

# studi interculturali



STUDI INTERCULTURALI 2/2015 ISSN 2281-1273  
MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI  
DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI - UNIVERSITÀ DI TRIESTE

*Studi Interculturali* #2/2015  
issn 2281-1273 - isbn 978-1-326-41582-2

Mediterránea - Centro di Studi Interculturali  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Università di Trieste

A cura di Mario Faraone e Gianni Ferracuti

Grafica e webmaster: Giulio Ferracuti  
[www.interculturalita.it](http://www.interculturalita.it)

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

© Copyright di proprietà dei singoli autori degli articoli pubblicati: la riproduzione dei testi deve essere autorizzata. La fotografia di copertina è di Giulio Ferracuti. Foto a p. 3: Gianni Ferracuti, Altes Museum, Berlino.

Mediterránea ha il proprio sito all'indirizzo [www.ilbolero diravel.org](http://www.ilbolero diravel.org).

Il presente fascicolo è stato chiuso in redazione il 28.08.15

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

## SOMMARIO

Mario Faraone:	
«Un po' di polenta, un pezzettino di formaggio e una bottiglia d'acqua, perché sorgenti lassù non ci sono»: intervista con Lindo Unfer, «recuperante» e direttore del museo della grande guerra di Timau .....	7
Mario Faraone:	
«Teleological machines and landscapes of geomancy»: La memoria interculturale della Grande Guerra, come patrimonio comune conservato e tramandato dagli apparati museali ed espositivi di Kobarid, Kötschach-Mauthen e Timau / Tischlbong .....	32
Gianni Ferracuti:	
«Il punto di vista crea il panorama»: molteplicità di sguardi e interpretazioni in Ortega y Gasset .....	96
Pier Francesco Zarcone:	
Filosofia islamica araba e persiana: II. Filosofi sciiti e la contemporaneità.....	119
Antonio Saccoccio:	
F. T. Marinetti, poeta italo-francese nato e vissuto in Africa .....	175
Valerio Maria Piozzo:	
Alfredo Strano: nel canone, oltre il canone .....	195
David Kamhi:	
La música sefardí en la cultura de los judíos de Bosnia y Herzegovina.....	219
Carolina Sol Buffoni:	
Enacting the Italian test for foreigners: language imposition as a political act.....	233
Chiara Savignano:	
Semplificazione e nuovi requisiti per le etichettature: analisi del regolamento europeo 1169/2011. L'Unione Europea e i prodotti alimentari; il cibo come valore culturale da preservare attraverso una regolamentazione specifica e misurata .....	242
Nota sugli autori .....	253



## «IL PUNTO DI VISTA CREA IL PANORAMA»: MOLTEPLICITÀ DI SGUARDI E INTERPRETAZIONI IN ORTEGA Y GASSET

GIANNI FERRACUTI

### 1. L'ARTE E IL SALVATAGGIO DELLE COSE

Il sistema di pensiero di Ortega y Gasset ha alla base la nozione di *realità radicale*. Con questa espressione non si intende soltanto un principio logico, bensì anche, e prioritariamente, la realtà stessa, quella che esiste fuori dal pensiero: ignota, e tuttavia sperimentata nella vita concreta, essa è la *radice* delle idee con cui cerchiamo di conoscerla. L'individuo umano ha esperienza di una realtà che inizialmente è per lui puro mistero; non sa cos'è il tuono o perché il legno galleggia nell'acqua mentre la pietra affonda; la risposta al mistero viene trovata attraverso un'attività intellettuale: l'incontro col mistero (l'esperienza della realtà) è in tal senso la radice di tale attività intellettuale, ovvero ciò che la mette in moto. Nel pensiero maturo di Ortega l'incontro tra l'individuo e la realtà, nel senso più ampio del termine, verrà qualificato come *realità radicale*, a indicare che tutto emerge da esso, e dire *realità radicale* equivarrà a dire *la mia vita, la vita di ciascuno*. Qualunque sia l'attività intellettuale, psichica, biologica di cui qualunque io vive in prima persona l'esperienza, il



punto di partenza è sempre l'incontro (la connessione, il costruito) tra l'io e la realtà. Questo incontro è il principio teorico del conoscere, dato che è l'origine di ogni conoscenza, ed è al tempo stesso il principio reale, dato che in esso consiste la *mia* vita (la vita di ciascuno) e che non esiste conoscenza se previamente *io* (qualunque *io*) non sono vivo. Questo principio concreto rappresenta una grande differenza rispetto al principio (meramente teorico) del conoscere nel pensiero moderno, come il *cogito* cartesiano. Ha scritto Paulino Garagorri:

*Quando avvertiamo che, se vogliamo guardare la realtà indipendentemente da ogni interpretazione, succede che non possiamo farlo, ci si rende chiaro che l'interpretazione della realtà è inevitabile, ma - a quanto sembra - distinta dalla realtà stessa; cioè, l'unica cosa - che tuttavia è qualcosa - che sappiamo della realtà di per sé, è che ci costringe a interpretarla mentalmente. Ossia, [...] che abbiamo un rapporto previo, non teorico, non intellettuale, con la realtà, un rapporto pre-intellettuale e consistente nel fatto che la realtà ci spinge e ci costringe a intenderla.<sup>i</sup>*

Questo rapporto pre-intellettuale è, appunto, il concreto vivere. Il mistero radicale della realtà compare già nei primi scritti di Ortega, in particolare in *Glosas*, datato dicembre 1902, quando Ortega non è ancora ventenne, e *El poeta del misterio*, del 1904.

In *Glosas*, affrontando il tema della critica letteraria e artistica, e il tema dell'imparzialità del giudizio del critico, Ortega si dichiara contrario all'oggettività, che considera un allontanamento dalla vita: «Non parlo delle religioni morte [...]. Parlo della critica che discerne tra le cose che vivono».<sup>ii</sup> Propone la rinuncia ad affermazioni assolute e astratte come unica possibilità per parlare di ciò che è davvero importante nella vita reale. Oggettività di giudizio vuol dire spersonalizzarsi<sup>iii</sup> («è un errore di prospettiva»<sup>iv</sup>) e «guardare le cose da lontano, dall'altro lato della vita. Ma è possibile uscire dalla vita?».<sup>v</sup> Si tratta di una domanda retorica: non è possibile (soprattutto alla luce del pensiero maturo di Ortega); però, dentro la vita si hanno solo conoscenze parziali, ancorché concrete: «Distanziarsi dalle cose per comprenderle

---

<sup>i</sup> Paulino Garagorri, «Ortega, una reforma de la filosofía», in id., *Introducción a Ortega*, Alianza, Madrid 1970, pp. 9-144, p. 65, mio corsivo.

<sup>ii</sup> José Ortega y Gasset, «Glosas», in id., *Obras completas*, Alianza, Madrid 1986, vol. I, pp. 13-8, p. 14 (d'ora in avanti questa edizione delle opere viene indicata con la sigla OC, seguita dal numero del volume).

<sup>iii</sup> *ibidem*.

<sup>iv</sup> *ibidem*. È certamente rimarchevole l'uso del termine *prospettiva*, *perspectiva*, già nel primo saggio di Ortega. Ha scritto Franco Meregalli: «L'intenzione esplicita del diciannovenne era di stabilire in *Glosas* i principi di una critica letteraria valida; ma, se ne rendesse conto o no, egli andava ben oltre: esprimeva la sua idea della realtà radicale» (F. Meregalli, *Introduzione a Ortega y Gasset*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 7).

<sup>v</sup> J. Ortega y Gasset, *Glosas*, cit., p. 14.

è ciò che si chiama presbiopia. Bisogna uscire loro incontro e scontarsi con esse (*chocar con ellas*)». <sup>vi</sup>

Il secondo articolo che citavo, *El poeta del misterio*, è una bella nota su Maeterlink, sul suo teatro dalle valenze mistiche e sull'arte come strumento di penetrazione nel mistero, che ci avvolge e, a volte, si rende quasi palpabile:

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

Esiste una realtà che non conosciamo, «ci avvolge l'ignoto», e - scrive Ortega nella nota su Maeterlink - basta un momento di solitudine perché si erga al nostro fianco e «ci assillerà, ci tormenterà, mormorerà intorno a noi come uno sciame di api invisibili, e nel parossismo della sofferenza o del piacere noteremo una chiamata, un suggerimento che ci dà una notizia, che ci ricorda, che ci preavverte che qualcosa sta per succedere». <sup>viii</sup> In questo regno interiore la conoscenza non è ancora penetrata (né è detto che riesca a farlo): l'ignoto, il mistero, sono le sembianze con cui ci si presenta inizialmente ogni realtà, prima che intervenga la riflessione a elaborare possibili spiegazioni; in particolare, poi, l'interiorità sembra sottrarsi alle leggi fisiche, lasciando intuire una realtà molto più vasta e complessa di quanto ne conosciamo e, soprattutto, una nostra insospettata interazione con essa sotto forma di una «attività analoga a quella intellettuale»:

*Esistono regioni di mistero nella nostra anima e intorno a noi, che avvertiamo a malapena, simili a meravigliosi arazzi di cui possiamo vedere solo il rovescio dal filato grottesco. Il fatto è che esiste una vita che sta al di sotto della coscienza: in questo oscuro recinto inesplorabile covano istinti che non conosciamo, vi giungono sensazioni di cui non ci rendiamo conto: vi si realizza ogni tipo di operazione fisiologica e psichica di cui percepiamo unicamente il risultato. Tentiamo di trovare la soluzione di un problema e torturiamo invano l'intelletto: disperati abbandoniamo il lavoro e distogliamo l'immaginazione. Quando meno ce l'aspettiamo si fa luce e il problema è risolto. Questo può avere altra spiegazione che ammettere l'esistenza di un'attività analoga a quella intellettuale, a quella cosciente, che si verifica in silenzio al di sotto della coscienza?* <sup>ix</sup>

<sup>vi</sup> *ibid.*, p. 15.

