

Il prospettivismo nelle *Meditaciones*¹

Donatella PINI
Università di Padova

Riassunto

A più di un secolo ormai dalla sua uscita, il saggio di Ortega interpella ancora vivacemente la natura della creazione artistica e il ruolo della critica. Il concetto di prospettiva, per la prima volta messo al centro dell'ermeneutica, ha aperto la strada ai grandi saggi sul *Quijote* di Castro, Auerbach e Spitzer. Le correlate nozioni di scorcio, obliquità e profondità hanno favorito quella visione dinamica del testo da cui è emerso l'empirismo di Cervantes e la sua prossimità rispetto al pensiero europeo fra Cinque e Seicento. In convergenza con altri indirizzi, come il formalismo russo, prima, e poi lo strutturalismo e la semiotica, il saggio di Ortega ha sollecitato, e movimentato, quelle esplorazioni della metaletterarietà, del punto di vista, della dialogicità e polifonia del romanzo che sono divenute gli obiettivi più ambiziosi della critica contemporanea.

Parole chiave: prospettivismo, circostanza, tragico, comico, romanzo.

Abstract

After more than a century from its publishing, Ortega's essay still vividly questions the nature of artistic creation and the role of criticism. His idea of 'perspectivism', moving for the first time to the core of hermeneutics, opened the path for Castro, Auerbach and Spitzer's great essays on *Quijote*. The interrelated notions of partial view, obliqueness and deepness fostered the dynamic vision of text that engenders Cervantes's empiricism and its proximity with 15th and 16th century's European thinking. Alongside other critical tendencies such as Russian formalism, and later, structuralism and semiotics, Ortega's essay permitted and enlivened further explorations – on metaliterature, point of view, 'dialogue' and polyphony – designed to become some of the most ambitious topics in contemporary criticism.

Keywords: perspectivism, circumstance, tragic, comic, novel.

A Mariarosa Scaramuzza²

1. Sono stati molti coloro che hanno sostenuto che nelle *Meditaciones*³ il *Quijote* abbia un ruolo strumentale, e sia usato come un pretesto piuttosto che come testo,

¹ Titolo costantemente abbreviato delle *Meditaciones del Quijote* di José Ortega y Gasset.

² Indimenticata studiosa, a cui il cervantismo italiano deve contributi quali *Rileggere Cervantes* (1994); *Deseo, imaginación, utopía en Cervantes* (1998); *I fantasmi di Cervantes* (2002); *Luoghi per il Don Chisciotte* (2006).

³ L'edizione di riferimento, per questo articolo, è quella curata da Julián Marías (Ortega y Gasset, 2005a), anche se ne abbiamo confrontato il testo per correggerne gli errori con la prima edizione

oggetto centrale dell'osservazione e dell'analisi. Ma sono stati anche molti a sostenere il contrario, fra cui Fernando Lázaro Carreter (1985). Io mi sento in profondo accordo con questi. E va detto che Ortega stesso si esprime in modo molto consapevole ed esplicito al riguardo quando asserisce che il suo chisciottismo non è il chisciottismo del personaggio né il chisciottismo dell'autore ma il chisciottismo del libro: posizione filologicamente molto più corretta di quella assunta da molti critici professionali del suo tempo.

Certo, l'osservazione cui Ortega sottopone l'oggetto *Quijote* è correlata a molti altri ordini di riflessione, fra cui – importantissimo, e ancor oggi in discussione – quello sul genere letterario praticato, e a suo dire innovato, da Cervantes: la *novela*. E, a sua volta, l'osservazione sul romanzo è strettamente correlata a un'altra preoccupazione: la ricerca della forma artistica scritta più capace di cogliere la condizione umana (preoccupazione che sottende l'idea di un Don Quijote metafora e icona dell'uomo e per estensione di una Spagna a sua volta metafora del mondo).

Ma ciò non significa che il *Quijote* venga strumentalizzato o abusato (come invece fa Unamuno (1905), con cui la polemica è esplicita e ricorrente⁴). Tutt'altro. Anzi, le idee qui esposte sul romanzo – come attesta il sottotitolo “breve tratado de la novela” di quella che Ortega intitolò “Meditación primera”, e che rimase anche ultima – costituiscono una tappa fondamentale all'interno di un pensiero incessantemente dedicato a questioni di teoria della letteratura e di poetica. Una riflessione che era iniziata in *Adán en el Paraíso* [1910] (Ortega y Gasset, 1966a) e che avrebbe avuto un luogo privilegiato nell'altro celebre saggio intitolato appunto *Ideas sobre la novela* [1925] (Ortega y Gasset, 2012b).

