dell'anima spagnola più mistica, più visionaria, contro la cultura borghese moderna che identifica con l'Europa. Spagna ed Europa, contrapposte, sono la fede contro la ragione, il sentimento contro il meccanicismo spersonalizzante, la generosità della nobile impresa contro l'utilitarismo, la vita mistica di Santa Teresa contro una religiosità ridotta a mera pratica automatica, in una parola: la nobile pazzia di don Chisciotte contro i gentiluomini della ragione. Identificando Europa, modernità e borghesia, Unamuno crea lo spazio per una rinnovata missione della Spagna, che ha nella sua tradizione innumerevoli testimonianze di dedizione a valori più elevati di quelli borghesi, e che, nella sua storia, ha saputo far fronte a grandi compiti spirituali, missionari, e ha saputo impegnarsi in battaglie gloriose e costose contro una concezione volgare della vita. Naturalmente, la Spagna può rivendicare questo ruolo solo se risulta in grado di ridestarsi e recuperare quelle qualità umane che sono indispensabili per portarlo a compimento. Perché una cosa è

chiara a Unamuno: che queste qualità, nella società del suo tempo, non ci sono. Lo spagnolo, inteso come il Conquistatore (di imperi o di mondi interiori) non esiste più; non è presente in una élite, in un'avanguardia o un movimento politico: lo si trova solo in un'immagine mitica, nel mito di don Chisciotte. Tema della Spagna e tema religioso-esistenziale si intrecciano costantemente nell'opera letteraria di Unamuno. Al riguardo bisognerebbe prestare molta attenzione, in una lettura sistematica dell'autore, alle differenti sfumature e ai differenti punti di vista da cui questi temi sono messi a fuoco: è facile, ma sbagliato, pensare, quando Unamuno affronta per l'ennesima volta i suoi temi preferiti, che si tratti sempre dello stesso discorso.

La prosa letteraria di Unamuno è, d'altronde, di grande qualità. Il suo primo romanzo, *Paz en la guerra* (1897) racconta la propria esperienza dell'assedio di Bilbao, quando era adolescente, durante la seconda guerra carlista. Nel suo titolo contraddittorio e così caratteristico dei gusti del nostro scrittore, viene interpretato come una grande descrizione della vita quotidiana, popolare, che per Unamuno rappresentava l'*intrahistoria*, la vera essenza della tradizione: al di sotto dei grandi eventi, che sono come la superficie spumeggiante del mare, sta la vita quotidiana di milioni di persone, anonime certo, ma che ogni giorno vivono, lavorano, trasformano lentamente le realtà e, soprattutto, hanno una fede e un senso della vita nato dall'esperienza, più che dal chiacchiericcio intellettuale.

Amor y pedagogía (1902) è il ritratto satirico di un individuo, don Vito Carrascal, la cui vita è un'adesione totale e acritica allo stupidario positivista, fino al punto di scegliersi una moglie in base a considerazioni sociologiche (benché, al momento di dichiararsi, con una specie di relazione scientifica, è attratto da un'altra donna e si sposerà con costei). Avrà un figlio, che tenta di educare con un'applicazione metodica dei principi della pedagogia, fino a portarlo al suicidio.

Niebla (1914) è un romanzo giustamente famoso ed è tra le opere migliori di Unamuno. Vi si trova una scena, del tutto indipendente da analoghe e coeve invenzioni di Pirandello, in cui il protagonista del romanzo, Augusto Pérez, va a trovare l'autore del romanzo stesso, Unamuno, protestando circa la conclusione che questi vuol dare alla vicenda, e rifiutando la sua morte. Il tipico tema dell'ansia di immortalità è inserito qui in una stupenda, e cervantina, finzione letteraria, che configura l'intera opera come una metafora della condizione umana. In un'introduzione aggiunta posteriormente, scrive Unamuno:

Todo este mi mundo de Pedro Antonio y Josefa Ignacia, de don Avito Carrascal y Marina, de Augusto Pérez, Eugenia Domingo y Rosarito, de Alejandro Gómez, mada menos que todo un hombre”, y Julia, de Joaquín Monegro, Abel Sánchez y Helena, de la tía Tula, su hermana y su cuñado y sus sobrinos, de san Manuel Bueno y Ángela Carballino —una ángela—, y de don Sandalio, y de Emeterio Alfonso y Celedonio Ibáñez, y le Ricardo y Liduvina, todo este mundo me es más real que el de Cánovas y Sagasta, de Alfonso XIII, de Primo le Rivera, de Galdós, Pereda, Menéndez Pelayo y todos aquellos a quienes conocí o conozco vivos, y a algunos de ellos los traté o los trato. En aquel mundo me realizaré, si es que me realizo, aún más que en este otro.

Y bajo esos dos mundos, sosteniéndolos, está otro mundo, un mundo sustancial y eterno, en que me sueño a mí mismo y a los que han sido —muchos lo son todavía— carne de mi espíritu y espíritu de mi carne, mundo de la conciencia sin espacio ni tiempo en la que vive, como ola en la mar, la conciencia de mi cuerpo. Cuando me negué a indultar de la muerte a mi Augusto Pérez me dijo este: “No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme, ¿conque no lo quiere? ¿conque he de morir ente de ficción? ¡Pues bien, mi señor creador don Miguel, también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió!... ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos, sin quedar uno!

¡Entes de ficción como yo, lo mismo que yo! ¡Se morirán todos, todos, todos!” Así me dijo, y ¡cómo me susurran, a través de más de veinte años, durante ellos, en terrible silbido casi silencioso, como el bíblico de Jehová, esas palabras proféticas y apocalípticas! Porque no es sólo que he venido muriéndome, es que se han ido muriendo, se me han muerto los míos, los que me hacían y me soñaban mejor. Se me ha ido el alma de la vida gota a gota, y alguna vez a chorro. ¡Pobres mentecatos los que suponen que vivo torturado por mi propia inmortalidad individual! ¡Pobre gente! No, sino por la de todos los que he soñado y sueño, por la de todos los que me sueñan y sueño. Que la inmortalidad, como el sueño, o es comunal o no es. No logro recordar a ninguno a quien haya conocido de veras —conocer de veras a alguien es quererle, y aunque se crea odiarle— y que se me haya ido sin que a solas me le diga: “¿Qué eres ahora tú?, ¿qué es ahora de tu conciencia?, ¿qué soy en ella yo ahora?, ¿qué es de lo que ha sido?” Esta es la niebla, esta la nivola, esta la leyenda, esta la vida eterna... Y esto es el verbo creador, soñador.

Segue il famoso incontro tra Unamuno e il protagonista del suo romanzo:

Aquella tempestad del alma de Augusto terminó, como en terrible calma, en decisión de suicidarse. Quería acabar consigo mismo, que era la fuente de sus desdichas propias. Mas antes de llevar a cabo su propósito, como el náufrago que se agarra a una débil tabla, ocurriósele consultarlo conmigo, con el autor de todo este relato. Por entonces había leído Augusto un ensayo mío en que, aunque de pasada, hablaba del suicidio, y tal impresión pareció hacerle, así como otras cosas que de mí había leído, que no quiso dejar este mundo sin haberme conocido y platicado un rato conmigo. Empeñó, pues, un viaje acá, a Salamanca, donde hace más de veinte años vivo, para visitarme.

Cuando me anunciaron su visita sonreí enigmáticamente y le mandé pasar a mi despacho-librería. Entró en él como un fantasma, miró a un retrato mío al óleo que allí preside a los libros de mi librería, y a una seña mía se sentó, frente a mí.

Empezó hablándome de mis trabajos literarios y más o menos filosóficos, demostrando conocerlos bastante bien, lo que no dejó, ¡claro está!, de halagarme, y en seguida empezó a contarme su vida y sus desdichas. Le atajé diciéndole que se ahorrara aquel trabajo, pues de las vicisitudes de su vida sabía yo tanto como él, y se lo demostré citándole los más íntimos pormenores y los que él creía más secretos. Me miró con ojos de verdadero terror y como quien mira a un ser increíble; creí notar que se le alteraba el color y traza del semblante y que hasta temblaba. Le tenía yo fascinado.

—¡Parece mentira! —repetía—, ¡parece mentira! A no verlo no lo creería... No sé si estoy despierto o soñando...

—Ni despierto ni soñando —le contesté.

—No me lo explico... no me lo explico —añadió—; mas puesto que usted parece saber sobre mí tanto como sé yo mismo, acaso adivine mi propósito...

—Sí —le dije—, tú —y recalqué este tú con un tono autoritario—, tú, abrumado por tus desgracias, has concebido la diabólica idea de suicidarte, y antes de hacerlo, movido por algo que has leído en uno de mis últimos ensayos, vienes a consultármelo.

El pobre hombre temblaba como un azogado, mirándome como un poseído miraría. Intentó levantarse, acaso para huir de mí; no podía. No disponía de sus fuerzas.

—¡No, no te muevas! —le ordené.

—Es que... es que... —balbuceó.

—Es que tú no puedes suicidarte, aunque lo quieras.

—¿Cómo? —exclamó al verse de tal modo negado y contradicho.

—Sí. Para que uno se pueda matar a sí mismo, ¿qué es menester? —le pregunté.

—Que tenga valor para hacerlo —me contestó.

—No —le dije—, ¡que esté vivo!

—¡Desde luego!

—¡Y tú no estás vivo!

—¿Cómo que no estoy vivo?, ¿es que me he muerto? —y empezó, sin darse clara cuenta de lo que hacía, a palparse a sí mismo.

—¡No, hombre, no! —le repliqué—. Te dije antes que no estabas ni despierto ni dormido, y ahora te digo que no estás ni muerto ni vivo.

—¡Acabe usted de explicarse de una vez, por Dios!, ¡acabe de explicarse! —me suplicó

consternado—, porque son tales las cosas que estoy viendo y oyendo esta tarde, que temo volverme loco.

—Pues bien; la verdad es, querido Augusto —le dije con la más dulce de mis voces—, que no puedes matarte porque no estás vivo, y que no estás vivo, ni tampoco muerto, porque no existes...

—¿Cómo que no existo? —exclamó.

—No, no existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía y de las de aquellos de mis lectores que lean el relato que de tus fingidas venturas y malandanzas he escrito yo; tú no eres más que un personaje de novela, o de nivola, o como quieras llamarle. Ya sabes, pues, tu secreto.

Al oír esto quedóse el pobre hombre mirándome un rato con una de esas miradas perforadoras que parecen atravesar la mira a ir más allá, miró luego un momento a mi retrato al óleo que preside a mis libros, le volvió el color y el aliento, fue recobrándose, se hizo dueño de sí, apoyó los codos en mi camilla, a que estaba arrimado frente a mí y, la cara en las palmas de las manos y mirándome con una sonrisa en los ojos, me dijo lentamente:

—Mire usted bien, don Miguel... no sea que esté usted equivocado y que ocurra precisamente todo lo contrario de lo que usted se cree y me dice.

—Y ¿qué es lo contrario? —le pregunté alarmado de verle recobrar vida propia.

—No sea, mi querido don Miguel —añadió—, que sea usted y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo, ni muerto... No sea que usted no pase de ser un pretexto para que mi historia llegue al mundo...

—¡Eso más faltaba! —exclamé algo molesto.

—No se exalte usted así, señor de Unamuno —me replicó—, tenga calma. Usted ha manifestado dudas sobre mi existencia...

—Dudas no —le interrumpí—; certeza absoluta de que tú no existes fuera de mi producción novelesca.

—Bueno, pues no se incomode tanto si yo a mi vez dudo de la existencia de usted y no de la mía propia. Vamos a cuentas: ¿no ha sido usted el que no una sino varias veces ha dicho que don Quijote y Sancho son no ya tan reales, sino más reales que Cervantes?

—No puedo negarlo, pero mi sentido al decir eso era...

—Bueno, dejémonos de esos sentires y vamos a otra cosa. Cuando un hombre dormido a inerte en la cama sueña algo, ¿qué es lo que más existe, él como conciencia que sueña, o su sueño?

—¿Y si sueña que existe él mismo, el soñador? —le repliqué a mi vez.

—En ese caso, amigo don Miguel, le pregunto yo a mi vez, ¿de qué manera existe él, como soñador que se sueña, o como soñado por sí mismo? Y fíjese, además, en que al admitir esta discusión conmigo me reconoce ya existencia independiente de sí.

—¡No, eso no!, ¡eso no! —le dije vivamente—. Yo necesito discutir, sin discusión no vivo y sin contradicción, y cuando no hay fuera de mí quien me discuta y contradiga invento dentro de mí quien lo haga. Mis monólogos son diálogos.

—Y acaso los diálogos que usted forje no sean más que monólogos...

—Puede ser. Pero te digo y repito que tú no existes fuera de mí...

—Y yo vuelvo a insinuarle a usted la idea de que es usted el que no existe fuera de mí y de los demás personajes a quienes usted cree haber inventado. Seguro estoy de que serían de mi opinión don Avito Carrascal y el gran don Fulgencio...

—No mientes a ese...

—Bueno, basta, no le moteje usted. Y vamos a ver, ¿qué opina usted de mi suicidio?

—Pues opino que como tú no existes más que en mi fantasía, te lo repito, y como no debes ni puedes hacer sino lo que a mí me dé la gana, y como no me da la real gana de que te suicides, no te suicidarás. ¡Lo dicho!

—Eso de no me da la real gana, señor de Unamuno, es muy español, pero es muy feo. Y además, aun suponiendo su peregrina teoría de que yo no existo de veras y usted sí, de que yo no soy más que un ente de ficción, producto de la fantasía novelesca o *nivolesca* de usted, aun en ese caso yo no debo estar sometido a lo que llama usted su real gana, a su capricho. Hasta los llamados entes de ficción tienen su lógica interna...

—Sí, conozco esa cantata.

—En efecto; un novelista, un dramaturgo, no pueden hacer en absoluto lo que se les antoje de un personaje que creen; un ente de ficción novelesca no puede hacer, en buena ley de arte, lo que ningún lector esperaría que hiciese...

—Un ser novelesco tal vez...

—¿Entonces?

—Pero un ser *nivolesco*...

—Dejemos esas bufonadas que me ofenden y me hieren en lo más vivo. Yo, sea por mí mismo, según creo, sea porque usted me lo ha dado, según supone usted, tengo mi carácter, mi modo de ser, mi lógica interior, y esta lógica me pide que me suicide...

—¡Eso te crearás tú, pero te equivocas!

—A ver, ¿por qué me equivoco?, ¿en qué me equivoco? Muéstreme usted en qué está mi equivocación. Como la ciencia más difícil que hay es la de conocerse uno a sí mismo, fácil es que esté yo equivocado y que no sea el suicidio la solución más lógica de mis desventuras, pero demuéstremelo usted. Porque si es difícil, amigo don Miguel, ese conocimiento propio de sí mismo, hay otro conocimiento que me parece no menos difícil que el...

—¿Cuál es? —le pregunté.

Me miró con una enigmática y socarrona sonrisa y lentamente me dijo:

—Pues más difícil aún que el que uno se conozca a sí mismo es el que un novelista o un autor dramático conozca bien a los personajes que finge o cree fingir...

Empezaba yo a estar inquieto con estas salidas de Augusto, y a perder mi paciencia.

—E insisto —añadió— en que aun concedido que usted me haya dado el ser y un ser ficticio, no puede usted, así como así y porque sí, porque le dé la real gana, como dice, impedirme que me suicide.

—¡Bueno, basta!, ¡basta! —exclamé dando un puñetazo en la camilla— ¡cállate!, ¡no quiero oír más impertinencias...! ¡Y de una criatura mía! Y como ya me tienes harto y además no sé ya qué hacer de ti, decido ahora mismo no ya que no te suicides, sino matarte yo. ¡Vas a morir, pues, pero pronto! ¡Muy pronto!

—¿Cómo? —exclamó Augusto sobresaltado—, ¿que me va usted a dejar morir, a hacerme morir, a matarme?

—¡Sí, voy a hacer que mueras!

—¡Ah, eso nunca!, ¡nunca!, ¡nunca! —gritó.

—¡Ah! —le dije mirándole con lástima y rabia—. ¿Conque estabas dispuesto a matarte y no quieres que yo te mate? ¿Conque ibas a quitarte la vida y te resistes a que te la quite yo?

—Sí, no es lo mismo...

—En efecto, he oído contar casos análogos. He oído de uno que salió una noche armado de un revólver y dispuesto a quitarse la vida, salieron unos ladrones a robarle, le atacaron, se defendió, mató a uno de ellos, huyeron los demás, y al ver que había comprado su vida por la de otro renunció a su propósito.

—Se comprende —observó Augusto—; la cosa era quitar a alguien la vida, matar un hombre, y ya que mató a otro, ¿a qué había de matarse? Los más de los suicidas son homicidas frustrados; se matan a sí mismos por falta de valor para matar a otros...

—¡Ah, ya, te entiendo, Augusto, te entiendo! Tú quieres decir que si tuvieses valor para matar a Eugenia o a Mauricio o a los dos no pensarías en matarte a ti mismo, ¿eh?