<sup>vii</sup> *id.*, *El poeta del misterio*, OC I, pp. 28-32, p. 29.

<sup>viii</sup> *ibidem*.

<sup>ix</sup> *ibid.*, pp. 29-30. Cfr. J. Ortega y Gasset (1911), *Psicoanálisis, ciencia problemática*, OC I, pp. 216-37: «La scienza scientifica è circondata in ogni momento storico da una sorta di atmosfera o alone di formazioni

Maeterlink, come poeta del mistero, cerca di dare espressione alle «forze primarie, latenti nella materia», intuite per via mistica o immaginativa.<sup>x</sup> Però tale espressione, pur potendo essere molto suggestiva, è arbitraria come ogni creazione artistica, e non può costituire un sapere solido e dimostrato. Da qui la conclusione dell'articolo: soddisfatto il godimento estetico, occorre guardarsi dalle allucinazioni del mondo dietro l'apparenza (*tras-mundo*), che sono vaghe e ci smarriscono nel labirinto delle loro forme imprecise.<sup>xi</sup>

Tra il noto e il misterioso non c'è, dunque, una semplice contrapposizione, ma una relazione dinamica: il noto è la parte di mistero che ha avuto una spiegazione, e dunque ha nel mistero le sue radici primarie. Il noto nasce dalla relazione pre-intellettuale con la realtà radicale e di suo è parziale, ovvero prospettico; dunque ha carattere interpretativo ed è possibile che tale interpretazione - la *cultura* - possa essere a volte un'alterazione, un errore o una falsificazione del reale. In un articolo del 1906, *Moralejas*, viene appunto formulata l'idea che un'attività intellettuale avviata lungo una direzione sbagliata produca un fraintendimento e allontani la cultura dalla spontaneità vitale, generando così un conflitto con essa: «Secoli e secoli di cultura hanno frainteso a tal punto le necessità umane, soprattutto quelle morali, sempre più facili da deformare, che a volte è sano disfare il cammino e rinnovare in qualche punto la semplicità originaria. Sembra quasi che l'umanità abbia bisogno di prendere periodicamente una dose d'ingenuità per poter continuare a vivere».<sup>xii</sup>

E aggiunge: «Nulla che non sia vivente e organico ci può interessare»;<sup>xiii</sup> interesse - s'intende - nel senso di una sfida a coglierlo così com'è, vivente e organico, e misterioso, per portarlo alla luce, vederlo nella chiarezza intellettuale, e illuminare un angolo della vita: si tratta un interesse a capire il significato della realtà vivente, cioè a decifrarne il mistero e a spostare idealmente qualcosa dalla casella dell'ignoto a quella del noto. Con tale operazione la cosa viene *salvata*. *Salvare le cose* è un tema molto importante nel primo Ortega: com'è noto, il titolo originariamente previsto per le *Meditaciones del Quijote* era *Salvaciones* (salva-

---

*spirituali intermedie che non sono scienza, né sono in assoluto materiale bruto dell'animo*» (pp. 216-7). Questa zona atmosferica che avvolge la scienza è chiamata mito, «perché il mito non è altro che un contenuto mentale indifferenziato, che aspira a svolgere la funzione di concetto o spiegazione teorica di un problema, ma che non si è liberato abbastanza dall'empirismo sensitivo né dal tono affettivo e sentimentale di tutto quanto è spontaneo in noi. La riflessione, la scienza, sono la purificazione dello spontaneo, dello psichico. Storicamente la scienza viene dal mito o, come ha detto Cohen, è lo sviluppo di ciò che il mito ha di serio attraverso la rimozione del momento soggettivo emozionale» (*ibid.*, pp. 217-8).

<sup>x</sup> J. Ortega y Gasset, *El poeta del misterio*, cit., p. 31. «In tutti i tempi i mistici sono stati ritti sulla frontiera dell'ignoto: sono state le vedette dell'umanità che, issati nel sogno o nell'estasi, lanciano grida di allerta scorgendo le nebbie rosate che annunciano la costa. I sapienti, con tutto il loro armamentario e le loro andature da cammelli stanchi, arrivano alle terre promesse secoli dopo i veggenti. E questa è un'amara burla del fato, perché sapiente potrà esserlo chiunque vorrà, e veggente solo chi sia tale dall'eternità» (*ibid.*, pp. 31-2).

<sup>xi</sup> *ibid.*, p. 32.

<sup>xii</sup> *id.*, *Moralejas*, OC I, pp. 44-57, p. 44.

<sup>xiii</sup> *ibid.*, p. 45.

taggi), e l'uso del termine *salvación* nei testi precedenti le *Meditaciones* mostra che il suo significato non coincide con quello del lessico fenomenologico.

Orbene, questa concezione della *realità radicale come radicale mistero* è fortemente legata alla sensibilità estetica dominante alla fine dell'Ottocento e agli inizi del XX secolo, a partire dalla grande rivoluzione artistica avviata in Francia dal simbolismo; più ancora, il tipo di realismo antiaccademico e antiborghese con cui Ortega intende studiare il reale si organizza attraverso una lunga meditazione sul realismo letterario modernista, per poi sfociare nel realismo filosofico delle *Meditaciones del Quijote*.<sup>xiv</sup>

In *Moralejas* l'arte ha appunto una missione salvifica. Il salvataggio consiste nel conoscere il significato della cosa, che si ottiene solo cogliendola in una visione sistematica, capace di definire il suo ruolo all'interno di un contesto intellettualmente compreso:

---

<sup>xiv</sup> Il modernismo è un movimento artistico e letterario spagnolo corrispondente a ciò che in Italia chiamiamo abitualmente decadentismo. Oggi lo si ritiene un fenomeno epocale, che dalla metà dell'Ottocento giunge fino ai giorni nostri, includendo tutte le avanguardie e gli stili dentro una concezione dell'arte come creazione libera e incondizionata. Cfr. G. Ferracuti, «Modernismo, teoria e forme dell'arte nuova», *Mediterránea*, n. 8, 2010 (volume monografico) <[www.lulu.com/shop/gianni-ferracuti/mediterranea-0810/paperback/product-11257180.html](http://www.lulu.com/shop/gianni-ferracuti/mediterranea-0810/paperback/product-11257180.html)>, id., «Contro le sfingi senza enigmi: estetismo, critica antiborghese e prospettiva interculturale nel modernismo», in *Studi Interculturali*, I, 2014, pp. 164-220 <[www.interculturalita.it](http://www.interculturalita.it)>. Sull'inclusione di Ortega nel modernismo cfr. Manuel Machado, «Los poetas de hoy», in *La guerra literaria (1898-1914)*, Imprenta Hispano-Alemana, Madrid 1913 [sic], pp. 15-39. Cfr. anche G. Ferracuti, «José Ortega y Gasset e il modernismo: Cento anni di *Meditaciones del Quijote*», *Studi Interculturali*, 2, 2014, pp. 7-38; Giuseppe D'Acunto, «Ortega y Gasset: la metafora come parola "esecutiva"», *Studi Interculturali*, 2, 2014, pp. 39-51. Per una panoramica sulla letteratura spagnola del tempo, cfr. G. Ferracuti, «Profilo storico della letteratura spagnola», *Mediterránea*, n. 22, 2013, pp. 340-479 <[www.lulu.com/shop/gianni-ferracuti/profilo-storico-della-letteratura-spagnola/paperback/product-21152625.html](http://www.lulu.com/shop/gianni-ferracuti/profilo-storico-della-letteratura-spagnola/paperback/product-21152625.html)>. Per un'introduzione generale al pensiero di Ortega, cfr. G. Ferracuti, *José Ortega y Gasset, esperienza religiosa e crisi della modernità*, Il Cerchio, Rimini 1992 (ora come vol. 15, 2013 di *Mediterránea*, <[www.lulu.com/shop/gianni-ferracuti/josé-ortega-y-gasset/paperback/product-21174264.html](http://www.lulu.com/shop/gianni-ferracuti/josé-ortega-y-gasset/paperback/product-21174264.html)>). Sul pensiero giovanile di Ortega e la formazione del suo sistema filosofico, G. Ferracuti, «L'invenzione del Novecento, Intorno alle *Meditazioni sul Chisciotte* di Ortega y Gasset», *Mediterránea*, 17, 2013, pp. 7-153; per la formazione del pensiero politico orteghiano, cfr. G. Ferracuti, «Traversando i deserti d'Occidente, Ortega y Gasset e la morte della filosofia», *Mediterránea*, 13, 2012, in particolare i capitoli «Ortega, la fenomenologia e il gran sole del mediterraneo», pp. 9-44, «Etnia, nazione, democrazia in Ortega», pp. 45-68, disponibile all'URL <[www.lulu.com/shop/gianni-ferracuti/mediterranea-13-12/paperback/product-20031098.html](http://www.lulu.com/shop/gianni-ferracuti/mediterranea-13-12/paperback/product-20031098.html)>. Cfr. ancora: id., «Liberalismo, socialismo, nazione, realismo politico: la polemica Ortega-Romanones», *Rivista di Politica*, n. 2, 2013, pp. 33-61. Sugli sviluppi posteriori del pensiero di Ortega: id., «Ortega e la fine della filosofia», in Giuseppe Cacciatore, Armando Mascolo (ed.), *La vocazione dell'arciere: prospettive critiche sul pensiero di José Ortega y Gasset*, Moretti & Vitali, Bergamo 2012, p. 163-201 (su cui si veda Anna di Somma, «Un intellettuale di vocazione. A proposito de *La vocazione dell'arciere. Prospettive critiche sul pensiero di José Ortega y Gasset*», *Studi Interculturali*, 1, 2014, pp. 229-43 <[www.interculturalita.it](http://www.interculturalita.it)>).