—¡Mire usted, precisamente a esos... no!

—¿A quién, pues?

—¡A usted! —y me miró a los ojos.

—¿Cómo? —exclamé poniéndome en pie—, ¿cómo? Pero ¿se te ha pasado por la imaginación matarme?, ¿tú?, ¿y a mí?

—Siéntese y tenga calma. ¿O es que cree usted, amigo don Miguel, que sería el primer caso en que un ente de ficción, como usted me llama, matara a aquel a quien creyó darle ser... ficticio?

—¡Esto ya es demasiado —decía yo paseándome por mi despacho—, esto pasa de la raya! Esto no sucede más que...

—Más que en las nivelas —concluyó él con sorna.

—¡Bueno, basta!, ¡basta!, ¡basta! ¡Esto no se puede tolerar! ¡Vienes a consultarme, a mí, y tú empiezas por discutirme mi propia existencia, después el derecho que tengo a hacer de ti lo que me dé la real gana, sí, así como suena, lo que me dé la real gana, lo que me salga de...

—No sea usted tan español, don Miguel...

—¡Y eso más, mentecato! ¡Pues sí, soy español, español de nacimiento, de educación, de cuerpo, de espíritu, de lengua y hasta de profesión y oficio; español sobre todo y ante todo, y el españolismo es mi religión, y el cielo en que quiero creer es una España celestial y eterna y mi Dios un Dios español, el de Nuestro Señor Don Quijote, un Dios que piensa en español y en español dijo: ¡sea la luz!, y su verbo fue verbo español...

—Bien, ¿y qué? —me interrumpió, volviéndome a la realidad.

—Y luego has insinuado la idea de matarme. ¿Matarme?, ¿a mí?, ¿tú? ¡Morir yo a manos de una de mis criaturas! No tolero más. Y para castigar tu osadía y esas doctrinas disolventes, extravagantes, anárquicas, con que te me has venido, resuelvo y fallo que te mueras. En cuanto llegues a tu casa te morirás. ¡Te morirás, te lo digo, te morirás!

—Pero ¡por Dios!... —exclamó Augusto, ya suplicante y de miedo tembloroso y pálido.

—No hay Dios que valga. ¡Te morirás!

—Es que yo quiero vivir, don Miguel, quiero vivir, quiero vivir...

—¿No pensabas matarte?

—¡Oh, si es por eso, yo le juro, señor de Unamuno, que no me mataré, que no me quitaré esta vida que Dios o usted me han dado; se lo juro... Ahora que usted quiere matarme quiero yo vivir, vivir, vivir...

—¡Vaya una vida! —exclamé.

—Sí, la que sea. Quiero vivir, aunque vuelva a ser burlado, aunque otra Eugenia y otro Mauricio me desgaren el corazón. Quiero vivir, vivir, vivir...

—No puede ser ya... no puede ser...

—Quiero vivir, vivir... y ser yo, yo, yo...

—Pero si tú no eres sino lo que yo quiera...

—¡Quiero ser yo, ser yo!, ¡quiero vivir! —y le lloraba la voz.

—No puede ser... no puede ser...

—Mire usted, don Miguel, por sus hijos, por su mujer, por lo que más quiera... Mire que usted no será usted... que se morirá.

Cayó a mis pies de hinojos, suplicante y exclamando:

—¡Don Miguel, por Dios, quiero vivir, quiero ser yo!

—¡No puede ser, pobre Augusto —le dije cogiéndole una mano y levantándole—, no puede ser! Lo tengo ya escrito y es irrevocable; no puedes vivir más. No sé qué hacer ya de ti. Dios, cuando no sabe qué hacer de nosotros, nos mata. Y no se me olvida que pasó por tu mente la idea de matarme...

—Pero si yo, don Miguel...

—No importa; sé lo que me digo. Y me temo que, en efecto, si no te mato pronto acabes por matarme tú.

—Pero ¿no quedamos en que...?

—No puede ser, Augusto, no puede ser. Ha llegado tu hora. Está ya escrito y no puedo volverme atrás. Te morirás. Para lo que ha de valerte ya la vida...

—Pero... por Dios...

—No hay pero ni Dios que valgan. ¡Vete!

—¿Conque no, eh? —me dijo—, ¿conque no? No quiere usted dejarme ser yo, salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme: ¿conque no lo quiere?, ¿conque he de morir ente de ficción? Pues bien, mi señor creador don Miguel, ¡también usted se morirá, también usted, y se volverá a la nada de que salió...! ¡Dios dejará de soñarle! ¡Se morirá usted, sí, se morirá, aunque no lo quiera; se morirá usted y se morirán todos los que lean mi historia, todos, todos, todos sin quedar uno! ¡Entes de ficción como yo; lo mismo que yo! Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente ficticio como vosotros, nivolesco lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es usted más que otro ente *nivolesco*, y entes nivolescos sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, que su víctima...

—¿Víctima? —exclamé.

—¡Víctima, sí! ¡Crearme para dejarme morir!, ¡usted también se morirá! El que crea se crea y el que se crea se muere. ¡Morirá usted, don Miguel, morirá usted, y morirán todos los que me piensen! ¡A morir, pues!

Este supremo esfuerzo de pasión de vida, de ansia de inmortalidad, le dejó extenuado al pobre Augusto.

Y le empujé a la puerta, por la que salió cabizbajo. Luego se tanteó como si dudase ya de su propia existencia. Yo me enjugué una lágrima furtiva.

Del 1917 è *Abel Sánchez*, analisi psicologica di un'amicizia che, lentamente, evolve fino all'odio, tra Abel e Joaquín. Parlandone nel prologo de *La tía Tula* (1921), Unamuno scrive:

En mi novela *Abel Sánchez* intenté escarbar en ciertos sótanos y escondrijos del corazón, en ciertas catacumbas del alma, adonde no gustan descender los más de los mortales. Creen que en esas catacumbas hay muertos, a los que lo mejor es no visitar, y esos muertos, sin embargo, nos gobiernan. Es la herencia de Caín.

E, in riferimento all'ultimo romanzo citato, centrato sul personaggio femminile di Gertrudis, aggiunge:

Hablamos de *patrias* y sobre ellas de *fraternidad* universal, pero no es una sutileza lingüística el sostener que no pueden prosperar sino sobre *matrias* y *sororidad*. Y habrá barbarie de guerras devastadoras, y otros estragos, mientras sean los zánganos, que revolotean en torno de la reina para fecundar y devorar la miel que no hicieron, los que rijan las colmenas.

¿Guerras? El primer acto guerrero fue, según lo que llamamos Historia Sagrada, la de la Biblia, el asesinato de Abel por su hermano Caín. Fue una muerte fraternal, entre hermanos; el primer acto de fraternidad. Y dice el *Génesis* que fue Caín, el fratricida, el que primero edificó una ciudad, a la que llamó del nombre de su hijo —habido en una hermana— Henoc. (*Gén.*, IV, 17). Y en aquella ciudad, *polis*, debió empezar la vida civil, política, la civilidad y la civilización. Obra, como se ve, del fratricida. Y cuando siglos más tarde, nuestro Lucano, español, llamó a las guerras entre César y Pompeyo *plusquam civilia*, más que civiles —lo dice en el primer verso de su *Pharsalia*— quiere decir *fraternales*. Las guerras más que civiles son las fraternales.

Aristóteles le llamó al hombre *zoon politicon*, esto es, animal civil o ciudadano —no político, que esto es no traducir— animal que tiende a vivir en ciudades, en mazorcas de casas estadizas, arraigadas en tierra por cimientos, y ese es el hombre y, sobre todo, el varón. Animal civil, urbano, fraternal y... fratricida.—Pero ese animal civil, ¿no ha de depurarse por acción doméstica? Y el hogar, el verdadero hogar, ¿no ha de encontrarse lo mismo en la tienda del pastor errante que se planta al azar de los caminos? Y Antígona acompañó a su padre, ciego y errante, por los senderos del desierto, hasta que desapareció en Colono. ¡Pobre civilidad, fraternal, cainita, si no hubiera la domesticidad sororia!...

Va, pues, el fundamento de la civilidad, la domesticidad, de mano en mano, de hermanas, de tías. O de esposas de espíritu, castísimas, como aquella Abisag, la sunamita de que se nos habla en el capítulo I del libro I de los Reyes, aquella doncella que le llevaron al viejo rey David, ya cercano a su muerte, para que le mantuviese en la puesta de su vida, abrigándole y calentándole en la cama, mientras dormía. Y Abisag le sacrificó su maternidad, permaneció virgen por él —pues David no la conoció— y fue causa de que más luego Salomón, el hijo del pecado de David con la adúltera Betsabé, hiciese matar a Adonías, su hermanastro, hijo de David y de Hagit, porque pretendió para mujer a Abisag, la última reina con David, pensando así heredar a este su reino.

Sempre nella narrativa di Unamuno, sono da ricordare le *Tres novelas ejemplares*, del 1920, giustamente apprezzate dalla critica per la loro bellezza, e il romanzo breve *San Manuel Bueno, mártir*, del 1933. Accanto alla produzione narrativa, Unamuno coltiva il teatro, con opere come *Fedra*, *El otro*, *Sombras de sueño*: sono testi più adatti alla lettura che alla rappresentazione scenica, perché non hanno una vera e propria articolazione drammatica della vicenda. Di grande importanza, invece, è la sua produzione poetica, molto originale, anche se legata al gusto modernista e al simbolismo. Di particolare importanza *El Cristo de Velázquez*, del 1920, e il *cancionero* (*Diarío poético*), pubblicato postumo.

San Manuel Bueno, mártir (1931) è un racconto straordinario, breve ma intensissimo, costruito attorno a tre personaggi: la credente Angela, suo fratello Lázaro e il santo sacerdote don Manuel, che non crede nella resurrezione dei morti. Don Manuel, disperato per la mancanza di senso di una vita destinata a cessare del tutto, s'immerge nell'amore per i suoi parrocchiani, nel servizio al prossimo e al paese, con lo scopo di evitare alla gente semplice il peso di una verità che uccide, l'angoscia per la

morte, che non consente di vivere alcun momento dell'esistenza terrena; fa della sua vita una dedizione totale per amore e la sua santità attiva è per Angela la fonte vivente della certezza e della pienezza della fede: Angela crede senza ombra di dubbio nel dogma, convinta dall'operato di don Manuel.

Lázaro invece è un miscredente, un libero-pensatore, che don Manuel converte non ai dogmi ma al suo amore disperato: gli confessa che non crede, che di conseguenza non può veramente vivere, e che trova un senso solo in una dedizione totale che aiuti gli altri a vivere. Lázaro si converte a questo progetto, fin quasi ad ereditare la santità di don Manuel. Pertanto, *sia* Angela *sia* Lázaro sono un prodotto, un frutto di don Manuel. Sullo sfondo la gente, la collettività del paese che sembra rappresentare quell'intrastoria, quell'anima della storia che Unamuno teorizza fin dai suoi primi saggi.

Dopo aver narrato la storia (è Angela a scrivere in prima persona), Unamuno prende la parola e *indica* la verità: una verità che però non è un *concetto*. Il pensiero astratto, sembra insistere Unamuno, uccide l'anima, intacca persino le certezze di Angela che, quando vuol cercare un concetto vero, non lo trova. C'è un altro tipo di verità, o meglio c'è una condizione, uno stato dell'uomo, in cui qualcosa (Dio, la vita stessa nella sua pienezza e nella sua eternità) sono un'esperienza diretta e risolutiva; è uno stato che si perde quando si risvegliano la ragione e il senso del tempo. La ragione, sia con il suo materialismo, sia con il suo tentativo di sostenere teologicamente o filosoficamente la fede, è qualcosa che interviene in un secondo momento.

In effetti la grande contrapposizione su cui si fonda il racconto di Unamuno non è quella tra morte e immortalità, ma tra una condizione in cui l'uomo si sente immerso nel tempo che lo divora e un'altra condizione in cui si annuncia, si raffigura, si fa assaporare una permanenza che ignora il tempo. Lo scorrere del tempo è un elemento costantemente rilevato nel racconto, ed ha sempre il contrappunto di una presenza intemporale: la montagna e il lago che s'incontrano là dove è stato costruito il paese.

Fin dall'inizio del racconto Angela scrive: "Ho trascorso in collegio cinque anni, *che ora mi sfuggono*, come in un sogno del mattino, nella lontananza del ricordo". E subito aggiunge, dicendo che dopo quegli anni era tornata in paese, che era tornata da "don Manuel, con il lago e con la montagna". E più avanti: "Quegli anni passarono come un sogno". E aggiunge, citando brevi periodi di assenza dal paese: "Avevo sete della vista dell'acqua del lago e fame della vista delle rocce della montagna; soprattutto sentivo la mancanza del mio don Manuel".

In un'altra occasione è don Manuel a presentare la contrapposizione tra il transitorio e l'intemporale, parlando di una pastorella che vede cantare:

Guarda, sembra come se il tempo fosse finito, come se questa ragazza stia qui da sempre, così come sta e cantando come sta, e come se dovesse continuare a star così sempre, come stava quando ebbe inizio la mia coscienza, come starà quando avrà fine. Questa ragazza fa parte della Natura, con le rocce, le nubi, gli alberi, l'acqua, e non della Storia.

"E correva il tempo", scrive Angela. E dice, dopo la morte di don Manuel, nel paragrafo conclusivo della sua narrazione:

Bisogna vivere! E lui mi insegnò a vivere, lui ci insegnò a vivere, a sentire la vita, *a sentire il senso della vita*, a immergerci nell'anima della montagna, nell'anima del lago, nell'anima della gente del paese, a perderci in esse per restare in esse. Mi insegnò lui, *con la sua vita*, a perdermi nella vita della gente del mio paese, e *io non sentivo passare le ore*, e i giorni e gli anni più di quanto non sentissi passare le acque del lago. Mi sembrava come se la mia vita dovesse essere sempre uguale. *Non mi sentivo invecchiare*.

Don Manuel, il lago, la montagna, una vita vissuta senza pensare al tempo; una vita che però passa, e quando ci volgiamo indietro ci *appare* come un sogno. E invece non lo era; anzi, quel sogno era più reale delle preoccupazioni che ci assalgono quando ci svegliamo alla temporalità, al senso del tempo. Il sogno era reale quando, immersi con pienezza nella vita, non appariva in essa lo spettro del tempo che corrode e consuma.

La montagna è dunque l'immagine dell'eterno. Lázaro, che sente nostalgia della pace vera dopo la morte di don Manuel, dice: “È un altro il lago che mi chiama; è un'altra la montagna. Non posso viverne senza”. E la montagna torna come immagine a rappresentare la comunità di don Manuel e dei suoi parrocchiani che prega: “Una voce semplice e unita, tutte fuse in una, formando come una montagna la cui vetta, perduta a volte tra le nubi, era don Manuel”. Ma una montagna che fosse *solo* immagine potrebbe rappresentare una soluzione al problema della morte? Finora abbiamo caratterizzato questa immagine in negativo, dicendo ciò che essa non ha: non ha attinenza col tempo; permane per indicare una durata non temporale, che però potrebbe anche essere vista come fissità e assenza di vita. Come potrebbe rappresentare una condizione appetibile per l'uomo?

Però la vita senza il senso del tempo non è obbligatoriamente una condizione ebete. Forse lo stesso don Manuel aiuta a capire che la mancanza della percezione del tempo ha un risvolto ben sostanzioso. Dice infatti:

Io sto qui per far vivere le anime dei miei parrocchiani, per farli felici, per far sì che si sognino immortali, non per ammazzarli. Quello che è necessario qui è che vivano in modo sano, che vivano con unanimità di sentimento, e con la verità, con la mia verità, non vivrebbero. Che vivano.

Dunque la grande finzione di don Manuel non è una manipolazione per somministrare una sorta di oppio dei popoli, ma l'esatto contrario: serve a creare una franchigia, uno spazio di vita nel quale vengono compiuti atti significanti e realizzanti. Togliendo agli uomini la preoccupazione della morte - con la sua dedizione totale, si badi, non con le chiacchiere - don Manuel consente la pienezza della loro vita e l'immersione in un modo di essere per loro significativo e realizzante. *Non temporale* significa allora vita piena, vita intensa, vita dove non ci si accorge del tempo che passa perché si è pienamente soddisfatti e si è nel possesso effettivo del significato di quanto si fa: il problema del senso della vita non c'è, perché l'attività compiuta ha un senso.