*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, usando-le come centri energetici, riesce a condensare la volgarità e a dare un senso alla vita.<sup>xv</sup>*

Senza la sua connessione con un contesto, ogni cosa appare priva di significato. Ignorando le loro relazioni con il resto dell'universo, i fatti sembrano un cumulo privo di organicità, e come tali («significativi o insignificanti», si badi) sono «volgarità» e nonsenso. Però la connessione non sempre si palesa in modo immediato: il più delle volte il fatto o la cosa emergono da un fondo «retro-stante» (*trasmundo*), così come nelle *Meditaciones del Quijote* si dirà del bosco, la cui *visione immediata* è coperta dagli alberi. Per la filosofia, scoprire il contesto è esprimere con una struttura di concetti l'insieme delle relazioni in cui è collocata la cosa; invece l'arte produce l'immagine di questo sistema, per via estetica, cioè irrazionale. Per la filosofia è essenziale che il contesto, intellettualmente ricostruito, sia argomentabile e fondato; l'arte invece non ha alcuna necessità di spiegare perché da un contesto reale viene tratta una determinata immagine per un quadro o una certa descrizione in versi. Il problema di Ortega, in questa ottica, consiste nel dover passare dall'irrazionalità dell'arte (che però è molto efficace nella sua rappresentazione) a un discorso filosofico rigorosamente fondato.

Che il realismo estetico sia la radice del realismo filosofico lo dimostra il fatto che certe affermazioni relative al primo vengono riprese e utilizzate nella descrizione secondo. Ad esempio, in termini filosofici nelle *Meditaciones del Quijote*, Ortega scrive, con un palese riferimento alle idee di *Moralejas*: «L'importante è che il tema sia messo in relazione immediata con le correnti elementari dello spirito, con i motivi classici della preoccupazione umana. Una volta intessuto con essi, risulta trasfigurato, transustanziano, salvato».<sup>xvi</sup> In *Moralejas*, scrive invece in termini estetici: «L'arte ci salva [...] da questa coscienza individuale con cui viviamo ordinariamente e che ci fa percepire l'andirivieni dei fenomeni, la nascita e la fine delle cose, il desiderio e l'insuccesso del nostro desiderio; l'arte ci aiuta a emergere, ci innalza fino a quella «coscienza migliore» in cui cessiamo di essere individui e contempliamo solo gli ampi e immutabili stati dell'anima universale».<sup>xvii</sup> *Moralejas* ci rivela un significato del termine *salvación* con riferimento all'arte.

<sup>xv</sup> J. Ortega y Gasset, *Moralejas*, cit., p. 51.

<sup>xvi</sup> id. (1914), *Meditaciones del Quijote*, OC I, pp. 311-400, p. 312. «Tema» significa qui qualunque cosa, volgare o solenne, di cui si voglia conoscere il significato.

<sup>xvii</sup> id., *Moralejas*, cit., p. 50.

La radice modernista del realismo filosofico si vede molto bene in un saggio del 1911, *Arte de este mundo y del otro*, occasionato dal libro di Worringer, *Problemi formali dell'arte gotica*.<sup>xviii</sup> Ortega lo apre con una certa ironia, qualificandosi come uomo spagnolo, e quindi uomo senza immaginazione: Unamuno, Menéndez Pidal, Menéndez Pelayo, Alcántara, Cossío, tutti mostri sacri della cultura spagnola, e persino Costa, un uomo politico, lo hanno detto e ridetto: lo spagnolo è un realista. E così Ortega ripete: «Io sono un uomo spagnolo che ama le cose nella loro purezza naturale, che ha piacere di riceverle tali quali sono, con chiarezza, stagliate all'orizzonte, senza che si confondano le une con le altre, senza che io metta nulla in loro; sono un uomo che vuole anzitutto vedere e toccare le cose e che non si compiace di immaginarle: sono un uomo senza immaginazione».<sup>xix</sup> Questa proclamata assenza di immaginazione è un ricorso retorico e ironico per introdurre con risalto l'atteggiamento opposto, cifrato nell'uomo gotico. Infatti, l'uomo senza immaginazione entra in una cattedrale gotica e viene rapito, strappato alla sua pesantezza materiale e trasportato in un'algarabia di immagini, dove tutto appare e sfuma con incessante rapidità:

*Io non sapevo che dentro una cattedrale gotica abita sempre un turbine; così, appena messo piede all'interno, sono stato strappato dalla mia stessa pesantezza sulla terra - questa buona terra, dove tutto è fermo e chiaro, e si possono palpare le cose, e si vede dove cominciano e dove finiscono. All'improvviso, da mille luoghi, da mille angoli scuri, dai confusi vetri dei finestroni, dai capitelli, dalle chiavi di volta lontane, dagli spigoli interminabili, mi sono piombati addosso miriadi di esseri fantastici, come animali immaginari ed eccessivi, grifi, doccioni, cani mostruosi, uccelli triangolari; altri, figure inorganiche, ma che nelle loro accentuate contorsioni, nella loro figura zigzagante, verrebbero presi per animali incipienti».<sup>xx</sup>*

Gotico e mediterraneo rappresentano due mondi, due sensibilità la cui differenza è un valore positivo: serve a capire che nessuno dei due riesce a esaurire la realtà e che dunque bisogna integrarli; il *pathos* materialista del Sud e il *pathos* trascendentale del Nord sono i due poli, le due forme estreme della sensibilità continentale. Ma nessuno dei due, inteso come *pathos*, può dirsi pienamente accettabile: «La salute è la liberazione da ogni *pathos*».<sup>xxi</sup> Su questa premessa s'innesta l'esposizione delle idee di Worringer, secondo cui l'arte nasce quando si supera il semplice progetto di copiare le cose e la creazione artistica si basa su un principio di simpatia, *Einführung*, simpatia, che Ortega riassume così:

*Un oggetto che ci si presenta dinanzi intanto non è altro che una molteplice sollecitazione alla nostra attività: c'invita a scorrere con i nostri occhi il suo profilo, a renderci conto dei suoi toni, alcuni più forti, altri più delicati, a palpare la sua superficie. Finché non abbiamo realiz-*

<sup>xviii</sup> Wilhelm Worringer, *Problemi formali del gotico*, a cura di Giovanni Gurisatti, Cluva ed., Venezia 1986 (*Formprobleme der Gotik*, 1911).

<sup>xix</sup> J. Ortega y Gasset, *Arte de este mundo y del otro*, OC I, pp. 186-205, p. 186.

<sup>xx</sup> *ibid.*, p. 187.

<sup>xxi</sup> *ibid.*, p. 188.

zato queste operazioni, o altre analoghe, non possiamo dire di aver percepito l'oggetto; esso dunque è il risultato di alcuni stimoli che riceviamo e di alcune attività messe in opera da parte nostra: movimenti muscolari degli occhi, delle mani, ecc. Orbene, se l'oggetto è stretto e verticale, per esempio, i nostri muscoli oculari realizzano uno sforzo di elevazione; questo sforzo è associato, nella nostra coscienza, ad altri movimenti incipienti del nostro corpo, che tendono ad alzarci da terra, e alle sensazioni muscolari di peso, resistenza, gravità. Dunque, dentro di noi si forma, attorno all'immagine bruta dell'oggetto stretto e verticale, una sorta di organismo di attività, di relazioni vitali: sentiamo come se le nostre forze, che aspirano all'alto, vincessero la pesantezza, pertanto come se il nostro sforzo trionfasse. E poiché tutto questo lo abbiamo sentito mentre percepiamo quell'oggetto esterno, e proprio per percepirlo, fondiamo ciò che avviene in noi con la sua esistenza e proiettiamo tutto insieme verso l'esterno, compenetrato in un'unica realtà. Il risultato è che non già noi, bensì l'oggetto stretto e verticale ci sembra dotato di energia, ci sembra sforzarsi di ergersi sulla terra, ci sembra trionfare su forze di segno contrario.<sup>xxii</sup>

In sostanza, l'arte produrrebbe forme che, per simpatia, suscitano la sensazione della vitalità organica e rappresentano un'espansione di energie, una liberazione, e una raffigurazione del movimento vitale. In tal senso, si tratta di un'arte naturalista, in quanto rappresenta la vita intesa come una dimensione della natura. La critica mossa da Ortega, di sapore modernista, è che esistono intere regioni dell'arte che sono incompatibili con tale idea: ad esempio l'arte geometrica, che appare rivolta all'obiettivo opposto di non raffigurare il vivente e preferire l'inorganico e l'astrazione: «Non godo io di me stesso, nel disegno geometrico, ma al contrario mi salvo dal naufragio interiore, dimenticandomi di me in quella realtà regolata, chiara, precisa, sottratta alla mutevolezza e alla confusione. Mi salvo in essa dalla vita, dalla mia vita».<sup>xxiii</sup>

È interessante il richiamo al salvarsi, inteso in un'accezione molto concreta: salvarsi dal naufragio interiore, dallo smarrimento nelle pure emozioni, nell'instabilità degli stati sentimentali. Nel vitalismo confuso, nel misticismo alla Maeterlink, le cose sfumano, restano indefinite, e insomma non sono cose: nondimeno, come *pathos* di segno contrario, l'arte geometrica eccede, facendoci uscire dalla vita. Avremmo invece bisogno di una via di mezzo: salvare noi dal naufragio interiore e salvare le cose, ovvero salvare noi stessi nelle cose. Neanche l'estetica classica raggiunge questo obiettivo. La sua essenza, infatti, sta nell'equilibrio tra istinto e intelletto: le cose vi appaiono regolate e stabili all'interno di una grande e avvolgente armonia, ma guardando bene, questa classicità «non si interessa alle cose quali si presentano nella vita, nella loro concreta rudezza, nella loro aspra individualità, bensì a ciò che di normale, giocondo e ben guarnito si trova in ogni essere».<sup>xxiv</sup> Questo carattere francamente realista Ortega lo ritrova invece nelle pitture rupestri di Altamira che, a differenza di Worringer, considera delle opere d'arte di grande potenza rappresentativa: «In

---

<sup>xxii</sup> *ibid.*, pp. 192-3.