La condizione è dunque molto lontana da forme di ingenua inconsapevolezza dei problemi esistenziali. Don Manuel mette i suoi parrocchiani nella situazione altamente positiva di vivere un'esistenza ricca di significato e, nel farlo, trova lui stesso la sua propria realizzazione. Dice Angela che don Manuel aveva insegnato con le sue opere ad immergersi *nell'anima* della montagna, del lago, della gente del paese, a perdersi in queste anime, per restarvi. Dentro l'immagine della montagna come permanenza non temporale c'è una positiva anima, che è il possesso vissuto del senso della propria esistenza. Come risultato, come conseguenza al margine, si ha la mancanza di senso del tempo: non si sentono passare le ore e i giorni e non ci si sente invecchiare. Non si tratta del dato principale, ma della conseguenza del fatto che il tempo è impiegato al massimo: con metafore entrate nell'uso comune parliamo di vita *piena*, di *immersione*, proprio ad indicare un attimo di esistenza o una durata in cui non manca nulla. E se nulla manca, sarà estremamente importante precisare con assoluto rigore fenomenologico che cosa c'è e che cosa, soprattutto, non c'è. Intanto non c'è la percezione del tempo che passa e consuma: Angela non si sente invecchiare. Non è solo

un'immagine letteraria: fuori dal romanzo, ciascuno di noi, immerso in un momento di pienezza vitale, non ha nel suo vissuto questo senso della consumazione. E dunque non si può legittimamente parlare di una fuga dal tempo, perché a mancare è proprio questo elemento da cui si dovrebbe fuggire. In positivo, la mancanza del senso del tempo è pienezza e significato; in una parola, permanenza. Si dirà che si tratta di un'illusione, ma così è di fatto.

Tuttavia il tempo, benché inavvertito, passa. Qual è allora il suo ruolo? Evidentemente c'è un momento in cui si rompe il candore della vita piena, e questa stessa pienezza viene messa in dubbio.

Senza don Manuel, senza suo fratello, Angela si sente invecchiare. Allora cominciano i dubbi e cominciano le interpretazioni teoriche costruite per tacitarli. Il labirinto razionale, espresso nella singolare idea che Dio abbia fatto credere a don Manuel e a Lázaro che non credevano; è il mistero della provvidenza che salva ciò che ora appare inspiegabile. Ma si noti un fatto di estrema importanza: il guazzabuglio teorico è una risposta allo stato di dubbio indotto proprio dall'avvertire che il tempo passa, anzi è passato. Rimasta sola, Angela si scopre vecchia e la sua certezza s'incrina. Tutto ciò che prima era senso pienamente vissuto, ora è *solo* ricordo; a quel significato ormai manca la carne e possiamo permetterci il lusso di dubitarne: non lo viviamo più, nonostante la realtà sia ancora lì, a portata di mano, a testimoniare se stessa. Neveca sui miei ricordi, dice Angela:

Scrivendo questo ora, qui, nella mia vecchia casa materna, ai miei cinquant'anni e passa, mentre s'imbiancano insieme la mia testa e i miei ricordi [...] Io non so che è verità e che è menzogna, né cosa ho visto e cosa ho solo sognato - o meglio cosa ho sognato e cosa ho solo visto - né cosa ho saputo né cosa ho creduto.

Naturalmente, il tempo passa ora così come passava prima; però ora si è perso il significato: qualcosa manca e l'essere umano si scopre incompleto, non permanente, e chiede alla ragione di recuperare una condizione di certezza. Ma quella condizione precedente, ora perduta, non era di certezza razionale; era uno stato di *esperienza* piena e realizzante dell'intera persona. Pertanto, nella nuova condizione di dubbio la ragione può rispondere quel che vuole, ma non può recuperare l'esperienza stessa. Può giustificare o distruggere le speranze e le aspirazioni, i sentimenti... ma tanto la giustificazione quanto la loro distruzione *dipendono* dall'aver perso qualcosa che non era aspirazione, né speranza, né mero sentimento: era molto di più, era pienezza di vita. Insomma le posizioni in conflitto - quella sostenuta dalla ragione e quella fondata sul sentimento - sono *entrambe* prodotte da una perdita reale: è venuta meno l'esperienza realizzante dell'amore che si comunica e che, in se stesso, rende piena e permanente la vita. Unamuno è andato oltre il livello fissato nelle sue opere precedenti, ha radicalizzato il problema scoprendo la dimensione di un amore che ha senso in se stesso e comunica senso a tutti, checché possano pensare o non pensare. E questa esperienza dell'amore, lungi dall'annullare il tempo, lo trascende rendendolo significativo, cioè fa sì che abbia senso spenderlo in un certo modo.

L'amore spinge a operare e si comunica attraverso le opere, nel dono di sé. Non è egoista né quiescente e travalica le interpretazioni teoriche che lo stesso amante può darne. È esso stesso *comunione*. Per questo la gente del paese, non intellettualizzata, lo sente, lo corrisponde, e non si interessa alle sue motivazioni razionali: "La gente non s'intende di parole - dice Angela a suo fratello-; la gente non ha inteso altro che le vostre opere". E naturalmente, nel contesto dell'opera di Unamuno, questo amore è l'esperienza

vissuta di quel Dio che è amore, anche se noi, cercandolo con un volto che abbiamo costruito attraverso chissà quali percorsi, non lo riconosciamo in un'esperienza così intima e personale al tempo stesso. Eppure, se san Paolo scrive che siamo, viviamo e ci muoviamo in lui, Dio deve essere talmente immediato a noi da starci sostenendo qui ed ora e sempre.

Ma, direbbe Unamuno, che noi non lo si riconosca è cosa poco importante, addirittura ininfluenza di fronte al fatto che comunque Dio ci sta sostenendo e reggendo per mano. Il problema non è zittire la ragione con una fede intellettualizzata, né distruggere la fede con una ragione assolutizzata. Piuttosto, e non sembri blasfemia, è curarsi dell'una e dell'altra, per immergerci in quella *realtà tangibile*, concreta, trasfigurante e, in definitiva, deificante, che è l'amore.

Riprendendo la parola in prima persona, al termine del racconto di Angela, Unamuno dice la sua parola conclusiva sul problema della morte e dell'immortalità:

So bene che in ciò che si narra in questo racconto non succede niente; ma spero che sia perché in esso tutto rimane, come rimangono i laghi e le montagne e le sante anime semplici fissate al di là della fede e della disperazione, che in loro, sui laghi e le montagne, fuori dalla storia, sul divino romanzo [=il vangelo] hanno trovato riparo.

L'esperienza dell'amore, che trasfigura rendendoci montagne e laghi *al di là della fede e della disperazione*, è qualcosa che si sa di vivere o non si sa. Se non si sa, non potranno svelarla la ragione o la fede applicata a un sistema teorico. La teoria non ci comunicherà mai l'amore; solo l'amore si comunica, nel senso che ci contamina risvegliando quell'amore stesso che palpita in ogni uomo, come il suono della campana del villaggio fa risuonare la campana della chiesa sommersa nel lago. Per arrivare all'amore è necessario che il dubbio ci conduca non verso l'intellettualizzazione della vita, ma verso la distruzione delle barriere che non lasciano possibilità di espansione alla realtà. Anche l'*Agonía del cristianismo* si apriva con il dubbio:

Domenica 30 novembre di quest'anno di grazia - o di disgrazia - 1924, ho assistito all'Ufficio divino nella Chiesa greco-ortodossa di Santo Stefano, che si trova qui vicino, in via Georges Bizet, e leggendo nel grande busto dipinto del Cristo, che riempie il timpano, quella sentenza in greco che dice: Io sono la via, la verità e la vita, sono tornato a sentirmi in un'isola e ho pensato, piuttosto sognato, se il cammino e la vita non siano la stessa cosa che la verità, se non ci sarà contraddizione tra la verità e la vita, se non accade che la verità uccide e la vita ci mantiene nell'inganno.

Poi il testo terminava con la presentazione diretta della realtà di un amore vissuto, alternativo alla pompa magna dell'ufficialità: dopo il rituale politico e gli scontri tra attivisti di opposte fazioni,

una povera madre - credente nella virginale maternità di Maria - si è avvicinata silenziosa e solitaria alla tomba del figlio sconosciuto, e ha recitato: "Venga a noi il tuo regno!", il regno di Dio, quello che non è di questo mondo. E dopo: "Ave, Maria, piena di grazia...". Mai si è pregato così davanti all'Acropoli!... Accanto alla tomba del francese sconosciuto, che è qualcosa di più sacro del francese medio, ho sentito l'agonia del cristianesimo in Francia.

Non credo si tratti di una mostra di antintellettualismo, ma di un invito a mettere tutte le energie umane al servizio di quel nervo divino che, come dice Ortega, attraversa ogni cosa, affinché possa contrarsi. Allora la fame di Dio, alimentata dalla percezione di un tempo che fugge senza senso, viene nuovamente colmata dalla pienezza in cui lo scorrere del tempo non importa più: il tempo viene speso bene e nel vissuto personale

non c'è alcuna lacuna, non c'è vuoto, non c'è sospetto di inesistenza e di insostanzialità. Lungi dal fuggire il reale, si ha qui un'immersione in quanto c'è di più reale nell'uomo.

Pío Baroja

Pío Baroja nasce nel Paese Basco, a San Sebastián, nel 1872. Frequenta studi regolari di medicina, giungendo alla laurea, ma esercita la professione di medico per breve tempo, preferendo dedicarsi in pieno alla sua vocazione letteraria. Scrittore famoso e di successo, entra nella Real Academia nel 1935. Va in esilio allo scoppio della guerra civile spagnola, rientrando poi a Madrid nel 1940. Muore nel 1956.

Baroja conosce e frequenta i principali intellettuali e scrittori della sua epoca. In gioventù, insieme ad Azorín e Maeztu aveva costituito il cosiddetto gruppo "de los tres", che aveva pubblicato nel 1901 un *Manifiesto* per un nuovo stato sociale in Spagna. I tre scrittori, reduci da un'esperienza non entusiasmante nel socialismo militante, proponevano l'applicazione delle nuove scienze sociali per risolvere le misere condizioni di vita della maggior parte della popolazione spagnola: svelare la miseria dei contadini, la diffusione della fame, la prostituzione e l'alcolismo, proporre l'istruzione obbligatoria... Questa campagna fu sostanzialmente un fallimento, visto che non riscosse alcun consenso. Comunque, Baroja rimane per tutta la sua vita uno spirito anticonformista e anarcoide, influenzato dalle idee di Schopenhauer, unisce un pessimismo nei confronti del genere umano a una sincera solidarietà verso i deboli e gli emarginati, vittime della crudeltà umana, che denuncia senza attenuanti nelle sue opere.

Scettico sul piano religioso, Baroja estende il suo atteggiamento antidogmatico a ogni campo della vita: non crede in alcuna *verità* politica e sociale, sa che la stessa verità scientifica è messa in discussione dal pensiero contemporaneo, e dunque non pensa che possano esistere dogmi morali. Ha sfiducia nel genere umano inteso nel suo insieme, nella sua capacità di organizzare sistemi di vita soddisfacenti, ma crede nei valori personali: la sincerità e la solidarietà, l'azione, per quanto incapace di realizzare il paradiso sulla terra. Da qui l'astio verso l'imbecillità umana, la sfiducia in ogni sistema politico, l'individualismo anticonformista della sua vita e di quella dei suoi personaggi.

Come scrittore, Baroja rinnova la tecnica del romanzo. Scrive mettendo in secondo piano la trama e interessandosi piuttosto ai particolari, "come chi segue un cammino distratto, guardando questo albero, quel ruscello, e senza pensare troppo dove va", come scrive nelle sue *Memorias*. Osservazione e immaginazione sono le sue doti migliori, e non crede che il romanzo debba essere scritto per dimostrare una qualche tesi. Il suo stile rifiuta la retorica (a volte si è detto che scrive male), cercando una prosa rapida, nervosa, molto vivace, chiara e legata alla lingua reale delle conversazioni.

Autore molto prolifico, ha scritto più di sessanta romanzi, tra i quali *Aventuras, inventos y mistificaciones de Silvestre Paradox* (1901), *Camino de perfección* (1902), *Paradox rey* (1906), che costituiscono una trilogia detta della vita fantastica; *La busca* (1904), appartenente a una trilogia detta della lotta per la vita, *El árbol de la ciencia* (1911), *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911). Dal 1913 al 1935 compone una serie di 22 romanzi intitolata *Memorias de un hombre de acción*, il cui protagonista è un uomo

del XIX secolo, Eugenio de Aviraneda, suo antenato. Ha scritto anche saggi, libri di viaggi, biografie, una raccolta di poesie, *Canciones del suburbio*, e sette volumi di *Memorias*.

El árbol de la ciencia è uno dei suoi romanzi più perfetti e il carattere del protagonista, Andrés Hurtado, rispecchia in buona misura il carattere dell'autore e le sue delusioni. Andrés cerca di colmare il senso di solitudine della sua infanzia vuota con gli studi di medicina, scoprendo la crisi dell'università spagnola, e del suo sapere; scopre poi il dolore e la malattia dei ricoverati negli ospedali, e la sua rabbia si dibatte tra una voglia di rivoluzione radicale e un senso di inutilità e di depressione. Altre sventure personali lo portano a una condizione di angoscia che esplode dopo la morte di sua moglie Lulú e di suo figlio, portandolo al suicidio.

Il romanzo è straordinario: la caratterizzazione degli ambienti, dei personaggi, del paesaggio, della Madrid fine secolo ne fanno una delle opere migliori del periodo. Quasi tutti i temi più abituali in Baroja vi sono concentrati: i conflitti esistenziali, il tema della lotta per la vita, la mancanza di senso della stessa, il vuoto delle pratiche religiose, il fallimento del sapere scientifico, la crudeltà, la rinuncia a vivere sono racchiusi in una storia esemplare (in negativo), nella descrizione di un mondo che non sembra lasciare alcuna via d'uscita.

Antonio Machado

Antonio Machado y Ruiz nasce a Siviglia nel 1875. Dopo il trasferimento a Madrid della famiglia, vive alcuni anni a Parigi, dove conosce Rubén Darío. Tornato a Madrid, si muove nell'ambito della poesia modernista, rivelandosi con la pubblicazione di *Soledades*, nel 1903. Un suo matrimonio con la giovanissima Leonor Izquierdo dura pochi anni, per la morte della ragazza nel 1912: il poeta abbandona Soria, dove viveva, e si trasferisce in Andalusia. Allo scoppio della guerra civile, essendo un fermo sostenitore della repubblica, parte per l'esilio con sua madre: sono entrambi ammalati, e muoiono a distanza di due giorni l'uno dall'altra, durante il viaggio, nel 1939.

Le testimonianze concordano nel descrivere Machado come una gran brava persona, sensibile e meditabonda, di carattere schivo e riservato. Di educazione liberale e riformista, radicalizza le sue idee al contatto con le disuguaglianze sociali in Andalusia, simpatizzando con i movimenti operai e arrivando a veri proclami rivoluzionari.

La sua poesia è il tentativo di catturare attraverso la parola l'essenza delle cose, i segni del tempo, e di descrivere il reale nel modo più autentico possibile. Inizialmente si muove nell'ambito del simbolismo, con le *Soledades*, e poi con *Soledades, galerías y otros poemas* (1907), con una poesia intimista e a volte vicina al romanticismo di Bécquer. I suoi temi sono sentimenti universali come il tempo, la morte, Dio, il destino, la condizione umana, l'infanzia, il paesaggio e l'amore. Successivamente, con la sua scoperta della Castiglia, la sua poesia si modifica. *Campos de Castilla*, del 1912, poco prima della morte di Leonor, mette in primo piano il paesaggio, un paesaggio duro e crudele, dove l'anima castigliana si riflette e si modella nello stesso tempo, la preoccupazione per le condizioni della Spagna, con la fiducia progressista in un'altra Spagna, e i temi del destino umano, della solitudine e della morte. *Campos de Castilla* rappresenta uno dei vertici della poesia spagnola contemporanea, e lo stesso Machado farà fatica a eguagliare il suo livello. In effetti bisogna aspettare il 1924 per una nuova

raccolta, *Nuevas canciones*, in cui si affacciano inediti interessi filosofici. Il clima letterario è cambiato, e anche se i giovani poeti dell'avanguardia provano per Machado un profondo rispetto il poeta non si sente a suo agio con le nuove estetiche. Continua a comporre, aggiungendo le sue nuove opere alle varie edizioni di *Poesías completas*. Tra queste c'è un *Cancionero apócrifo* di Abel Martín, poeta filosofo inventato da Machado. Tra le sue opere in prosa va segnalato il *Juan de Mairena*, raccolta di scritti vari ed eterogenei pubblicati a partire dal 1934, e in gran parte dedicati a temi filosofici.

Valle-Inclán

Ramón María del Valle-Inclán nasce in provincia di Pontevedra, in Galizia, nel 1866. Abbandona gli studi di Diritto per recarsi in Messico (1892-93); al suo ritorno a Madrid vive da bohemien incarnando pienamente gli ideali dell'avanguardia letteraria di fine secolo. Vera e propria icona del decadentismo spagnolo, perde il braccio sinistro a seguito della ferita riportata in un duello. Incaricato di insegnare Estetica, trova il lavoro noioso e lo lascia, occupandosi solo della sua produzione letteraria, nonostante la precarietà delle sue condizioni economiche. Nominato direttore dell'Accademia Spagnola di Roma, viene a vivere in Italia, ma è costretto a tornare in patria da una malattia incurabile, e muore poco dopo a Santiago di Compostela nel gennaio 1936.

Valle non è solo il prototipo dello stile avanguardista, ma è un'avanguardia vivente egli stesso, con la sua vita vissuta come opera d'arte (Gómez de la Serna diceva che Valle era la migliore maschera che passeggiava per le strade di Madrid), e con la sua scrittura, sempre di altissimo livello, sempre innovativa fino agli ultimi anni della sua vita.

In perfetta sintonia con lo spirito simbolista, Valle-Inclán resta sempre fedele a una posizione marcatamente antiborghese. In una prima fase della sua riflessione, questo atteggiamento lo porta a un rimpianto estetico per il passato e soprattutto per la vita sociale della Galizia, arcaizzante e rurale. Questa nostalgia per il mondo tradizionale lo porterà su posizioni militanti con la sua difesa del tradizionalismo carlista, negli anni Dieci del Novecento. Con il passare del tempo, però, la sua sensibilità evolve verso forme di avversione alla borghesia più radicali e con un progressivo avvicinamento a posizioni rivoluzionarie. Si oppone violentemente alla dittatura di Primo de Rivera, adotta atteggiamenti anarchici e negli anni Trenta entra nel Partito Comunista.

Questa evoluzione ideologica ha un parallelo nell'evoluzione della sua opera, anche se è storicamente falso dividere quest'ultima in due tappe, nettamente contrapposte. Il suo esordio letterario si iscrive nel decadentismo più raffinato: *Femeninas (Seis historias amorosas)*, del 1895, ha chiare influenze degli autori francesi e di D'Annunzio. Di questo esordio, cui non arrise successo commerciale, Valle ebbe a scrivere nelle sue Memorie:

Un artista debe imponer las normas que tenga. Y si no tiene público, crearlo. De mi primer libro, sólo pude vender cinco ejemplares...Esto ocurría en 1902

Nelle successive raccolte di racconti, *Epitalamios*, *Jardín umbrío*, *Corte de amor*, *Flor de santidad* (pubblicate tra il 1897 e il 1904), nella tematica decadente compaiono anche i riferimenti alla cultura galega, alle sue tradizioni e al senso della vita di questa regione rurale e marinara. Certamente si tratta di temi letterari, ma è anche vero che il

mondo sociale da essi evocato non è costruito immaginativamente e nostalgicamente dallo scrittore, ma è un mondo effettivamente esistente, concreto e presente: da un certo punto di vista, la Galizia rappresenta una cultura tradizionale effettivamente esistente e contrapposta alla modernità borghese dominante. In vario modo, la Galizia patriarcale, popolare, con le sue leggende, con la sua anima sognante e (secondo l'interpretazione diffusa) celtica, rappresenta un complemento reale degli estetismi simbolisti.

In questi anni iniziali del secolo, comunque, il vertice della produzione letteraria di Valle è rappresentato dalle quattro *Sonatas*: *Sonata de otoño* (1902), *Sonata de estío* (1903), *Sonata de primavera* (1904) e *Sonata de invierno* (1905). Esse costituiscono, nel loro insieme, le memorie di un immaginario Marchese di Bradomín, raffinato ed elegante decadente, esteticamente amorale.

Bradomín è definito da Valle come un don Giovanni brutto, sentimentale e cattolico. La sua relazione, e le differenze, con il don Juan della tradizione letteraria spagnola sono evidenti. Bradomín rappresenta una vita in cui il bello è il fondamento dell'esistenza. Nell'epoca in cui l'aristocrazia non ha più un ruolo politico (e se lo ha vuol dire che si è imborghesita nell'animo) Bradomín trova la sua giustificazione (la sua personale, non quella di una classe) nel gesto bello, cioè non utilitario, elegante e non pragmatico, dispendioso e non produttivo di utili. Segue la bellezza, che in sé non ha alcuna caratterizzazione morale: è bello anche il peccaminoso, in epoca decadente. Ciò lo differenzia da don Juan che non ha senso morale. Il cattolico Bradomín ha il senso del peccato, ma non si spaventa di fronte alla sua bellezza, mentre don Juan, che il senso del peccato non ce l'ha, si mostra quantomeno superficiale: un esteta incompleto. In questa dimensione si colloca la sfida di Bradomín al senso borghese della vita, al suo moralismo (più che morale), la sua proclamazione del gusto fine a se stesso, in un'epoca che non ha più gusto. Il tutto, infine, è collocato nel passato: Bradomín scrive le sue memorie, quindi descrive un'epoca rimpianta nostalgicamente, e non un presente possibile.

L'ambiente galego torna nel ciclo successivo delle *Comedias bárbaras*: *Águila de blasón* (1907), *Romance de lobos* (1908) e, più tardi, *Cara de plata* (1922). Sono testi che descrivono un clima diverso, realista, con personaggi strani, violenti, tarati, che si muovono in un clima di miseria attorno a don Juan de Montenegro, nobile dai tratti tirannici, che rappresenta una figura eroica in un mondo in piena decomposizione. Il linguaggio, giovandosi anche della forma teatrale, diventa più forte e si adegua a personaggi e situazioni. Si tratta di testi molto originali, tanto che si è discusso sulla loro effettiva rappresentabilità, che sembrano chiudere un ciclo: è come se si prendesse atto dell'impossibilità di assumere la tradizione galega come alternativa alla modernità borghese, per il fatto, incontestabile, che questa tradizione è ormai in fase di disgregazione e sta vivendo i suoi ultimi giorni: è un mondo residuale, dove il passato implode e il futuro manca. Non era così pochi decenni prima, ai tempi della guerra carlista, descritta da Valle in una trilogia di romanzi comprendente *Los cruzados de la causa*, *El resplandor de la hoguera*, *Gerifaltes de antaño* (1908-09). Valle evidenzia il contrasto tra l'eroismo romantico dei guerriglieri carlisti e la brutalità della guerra.

Negli anni che precedono il 1920, Valle pubblica altre opere, tra cui farse e drammi come *La cabeza del dragón*, *Cuento de abril*, *Voces de gesta*, *La marquesa Rosalinda*, *El embrujado*, e i suoi tre libri di poesie: *Aromas de leyenda*, del 1907, pienamente inserito nell'estetica modernista, *La pipa de kif*, del 1919, una delle poche ammissioni nella letteratura spagnola dell'uso di stupefacenti e del ricorso a paradisi artificiali; e *El pasajero*, del 1920.

Il 1920 è un anno di capitale importanza nella produzione di Valle-Inclán che rinnova completamente il suo stile e la sua tematica. Pubblica in questo anno quattro opere teatrali: *Farsa italiana de la enamorada del rey*, *Farsa y licencia de la reina castiza*, *Divinas palabras*, *Luces de bohemia*. Con la prima scopriamo un Valle che mette alla berlina i suoi personaggi con una caricatura pungente, che li trasforma in maschere grottesche. Questo tono procede nella seconda, che è uno spietato ritratto della corte isabellina. Diversa nel tono, ma altrettanto spietata nella descrizione di un mondo sordido è la terza, certamente una delle opere più riuscite di Valle.

Ciò che unisce le tre commedie citate è un tipo di deformazione sistematica e cosciente che Valle teorizza nella quarta, *Luces de bohemia*, dandole il nome di *esperpento*. Questo termine indica nel linguaggio normale una persona o una cosa stravagante e assurda; in Valle diventa una sistematica mescolanza di tragico e burlesco, un superamento del dolore e del riso, una trasformazione dei personaggi in marionette grottesche.

La tecnica dell'esperpento viene usata negli anni successivi, con *Los cuernos de don Friolera*, del 1921, *Las galas del difunto*, 1926, *La hija del capitán*, 1927, che costituiscono la trilogia intitolata *Martes de carnaval*: la realtà viene letteralmente aggredita, deformata, derisa senza pietà, senza che si salvi nulla, nemmeno istituzioni o miti consacrati, anche se si tratta di una distruzione grottesca, esasperata e disperata, e non di una semplice giullarata comica. Infine Valle estende la tecnica dell'esperpento al romanzo, con *Tirano Banderas* (1926) e tre romanzi di violenta satira politica raccolti sotto il titolo *El ruedo ibérico*: *La corte de los milagros* (1927), *Viva mi dueño* (1928), *Baza de espadas* (1932), romanzi in cui l'eroe protagonista non è un singolo personaggio, ma gruppi sociali.

In *Luces de bohemia* il protagonista, Max Estrella, è un poeta cieco, assediato dalla miseria, emarginato, circondato da personaggi mediocri, che vive la sua ultima notte girando nelle strade di Madrid, nel clima teso di proteste operaie e repressione delle forze dell'ordine: trattenuto in carcere per alcune ore, vi incontra un militante socialista catalano, destinato ad essere eliminato con la cosiddetta *ley de fuga*. Ed è Max, in un momento di visionaria lucidità, a pronunciare le frasi che meglio definiscono la tecnica e il senso dell'esperpento:

-La tragedia nuestra non es tragedia

-El esperpentismo lo ha inventado Goya

-Los héroes clásico reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.

-España es una deformación grotesca de la civilización europea.

-Las imágenes en un espejo cóncavo son absurdas.

-La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.

MAX - Starà albeggiando?

DON LATINO - È così.

MAX - E che freddo!

DON LATINO - Andiamo a fare due passi.

MAX - Aiutami, non mi posso alzare. Sono intirizzito!

DON LATINO - Vedi aver impegnato il mantello!
 MAX - Prestami il tuo cappotto, Latino.
 DON LATINO - Max, sei fantastico!
 MAX - Aiutami a mettermi in piedi.
 DON LATINO - Alzati, vecchio rudere!
 MAX - Non mi reggo!
 DON LATINO - Che mascalzone sei!
 MAX - Idiota!
 DON LATINO - La verità è che hai un'espressione un po' strana!
 MAX - Don Latino de Hispalis, grottesco personaggio, ti immortalero in un romanzo!
 DON LATINO - Una tragedia, Max.
 MAX - La tragedia nostra non è tragedia.
 DON LATINO - Dunque qualcosa sarà!
 MAX - È un esperpento.
 DON LATINO - Non torcere la bocca, Max.
 MAX - Mi sto gelando!
 DON LATINO - Alzati. Andiamo, camminiamo.
 MAX - Non posso.
 DON LATINO - Smetti con questa farsa. Andiamo, camminiamo.
 MAX - Dammi una voce. Dove sei andato, Latino?
 DON LATINO - Sono al tuo fianco.
 MAX - Siccome sei diventato un bue, non avrei potuto riconoscerti. Dammi una voce, illustre bue del presepe. Muggisci, Latino! Tu sei il capestro e, se muggisci verrà il Buey Apis. Lo combatteremo.
 DON LATINO - Mi stai facendo paura. Dovevi smetterla con questo scherzo.
 MAX - Gli ultraisti sono dei comici. L'esperpentismo lo ha inventato Goya. Gli eroi classici sono andati a passeggiare nel vicolo del Gato⁷.
 DON LATINO - Sei completamente ubriaco!
 MAX - Gli eroi classici riflessi negli specchi concavi danno l'esperpento. Il senso tragico della vita spagnola si può dare solo con una estetica sistematicamente deformata.
 DON LATINO - No! Ti stai ammalando!
 MAX - La Spagna è una deformazione grottesca della civiltà europea.
 DON LATINO - Potessi! Io mi inibisco.
 MAX - Le immagini più belle in uno specchio concavo sono assurde.
 DON LATINO - Concordo. Però a me diverte guardarmi negli specchi del vicolo del Gato.
 MAX - E anche me. La deformazione smette di essere tale quando è soggetta a una matematica perfetta. La mia estetica attuale è trasformare, con la matematica dello specchio concavo, le norme classiche.
 DON LATINO - E dov'è lo specchio?
 MAX - Nel fondo del bicchiere.
 DON LATINO - Sei geniale! Tanto di cappello!
 MAX - Latino, deformiamo le espressioni nello stesso specchio che ci deforma le facce e tutta la vita miserabile di Spagna.
 DON LATINO - Ci trasformeremo al vicolo del Gato.
 MAX - Andiamo a vedere che palazzo sta sfitto. Accostami alla parete. Scuotimi!
 DON LATINO - Non torcere la bocca.
 MAX - È il nervoso. Non mi accorgo!
 DON LATINO - Sembra una burla!
 MAX - Prestami il tuo cappotto.
 DON LATINO - Sono sordo.
 MAX - Non mi sento le mani e mi dolgono le unghie. Sto molto male!
 DON LATINO - Vuoi commuovermi per poi prendermi il capello.
 MAX - Idiota, portami alla porta della mia casa e lasciami morire in pace.
 DON LATINO - A dire il vero, nessun mattiniero nel nostro quartiere.
 MAX - Bussa.

⁷ Il vicolo del Gato era noto per la presenza di specchi concavi e convessi.

Prendendo lo spunto dal destino tragico di un poeta modernista effettivamente vissuto, Alejandro Sawa, morto cieco nel 1909, l'ultima notte di Max Estrella è una vera discesa all'inferno - solo che manca la risalita.. Vi si muovono più di cinquanta personaggi, con un movimento che sembra far pensare a una concezione "cinematografica", quasi tutti caricatureschi: borghesi, poliziotti, pedanti, caratterizzati attraverso un uso magistrale del linguaggio, che è lo strumento principale della distorsione grottesca (ad esempio, la carica della polizia a cavallo definita "trotto epico"). L'umorismo diventa nero e non rispetta nessuno, nemmeno la morte. In un mondo che tiene alla sua buona immagine, alla buona reputazione, la descrizione realista non può fermarsi alla superficie, perché descriverebbe falsità; deve invece deformare le apparenze, mostrarle sotto una luce nuova, inedita, penetrante, tale da rivelarne il vero volto, e questo può farlo solo il grottesco. Avere un volto che non mostra la propria realtà è, in sé, tragico; ma se questa tragedia non poggia su alcuna consistenza, su alcuna passionalità forte, ed è anzi frutto di meschinità, ipocrisia, grettezza e meschinità d'animo, allora la tragedia stessa si risolve in farsa, e solo il grottesco la può descrivere. La deformazione in senso grottesco, vicina per molti aspetti alla pittura espressionista, diventa allora la massima forma di realismo, perché supera le apparenze e dice la verità che tutti nascondono.

Luces de bohemia poté essere rappresentata in Spagna solo nel 1969, dopo che era diventato un successo mondiale il suo allestimento a Parigi nel 1963. Si scoprì allora la potenza del teatro di Valle-Inclán, che aveva anticipato di decenni molte concezioni attuali dello spettacolo teatrale.

Il Novecentismo

Dall'inizio del secolo alla guerra civile

Il forte sviluppo industriale e la crescita delle masse operaie determinano un crescente confronto ideologico tra i partiti di ispirazione liberale e quelli di ispirazione socialista. La prima guerra mondiale, però, cambia notevolmente la situazione europea: le distruzioni e le crisi provocate dalla guerra, il passaggio della supremazia politica agli Stati Uniti, la rivoluzione russa del '17, aprono certamente una nuova fase nella storia mondiale. Negli Anni Venti la crescita degli investimenti necessari per la ricostruzione genera un clima di euforia gli *happy twenties*, che non ha alcuna influenza sui conflitti sociali, che anzi si radicalizzano. Nella III internazionale del 1920 si ha la scissione tra socialisti e comunisti, i quali ultimi troveranno di lì a poco una guida nell'unione Sovietica di Stalin; in Italia Mussolini prende il potere nel 1922, e le strutture della democrazia liberale si indeboliscono quasi dappertutto; la grande crisi della borsa di New York del '29 produce una grave recessione e milioni di disoccupati: il sistema capitalista è in una profonda crisi. I conflitti sociali esplodono. Da un lato le forze della sinistra tradizionale vanno all'attacco del sistema (il Fronte Popolare vince le elezioni in Francia nel '36); dall'altro il mondo borghese subisce un attacco da destra, da forze nazionaliste (Hitler prende il potere in Germania nel 1933). Vero è anche che una parte della borghesia europea vede nei partiti nazionalisti un male minore rispetto al comunismo, o utilizza i movimenti di estrema destra come argine contro comunisti e socialisti. Questi conflitti, accanto alle questioni lasciate irrisolte dalla prima guerra mondiale, sfociano nella seconda guerra mondiale, che produce cinquanta milioni di morti.

La Spagna resta neutrale nella prima guerra mondiale, ma non riesce a trarre benefici durevoli da questa situazione; anzi si assiste a una crescita dell'instabilità sociale e, dopo la guerra, a una generale crisi economica, che suscita malcontento e agitazioni nelle classi deboli della società. Come se non bastasse, una spedizione militare spagnola in Marocco si rivela disastrosa (1921). Per cercare di uscire dalla crisi generale, la monarchia si affida al generale Primo de Rivera, che governa dal 1923 al 1930. La sua dittatura (in realtà piuttosto blanda, se paragonata al fascismo e al nazismo) non consegue importanti risultati, soprattutto sul piano interno, dove si limita a garantire un certo ordine pubblico, senza alcuna capacità di progettazione politica, e si conclude con le dimissioni. Nel 1931 l'opposizione di ispirazione repubblicana ottiene un vero trionfo elettorale, e il re rinuncia al trono. Il 14 aprile del 1931 viene proclamata la repubblica, che gode del sostegno delle classi medie e delle masse operaie, unite contro l'oligarchia della vecchia Spagna.