<sup>xxiii</sup> *ibidem.*

<sup>xxiv</sup> *ibid.*, p. 197.

quelle energiche linee e in quelle macchie si rivela una possente volontà artistica; più ancora, un atteggiamento genuino di fronte al mondo, una metafisica che non è l'astrazione dell'indeuropeo, né il naturalismo razionalista classico, né il misticismo orientale». <sup>xxv</sup>

La concretezza e l'esaltazione delle cose materiali caratterizzano, per Ortega, l'uomo mediterraneo, la cui sensibilità tradizionale si è conservata nel carattere tipico dello spagnolo. L'uomo mediterraneo ieri, e lo spagnolo oggi, non sono una razza, né una stirpe, né un'etnia, ma sono anzitutto un modo di entrare in rapporto con la natura, una mentalità, una forma di sensibilità: «L'uomo spagnolo si caratterizza per la sua antipatia nei confronti di tutto ciò che è trascendente; è un materialista estremo. Le cose, le sorelle cose, nella loro rudezza materiale, nella loro individualità, nella loro miseria e sordidezza, non quintessenziate e tradotte e stilizzate, non come simboli di valori superiori [...], questo ama l'uomo spagnolo». <sup>xxvi</sup>

Le sorelle cose nella loro individualità. Qui c'è, a mio modo di vedere, uno dei passi più importanti dell'opera orteghiana precedente le *Meditaciones del Quijote*: la cosa individuale, da sola, non ha senso, si perde e dobbiamo salvarla. La connessione generale, la teoria, la scienza, ci danno il senso delle cose, le loro relazioni fisse, le leggi, formulate attraverso concetti generali; proprio per questo, proprio perché ci fornisce un senso e un'interpretazione, nella teoria manca esattamente la cosa nella sua concretezza. C'è il concetto di albero, ma non c'è l'albero reale e di legno, e l'uno non può sostituire l'altro. Salvare le cose significa, invece, che dobbiamo possedere sia il sistema teorico sia la cosa individuale: non l'uno o l'altra, bensì *l'uno e l'altra*. Parlando in modo ampio, questo tipo di salvezza bifronte richiede sia la scienza tedesca o nordica, sia la concretezza spagnola o mediterranea, «che vuole salvare le cose in quanto cose, in quanto materia individualizzata». <sup>xxvii</sup> Questo «materismo» consiste sostanzialmente nell'opinione che non si possano spiegare le cose e il loro significato rinunciando a ciò che esse sono di fatto e concretamente. Ortega ricorda qui che Unamuno non riusciva a concepire la salvezza religiosa dalla morte senza pensarla come un'immortalità della carne e della materia, e fa riferimento sia ai saggi di *salvación* di Azorín, costruiti sulla valorizzazione artistica delle cose piccole, misere, trascurate, sia alla capacità descrittiva di Cervantes, capace di raffigurare insieme la materialità e il significato. Il tema torna nelle *Meditaciones del Quijote*, quando Ortega rivaluta fortemente le cose che abbiamo intorno e che costituiscono la nostra circostanza vitale:

*Le cose mute che ci sono vicine e intorno! Molto vicino, molto vicino a noi, porgono le loro tacite fisionomie con un gesto di umiltà e di desiderio.* <sup>xxviii</sup>

*Ogni cosa è una fata che riveste di miseria e di volgarità i suoi tesori interiori ed è una vergine che deve essere amata affinché diventi feconda [...] L'importante è che il tema sia messo in immediata relazione con le correnti elementari dello spirito [...].* <sup>xxix</sup>

---

<sup>xxv</sup> *ibid.*, p. 199.

<sup>xxvi</sup> *ibidem*.

<sup>xxvii</sup> *ibid.*, p. 200.

<sup>xxviii</sup> *id.*, *Meditaciones del Quijote*, cit., p. 319.





Diego Velázquez, *El triunfo de Baco*,  
o *Los bebedores*, olio su tela, 1628-1629,  
Madrid, Museo del Prado

## 2. IL REALISMO COME VEROSIMIGLIANZA

Renan (1909) e *Adán en el Paraíso* (1910) sono due saggi molto importanti in questa fase della riflessione orteghiana, e vengono raccolti nel 1916 in *Personas, obras, cosas*. In particolare il secondo è citato in *Arte de este mundo y del otro*, dove viene definito «un saggio di estetica spagnola e quasi una giustificazione teorica della nostra peculiarità artistica».<sup>xxx</sup>

In Renan torna l'idea di salvarsi nelle cose dal naufragio intimo: «La modestia e la calma supreme, la grande pazienza delle cose, ci offrono una disciplina incomparabile che dobbiamo

seguire; ospitiamole nelle nostre stanze spirituali, instauriamo con loro un rapporto di amichevole profondità. Abbracciamoci alle sorelle cose, nostre maestre: sono loro le virtuose, le vere, le eterne».<sup>xxxi</sup> E aggiunge, segnalando che tale pedagogia del reale non si esercita solo mediante la riflessione filosofica: «Finché scrisse il Don Chisciotte, Cervantes tenne certamente incatenato e muto il suo io personale, e al suo posto lasciò che parlassero con la voce della sua anima le sostanze universali. In modo analogo, Velázquez convertì il suo cuore in una taverna, per poter dipingere quegli uomini ebbri che, messi sulla tela del Museo, perpetuano eternamente la loro sbornia esemplare».<sup>xxxii</sup>

Gli ubriachi dipinti da Velázquez perpetuano la loro sbornia esemplare: nel modo e nelle forme proprie all'arte, il pittore ha saputo lasciare che le cose parlassero, ha saputo

<sup>xxix</sup> *ibid.*, p. 312.

<sup>xxx</sup> *id.*, *Arte de este mundo y del otro*, cit., p. 190. Un'altra conferma indiretta dell'importanza di questi saggi sta nel fatto che Ortega li ripubblica pur sapendo che contengono alcune formulazioni imprecise, e preoccupandosi di aggiungere al testo qualche nota di rettifica: «Il fatto che Ortega eccezionalmente abbia messo note di rettifica e di dissenso col suo stesso testo di Renan e *Adán en el Paraíso* sembra indicare che questi testi gli interessino teoreticamente e voleva privarli dei loro errori giovanili. [...] Se ha cura di apporre queste note su alcuni passi da cui dissente qualche anno dopo, e che pure ripudia formalmente, e non fa la stessa cosa con altre idee molto significative, se ne deduce che ad esse continua ad aderire, e che queste idee - le idee conservate senza critica - sono per lui la cosa più importante»: Julián Marías, «Ortega. Circunstancia y vocación», in *Obras*, Alianza, Madrid 1982, vol. IX, pp. 167-598, p. 464.

<sup>xxxi</sup> J. Ortega y Gasset, *Renan*, cit., p. 446.

<sup>xxxii</sup> *ibidem.*

ascoltarle. Non si è limitato a copiare la realtà: il realismo inteso come copia lo si trova soprattutto nell'arte accademica o nel naturalismo; nel modernismo, che ha molta affinità con l'estetica barocca, il realismo è la *costruzione* di un'immagine che tende ad esprimere sia gli aspetti immediatamente visibili sia quelli non evidenti (un sentimento, un'emozione) del reale. Velázquez e Cervantes non hanno imitato la realtà, bensì hanno creato un'immagine *verosimile*. Il verosimile non è soltanto ciò che *sembra* vero, senza alcuno sforzo: senza sforzo, ciò che appare della realtà sembra piuttosto un caos di impressioni sensibili. Verosimile è la costruzione di un ordine che governa l'immagine di un quadro o la forma di un'opera d'arte. È un'operazione che richiede amore per la realtà e per il sapere: «Amare la verità è sentirsi portato imperiosamente a scoprirla, a inventare nuove certezze, a vincere la concupiscenza del proprio cuore, che si compiace indulgiando sulle apparenze delle cose, come un asinello di mugnaio che, preso gusto a mordere la messe, non si guadagna la giornata se il padrone non lo pungola». <sup>xxxiii</sup>

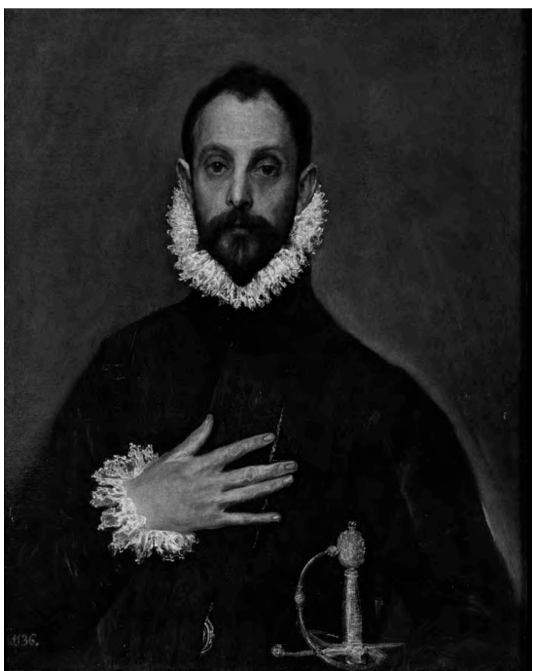
Qui c'è una traccia dell'amore intellettuale che verrà teorizzato compiutamente nelle *Meditaciones del Quijote* (appoggiandosi su Platone e Spinoza). Ma l'atto d'amore non è di per sé garanzia della veridicità delle nostre osservazioni; inoltre, l'osservazione è intrinsecamente interpretativa. Ortega lo sottolinea con un'argomentazione paradossale: chiedendosi, sull'onda del ricordo di un testo classico spagnolo, che cosa pensino i centauri:

*Che mondo penserà il padre Chirone, galoppando sulle praterie verde smeraldo? Al suo torso umano apparteneva un mondo di visioni umane; ai suoi lombi di cavallo un universo equino. I nervi dell'uomo e del cavallo si univano negli stessi centri e le robuste vene facevano sboccare in un solo cuore la teologia dell'europeo e la brama dell'animale da monta. Povero cuore, sempre vacillante tra una puledra e una baccante! Ciò che per una sua metà era vero, era falso per l'altra metà; se entrava in una città e arrivava alla piazza pubblica, le sue labbra dovevano dire: Ecco l'agorà, mentre i suoi zoccoli avrebbero ribattuto: Ecco un ippodromo.* <sup>xxxiv</sup>

Il paradosso di Ortega ha un senso molto chiaro: la nostra immagine del mondo, trascurando gli eventuali errori materiali di osservazione, è relativa sia al mondo stesso sia alla nostra costituzione fisica e biologica: percepiamo *umanamente* il reale. Che si pensi il terreno come stadio o come pubblica piazza dipende dall'essere cavalli o uomini, benché evidentemente né l'uno né l'altro pensiero sarebbero possibili se non esistesse un terreno materiale duro su cui poggiare gli zoccoli ovvero i piedi. In questo senso la percezione è interpretativa: non pone la realtà, ma interpreta umanamente una realtà data. Di per sé la terra non è piazza né stadio: ciò che essa è, previamente all'interpretazione, è *realtà radicale*, realtà ignota. Tale realtà radicale, interpretata dall'artista, produce un'immagine *verosimile*. Ortega ne dà l'illustrazione commentando il *Cavaliere con la mano al petto* del Greco.

<sup>xxxiii</sup> *ibid.*, p. 448.

<sup>xxxiv</sup> *ibid.*, p. 451



El Greco, *El caballero de la mano en el pecho*, olio su tela, circa 1580, Madrid, Prado.

Di fronte a questo quadro, afferma, ci si sente in presenza non tanto di un singolo uomo spagnolo, quanto di quella realtà chiamata spagnolismo, ispanità, realtà «molto più certa e piena di tutti gli spagnoli che abbiamo visto e trattato veramente».<sup>xxxv</sup> Ispanità è però un concetto, non una persona concreta, e dunque non è l'uomo che posava per il Greco. Pertanto il quadro non rappresenta la realtà: allora «quella realtà [= l'ispanità] fuori da tutte le leggi, inesplicabile, irriducibile a concetti, indocile ad assoggettarsi alle parole stesse, sarà un'allucinazione collettiva, un sogno secolare e nient'altro?».<sup>xxxvi</sup> È un'allucinazione l'anima spagnola, quel modo di sentire e di sentirsi nel mondo, unanimemente riconosciuta nel dipinto del Greco? Formulata così la domanda, bisogna dire che quella rappresentazione ci appare vera. È chiaro che l'uomo ritratto nella tela non assomiglia fotograficamente al modello in carne e ossa che posò per il Greco, e in questo senso il

ritratto non è *vero*: non è fotograficamente vero; però, *grazie alla sua infedeltà al modello*, il quadro ritrae il carattere ispanico in modo tale che riusciamo a riconoscerlo: in questo senso, *non* è una copia del reale. Non solo, ma tenendo presente la realtà dell'ispanità, possiamo spingerci a dire che, se avessimo conosciuto il modello, avremmo trovato il dipinto molto più reale di lui. Ovvero, esprimendoci con i termini usati da Ortega all'inizio del saggio, il quadro è molto più *oggettivo*. Eppure, benché in modo infedele rispetto a una resa fotografica, il quadro riproduce il modello e non altri: lo riproduce *in un certo modo*. Se non lo riproducesse, se l'immagine non avesse alcun punto di contatto col modello, il dipinto non trasmetterebbe alcuna impressione di realtà. Da questo punto di vista non si può parlare di falso né di allucinazione. Diciamo almeno che non si tratta di una falsificazione completa, ma di un'alterazione, una modificazione dell'apparenza fotografica.

Questa riflessione sul Greco, oltre ad essere perfettamente in sintonia con la riforma estetica di Baudelaire e del simbolismo, è anche la descrizione del modo in cui l'arte penetra nel mistero della realtà radicale. Comprendere il mistero e darne una raffigurazione sono cose inseparabili. Anche l'artista si rappresenta il mondo, come il filosofo e chiunque altro, ma la sua rappresentazione ha la peculiarità di essere arbitraria, se la paragoniamo a una resa fotografica. Più ancora: non esiste nessun legame logico, nessun rapporto causale, tra il modello reale e l'immagine dipinta; dovendo procedere a modificare le sem-

<sup>xxxv</sup> *ibid.*, p. 452.

<sup>xxxvi</sup> *ibidem*.

bianze del suo modello, il Greco poteva trarne infinite immagini diverse, tutte somiglianti in maggiore o minore misura.<sup>xxxvii</sup> Dell'immagine effettivamente dipinta non possiamo dire che sia causata o determinata dalle sembianze del modello, ma solo che, osservando appunto queste, il pittore l'ha elaborata in modo autonomo e arbitrario (vale a dire: in base al suo senso estetico). Neppure si può dire, se non metaforicamente, che egli l'abbia tratta dal modello. Ortega ha probabilmente ragione: se avessimo incontrato quest'uomo per la strada, forse non gli avremmo fatto caso e ci sarebbe sembrato insignificante. Il Greco, invece, *lo ha visto in un altro modo* - in modo estetico, appunto - e lo ha trovato significativo: ha espresso ciò che per lui significava, attraverso un'immagine costruita alterando la mera visione ottica ed evitando la copia. Così ha potuto portare in primo piano una realtà psicologica che era, per così dire, diluita nelle fattezze del modello: questa dimensione psicologica, che di per sé non ha forma tridimensionale, è esprimibile solo con la *creazione* di una forma artistica che, modificando l'apparenza, esprime il nascosto, l'occulto.

«La verosimiglianza, precisa Ortega, è somiglianza al vero, ma non si deve confondere con il probabile».<sup>xxxviii</sup> Il verosimile non è vero e non è falso: se lo prendiamo per vero, cessa di essere quel che è e si converte in errore. Diciamo che è *estratto* dalla realtà radicale, come scienza, arte e religione estraggono le loro verità: non nel senso che scienza, arte e religione siano tutte verosimili e nient'altro, ma nel senso che estraggono dal reale, ciascuna a suo modo, la porzione di verità di loro competenza. Si tratta di ordini di verità che non possono essere in contraddizione tra loro e si riferiscono tutti alla realtà unica in cui sono radicati. Tuttavia non esauriscono il reale, rispetto al quale risultano sempre modi umani e limitati di conoscere: «Dall'arsenale di sensazioni, dolori e speranze umane, Newton e Leibniz estraggono il calcolo infinitesimale; Cervantes, la quintessenza della sua melancolia estetica; Buddha, una religione. Sono tre mondi diversi. Il materiale è lo stesso per tutti; cambia solo il metodo di elaborazione. Alla sua maniera, il mondo del verosimile è lo stesso delle cose reali, sottoposte a un'interpretazione particolare: quella metaforica».<sup>xxxix</sup>

La metafora ha un valore conoscitivo perché consiste anch'essa in un tentativo di visione unitaria della realtà. La certezza scientifica è oggettiva: ogni fatto nuovo s'incastri perfettamente nelle conoscenze che abbiamo e risulta spiegato dal sistema dei concetti; invece nel quadro del Greco vediamo ritratto qualcosa che, senza quell'immagine, non avrebbe trovato alcuna rappresentazione. Qualcosa che si presenta e si spiega da sé: l'arte

---

<sup>xxxvii</sup> Questo valore soggettivo come rappresentazione della realtà radicale va di pari passo con il valore soggettivo dell'interpretazione dell'opera fatta da un critico, ivi compresa l'interpretazione che ne dà lo stesso Ortega. Di fatto, per quel che ne sappiamo noi, il gesto del cavaliere ritratto potrebbe anche essere un gesto di ringraziamento secondo l'uso islamico o orientale, e in tal caso sarebbe del tutto estraneo all'ispanità: il presunto modello, Juan de Silva y Ribera, terzo marchese di Montemayor, apparteneva a una famiglia conversa. Cfr. Linda Martz, *A Network of Converso Families in Early Modern Toledo: Assimilating a Minority, (History, Languages & Cultures of the Spanish & Portuguese Worlds)*, The University of Michigan Press 2002.

<sup>xxxviii</sup> J. Ortega y Gasset, *Renan*, cit., p. 452.

<sup>xxxix</sup> *ibid.*, pp. 453-4.

prende un frammento del mondo e rappresenta con esso una totalità, un universo: questa è la sua arbitrarietà. Dice Ortega, formulando un concetto spinoziano che tornerà nelle *Meditaciones del Quijote*, che il procedimento dell'arte è vedere ogni cosa dal versante che dà sull'eternità:

*Quest'uomo [=Spinoza], facendo uso della chiarezza geometrica, ci dice che ogni cosa, se sappiamo orientarla verso l'eternità, può servirci da formula per esprimere il resto delle cose. Quale stimolo più energico potrà mai ricevere un poeta? L'ufficio dell'artista non è altro che prendere un piccolo frammento della realtà, un paesaggio, una figura, dei suoni, delle parole, e far sì che ci serva a esprimere il resto del mondo, o almeno certe sue grandi porzioni. Arte è simbolizzazione.<sup>xl</sup>*

Nelle *Meditaciones del Quijote* torna una visione affine, ma riportata sul terreno della filosofia:

*L'ideale sarebbe fare di ogni cosa il centro dell'universo. E questa è la profondità di una cosa: ciò essa che contiene come riflesso di tutto il resto, come allusione al resto. [...] Non mi è sufficiente avere la materialità di una cosa; ho inoltre bisogno di conoscere il «significato» che possiede, cioè l'ombra mistica che il resto dell'universo versa su di lei. Interrogiamoci sul significato delle cose, ovvero facciamo di ciascuna di loro il centro virtuale del mondo.<sup>xli</sup>*

Come si vede, i due brani presentano idee molto simili e testimoniano la lunga e complessa elaborazione teorica, situata dietro le *Meditaciones del Quijote*, per salvare le cose, non irrazionalmente come fa l'arte, bensì col metodo scientifico e argomentato; partire, come fa l'arte, dalle cose materiali che sono state oggetto di costante attenzione da parte della cultura spagnola, per dar vita a una filosofia che, pur essendo sistematica, non ne perda la concretezza e l'individualità. Una «filosofia spagnola» per così dire, caratterizzata dallo stesso realismo che troviamo nell'estetica e dallo stesso rigore sistematico che le richiede la tradizione occidentale.