La repubblica non ha vita facile. Si impegna in un profondo programma di riforma della Spagna, ma è ostacolata dalla difficoltà di mettere d'accordo la borghesia e le masse popolari che non accettano di essere escluse dalla costruzione del nuovo assetto istituzionale. Tuttavia la fase repubblicana, che era iniziata in modo legale con una vittoria elettorale, viene fatta cessare illegalmente con il colpo di stato del 18 luglio del '36, che scatena la guerra civile durata fino al '39. La vittoria delle forze reazionarie apre l'era di Franco (1939-1975), la cui pesante dittatura vedrà qualche timida apertura solo

negli anni Cinquanta. Negli Anni Sessanta, anche per gestire una crescente opposizione sia interna che internazionale, il regime avvia una politica di sviluppo industriale che comporta, di fatto e per la prima volta, l'uropeizzazione della Spagna. Alla morte di Franco la società spagnola è molto più integrata con l'Europa di quanto non lo fossero le strutture del regime, e realizza in pochi anni una stupefacente e rapidissima transizione pacifica dalla dittatura alla democrazia.

Questa integrazione politica e sociale con l'Europa aveva avuto un precedente (e forse una delle sue cause) nell'integrazione culturale che si realizza (o, per meglio dire, si perfeziona) nei primi decenni del Novecento, subito dopo il periodo modernista. Da un certo punto di vista il modernismo rappresenta l'inizio di un processo che, pur avendo varie fasi e venendo identificato con varie etichette, resta sostanzialmente unitario. La critica ha individuato tre nuclei di questo processo, indicandoli con i nomi di Novecentismo, Vanguardia e Generación del 27: si tratta certamente di fenomeni che compaiono in successione, ma, dato il ristretto numero di anni in cui operano, in larga misura si sovrappongono e si influenzano a vicenda, risultando quasi come prospettive complementari. Bisogna anche tenere presente che nel periodo che va dal 1898 al 1936 sono ancora attivi, e rappresentano importanti punti di riferimento, autori della generazione precedente come Unamuno, Machado o Valle-Inclán. Pertanto, nel definire schematicamente le caratteristiche di ogni prospettiva, bisogna tenere presente che ciascuna di esse interagisce con le altre e non occupa mai totalmente il primo piano della scena letteraria, artistica e filosofica spagnola. Per esempio, il maggior esponente del novecentismo, Ortega y Gasset, è in costante dialogo, anche polemico, con Unamuno ed è, al tempo stesso, il miglior teorizzatore dell'estetica delle avanguardie.

Il novecentismo

Nei manuali il novecentismo viene indicato spesso come *generazione del '14*, seguendo ancora una volta un'indicazione di Azorín, che ne vedeva le caratteristiche in una maggiore preoccupazione per il metodo, il rigore scientifico e il sapere accademico. Questo aspetto è indubbiamente presente, ma non si può definire esclusivo. Di novecentismo si parlava già nel 1906: in Catalogna Eugenio D'Ors designava come *noucentisme* le tendenze artistiche che si allontanavano da quelle ottocentesche, e intorno a questa data il giovane Ortega esprimeva la sua esigenza di un sapere più rigoroso di quello abituale negli intellettuali della generazione precedente. In uno scritto del 1908, *Algunas notas*, dice:

Esigere un sistema, come faccio io, non ha niente a che vedere con lo scolasticismo della Sorbona [...] In ogni istante è necessario che la verità del mondo sia un sistema o, in altri termini, che il mondo sia un cosmo o universo. Sistema è unificazione dei problemi.

Ancora nel 1908, in *¿Hombres o ideas?* scrive:

Un abito mentale che non sono riuscito a dominare mi spinge a vedere tutti i temi sistematicamente. Credo che tra le tre o quattro cose inalterabilmente sicure possedute dagli uomini ci sia l'affermazione hegeliana che la verità può esistere solo sotto forma di sistema.

Inoltre, negli anni Dieci Ortega teorizza uno dei punti chiave del novecentismo: il superamento della modernità. Ortega non arriva mai a una posizione antimoderna, nel senso reazionario o del tradizionalismo ideologico; tuttavia non risparmia critiche alla modernità. Semplicemente, la ritiene esaurita e pensa a un'epoca nuova che ne corregga gli errori, conservandone gli aspetti positivi. Un breve articolo di Ortega, che è quasi un manifesto o una divisa intellettuale, s'intitola *Nada moderno y muy siglo XX*: niente affatto moderno e molto XX secolo. In questo articolo, il superamento della modernità, e soprattutto della sua fase culminante, l'Ottocento, è visto come *conditio sine qua non* per la sopravvivenza della cultura: "Non si può dubitare che il nostro futuro si radichi nel superare la condotta di questo secolo [XIX]". La modernità, pur con tutti i suoi meriti storici, è ormai diventata una superstizione:

Ci si rifletta un poco: come tollererà un secolo che ha chiamato se stesso *moderno* il tentativo di sostituire le sue idee con altre, e di conseguenza di dichiararle antiquate, *non moderne*? Io spero che un giorno sembrerà un'insolenza questa audacia di un'epoca che ha chiamato se stessa *moderna*. Come pure vale la pena di riflettere, in un'altra occasione, su ciò che significa psicologicamente fare del progresso il centro delle nostre preoccupazioni. Forse vi sorprenderemo una deviazione quasi patologica della coscienza.

Ortega ritiene che si tratti di una superstizione molto pericolosa. L'epoca moderna,

in cui si proclama la mutevolezza progressiva delle idee, delle istituzioni, di ciò che è umano in generale, è quella che con maggior efficacia simula un carattere di eternità, di immutabilità alla sua genuina e transitoria condotta. C'è chi ritiene intollerabile la soppressione dei fili nel telegrafo senza fili.

Come si vede dalle citazioni appena riportate, *modernità* significa qui la cultura e la società borghese dell'Ottocento, rispetto alla quale si chiede di andare oltre. Questa posizione di Ortega si collega a due altre proposte: la prima è la necessità di integrare la Spagna nella cultura europea, contemporanea, che ha superato la modernità, la seconda è la già vista necessità di sistema e rigore culturale. Si può notare, su questo tema, la distanza tra Ortega e Unamuno. Per Unamuno, almeno, in una fase del suo pensiero e in presenza di molte contraddizioni, spesso volutamente formulate, Europa è sinonimo di modernità, e dunque di tutti i valori antitradizionali che considera estranei alla tradizione spagnola; per Ortega, invece, la modernità si avvia alla fine, le sue idee sono state in larga misura superate e si sente, quantomeno, l'esigenza di cambiare pagina: Ortega vede nella cultura europea un orizzonte che potremmo chiamare post-moderno, e che non è ideologicamente e pregiudizialmente ostile alla cultura tradizionale spagnola. Ortega afferma che l'Europa, prima di essere progresso, organizzazione tecnica, efficientismo e commercio, è soprattutto *scienza*, cioè rigore e disciplina intellettuali, un modo di affrontare i problemi. Per Unamuno, invece, l'Europa si identificava con alcune soluzioni date ai problemi; da qui l'evidente differenza di prospettive: uno potrebbe essere spagnolo, fedele alla sua cultura, alle sue risposte, e tuttavia esserlo in modo rigoroso, rinunciando all'improvvisazione velleitaria e alla mancanza di sistematicità (che Ortega considera un vizio tipico degli spagnoli); in tal caso, sarebbe spagnolo, ma in un contesto culturale, metodologico, europeo; userebbe il metodo e la scienza per cercare le risposte alle domande nate nella sua cultura. Va precisato, comunque, che in questi anni Ortega non crede che *solo* un approccio scientifico possa consentire il raggiungimento della verità (è anzi ben attento a prendere le distanze dallo scientismo, che considera un'ideologia superata dell'Ottocento). Con questa interpretazione, che

coglie le novità del pensiero filosofico tedesco e francese di quegli anni, Ortega imposta in termini di reciprocità il rapporto tra Spagna e resto d'Europa: né europeizzarsi (come si diceva allora), né estirpare l'elemento europeo della propria storia; più semplicemente, prendere e dare qualcosa, prendere lezioni di metodo e dare lezioni di realismo.

Bisogna anche aggiungere che la posizione di Ortega non rappresenta un ritorno al primato della ragione col conseguente rifiuto di istanze vitaliste e una negazione della sfera sentimentale. Al contrario Ortega ritiene che la ragione sia una funzione della vita umana, la cui portata all'interno della stessa deve essere ben delimitata. Per Ortega, noi abbiamo costruito uno schema concettuale, un ordine che supponiamo essere l'ordine stesso della realtà; ma questa è una supposizione, un'interpretazione. La nostra nozione di Natura è una rete di relazioni con cui colleghiamo i dati della nostra percezione. Nel fluire unitario della realtà, noi costruiamo la nozione di "cosa singola", separata dal suo contesto, per esempio, pensiamo l'albero indipendentemente dal terreno, dal clima, dal luogo geografico, ecc. Isoliamo alcuni punti del fluire e li interpretiamo come collegati in una rete di relazioni: il punto chiamato albero è in relazione col punto chiamato terreno. Questo ci permette di orientarci nella vita quotidiana, ma non dà alcuna garanzia che questa rete di relazioni pensata sia anche vera. Se chiamiamo "oggetto" la nostra interpretazione delle cose, con la separatezza tra i vari punti del fluire, allora si può dire che è il soggetto a costruire l'oggetto. Scrive Ortega:

Una cosa non si può fissare e confinare che con altre cose. Più continuiamo a occuparci di un oggetto, più questo si fissa, perché scopriamo in esso un maggior numero di riflessi e connessioni con le cose circostanti. L'ideale sarebbe fare di ogni cosa il centro del mondo. Ed è questa la profondità di una cosa: ciò che vi è in essa di riflesso delle altre, di allusione alle altre" (*Meditaciones del Quijote*)

E aggiunge:

Il "significato" di una cosa è la forma suprema della sua coesistenza con le altre, è la sua dimensione di profondità. No, non mi basta avere la materialità di una cosa, ho la necessità di conoscere inoltre il "significato" che essa ha, cioè l'ombra mistica che su di essa riversa il resto dell'universo. Chiediamoci il significato delle cose, ovvero - ed è lo stesso - facciamo di ciascuna di esse il centro virtuale del mondo.

Il concetto, continua Ortega, possiede ciò che la semplice impressione non fornisce, ma nello stesso tempo l'impressione ha ciò che manca al concetto. Intanto, tra le "cose" ci sono i loro limiti:

Ci siamo mai chiesti dove stanno i limiti dell'oggetto? Sono in lui? Evidentemente no... Un oggetto finisce dove un altro comincia. Accadrà allora che il limite di una cosa sta nell'altra? Neppure, perché quest'altra necessita a sua volta di essere limitata dalla prima. Dove, allora?... I limiti sono come nuove cose virtuali che vengono interpolate e interposte tra le cose materiali, nature schematiche la cui missione consiste nel marcare i confini degli esseri, approssimarli perché convivano, e contemporaneamente distanziarli perché non si confondano né annullino. Questo è il concetto, né più né meno. Grazie ad esso, le cose si rispettano mutuamente e possono unirsi senza invadersi le une con le altre.

Siamo noi, dunque, a creare i limiti tra le cose, a creare l'idea stessa di "cosa"; per questo, il concetto non può essere confuso con la realtà. Comparato con la cosa reale, esso

non è altro che uno spettro o ancor meno di uno spettro. Il concetto non può essere come una nuova cosa sottile e destinata a soppiantare le cose materiali. La missione del concetto, dunque, non risiede nello sfrattare l'intuizione, l'impressione reale. La ragione non può, non deve soppiantare la vita.

Ecco il superamento del razionalismo e, di conseguenza, della modernità. O più precisamente, di quella forma storica della modernità che si è presentata con un volto esasperatamente razionalista. La critica tocca l'idea stessa di concetto e quindi il valore della ragione in ontologia. Il concetto, per Ortega, non è una definizione dell'essenza della cosa, in senso aristotelico, ma una interpretazione di relazioni. Relazioni che ora presuppongono l'intera realtà: "Se da un mosaico togliamo una tessera, ci resta il suo profilo in forma di buco, limitato dalle tessere contigue. Allo stesso modo, il concetto esprime il luogo ideale, l'ideale buco che corrisponde a ogni cosa dentro il sistema della realtà". L'unità del reale non è caos, ma interconnessione e sistema. Tuttavia non è possibile assumere a priori che questo sistema sia razionale, o che lo sia entro limiti prefissati; nello stesso tempo, senza dare una connessione ai dati della realtà non si avrebbe una teoria, uno schema, insomma una conoscenza, ma solo un elenco di punti incomprensibili nella loro struttura. Avremo allora una sfiducia che la ragione possa conoscere l'intera verità del reale, ma una fiducia nel suo uso come strumento per elaborare provvisorie costruzioni teoriche, che sono e rimangono interpretazioni della realtà e non traduzione in formule assolute di una verità assoluta.

Allora, l'importanza del concetto, come tentativo di costruzione di una mappa del reale, sta nel fatto che esso non va a scapito dell'importanza della sensazione:

Il concetto non ci darà mai quello che ci dà l'impressione, vale a dire: la carne delle cose. Ma questo non dipende da una debolezza del concetto, bensì dal fatto che il concetto non pretende un tale compito. Mai l'impressione ci darà quello che ci dà il concetto, vale a dire: la forma, il significato fisico e morale delle cose.

Il concetto è un apparato per il possesso delle cose. Dunque, serve alla cultura ma, come la cultura, non si identifica con la vita: "Cultura non è tutta la vita, ma soltanto il momento di sicurezza, di certezza, di chiarezza".

In effetti, se è possibile un nuovo modo di pensare il concetto, questo accade perché a monte c'è un nuovo modo di pensare la cultura. La cultura non è un passatempo di lusso, nel quale ci si interessa delle definizioni astratte delle cose. La cultura nasce dalla necessità umana di saper che fare nelle più disparate circostanze, ovvero dal bisogno di sapere su che cosa si può contare: dopo, in un secondo momento, una cultura così prodotta potrà anche fare astrazione dalle urgenze del presente. Alla radice, la cultura è una funzione della vita, che non può fare a meno di essa:

Chiarezza significa tranquillo possesso spirituale, sufficiente dominio della nostra coscienza sulle immagini, non subire l'inquietudine dinanzi alla minaccia che l'oggetto catturato ci sfugga. Ebbene, questa chiarezza ci è data dal concetto... Ogni attività culturale è un'interpretazione - chiarimento, esplicazione o esegesi - della vita. La vita è il testo esterno, la ginestra ardente ai bordi del cammino dove Dio parla. La cultura - arte, scienza o politica - è il commentario, è quel modo in cui la vita, rifrangendo su se stessa, acquista pulizia e ordine.

Questa chiarezza serve all'uomo per vivere, e in tal senso l'uomo ha dentro di sé una "missione di chiarezza". E da quanto si è detto non si esclude che la cultura, in tutte le sue forme, sia un itinerario verso Dio, che è il significato profondo, ultimo delle cose.

Le cose hanno una loro materialità, una consistenza che le costituisce prima e al di sopra delle interpretazioni, e un significato che appunto l'interpretazione cerca di cogliere, attraverso le vie di accesso che le cose stesse ci offrono.

Esiste dunque una coerenza tra il rifiuto della cultura borghese dell'Ottocento, l'europesismo (visto come apertura alla nuova cultura europea post-borghese, se così si può dire) e una nuova visione del ruolo della Spagna nell'epoca contemporanea. Sul piano estetico, le tendenze sono diverse. Per il catalano Eugenio D'Ors (1882-1954) novecentismo significa selezione, arte minoritaria, e soprattutto pura. Anche per Ortega, che ha in vista soprattutto l'arte delle avanguardie, l'arte contemporanea divide il pubblico tra coloro che la capiscono e coloro che non la capiscono. È un'arte pura, che non bada a ciò che è *umano*, nel senso che questa espressione aveva nell'arte dell'Ottocento, è anzi *deshumanización*, allontanamento dalla realtà e dalle emozioni, pura creazione di metafore e gioco.

José Ortega y Gasset

In filosofia, José Ortega y Gasset ha seguito sempre il metodo dell'osservazione, la contemplazione disinteressata di una realtà non manipolata, vista senza la lente deformante di un'ideologia preconfezionata, descritta così come onestamente ci pare che sia. Da questo incontro con la realtà intesa come qualcosa di concretamente esistente, in polemica con l'idealismo, nasce la sua dottrina. L'apertura verso il reale è intesa da Ortega come la caratteristica forse più importante di un nuovo modo di fare filosofia, addirittura di una nuova era del pensiero che, in riferimento a ciò che viene lasciato dietro, può essere definita post-moderna, o contemporanea. Scrive infatti:

L'atteggiamento intellettuale delle nuove generazioni si differenzia da quella che adottarono le precedenti - dal 1700 - per il rifiuto dell'imperialismo ideologico. Do questo nome alla propensione a porsi davanti ai fatti esigendone la previa sottomissione ad un principio⁸.