### 3. IL REALISMO COME COSTRUZIONE

*Adán en el Paraíso*, pubblicato nel 1910, poco dopo *Renan*, compie ulteriori passi avanti verso la filosofia delle cose. Ragionando sempre sulla rappresentazione pittorica della realtà, ora Ortega distingue nel quadro due livelli. C'è anzitutto un primo piano costituito da raffigurazioni apparentemente veriste, di tipo fotografico, che copiano le forme reali; poi un secondo piano, in cui le immagini copiate sono organizzate secondo una struttura:

---

<sup>xl</sup> *ibid.*, p. 455.

<sup>xli</sup> *id.*, *Meditaciones del Quijote*, cit., p. 351.

*Si noti bene: per prima cosa ci ritroviamo con un primo piano di pennellate in cui si trascrivono le cose del mondo esterno: questo piano del quadro non è creazione, è una copia. Dietro di esso intravediamo una sorta di vita rigorosamente interna al quadro: su queste pennellate galleggia quasi un mondo di unità ideali che su di esse poggia e in esse è infuso: questa energia interna al quadro non è tratta da nessuna cosa; nasce nel quadro, vive solo in esso, è il quadro.<sup>xlii</sup>*

Il primo livello riproduce fotograficamente le cose quali le vediamo. Se si limitasse a questo, il quadro non direbbe nulla di più di ciò che vediamo già nella realtà, e pertanto sarebbe sprovvisto di una sua verità estetica. «Ci sono dunque pittori che dipingono cose e pittori che, servendosi di cose dipinte, creano quadri».<sup>xliii</sup> I veri quadri, la vera arte, non si limitano alla presentazione delle cose, ma creano un'immagine il cui elemento essenziale è la struttura che articola insieme tutti gli elementi dell'opera, costruendo un'unità organica e nuova con tutti i momenti pittorici del quadro:

*Ciò che costituisce questo mondo di secondo piano che chiamiamo quadro è qualcosa di puramente virtuale: un quadro si compone di cose; ciò che inoltre vi è in esso, non è più una cosa, è una unità, elemento indiscutibilmente irreali, con cui niente in natura è congruente. La definizione che otteniamo del quadro è forse abbastanza sottile: l'unità tra alcuni pezzi di pittura. I pezzi di pittura, bene o male, potevamo estrarli dalla cosiddetta realtà, copiandola; ma questa unità da dove viene? È un colore, è una linea? Il colore e la linea sono cose; l'unità, no.<sup>xliv</sup>*

Si tratta della stessa concezione estetica formulata da Baudelaire, per il quale l'unità e l'organizzazione dei frammenti dell'opera d'arte sono realizzate dall'Immaginazione: «L'Immaginazione è una facoltà quasi divina che percepisce con immediatezza, fuori dai metodi filosofici, i rapporti intimi e segreti tra le cose, le corrispondenze e le analogie».<sup>xlv</sup> Nel poeta fran-

<sup>xlii</sup> id. (1910), *Adán en el Paraíso*, OC I, pp. 473-93, pp. 473-4.

<sup>xliii</sup> *ibid.*, p. 474.

<sup>xliv</sup> *ibidem.*

<sup>xlv</sup> «Pour lui [= Poe], l'Imagination est la reine des facultés; mais par ce mot il entend quelque chose de plus grand que ce qui est entendu par le commun des lecteurs. L'Imagination n'est pas la fantaisie; elle n'est pas non plus la sensibilité, bien qu'il soit difficile de concevoir un homme imaginatif qui ne serait pas sensible. L'Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies. Les honneurs et les fonctions qu'il confère à cette faculté lui donnent une valeur telle (du moins quand on a bien compris la pensée de l'auteur), qu'un savant sans imagination n'apparaît plus que comme un faux savant, ou tout au moins comme un savant incomplet» [Charles Baudelaire, «Notes nouvelles sur Edgar Poe» (1857): si tratta dell'introduzione alla sua traduzione di racconti di Poe, pubblicata col titolo *Nouvelles histoires extraordinaires*, cfr. *Oeuvres complètes*, Quantin, Paris 1884, vol. XII, pp. I-XIX, p. XI]. Cfr. anche Ch. Baudelaire, «Le gouvernement de l'Imagination», in *Curiosités esthétiques. L'art romantique et autres œuvres critiques*, Clonard, Paris 1923, pp. 278-85.

cese, l'immaginazione è l'organo della percezione estetica. I frammenti di un quadro sono retti da una struttura perché a monte, nella realtà radicale, le cose stesse sono inserite in una struttura: è un'altra idea che tornerà nelle *Meditaciones del Quijote*, dove svolge un ruolo di primaria importanza. Una struttura, dirà allora Ortega, è come un'entità di secondo grado, che non si presenta immediatamente alla vista: i nostri occhi vedono immediatamente le cose (o piuttosto le nude sensazioni), e solo una ricerca consapevole ci mostra la struttura che le regge. In *Adán en el Paraíso* Ortega intende in termini di relazione questo carattere per cui ogni singola cosa è una parte dell'universo: a una cosa, dice, è essenziale essere in relazione con le altre. Questo però è un punto che viene rettificato nell'edizione del 1916, che tiene conto delle conquiste teoretiche realizzate con le *Meditaciones del Quijote* due anni prima, dove l'esser-parte è inteso in senso ontologico e non come mera relazione. Non è difficile scoprire l'equivoco nella formulazione di *Adán en el Paraíso* dove scrive: «Ogni cosa è un pezzo di un'altra più grande, fa riferimento alle altre cose, è ciò che è grazie alle limitazioni e ai confini che esse le impongono». <sup>xlvi</sup> Da ciò si deduce, un po' frettolosamente, che ogni cosa è un complesso di relazioni, però la relazione può essere intesa come un mero concetto formulato da noi, ovvero come un nostro modo di mettere in rapporto le cose, il che è inadeguato. Non è che prima esistono le cose e poi esse entrano in relazione tra loro (o le relazioniamo noi concettualmente); piuttosto, esse sono intrinsecamente e costitutivamente relazionate. Non è in questione l'idea della relazione, ma quella della realtà. Un albero non può consistere in una relazione, ma è una cosa concreta che si relaziona a un'altra, al punto che se essa viene meno, l'albero muore: l'albero, senza il terreno, muore, ma non consiste in relazione col terreno. Nelle *Meditaciones del Quijote*, alla domanda enorme su dove siano i limiti tra le cose, Ortega risponde che li poniamo noi come confini ideali; nella realtà, infatti, c'è un *continuum*: l'albero comunica col terreno come con l'aria e il sole per il nutrimento, la funzione clorofilliana, ecc.

Tornando al quadro si diceva che arte è mettere in relazione le cose dipinte, manifestando così la struttura che le governa e le rende significative. Non si tratta di raffigurare, in chiave neoplatonica, l'aspetto ideale delle cose. L'idea del cavallo è una e una sola, qualunque sia il numero dei cavalli e, soprattutto, chiunque sia il cavallo. Qui, invece, si tratta di prendere una cosa e raffigurarla rendendo palese la sua pienezza di significato, cioè il contesto con cui è relazionata. La penetrazione artistica nel mistero radicale, secondo l'estetica spagnola ricostruita da Ortega, ha un carattere di realismo, non di idealismo platonico, anche se è vero che, alla luce di questa impostazione, i termini realismo e idealismo risultano totalmente trasfigurati e rischiano di apparire equivoci; ma questa ambiguità era già stata notata da Baudelaire, parlando della rivoluzione artistica del suo tempo. Dobbiamo separare il concetto di «realismo» dal concetto di «copia fotografica», e questo è uno dei punti principali dell'estetica del modernismo: il realismo modernista non consiste nel raffigurare le cose così come esse ci appaiono, secondo la concezione accademica della

---

<sup>xlvi</sup> J. Ortega y Gasset, *Adán en el Paraíso*, cit., p. 474.

copia dal vero, e dunque rigetta la fedeltà all'apparenza.<sup>xlvi</sup> Scrive Ortega: «Dipingere bene una cosa non sarà, come supponevamo prima, un lavoro così semplice come copiarla: è necessario accertare in precedenza la formula della sua relazione con le altre, cioè il suo significato, il suo valore».<sup>xlvi</sup> Tenendo presenti le nozioni di significato e valore, si capisce perché l'arte era stata definita in Renan come una rappresentazione simbolica: la figura artistica rappresenta il valore, non la cosa pura e semplice, cioè simboleggia la sua unità col contesto, altrimenti inesprimibile. Come valore e come significato, la cosa è dentro un contesto interpretativo della realtà:

*La prova che le cose non sono altro che valori, è ovvia; si prenda una cosa qualunque, le si applichino distinti sistemi di valutazione, e si avranno altrettante cose diverse, invece di una sola. Si paragoni ciò che la terra è per un contadino e per un astronomo. [...] Non esiste pertanto quella presunta realtà immutabile e unica con cui comparare i contenuti delle opere d'arte: ci sono tante realtà quanti punti di vista. Il punto di vista crea il panorama. C'è una realtà di tutti i giorni, formata da un sistema di relazioni imprecise, approssimative, vaghe, sufficiente per gli usi del vivere quotidiano. C'è una realtà scientifica costruita attraverso un sistema di relazioni esatte, imposto dalla necessità di esattezza.*<sup>xlix</sup>

È ovvio che esattezza e inesattezza caratterizzano l'idea della realtà, non la realtà come tale. E l'errore, che Ortega corregge nell'edizione del 1916 del saggio, è appunto la mancata distinzione tra realtà e rappresentazione, perciò definisce *irritante* la presenza di elementi della concezione kantiana e leibniziana dell'essere nel suo pensiero, contraddittori con la sua stessa nozione di realtà radicale, che non è stata mai accantonata: «Alla fin fine, vedere e toccare le cose non sono altro che modi di pensarle».<sup>1</sup>

In *Adán en el Paraíso*, sempre muovendosi sul filo della riflessione estetica, Ortega scrive che ogni arte è necessaria: «Consiste nell'esprimere per suo tramite ciò che l'umanità non ha mai potuto né potrà mai esprimere in altro modo».<sup>li</sup> Pertanto si può definire la rappresentazione artistica come espressione della realtà (o di una parte di essa) nel suo significato. La stessa cosa vale anche per le altre discipline umane: scienza, filosofia, morale, religione, esprimono ciascuna ciò che altrimenti non sarebbe esprimibile. Nell'uomo, sottolinea

---

<sup>xlvi</sup> Per semplificare il discorso, non entro nella questione enorme dell'incoerenza della concezione accademica del realismo: probabilmente, nessun artista serio ha mai copiato dal vero, senza alterare l'immagine che gli offriva spontaneamente la natura, e d'altro canto, nel momento in cui l'impressionismo inizia a copiare veramente dal vero, *en plein air*, produce rappresentazioni non convenzionali della realtà (ad esempio l'erba di colore blu) che non vengono riconosciute come realiste, nonostante riproducano un effetto naturale dovuto all'illuminazione reale in un momento reale. Si veda la bibliografia già indicata per il modernismo.

<sup>xlvi</sup> *ibid.*, p. 475.

<sup>xlix</sup> *ibidem*.

<sup>1</sup> *ibidem*.

<sup>li</sup> *ibid.*, p. 476.



Ortega, c'è una «necessità radicale di espressione»,<sup>lii</sup> che a sua volta dipende da un problema radicale, un problema tale che tutto quanto l'uomo fa è in funzione della sua soluzione: il problema della vita. «La scienza è la soluzione del primo stadio del problema; la morale è la soluzione del secondo. L'arte è il tentativo di risolvere l'ultima ridotta del problema».<sup>liii</sup>



Michelangelo Buonarroti, ritratto di Lorenzo de Medici duca di Urbino, 1531-1534, Cappelle Medicee, Firenze

Di contro all'astrazione della scienza, l'arte rappresenta un metodo di concretizzazione e di individuazione. La biologia e l'antropologia, scrive Ortega con un esempio efficace, non ci dicono chi fu Napoleone, e noi possiamo scoprirlo solo grazie all'opera di un biografo: la biografia è però un genere poetico. Analogamente, la peculiarità delle pietre del Guadarrama non è rivelata dalla mineralogia, ma dai quadri di un pittore che le raffigura. D'altro canto la scienza è limitata anche sul versante dell'astrazione: le relazioni, in cui si trova inserita una cosa qualunque, sono infinite e non si può trovare una formula che le comprenda tutte. Anche in questo caso l'arte riesce a superare l'ostacolo, non certo esprimendo tutte le infinite relazioni, bensì creando una totalità fittizia, una «quasi-totalità».<sup>liv</sup> È abituale notare che un'opera d'arte sembri aprire infinite prospettive sul problema della vita: il *Don Chisciotte* è un esempio di questa inesauribile capacità di stimolo. Sembra che il romanzo mostri un

ordine talmente profondo da presupporre un'intuizione superiore alle capacità umane. L'artista ha creato una simulazione della totalità, ovvero ha raffigurato la forma della totalità. Certamente l'opera d'arte non contiene la materialità della vita, dato che il dipinto di una pietra non è questa pietra; ma, dice Ortega, essa presenta la forma, cioè una figura in cui vediamo ritratta la vita.

A parte le *Meditaciones del Quijote*, l'integrazione tra realismo estetico e realismo filosofico è pienamente realizzata in un saggio del 1914, *Ensayo de estética a manera de prólogo*,<sup>lv</sup> la

<sup>lii</sup> *ibid.*, p. 478.

<sup>liii</sup> *ibid.*, p. 479.

<sup>liv</sup> *ibid.*, p. 484.

<sup>lv</sup> J. Ortega y Gasset (1914), *Ensayo de estética a manera de prólogo*, OC VI, pp. 247-64.

cui analisi non rientra nei limiti del presente studio.<sup>lvi</sup> Mi limito a un breve cenno, sottolineando che nel testo è presente un'interpretazione in chiave realista della fenomenologia, sulla scorta della nozione di «io operante» (*yo ejecutivo*), che a sua volta permette di concepire la dimensione interna, operante, di ogni singola realtà:

*Solo con una cosa abbiamo una relazione intima: questa cosa è il nostro individuo, la nostra vita, ma questa intimità nostra, nel convertirsi in immagine, cessa di essere intimità. [...] Ma la vera intimità, che una cosa è in quanto si sta effettuando (en cuanto ejecutándose), sta a egual distanza dall'immagine dell'esterno e dall'immagine dell'interno. L'intimità non può essere oggetto nostro, né della scienza, né nel pensare pratico, né nel pensare indeliberato. E tuttavia è il vero essere di ogni cosa, l'unico sufficiente e la cui contemplazione ci soddisferebbe in modo pieno.<sup>lvii</sup>*

Orbene, la teoria del verosimile si completa nel senso che, attraverso la metafora, di cui Ortega formula nel saggio una teoria che rasenta la perfezione dal punto di vista dell'estetica modernista, l'arte coglie proprio questo momento intimo del reale, come se lo vedesse dal suo interno. Ne è un esempio la statua del *Pensieroso* di Michelangelo.<sup>lviii</sup> 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 ed esprime; in questo caso esprime un evento intimo come il pensare o meditare. Questa statua è un oggetto nuovo inserito nel mondo; 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».<sup>lix</sup> Vale a dire che non è stato raffigurato un «egli pensa», ma un «io penso»: «Nel *Pensieroso* abbiamo l'atto stesso del pensare, mentre viene effettuato. Presenziamo a ciò che altrimenti non può mai esserci presente».<sup>lx</sup>

In tal modo, l'arte forse non raggiunge il segreto delle cose, ma suscita in noi l'impressione che l'intimità delle cose sia diventata patente. Ci sembra di essere davanti alle cose stesse nella loro intimità. La costruzione dell'opera d'arte come oggetto estetico resta arbitraria, non scientifica, ma questo riguarda ciò che l'arte non è: non è filosofia. Positivamente, però, crea un oggetto trasparente, produce una forma dell'intimità, 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

<sup>lvi</sup> Si veda G. D'Acunto, *Ortega y Gasset, la metafora come parola «esecutiva»*, cit., pp. 39-51.

<sup>lvii</sup> J. Ortega y Gasset, *Ensayo de estética a manera de prólogo*, cit., p. 254.

<sup>lviii</sup> Si tratta in realtà del ritratto di Lorenzo de' Medici, duca di Urbino, 1531-1534, posta sulla sommità centrale della tomba di Lorenzo, conservata nella Sagrestia Nuova della Basilica di San Lorenzo di Firenze (Cappelle medicee).

<sup>lix</sup> *ibid.*, p. 255.

<sup>lx</sup> *ibidem.*

stessa delle cose. E, relativamente all'oggetto dell'opera d'arte, forse si tratta di qualcosa di più di un *sembrare*.

#### 4. REALTÀ, INTERPRETAZIONE, PROSPETTIVA

Con *Meditaciones del Quijote* Ortega riesce a formulare un pensiero realista originale e rigorosamente fondato,<sup>lxi</sup> ma questo punto di arrivo rappresenta al tempo stesso l'inizio di una nuova fase, che presenta problemi complessi e coinvolgenti. È immediatamente evidente che la comprensione della cosa nel suo contesto o struttura (ora, però, Ortega usa la parola *circostanza*) non equivale alla comprensione dell'intera realtà. *Circostanza* (sp. *circunstancia*) è inteso come: *le cose che mi stanno intorno (circum-stantia)*, perciò, usando un esempio molto semplice ma non banale, se le cose mi stanno intorno, mi circondano, il vedere quelle che ho davanti mi impedisce di vedere quelle che ho dietro, e non posso mai vedere contemporaneamente quelle dietro e quelle davanti, così come, secondo un famoso esempio di Ortega, non posso mai vedere contemporaneamente i due emisferi di un'arancia. E figuriamoci se posso avere una visione complessiva del reale e della sua struttura: quando studio la realtà, non posso dimenticare che io stesso sono un frammento della realtà, e che pertanto la studio dall'interno: non ne avrò mai la *visione completa*, ma solo *vedute parziali*. La realtà si mostra sempre e solo a partire da un determinato punto di vista: «*Il punto di vista individuale mi sembra l'unico punto di vista a partire dal quale si può vedere il mondo nella sua verità*».<sup>lxii</sup> S'intenda bene: nella *sua verità*, cioè nella verità del mondo, non in quella dell'individuo che lo osserva. La prospettiva, prima di essere un limite alla conoscenza, è la condizione stessa del conoscere: «*La realtà, proprio per esser tale e per il suo trovarsi fuori dalle nostre menti individuali, può arrivare ad esse solo moltiplicandosi in mille facce o lati*».<sup>lxiii</sup> Né si riesce a immaginare come potrebbe essere diversamente: il punto di vista e la sua veduta sono correlativi e come non si può fingere l'una, non si può fingere l'altro. Ciò significa che, esistendo la realtà, ciò che ne vediamo sarà sì parziale, ma non sarà illusorio:

*La verità, il reale, l'universo o la vita - o come volete chiamarlo - si frange in innumerevoli superfici, in infiniti versanti, ciascuno dei quali dà verso un individuo. Se questi ha saputo essere fedele al suo punto di vista, se ha resistito all'eterna seduzione di cambiare la sua retina con un'altra immaginaria, ciò che vede sarà un aspetto reale del mondo. E viceversa: ogni uomo ha una missione di verità. Dove si trova la mia pupilla non ce n'è un'altra: ciò che la mia pupilla vede della realtà, non lo vede un'altra. Siamo insostituibili, siamo necessari.*<sup>lxiv</sup>

<sup>lxi</sup> G. Ferracuti, *José Ortega y Gasset e il modernismo: Cento anni di Meditaciones del Quijote*, cit., pp. 7-38; G. D'Acunto, *Ortega y Gasset: la metafora come parola «esecutiva»*, cit., pp. 39-52.