Va però sottolineato energicamente che questa posizione di Ortega non implica la ricaduta nell'idolatria del fatto, caratteristica del positivismo ottocentesco. Per Ortega, la scienza sperimentale, con la sua esattezza, ha un campo legittimo di attuazione, dal quale però non può uscire fuori, pretendendo di monopolizzare la conoscenza: essa rappresenta una porzione limitata della mente e dell'organismo umano. Quando arriva al confine che la definisce deve arrestarsi, senza però pretendere che contemporaneamente si arresti anche l'uomo:

Con violenza il secolo scorso ha preteso di frenare la mente umana là dove termina l'esattezza. Questa violenza, questo volgere le spalle agli ultimi problemi, fu chiamato agnosticismo. Ecco ciò che ormai non è giustificato né plausibile. Non ci è consentito di rinunciare all'adozione di una posizione di fronte ai temi ultimi. Che lo vogliamo o no, in un modo o nell'altro, si incorporano a noi⁹.

⁸ *Sobre la expresión, fenómeno cósmico*, in J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, Revista de Occidente, Madrid 1987, 12 voll., XII, 577-594, 582. [Questa edizione viene d'ora in poi indicata con la sigla OC, seguita dal numero del volume e delle pagine].

⁹ *El origen deportivo del Estado*, OC 2, 607-623, 608.

Quando ci poniamo di fronte alla realtà, un uomo *concreto* e un *mondo concreto* si incontrano: perché sia possibile a me, come persona, conoscere la realtà è necessario che io esista, che sia vivo. La “mia vita” è il presupposto della conoscenza. Cosa può risultare al termine di un'indagine su qualunque oggetto, non posso predeterminarlo; però all'inizio dell'indagine, risulta che io sono vivo, perché altrimenti non si dà problema. Questa vita, presupposta alla conoscenza, non è vita in astratto, ma in concreto, una realtà concreta, individuata: è *la mia vita*, la vita che ciascun uomo, riferendosi a se stesso, chiama *mia*: “Ogni volta che dico "vita umana" bisogna evitare di pensare alla vita di un altro, e ciascuno deve fare riferimento alla sua vita”¹⁰. Questa “mia vita” è chiamata da Ortega “*realtà radicale*” nel senso che è *la radice*, il punto di partenza della conoscenza, e *non* nel senso che è l'unica realtà esistente: ogni altra realtà proprio in quanto esiste, può essere conosciuta solo come contenuto della mia vita: “Questa realtà radicale - la mia vita - è così poco egoista e affatto solipsista, che è per essenza l'area o scenario offerto e aperto perché ogni altra realtà si manifesti in essa”¹¹.

Questa mia vita è solamente una minuscola porzione dell'universo, è circoscritta spazialmente e storicamente, ed opera solo su un frammento della massa enorme dei dati che l'universo rappresenta per l'investigatore. La realtà supera abbondantemente ciò che posso toccare, abbracciare, osservare, studiare. Ne risulta che una teoria filosofica, prima ancora di essere vera o falsa, è *prospettica*, vale a dire è ciò che risulta a partire da quell'irripetibile punto di osservazione che è “la mia vita”

Questa concezione di Ortega ha dato luogo a molti attacchi e accuse di relativismo, formulate nonostante certe prese di posizione del pensatore spagnolo estremamente critiche nei confronti di ogni visione relativista. Si può chiarire la particolare concezione di Ortega ricorrendo a due esempi, forse banali, ma appropriati.

a) Se io (io inteso in senso concreto, come persona storica, fisica, e non come concetto) mi trovo di fronte ad un grattacielo con una facciata in marmo rosa, poniamo, la facciata esposta verso Nord, ho una conoscenza sicura del fatto che la facciata che vedo è in marmo rosa. Nulla però mi garantisce sul fatto che anche la facciata diametralmente opposta, sul lato Sud, sia in marmo rosa. In effetti, io non sto vedendo attualmente questa facciata Sud, e potrebbe darsi il caso che, per una bizzarria dell'architetto, questa sia rivestita di marmo bianco a quadri blu. Orbene, nella contemplazione dell'universo, io troverò sempre un certo numero, molto grande, incalcolabile, di facciate che non vedo, e sono forzatamente costretto ad elaborare teorie basandomi su un numero eccessivamente ristretto di facciate che sto vedendo.

b) Poniamo ora che io domandi a quattro persone di descrivere un semaforo, e che ottenga come risposte, rispettivamente: 1) è alto due metri; 2) è dipinto di verde; 3) ha le luci che si accendono a turno, come obbedendo ad un codice; 4) blocca le automobili quando è accesa la luce rossa. Ciascuna di queste risposte è prospettica, nel senso che coglie con fedeltà un aspetto della realtà e nessuna è falsa. Questo non vuol dire perdere la distinzione tra verità e falsità ma considerare che un'osservazione può essere vera o falsa, pur restando sempre un'osservazione prospettica, cioè riportando ciò che risulta a partire da un determinato punto di vista. L'errore più grande sarebbe assolutizzare una verità parziale, ed escludere tutte le altre. Al contrario, la conoscenza globale del reale richiede che vengano articolate, come nel caso del semaforo, tutte le osservazioni vere, controllabili, risultanti da un determinato punto di vista. Questa coordinazione, che

¹⁰ *El hombre y la gente*, OC 7, 69-272, 99.

¹¹ *ibid.*, 101

rimane sempre aperta a nuove prospettive, a nuove analisi intese a confermare o a correggere, è memoria e tradizione. Se io voglio sapere il colore del marmo della facciata Sud del grattacielo di poco fa, mi debbo alzare, debbo camminare e andare a guardare. Ciò che risulta si aggiunge a ciò che si sapeva. Questo processo avviene in un lasso di tempo, giacché non mi è possibile stare contemporaneamente a Nord e a Sud, e richiede che l'osservazione iniziale sia conservata, memorizzata, ma con apertura mentale, perché può capitare di tornare di fronte al nostro marmo rosa e scoprire che non era affatto rosa, ma bianco, e che ci era apparso rosa per via di un particolare effetto di luce. Per Ortega, le verità

di per sé preesistono sempiternamente, senza alterazione né modificazione. Senza dubbio, la loro acquisizione da parte di un soggetto reale, sottoposto al tempo, procura loro un aspetto storico: nascono in una data e, a volte, si volatilizzano in un'altra. È chiaro che questa temporalità non grava propriamente su di esse, ma sulla loro presenza nella mente umana. Ciò che realmente si verifica nel tempo è l'atto psichico con cui le pensiamo, il quale atto è un evento reale, un mutamento effettivo nella serie degli istanti. Ciò che, in rigore, ha una storia, è il nostro conoscere o ignorare le verità. Precisamente questo è il fatto misterioso e inquietante, giacché avviene che con un pensiero nostro, realtà transitoria e fugace di un mondo fugacissimo, entriamo in possesso di qualcosa di permanente e sovratemporale. Dunque il pensiero è un mondo nel quale si toccano due mondi di consistenza antagonica¹².

Occorre sottolineare bene che i mutamenti delle opinioni non sono un processo a seguito del quale la verità di ieri si converte in errore. Si attua invece un mutamento nella prospettiva dell'uomo, a seguito del quale ciò che era un errore anche ieri (ma non ce ne eravamo accorti) viene riconosciuto come tale:

Non sono dunque le verità ma è l'uomo a cambiare, e poiché cambia, va percorrendo la serie delle verità, va selezionando da questo orbe trasmondano quelle che gli sono affini, cecandosi per le altre. Si noti che questo è l'apriori fondamentale della storia¹³.

L'uomo coglie quella parte di verità che, di volta in volta riesce a percepire, con uno studio progressivo, svolto nella gradualità imposta dal tempo, influenzato dalle circostanze storiche, dal sistema di credenze vigenti. Pezzo dopo pezzo, si mette insieme il mosaico della verità per momenti successivi, e mentre alcune tessere vengono inserite, capita che altre si stacchino e vadano perdute. La possibilità dell'errore - che viene così ad escludere ogni ideologia di tipo progressista - deriva proprio dal carattere parziale, frammentario dei dati che possiamo abbracciare, di fronte alla completezza dell'universo.

L'errore si commette nella storia, e nella storia viene smascherato, in un processo continuo di approssimazione e allontanamento, nel quale idee, progetti, istituzioni saggiamente la loro capacità di essere adeguati sostegni alle esigenze della vita umana oppure di essersi trasformati in gabbie che imbrigliano ogni novità in schemi di vita già vissuti, assurdamente imposti agli altri. La continua responsabilità che all'uomo viene assegnata, in riferimento alle sue scelte, esclude ogni possibilità di rifiutare a priori il passato o la novità, richiedendo invece che entrambi concorrano a trasformare in positivo il presente. Questo implica, certamente un progresso, ma nega la pretesa ottocentesca, secondo cui l'uomo progredisce *necessariamente*:

¹² ¿Qué es filosofía?, OC 7, 273-438, 281.

¹³ *ibid.*, 284.

Il presupposto minimo della storia è che il soggetto di cui parla possa essere compreso. Orbene, non si può comprendere se non ciò che possiede una qualche dimensione di verità. Un errore assoluto non ci sembrerebbe neanche tale, perché non lo comprenderemmo. Il presupposto profondo della storia è dunque l'esatto contrario di un radicale relativismo. Quando essa va a studiare l'uomo primitivo, suppone che la sua cultura possedeva senso e verità e se l'aveva, continua ad averli. Quali, se a prima vista ci sembra così assurdo ciò che quelle creature fanno e pensano? La storia è precisamente la seconda vista, che riesce a trovare le ragioni dell'apparente irrazionalità¹⁴.

In sostanza, l'uomo è costitutivamente un erede; non è un tradizionalista, ma è la tradizione vivente:

Il passato, per essere propriamente tale, deve esserlo in un presente, deve trovarsi conservato in un presente. Altrimenti non sarebbe nemmeno passato, ma semplicemente nulla, pura inesistenza. L'uomo è appunto colui che conserva presente questo passato. L'uomo è un animale che ha dentro tutta la storia. Non esiste definizione dell'uomo meno darwiniana¹⁵.

Naturalmente, proprio per “essere storia” l'uomo non è prigioniero delle forme del passato, delle quali anzi è *stato artefice*. Esso è storia *fatta* da altri uomini, e che venga conservato non implica che si cessi di fare storia, di farla anche aprendo dimensioni nuove. La tradizione, in questo senso, non si esaurisce nella conservazione della memoria storica, nella sopravvivenza di strutture e comportamenti ritenuti normativi e immutabili, ma è memoria e creatività; è

- a) il passato storico che influenza il presente;
- b) il momento presente in cui agisco concretamente;
- c) il futuro che ho in vista al momento dell'atto presente, e che andrà a configurarsi anche in base all'uso che faccio della mia creatività e della libertà:

L'individuo umano, nascendo, va osservando tutte le forme di vita (esistenti): ne assimila la maggior parte, ne rifiuta altre. Il risultato è che, nell'un caso come nell'altro, egli è, costituito, positivamente o negativamente, da questi modi di essere uomo che erano già presenti prima della sua nascita. Ciò comporta una strana condizione della persona umana, che possiamo chiamare la sua essenziale preesistenza. Cioè che un uomo, o un'opera dell'uomo, non comincia con la sua esistenza, bensì la precede. Si trova preformato nella collettività in cui comincia a vivere. Questo precedersi in gran parte a se stessi, questo essere prima di essere, dà alla condizione dell'uomo un carattere di continuità. Nessun uomo comincia ad essere uomo, nessun uomo esaurisce l'umanità ma ogni uomo continua l'umano che già esisteva. Questa continuazione può essere indifferentemente positiva o negativa, può consistere nell'accettare o nel rifiutare ciò che è vigente; in entrambi i casi, l'apriori storico che è l'epoca, che è il tempo in cui l'uomo vive, agisce su di lui e lo costituisce¹⁶.

L'uomo, dunque, è un essere *concreto*, il che significa che, pensando “uomo” non si deve fissare la mente in concetti come “bipede implume”, “animale razionale”, “animale politico”, “individuo”, ecc. Occorre invece raffigurarsi una realtà densa e pesante, e dunque anche un pezzo di terra su cui appoggiarla, un albero per farle ombra, un pezzo di formaggio per nutrirla, una mucca, altri uomini, una complessa serie di azioni e reazioni tra la persona e la realtà e così via: l'uomo concreto in una circostanza concreta e storica:

¹⁴ *ibid.*, 285.

¹⁵ *Una interpretación de la historia universal*, OC 9, 9-242, 169.

¹⁶ *El origen deportivo del Estado*, OC 2, 607-623, 611.

Vivere consiste nel fatto che l'uomo è sempre in una circostanza, nel fatto che egli si trova immediatamente, e senza sapere come, immerso, proiettato in un orbe o contorno che non si può cambiare, in questo mondo che ora è presente. Per reggersi in piedi in questa circostanza, deve fare sempre qualcosa. Però questo "dover fare" non gli è imposto dalla circostanza, al modo in cui, ad esempio, al grammofoono è imposto un repertorio di dischi, o ad un astro la traiettoria dell'orbita. L'uomo, ciascun uomo, deve decidere in ciascun istante ciò che farà, ciò che sarà nell'istante successivo. Questa decisione è intrasferibile, nessuno può sostituirmi nel compito di decidermi, di decidere della mia vita¹⁷.

Il rapporto tra la vita umana e la circostanza storica, inevitabile ed imposta, è indissolubile. La circostanza è primariamente, un puro problema che occorre risolvere:

Riflettiamo sulla circostanza, e questa riflessione ci fabbrica un'idea, un piano o architettura del problema, del caos che è di per sé primariamente, la circostanza. Questa architettura che il pensiero pone sul nostro contorno, interpretandolo, la, chiamiamo mondo o universo¹⁸.

Meditare sul problema della circostanza è una possibilità specificamente umana. L'animale, in effetti, sembra governato più dagli avvenimenti del mondo esterno che da un suo centro guida, è sempre attento a ciò che accade fuori di lui, è attratto dal mondo. Al contrario, l'uomo

può di quando in quando staccarsi dal suo contorno, non preoccuparsene e, sottomettendo la sua facoltà dell'attenzione ad una torsione radicale - incomprensibile zoologicamente - voltare le spalle al mondo e mettersi dentro di sé attendere alla sua propria intimità, occuparsi di se stesso, e non dell'altro da sé delle cose¹⁹.

Il pensare è appunto, il potere di ritirarsi virtualmente e provvisoriamente dal mondo e mettersi dentro se stessi, *immedesimarsi* (*ensimismarse*). Ciò implica, in primo luogo, che ci si possa allontanare dal mondo senza rischio e, in secondo luogo, che si abbia un "posto" dove andare:

Però il mondo è la totale exteriorità, l'assoluto fuori che non consente nessun altro fuori. L'unico fuori da questo fuori che è possibile, è precisamente un dentro, un *intus*, l'intimità dell'uomo, il suo se stesso, che è costituito principalmente da idee²⁰.

Ovviamente non si tratta di un luogo fisico; pensare alla propria interiorità come ad un posto, quasi fosse geograficamente collocabile, rappresenta una metafora per indicare una realtà del tutto eterogenea rispetto all'universo esteriore.

Attraverso la riflessione, l'uomo organizza dei piani d'azione per intervenire sulla circostanza. Nota Ortega che l'uomo pone un impegno così grande nel compito di vivere che, quando non può soddisfare le necessità immediate della sua vita, non si rassegna a lasciarsi morire, ma interviene per modificare profondamente la sua situazione nel presente. Se la natura non gli fornisce soluzioni, l'uomo pone in funzione una seconda linea di attività se deve scaldarsi e non c'è fuoco a portata di mano, produce fuoco. Ciò pone in evidenza due fatti: da un lato, fare fuoco è un fare ben distinto dallo scaldarsi, così come coltivare un campo è distinto dall'alimentarsi, e inventare l'automobile è distinto dal correre; dall'altro, le necessità sono tali *per* la vita, ma non sono *la* vita. La

¹⁷ *ibid.*, 23.

¹⁸ *ibid.*, 24.

¹⁹ *Ensimismamiento y alteración*, OC 5, 289-315, 300.

²⁰ *ibidem*.

vita dell'uomo non si riduce alla soddisfazione delle sue necessità vitali. Anzi, qualora gli riuscisse di soddisfare queste, all'uomo resterebbero “quelle attività e la vita che egli considera come qualcosa di autenticamente suo; come la sua autentica vita”²¹.

La vita e l'attività umana non coincidono con ciò che viene richiesto dalle oggettive necessità di sopravvivenza anche se è naturale che l'uomo non possa prescindere in maniera radicale da queste necessità:

Questo chiarisce un poco il fatto che l'uomo possa cessare provvisoriamente di occuparsi di queste necessità le sospenda e distanziato da esse possa passare ad altre occupazioni che non consistano nella loro immediata soddisfazione. L'animale non può ritirarsi dal suo repertorio di atti naturali, dalla natura, perché coincide con essa e non avrà al distanziarsene, un posto in cui mettersi. Però l'uomo non è la sua circostanza, ma è soltanto sommerso in essa e può in certi momenti, uscirne e mettersi dentro di sé raccogliersi, immedesimarsi (...). In questi momenti extra o sovranaturali di concentrazione, inventa ed esegue quel secondo repertorio di atti: fa fuoco, fa una casa, coltiva i campi, costruisce l'automobile²².

Cioè si muove in direzione di un adattamento dell'ambiente alle sue esigenze.

La nostra esistenza nel mondo consiste nell'essere circondati tanto da facilitazioni quanto da difficoltà. Se non incontrasse nessuna facilitazione, l'uomo non potrebbe vivere; gli è possibile l'esistenza proprio perché trova qualcosa su cui appoggiarsi. L'uomo, dunque, deve combattere per l'esistenza, a differenza ad esempio, di una pietra, a cui l'esistenza viene data già fatta. All'uomo non è data la realtà conclusa di un'esistenza fatta, ma l'astratta possibilità di esistere. Ciò lo costringe ad agire continuamente, sopra il sottofondo di una radicale insicurezza, che lo caratterizza come *ansia di essere*:

Un ente che è costituito dall'ansia di essere, che consiste nell'affannarsi per essere, evidentemente già è poiché altrimenti non potrebbe affannarsi. Però che cosa è questo ente? Già si è detto: affanno di essere. Bene; però può sentire ansia di essere solo colui che non è sicuro di essere, colui che sente costantemente problematico se sarà o no nel momento che viene, e se sarà tale e quale, in questo o in un altro modo. Così la nostra vita è ansia di essere, precisamente perché è nello stesso tempo, nella sua radice, radicale insicurezza²³.

Ciò si spiega col fatto che l'essere dell'uomo e l'essere della natura non coincidono. L'uomo

possiede la strana condizione per cui in parte risulta affine alla natura, ma in parte no, è nello stesso tempo naturale ed extra-naturale, una sorta di centauro ontologico, nel quale una porzione è immersa nella natura e l'altra mezza la trascende²⁴.

Ciò che l'uomo ha di naturale è anche ciò che gli appare meno problematico ed è quasi sentito come meno umano;

Invece, la sua porzione extranaturale non è di già realizzata, ma consiste in una mera pretesa di essere, in un progetto di vita. Questo è ciò che sentiamo come il nostro vero essere, ciò che chiamiamo la nostra personalità il nostro io²⁵.

²¹ *Meditación de la técnica*, OC 5, 316-375, 323.

²² *ibid.*, 323-324.

²³ *En torno a Galileo*, cit., 32.

²⁴ *Meditación de la técnica*, 338.

²⁵ *ibidem*.

Vivere è sforzarsi affinché esista pienamente ciò che ancora non c'è: la persona completa.

Le modificazioni che ciascuno tenta di apportare alla circostanza in cui si trova immerso dipendono - come si è visto - dal contatto dell'uomo con la sua interiorità dalla meditazione, dall'elaborazione di un piano d'intervento sul reale e, fondamentalmente, da una particolarissima caratteristica della persona: il progetto vitale. Immersi nella circostanza, attraverso la meditazione possiamo elaborare molti piani d'azione ipoteticamente realizzabili, i quali, però non ci si presentano tutti allo stesso modo, non ci attirano con la stessa intensità non suscitano lo stesso grado di entusiasmo:

Una voce strana, emergente da non sappiamo quale intimo, segreto fondo nostro, ci chiama a scegliere uno di essi e ad escludere gli altri. (...) Questo è l'ingrediente più strano e misterioso dell'uomo. Da una parte egli è libero: non deve essere nulla per forza, come avviene invece ad una stella. E senza dubbio, davanti alla sua libertà si alza sempre qualcosa con un carattere di necessità quasi dicendo: quanto a potere puoi essere ciò che vuoi; però solo se vuoi essere in un tale, determinato modo sarai quello che devi essere. Vale a dire che ciascun uomo, tra i suoi vari esseri possibili, ne trova sempre uno che è il suo autentico essere. E la voce che lo chiama a questo suo autentico essere è quella che chiamiamo vocazione²⁶.

La vocazione non va intesa in senso restrittivo, come il desiderio di percorrere brillantemente le tappe di una carriera professionale. Essa, anzi, è vocazione per una vita completa, concretissima, non limitata a scelte di lavoro, ma includente risposte a problematiche di ogni tipo, come il matrimonio, i figli, i modi di attuazione di un credo religioso o politico, la struttura delle proprie relazioni interpersonali, ecc. Si potrebbe parlare di *missione*, in senso lato, di ciò che l'uomo è chiamato a fare nella propria vita, con il presentimento, che si rivela del tutto reale, che obbedendo a questa chiamata egli si sente in pace con se stesso, si realizza. Però obbedendo ad un progetto che non gli è imposto, ma proposto, suggerito, progetto che l'uomo è:

Questo progetto in cui consiste l'io, non è un'idea o un piano ideato dall'uomo e liberamente scelto. È anteriore, nel senso di indipendente, a tutte le idee formate dalla sua intelligenza, a tutte le decisioni della sua volontà. Più ancora: ordinariamente non abbiamo di esso che una conoscenza vaga. Senza dubbio è il nostro autentico essere, è il nostro destino. La nostra volontà è libera per realizzare o no questo progetto vitale che ultimamente siamo, però non può correggerlo, cambiarlo, prescindere o sostituirlo²⁷.

Questo progetto “preme sulla circostanza per entrare in essa. Questa unità di dinamismo drammatico tra entrambi gli elementi - io e mondo - è la vita”²⁸. Ogni uomo è obbligato, *come se* fosse il primo Adamo, a vivere autenticamente la sua vita. Però realizzando questo compito,

trova che non è né può essere un primo uomo, ma è l'uomo numero tot, nella lunghissima teoria di uomini, di generazioni che si sono succedute. Solo allora, dopo questo istante, scopre che significa essere per forza un successore, meglio ancora: un erede, a differenza dell'animale, che succede ma non eredita, e per questo motivo non è un ente storico²⁹.

²⁶ *En torno a Galileo*, 138.

²⁷ *Goethe desde dentro*, OC 4, 381-451, 400.

²⁸ *ibidem*.

²⁹ *ibid.*, 178.

L'insieme degli atti con cui l'uomo interviene nell'ambiente che lo circonda, la tecnica, è esattamente il contrario dell'adattamento del soggetto all'ambiente: questo fatto, secondo Ortega, è già sufficiente a far sospettare che si tratta di un movimento che segue una direzione diversa da quella dei movimenti biologici e istintuali. La tecnica, da questo punto di vista, può essere considerata come il tentativo che l'uomo compie di liberarsi, in un certo modo, dalle sue necessità biologiche, per potersi dedicare a ciò che ritiene specificamente umano, per conquistare spazi vitali da occupare con la realizzazione della propria personalità.

Ogni persona vivente agisce, vive la sua vita, in un tempo e uno spazio rigorosamente precisabili, e questo dato, benché ovvio, ha delle conseguenze importanti. In primo luogo,

ciascuno è soggetto, protagonista della propria intrasferibile vita. Nessuno può vivermi la mia vita; debbo io, per mio proprio ed esclusivo conto andar vivendomela, assorbendo le sue gioie, soffrendo fino all'ultimo le sue tristezze, sopportando i suoi dolori, fervendo nei suoi entusiasmi³⁰.

In secondo luogo,

è evidente che tutto quanto ci capita e abbiamo da vivere, capita e lo ha da vivere la persona dentro la sua vita e si converte *ipso facto* in un fatto della vita umana; cioè il vero essere, l'autentica realtà di questo fatto non è quello che esso sembra avere di per sé come evento bruto e isolato, bensì ciò che esso significa nella vita della persona. Uno stesso fatto materiale possiede le realtà più diverse, inserito in vite umane differenti³¹.

Per l'uomo, vivere significa essere sempre in una circostanza, ritrovarsi immediatamente, e senza sapere come, immerso in un contorno che è il mondo ora presente, e nel quale, per reggersi in piedi, è necessario dover fare sempre qualcosa. Però il dover fare (*quehacer*) non è imposto dalla circostanza nello stesso modo in cui, ad esempio, al grammofono è imposto un repertorio di dischi da suonare. Ciascun uomo deve decidere, in ciascun istante, ciò che va a fare, ciò che va ad essere nell'istante successivo, con una decisione che è intrasferibile e nella quale nessuno può farsi sostituire:

La vita è il contrario dell'utopismo e dell'ucronismo; è dover stare in un certo qui e in un insostituibile ed unico ora. [...] Il presente del destino umano, presente nel quale stiamo vivendo, (o meglio, presente che siamo noi, s'intende le nostre vite individuali) è quello che è perché su di esso gravitano tutti gli altri presenti, tutte le altre generazioni. Se questi presenti ormai passati, se la struttura della vita in queste generazioni, fosse stata diversa, anche la nostra attuale situazione sarebbe diversa³².

La vita ci è stata data, ma non ci è stata data fatta, non è prefissata, non ne siamo semplici spettatori, non possiamo delegarla ad altri. Da un lato, vivere è per noi una fatalità dall'altro siamo forzati ad esercitare la nostra libertà questa vita che è il nostro essere consiste nel trovarsi forzati a decidere precisamente ciò che andiamo ad essere nel momento successivo. Questo essenziale paradosso significa che “nella radice stessa della vita c'è un attributo temporale: decidere ciò che andiamo ad essere; pertanto: il

³⁰ Id., *En torno a Galileo*, OC 5, 9-164, 13.

³¹ *ibid.*, 18.

³² *ibid.*, 45.

futuro”³³. Questa apertura al futuro, però non è possibile se non si tiene presente che l'uomo, per decidere, deve comunque possedere qualche credenza e comunque segue un suo progetto: vale a dire che l'inserimento della dimensione del futuro tra le caratteristiche della persona umana è parallelo all'inserimento anche del passato.

Il passato “è passato non perché è avvenuto ad altri, ma perché fa parte del nostro presente, di ciò che siamo in forma di esserlo stati, insomma perché è il nostro passato”³⁴. La vita è costitutivamente “esperienza della vita”, la nostra personale esperienza, è l'eredità che agisce attraverso di noi, come sostegno o come riferimento negativo. L'uomo va elaborando i suoi progetti e i programmi, e poi li prova nella vita, ne saggia il valore e i difetti, torna ad elaborare, lungo l'intero arco della sua storia, secondo una dialettica che non è la ragione logica, ma la ragione vitale o storica: “Per comprendere una vita umana, personale o collettiva, è necessario raccontare una storia. Quest'uomo o questa nazione, fa la tal cosa, perché prima ha fatto la tal altra e in tal altro modo”³⁵.

Il presente non può essere compreso senza il passato, perché l'individuo umano non esaurisce in sé tutta l'umanità, non realizza da solo tutto il progresso possibile, non si esaurisce in un repertorio di comportamenti identico in tutti gli altri individui di tutti i tempi. “La sua umanità, quella che in lui comincia a svilupparsi, parte da un'altra che già si era sviluppata ed era arrivata al suo culmine; insomma, l'individuo aggiunge alla sua umanità un modo di essere uomo già forgiato, che egli non deve inventare, dovendo semplicemente installarsi in esso, partirne per il suo sviluppo individuale”³⁶. Con questa essenziale storicità e con la conseguente visione sistematica della storia, il pensiero di Ortega si apre ad una dimensione metafisica, da non intendersi come una riflessione su un ipotetico e separato mondo “oltre” il reale, bensì come il significato profondo, e se vogliamo assoluto, di questo mondo e di questa vita umana³⁷.

L'avanguardia in Spagna

Picasso, 1907, *Demoiselles d'Avignon* -> cubismo (Juan Gris massimo esponente)

Tertulias letterarie del Café de Pombo (Ramón) o Café Colonial (Cansinos-Asséns)

1908-1912: rivista *Prometeo*, diretta da Ramón Gómez de la Serna. In un *Proclama futurista a los españoles*, Gómez de la Serna invoca insurrezioni, iconoclastia, un terremoto che rivolti la terra e la renda di nuovo giovane

Riviste tra il 1916 e il 1923: *Revista de Occidente* 1923

1909: Ramón Gómez de la Serna: *El concepto de la nueva literatura*

1918: soggiorno in Spagna di Vicente Huidobro, portavoce di avanguardie parigine e caposcuola del creacionismo

1919-1920: manifesti ultraisti: "La nostra letteratura deve rinnovarsi, deve conseguire il suo *ultra* come oggi pretendono di conseguirlo il nostro pensiero

³³ Id., *¿Qué es filosofía?*, OC 7, 273-438, 420.

³⁴ Id., *Historia como sistema*, OC 6, 13-50, 39.

³⁵ *ibid.*, 40.

³⁶ *ibid.*, 43.

³⁷ Cfr. Gianni Ferracuti, *Profilo di Ortega*, in J. Ortega y Gasset, *Vitalità anima, spirito*, Rimini, Il Cerchio, 1986.

scientifico e politico. Il nostro motto sarà 'ultra', e nel nostro credo avranno spazio tutte le tendenze, senza distinzione, purché esprimano un anelito nuovo. Più tardi queste tendenze raggiunge-ranno il loro nucleo e si definiranno. Al momento crediamo sufficiente lanciare questo grido di rinnovamento" (1919, tra i firmatari Guillermo de Torre). Ancora: "Esistono due estetiche: l'estetica passiva degli specchi e l'estetica attiva dei prismi. Guidata dalla prima, l'arte si trasforma in una copia dell'oggettività dell'ambiente o della storia psichica dell'individuo. Guidata dalla seconda, l'arte si redime, fa del mondo il suo strumento e costruisce la sua visione personale, al di là delle carceri spaziali e temporali. Questa è l'estetica di Ultra. La sua volontà è creare, imporre aspetti insospettati dell'universo. Chiede a ogni poeta una visione nuda delle cose (...) come se davanti ai suoi occhi stesse sorgendo il mondo in modo aurorale" (1921, tra i firmatari Jorge Luis Borges). Per conquistare questa visione aurorale è necessario abbattere tutto il passato. L'Ultraismo difende la creazione per la creazione e annovera tra i suoi precursori Nietzsche e El Greco.

Lo strumento principale dell'ultraismo è l'immagine, che Guillermo de Torre definisce "totalmente divorziata dalla realtà oggettiva" e libera dal dover trascrivere o imitare tale realtà. La poesia non deve più narrare, riprodurre, descrivere o allegorizzare i temi della vita

1925: su *Revista de Occidente* traduzione del manifesto surrealista- Guillermo de Torre: *Literaturas europeas de vanguardia*. Ortega: *Deshumanización del arte*. *Exposición de artistas ibéricos*, Madrid.

Cinema: 1928: Buñuel e Dalí: *Un chien andalou*; 1930: *L'age d'or* (girati in Francia)

La generazione del 27

1927: omaggio a Góngora celebrato all'Università di Siviglia in occasione del terzo centenario della morte del poeta; è l'evento che dà il nome alla generazione del '27, i cui esponenti principali sono Rafael Alberti, Federico García Lorca, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre e Emilio Prados. Anche nel caso della generazione del '27, come per quelle del '98 e del '14, si è discusso sia sull'opportunità di usare il termine generazione, sia su quali ne fossero i componenti effettivi. Noi abbiamo lasciato cadere l'idea di una generazione del '14, che ci sembra del tutto inesistente, e abbiamo limitato l'espressione generazione del '98 al campo della storia delle idee, considerandola un concetto privo di significato storico-letterario. Nel caso del '27 la situazione è diversa: sia che si accetti come denominazione convenzionale "generazione del '27", sia che si parli, come avviene spesso, di "gruppo poetico del '27", sta di fatto che ci troviamo dinanzi a una vera e propria avanguardia letteraria, con un programma e un progetto di scrittura. Più ancora, si tratta della prima avanguardia letteraria che nasce in Spagna per una elaborazione originale di temi e idee estetiche, dopo una serie di iniziative e di gruppi che avevano cercato di elaborare, in modo più o meno originale, tendenze importate dall'Europa. Peraltro si tratta di un gruppo di poeti che sono vincolati da una amicizia personale, che hanno luoghi comuni di incontro (la Residencia de estudiantes a Madrid, o il Centro de Estudios Históricos, dove erano in contatto con alcuni maestri del novecentismo, come Américo Castro e Ramón Menéndez Pidal). La celebrazione del centenario di Góngora, che a noi oggi può sembrare un atto piuttosto intellettuale e

molto erudito, era invece un'operazione di avanguardia molto polemica nei confronti della cultura accademica, che aveva completamente screditato il poeta barocco.