<sup>lxii</sup> J. Ortega y Gasset, *Verdad y perspectiva*, in O. C. II, pp. 15-21, p. 18.

<sup>lxiii</sup> *ibid.*, 19.

<sup>lxiv</sup> *ibidem*.

La realtà stessa, pertanto, sembrerebbe condurre a una forma di *relativismo* - e attirare su Ortega i peggiori anatemi da parte dei tutori della morale, che ne hanno orrore. Le cose, però, stanno diversamente, e lo stesso Ortega prende nettamente posizione contro il relativismo: è vero, infatti, che la verità dovrebbe essere una e invariabile, mentre nel corso della storia le opinioni mutano e ciò che ieri era vero oggi sembra convertirsi in errore, ma questo non può significare una rinuncia alla verità: «*In primo luogo, se non esiste la verità, il relativismo non può prendere sul serio se stesso. In secondo luogo, la fede nella verità è un fatto radicale della vita umana: se la amputiamo, questa viene convertita in qualcosa di illusorio e di assurdo. La stessa amputazione compiuta sarà priva di senso e di valore.*»<sup>lxv</sup> Per Ortega bisogna sottrarsi a un duplice errore: il primo è appunto quello del relativismo, che nega la possibilità di conoscere la verità - una verità che sia tale riferita al reale e non alle nostre opinioni arbitrarie-; il secondo è quello del razionalismo, che elabora una concezione della verità astratta, puramente concettuale e derivata da un procedimento logico che si svolge secondo le sue regole interne, senza punti di contatto col reale:

*L'entusiasmo di Descartes per le costruzioni della ragione lo condusse a compiere un'inversione completa della prospettiva naturale dell'uomo. Il mondo immediato ed evidente che i nostri occhi contemplano, le nostre mani palpano, a cui le nostre orecchie prestano attenzione, si compone di qualità: colori, resistenze, suoni, ecc. Questo è il mondo in cui l'uomo era sempre vissuto e vivrà sempre. Ma la ragione non è capace di usare le qualità. Un colore non può essere pensato, non può essere definito. Deve essere visto, e se vogliamo parlarne dobbiamo attenerci ad esso. In altri termini, il colore è irrazionale. Invece il numero, anche quello chiamato «irrazionale» dai matematici, coincide con la ragione. Col solo attenersi a se stessa, questa può creare l'universo delle quantità mediante concetti dalle acute e chiare costruzioni. Con eroica audacia, Descartes decide che il mondo vero è quello quantitativo, quello geometrico; l'altro, il mondo qualitativo e immediato, che ci circonda pieno di grazia e di suggestione, viene squalificato e lo si considera illusorio. Certamente, dev'essere un'illusione solidamente fondata nella nostra natura, e non basta riconoscerla per evitarla. Il mondo dei colori e dei suoni continua a sembrarci tanto reale come prima di scoprire il suo tranello.*<sup>lxvi</sup>

Il relativismo sfratta la verità, ma il razionalismo sfratta la concretezza della vita. Ora, dice Ortega, il pensiero, per essere vero, deve rispecchiare le cose così come sono, ma al tempo stesso lo debbo pensare io, che sono un individuo concreto, immerso in un punto del tempo e dello spazio, e in una tradizione culturale: «*Le verità sono eterne, uniche, invaria-*

<sup>lxv</sup> id., *El tema de nuestro tiempo*, in OC. III, pp. 141-230, p. 158.

<sup>lxvi</sup> *ibid.*, 160. Cfr. ancora: «*All'uomo cartesiano, "moderno" sarà antipatico il passato, perché non vi si fecero le cose more geometrico. Così le istituzioni tradizionali gli sembreranno stupide e ingiuste. Contro di esse crede di aver scoperto un ordine sociale, ottenuto deduttivamente mediante la ragione pura. È una costruzione schematicamente perfetta, in cui si suppone che gli uomini siano "enti razionali" e nulla di più*» (*ibid.*, p. 161).

bili. Come è possibile la loro inserzione dentro un soggetto?». <sup>lxvii</sup> Si può chiarire questo punto ricordando un fatto accertato dalla psicologia: di fronte a una porzione di realtà complessa, l'uomo non vede tutti gli elementi che la integrano, ma opera una selezione:

*Quando si frappone un setaccio o una reticella in una corrente, questa lascia passare alcune cose e ne trattiene altre; si dirà che le seleziona, ma non che le deforma. Questa è la funzione del soggetto, dell'essere vivente, dinanzi alla realtà cosmica che lo circonda. Non si lascia attraversare totalmente da essa senza toccarla, come avverrebbe all'immaginario ente razionale, né si finge una realtà illusoria. La sua funzione è chiaramente selettiva. Dell'infinità di elementi che integrano la realtà, l'individuo - apparato ricettore - ne lascia passare un certo numero la cui forma e il cui contenuto coincidono con le maglie della sua reticella sensibile. Le altre cose - fenomeni, fatti, verità - restano fuori, ignorate, non percepite.* <sup>lxviii</sup>

Questa selezione dipende dalla struttura stessa dell'apparato percettivo e dal funzionamento dell'attenzione (escludendo ora condizionamenti di altro tipo):

*La struttura psichica di ogni individuo risulta essere un organo percettivo, dotato di una forma determinata, che permette la comprensione di certe verità ed è condannato a una inesorabile cecità per le altre. Nello stesso modo, ogni popolo e ogni epoca hanno una loro anima tipica, cioè una reticella con maglie di ampiezza e profilo definiti, che danno loro una rigorosa affinità con certe verità e una incorreggibile inettitudine per arrivare a certe altre. Il che significa che tutte le epoche e tutti i popoli hanno goduto della porzione di verità con essi congruente, e non ha senso che un popolo o un'epoca pretendano di opporsi ad altri, come se solo a loro, nella spartizione, fosse toccata la verità intera. Tutti hanno il loro posto determinato nella serie storica.* <sup>lxix</sup>

---

<sup>lxvii</sup> *ibid.*, 198.

<sup>lxviii</sup> *ibidem.*

<sup>lxix</sup> *ibid.*, 199. Tuttavia, non si tratta soltanto di differenze di ordine psicologico nella percezione. Proprio perché ogni uomo è concreto, partecipa di una sensibilità vitale, di un certo clima storico che sono ingredienti della sua stessa personalità. «Da diversi punti di vista, due uomini guardano lo stesso paesaggio. Tuttavia non vedono la stessa cosa. La diversa situazione fa sì che il paesaggio si organizzi di fronte a entrambi in modo diverso» (*ibidem*). Oltre ai limiti dell'apparato percettivo, c'è dunque la collocazione dell'osservatore in un punto, che consente di vedere alcune cose, ma contemporaneamente ne copre altre (in senso reale e figurato). Dal punto di osservazione, il reale si presenta strutturato in una interpretazione complessiva: «Ciò che per uno occupa il primo piano, e mostra con vigore tutti i suoi dettagli, per l'altro si trova nell'ultimo e risulta oscuro e confuso. Inoltre, dato che le cose, poste le une dietro le altre, si occultano in tutto o in parte, ciascuno dei due percepirà porzioni del paesaggio che non arrivano all'altro. Avrebbe senso che l'uno dichiarasse falso il paesaggio dell'altro? Evidentemente no: l'un paesaggio è tanto reale quanto l'altro. Ma neppure avrebbe senso se, messisi d'accordo, giacché i loro paesaggi non coincidono, li giudicassero illusori. Questo presupporrebbe l'esistenza di un terzo paesaggio autentico, non soggetto alle stesse condizioni dei primi due. Orbene, questo paesaggio archetipo non esiste né può esistere. La realtà cosmica è tale che può essere vista solo sotto una determinata prospettiva. La prospet-

Il prospettivismo non è un'idea che noi imponiamo alla realtà, ma una condizione che la realtà impone a noi. Le conoscenze nascono come vedute individuali e si articolano poi in discipline come la scienza o la matematica, o in tradizioni che riflettono, nel tempo, una speculazione corale: «Ogni vita è un punto di vista sull'universo. Di rigore, ciò che essa vede non può vederlo un'altra. Ogni individuo - persona, popolo o epoca - è un organo insostituibile per la conquista della verità. Ecco come quest'ultima, che di per sé è estranea alle variazioni storiche, acquista una dimensione vitale».<sup>lxx</sup>

---

tiva è uno degli ingredienti della realtà. Lungi dall'esserne la deformazione è la sua organizzazione. Una realtà che risultasse sempre identica vista da qualunque punto, è un concetto assurdo» (ibidem).

<sup>lxx</sup> ibid., 200.