Le tendenze stilistiche dei vari poeti del '27 sono piuttosto eterogenee, e tuttavia vi sono delle caratteristiche comuni facilmente evidenziabili. C'è la tendenza all'equilibrio e alla sintesi tra poli contrapposti: ad esempio tra l'aspetto intellettuale della costruzione del testo poetico e l'aspetto sentimentale dell'espressione delle emozioni. Non si tratta di una poesia scritta di getto e centrata sulla spontaneità, ma di una poesia che cerca una tecnica per esprimere le proprie emozioni. D'altronde il momento tecnico è importante in quasi tutte le avanguardie e non c'è gruppo o movimento che non affronti il problema teorico della sua arte. La poesia è un'esperienza che viene descritta con una terminologia quasi mistica (è un'avventura verso l'assoluto, dice Pedro Salinas), ma al tempo stesso è anche opera di sforzo e di un lungo lavoro sull'espressione, perché acquisti perfezione. Autenticità e bellezza si fondono, così come si alternano espressioni difficili e chiarezza, elementi colti e popolari. La generazione del '27 si ispira all'estetica delle avanguardie, ma non disprezza la tradizione.

Qui però occorre fare una precisazione: la tradizione, come viene intesa dal gruppo del '27, non è la passiva ricezione di un patrimonio culturale selezionato da altri (non si tratta di una forma di tradizionalismo), ma è lo sforzo di recuperare e reinterpretare un patrimonio culturale e artistico che in buona parte si era perduto. Góngora, come si diceva, non era apprezzato dal mondo accademico. Legandosi, per ragioni di continuità, al ricco universo simbolista, il '27 ammira Unamuno, i fratelli Machado, Rubén Darío, e anche gli autori che da questi erano stati riscoperti: Bécquer, i poeti del rinascimento, la poesia popolare, i testi medievali, il romancero, che venivano riproposti con nuove interpretazioni da Menéndez Pidal e da Castro. Ciò che dunque si può dire è che la sintesi di avanguardia e tradizione, caratteristica della poetica del '27, è un'operazione attiva e complessa, non una mera somma, ed è possibile grazie a un'originale interpretazione sia del variegato mondo delle avanguardie, sia del patrimonio tradizionale. Ecco perché in entrambe le direzioni, riscoperta dei classici e interesse per l'avanguardia, il '27 è riuscito ad essere innovativo e originale.

Lo strumento più importante di questa nuova poesia è la metafora, in parte collegata all'elaborazione teorica di Ortega sull'arte disumanizzata: solo in parte, perché il '27 non si spinge troppo avanti nella disumanizzazione e anzi cerca, come si è detto, una tecnica per l'espressione dell'umano. In effetti, si parla di un processo di riumanizzazione operato dalla generazione del '27 nel corso degli anni, anche per l'influenza di due fattori molto eterogenei: da un lato la diffusione del surrealismo, dall'altro la degenerazione sempre più grave della situazione sociale in Spagna, che rende difficile continuare a credere in una poesia *pura*. Nel 1935, ad esempio, Neruda fonda a Madrid la rivista "Caballo verde para la poesía", in cui pubblica il *Manifiesto por una poesía sin pureza*³⁸.

³⁸ Interessante, come conferma da un punto di vista contrario, quanto mi dichiarava Giménez Caballero in un'intervista: "In Spagna, e dappertutto, la letteratura, soprattutto la poesia, è molto più pura, è più letteratura, quando prescinde dalla politica. Quindi, sotto una dittatura, che impedisce al poeta di vagare per il mondo politico-rivoluzionario, si purifica. Per questo nessuno si azzarda a dire che la Generazione del '27 è stata una creazione della dittatura di Primo de Rivera, nel senso che l'ha obbligata a fare poesia, poesia pura. La prova è che appena è finita la dittatura di Primo de Rivera, questa specie di poeti, la maggioranza, soprattutto Alberti o Miguel Hernández, si sono rovinati nella rivoluzione e hanno fatto una poesia infernale, che nessuno ricorderà, perché è transitoria. Invece la poesia pura è esistita quando un regime politico dittatoriale impediva di occuparsi di politica"(pubblicata su «Parsifal», V, 1988, 22-24).

La guerra civile del '36 provoca la dispersione del gruppo. Restano in Spagna Alonso, Aleixandre, Diego, mentre gli altri si disperdono nell'esilio, camminando, anche letterariamente, su strade diverse.

García Lorca

Federico García Lorca nasce a Fuentevaqueros, in provincia di Granada, nel 1898. Studia Legge a Granada, laureandosi nel 1923, ma dal '19 risiede soprattutto a Madrid. Studia anche musica, con il compositore Manuel de Falla, che lo annovera tra i suoi migliori allievi. A Madrid frequenta la Residencia de Estudiantes, dove conosce Dalí, Buñuel, Guillén, Alberti, Alonso, Aleixandre, Salinas e Diego. Con Manuel de Falla organizza un concorso, o *fiesta*, dedicato al *cante jondo*, genere di canto flamenco, e nel '27 espone i suoi disegni. Nel 1929-30 è in America, prima a New York poi a Cuba. Tornato in Spagna, riceve nel '32 l'incarico dal Ministero della Pubblica Istruzione della Repubblica (proclamata nel '31) l'incarico di organizzare un gruppo teatrale che porti i classici nei piccoli paesi e contribuisca al rinnovamento culturale del Paese. Nasce così l'esperienza della Barraca. Legato al campo progressista, benché poco esposto nella militanza politica in senso stretto, allo scoppio della guerra Lorca si rifugia a Siviglia in casa dei fratelli Rosales, amici di vecchia data, falangisti, da dove, all'insaputa di questi, viene prelevato da una fazione oltranzista tradizionalista e fucilato dalla guardia civil nel 1936.

Dopo la pubblicazione di un libro di prose poetiche, *Impresiones y paisajes* del 1918, pubblica la sua prima raccolta di poesie, *Libro de poemas*, 1921, cui fa seguito *Canciones*, 1927, *Romancero gitano*, 1928, *Poema del cante jondo*, 1931, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, 1935, *Primeras canciones*, 1936 (ma testi del 1922), *Diván del Tamarit* (1936). Escono postume le raccolte *Poeta en Nueva York*, 1940, *Sonetos del amor obscuro*, pubblicati in versione integrale solo nel 1983. Accanto a questa produzione poetica si colloca la sua scrittura teatrale, con un'importanza storico-letteraria pari, se non superiore, a quella dei versi: *El maleficio de la mariposa*, 1919, *Mariana Pineda*, 1925, *La zapatera prodigiosa*, 1930, *Retablillo de don Cristóbal*, 1931, *Bodas de sangre*, 1933, *Yerma*, 1934, *Doña Rosita la soltera*, 1935, *La casa de Bernarda Alba*, 1936. Escono postumi i drammi *El público*, e *Comedia sin título*, 1978.

La ricchezza e l'apparente facilità con cui Lorca inventa deliziose metafore barocche non deve far dimenticare la tecnica e la maestria sottese al suo lavoro. Ad esempio nel *Poema del cante jondo* Lorca costruisce sistematicamente la fusione di tecnica e sentimento cui si alludeva più sopra. In *Paisaje*

El campo
de olivos
se abre y se cierra
como un abanico.
Sobre el olivar
hay un cielo hundido
y una lluvia oscura
de luceros fríos.
Tiembla junco y penumbra
a la orilla del río.

Se riza el aire gris.
 Los olivos
 están cargados
 de gritos.
 Una bandada
 de pájaros cautivos,
 que mueven sus larguísimas
 colas en lo sombrío.

L'immagine iniziale del lampo che apre e chiude il campo di ulivi come un ventaglio e l'atmosfera notturna e piovosa sono la costruzione molto ricercata di un paesaggio che è esso stesso, nel suo insieme, metafora di uno stato sentimentale. Lo stesso stato è poi espresso dalla poesia successiva, La chitarra, ricorrendo a suggestioni sonore caratteristiche della *siguiriya*, un genere del canto gitano:

Empieza el llanto
 de la guitarra.
 Se rompen las copas
 de la madrugada.
 Empieza el llanto
 de la guitarra.
 Es inútil callarla.
 Es imposible
 callarla.
 Lloro monótona
 como llora el agua,
 como llora el viento
 sobre la nevada.
 Es imposible
 callarla.
 Lloro por cosas
 lejanas.
 Arena del Sur caliente
 que pide camelias blancas.
 Lloro flecha sin blanco,
 la tarde sin mañana,
 y el primer pájaro muerto
 sobre la rama.
 ¡Oh, guitarra!
 Corazón malherido
 por cinco espadas.

Il suono della chitarra, strumento fondamentale del flamenco, è esso stesso pianto che non può tacere: lo stesso strumento è una vittima, ha il cuore ferito da cinque spade (allusione alle dita che arpeggiano davanti all'apertura della cassa armonica). Poi viene *El grito*, il lamento del *cantaor* che inizia il canto:

La elipse de un grito,
 va de monte
 a monte.

 Desde los olivos,
 sera un arco iris negro
 sobre la noche azul.

¡Ay!

Como un arco de viola
el grito ha hecho vibrar
largas cuerdas del viento.

¡Ay!

(Las gentes de las cuevas
asoman sus velones.)

¡Ay!

E quindi il silenzio. La *siguiriya* accompagna una processione: viene descritta la statua portata a braccia:

Entre mariposas negras,
va una muchacha morena
junto a una blanca serpiente
de niebla.

*Tierra de luz,
cielo de tierra.*

Va encadenada al temblor
de un ritmo que nunca llega,
tiene el corazón de plata
y un puñal en la diestra.
¿A dónde vas, *siguiriya*,
con un ritmo sin cabeza?
¿Qué luna recogerá
tu dolor de cal y adelfa?

*Tierra de luz,
cielo de tierra.*

Lorca evoca il *cante jondo* e il tema gitano senza fare del folclorismo e senza perdersi nel pittoresco. Al contrario, vede in questa antica forma d'arte la presenza di una cultura vecchia e misteriosa che rivendica i suoi diritti. In una conferenza dedicata appunto al *Cante jondo, primitivo canto andaluz*, scrive:

Il *cante jondo* si avvicina al cinguettio dell'uccello, al canto del gallo ed alle musiche naturali del bosco e della fonte.

È, perciò, un rarissimo esemplare di canto primitivo, il più vecchio di tutta Europa, che porta nelle sue note la nuda e vibrante (brivido) emozione delle primitive razze orientali.

Il maestro Falla, che ha studiato profondamente il problema e dal quale io mi documento, afferma che la *siguiriya* gitana è la canzone tipo del gruppo *cante jondo* e dichiara con rotondità che è l'unico canto che nel nostro continente ha conservato in tutta la sua purezza, tanto nella sua composizione quanto nel suo stile, le qualità che ha il canto primitivo dei popoli orientali. (...)

La *siguiriya* gitana incomincia con un grido terribile, un grido che divide il paesaggio in due emisferi ideali. È il grido delle generazioni morte, l'acuta elegia dei secoli scomparsi, è la patetica evocazione dell'amore sotto altre lune e altri venti.

Dopo, la frase melodica incomincia ad aprire il mistero dei toni e a tirar fuori la pietra preziosa del singhiozzo, lacrima sonora sopra il fiume della voce. Però nessun andaluso può resistere all'emozione del brivido quando ascolta questo grido, né alcun canto regionale gli si può

paragonare per quanto riguarda la grandezza poetica, e poche volte, a contarsi sulle dita di una mano, arriva lo spirito umano a riuscire a plasmare opere con tanta naturalezza.

Però nessuno pensi per questo che la *siguiriya* e le sue varianti siano semplicemente canti trapiantati dall'Oriente all'Occidente. No. " Si tratta, se non (dice Manuel de Falla), di un innesto o, meglio, di una coincidenza di origini che, certamente, non si è rivelata in un solo e determinato momento, ma che obbedisce all'accumulazione di fatti storici e secolari accaduti nella nostra Penisola", e questa è la ragione per la quale il canto peculiare dell'Andalusia, anche se nei suoi elementi essenziali coincide con quello di un popolo tanto distante geograficamente dal nostro, accusa un carattere intimo così proprio, così nazionale, che lo rende inconfondibile.

Lorca ha protestato contro chi lo considerava una sorta di poeta del folclore, dichiarando che per lui il tema gitano era un tema letterario e niente di più. Naturalmente si può aggiungere: Niente di meno. Un tema letterario significa ricostruire in forma moderna una vera e propria mitologia centrata sulla figura di un emarginato molto particolare: non un bohemien o un disadattato individuale, ma un intero popolo, una cultura completa, coi suoi pregi e i suoi difetti, una tradizione, insomma, che merita pieno diritto di cittadinanza dentro l'idea di Spagna.

Preciosa y el aire

A Dámaso Alonso

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene
por un anfibio sendero
de cristales y laureles.
El silencio sin estrellas,
huyendo del sonsonete,
cae donde el mar bate y canta
su noche llena de peces.
En los picos de la sierra
los carabineros duermen
guardando las blancas torres
donde viven los ingleses.
Y los gitanos del agua
levantan por distraerse,
glorietas de caracolas y
ramas de pino verde.

Su luna de pergamino
Preciosa tocando viene.
Al verla se ha levantado
el viento que nunca duerme.
San Cristobalón desnudo,
lleno de lenguas celestes,
mira a la niña tocando
una dulce gaita ausente.
Niña, deja que levante
tu vestido para verte.
Abre en mis dedos antiguos
la rosa azul de tu vientre.
Preciosa tira el pandero
y corre sin detenerse.
El viento-hombrón la persigue
con una espada caliente.
Frunce su rumor el mar.

Los olivos palidecen.
 Cantan las flautas de umbría
 y el liso gong de la nieve.
 ¡Preciosa, corre, Preciosa,
 que te coge el viento verde!
 ¡Preciosa, corre, Preciosa!
 ¡Míralo por donde viene!
 Sátiro de estrellas bajas
 con sus lenguas relucientes.

Preciosa, llena de miedo,
 entra en la casa que tiene,
 más arriba de los pinos,
 el cónsul de los ingleses.
 Asustados por los gritos
 tres carabineros vienen,
 sus negras capas ceñidas
 y los gorros en las sienas.
 El inglés da a la gitana
 un vaso de tibia leche,
 y una copa de ginebra
 que Preciosa no se bebe.
 Y mientras cuenta, llorando,
 su aventura a aquella gente,
 en las tejas de pizarra el
 viento, furioso, muerde.

Muerte de Antoñito El Camborio
A José Antonio Rubio Sacristán

Voces de muerte sonaron
 cerca del Guadalquivir.
 Voces antiguas que cercan
 voz de clavel varonil.
 Les clavó sobre las botas
 mordiscos de jabalí.
 En la lucha daba saltos
 jabonados de delfín.
 Bañó con sangre enemiga
 su corbata carmesí,
 pero eran cuatro puñales
 y tuvo que sucumbir.
 Cuando las estrellas clavan
 rejones al agua gris,
 cuando los erales suenan
 verónicas de alhelí,
 voces de muerte sonaron
 cerca del Guadalquivir.

Antonio Torres Heredia,
 Camborio de dura crin,
 moreno de verde luna,
 voz de clavel varonil:
 ¿Quién te ha quitado la vida
 cerca del Guadalquivir?
 Mis cuatro primos Heredias
 hijos de Benamejí.

Lo que en otros no envidiaban,
 ya lo envidiaban en mí.
 Zapatos color corinto,
 medallones de marfil,
 y este cutis amasado
 con aceituna y jazmín.
 ¡Ay Antoñito el Camborio,
 digno de una Emperatriz!
 Acuérdate de la Virgen
 porque te vas a morir.
 ¡Ay Federico García,
 llama a la Guardia Civil!
 Ya mi talle se ha quebrado
 como caña de maíz.
 Tres golpes de sangre tuvo
 y se murió de perfil.
 Viva moneda que nunca
 se volverá a repetir.
 Un ángel marchoso pone
 su cabeza en un cojín.
 Otros de rubor cansado,
 encendieron un candil.
 Y cuando los cuatro primos
 llegan a Benamejí,
 voces de muerte cesaron
 cerca del Guadalquivir.

Con *Poeta en Nueva York* Lorca traduce letterariamente l'impressione violenta ricevuta dalla vita americana, dal suo ritmo disumano, dal capitalismo nichilista, dalla violenza delle differenze sociali, ed esprime tutto questo attraverso una poesia surrealista, come se nessun altro linguaggio fosse adeguato a una realtà che in sé gli sembra surreale, e ancora una volta simpatizza con le culture emarginate, con le tradizioni culturali che conservano la dignità della persona, come quella dei neri americani o il mondo più solare dell'america latina:

NORMA Y PARAÍSO DE LOS NEGROS

Odian la sombra del pájaro
 sobre el pleamar de la blanca mejilla
 y el conflicto de luz y viento
 en el salón de la nieve fría.
 Odian la flecha sin cuerpo,
 el pañuelo exacto de la despedida,
 la aguja que mantiene presión y rosa
 en el gramíneo rubor de la sonrisa.
 Aman el azul desierto,
 las vacilantes expresiones bovinas,
 la mentirosa luna de los polos,
 la danza curva del agua en la orilla.
 Con la ciencia del tronco y del rastro
 llenan de nervios luminosos la arcilla
 y patinan lúbricos por agua y arenas
 gustando la amarga frescura de su milenaria saliva.