Quello che intendo dire, insomma, è che le *Meditaciones del Quijote* ci mostrano un Ortega che, per quanto si dichiara all'inizio “profesor de filosofía *in partibus infidelium*” (p. 43), è un lettore attento, un osservatore attento e un ricercatore attento a cogliere i segreti (p. 88) del testo, appunto nella sua specificità testuale. Spinto sì dalla vocazione teorica e teoretica, ma anche osservatore “científico” e “venator” (p. 87). È cacciatore acuto, perché i tratti che identifica nel libro di Cervantes dopo un lungo e dichiarato assedio intellettuale sono organici al suo statuto letterario; e la mente che li ha identificati rivela una grande raffinatezza e sensibilità in quella che non basta chiamare “lettura”; meglio se la chiamiamo auscultazione delle onde di fondo del libro di Cervantes; onde che invece la critica professionale aveva stentato molto a captare, attardata nei meandri della ricerca dei modelli vivi di Don Chisciotte⁵, oppure sbilanciata verso una manipolazione *ad libitum* del personaggio cervantino: mi riferisco al fatto che in momenti molto vicini all'uscita delle *Meditaciones* si fece di Don Chisciotte un'icona anarchica, un'altra comunista, e un'altra ancora fascista o pre-

(Ortega y Gasset, 1914), con quella delle *Obras Completas* a cura della Revista de Occidente (Ortega y Gasset, 1966b) e quella delle *Obras Completas* a cura della Fondazione José Ortega y Gasset (Ortega y Gasset 2012a).

⁴ Cfr. Ortega y Gasset (2005a), *passim* ma soprattutto pp. 83-87.

⁵ Si riferisce alla “desviación biográfica y erudita” in cui era spesso caduto il cervantismo positivista (p. 87 e dintorni).

fascista⁶..., tutte visioni legittimabili nell'ottica di chi studia la storia di un mito e di come questo mito si plasma nel tempo e si guadagna l'eternità alimentandosi delle più svariate e arbitrarie associazioni, ma che fanno violenza al testo in quanto inadeguate e depistanti rispetto a un proposito effettivamente critico.

Il giovane filosofo – l'appena trentenne professore di metafisica all'Università di Madrid – non si fa trascinare dalla *vis* speculativa verso eccessi deformanti⁷, ma anzi sorveglia rigorosamente l'esercizio analitico mantenendo una posizione di assoluto rispetto per la specificità letteraria del testo: un rispetto che comunque è in un rapporto organico, di solidarietà, con la visione filosofica. Le intuizioni di pura critica letteraria che costellano questo saggio sono assolutamente illuminanti; e se su queste c'è stata successivamente una serie di convergenze da parte di molti altri orientamenti analitici è perché si sono rivelate delle chiavi ermeneutiche d'importanza fondamentale anche nell'ambito della critica professionale.

2. Fra queste intuizioni campeggia il prospettivismo: quella teoria, appunto, della prospettiva che Ortega inizia a formulare qui, nelle *Meditaciones*, e porterà avanti in *Verdad y perspectiva*, di due anni dopo, e poi in *El tema de nuestro tiempo* [1923]. Non è il caso di elencare ora le fonti filosofiche a cui attinge questa teoria, fra cui sono indubbiamente Leibniz e Nietzsche. Mi preme piuttosto sottolineare in generale l'eclettismo e la fluidità che la caratterizza, in armonia con le suggestioni provenienti dai campi scientifici più disparati (come la biologia, la fisica, tra cui la teoria della relatività, e la psicologia) a partire da quel metodo induttivo che, secondo Ortega, il Rinascimento promosse con Cartesio, con Galileo e con Cervantes stesso.

Il concetto è adombrato già nel prologo al *Lector*...:

Yo sólo ofrezco *modi res considerandi*, posibles maneras nuevas de mirar las cosas. Invito al lector a que las ensaye por sí mismo, que experimente sí, en efecto, proporcionan visiones fecundas: él, pues, en virtud de su íntima y leal experiencia, probará su verdad o su error. (p. 61)

Queste “posibles maneras nuevas de mirar las cosas” sono appunto prospettive che vengono messe subito in relazione con il concetto umile, al principio quasi invisibile, di circostanza:

¿Cuándo nos abriremos a la convicción de que el ser definitivo del mundo no es materia ni es alma, no es cosa alguna determinada – sino una perspectiva? [...]

Hemos de buscar a nuestra circunstancia, tal y como ella es, precisamente en lo que tiene de limitación, de peculiaridad, el lugar acertado en la inmensa perspectiva del mundo. (pp. 71-75)

⁶ Ancora illuminante al riguardo l'antologia Di Febo-Rossi (ed. 1976).

⁷ “Estas *Meditaciones*, exentas de erudición – aun en el buen sentido que pudiera dejarse a la palabra –, van empujadas por filosóficos deseos [...]” (p. 60). L'indicazione “filosóficos deseos” sottolinea il proposito che la filosofia pur mantenendo il suo fondamentale ruolo ispiratore, non sovrasti né inibisca altre strategie analitiche per le quali si riserva un'osservazione e una riflessione calma, ad andamento circolare: “Estas meditaciones [...] son anchos círculos que traza el pensamiento – sin prisas, sin inminencia – fatalmente atraído por la obra inmortal” (p. 88).

Un'operazione di relativizzazione già presente in *Adán en el Paraíso*⁸, che qui si delinea a proposito delle mille cose umili e mute che ci circondano senza che, “ciegos para ellas” (p. 65), siamo capaci di vederle né di capire fino a che punto determinano la nostra comprensione. La circostanza, insomma, sostituendosi al vecchio concetto di *milieu* o *environnement* (come dice Marías), si approssima al *umwelt* husserliano e finisce per significare “todo lo inmediato y momentáneo de la vida”, il “piccolo”, ciò che attiene alla “vida individual” (p. 67). La circostanza è affine anche al concetto sociale ed esistenziale di *lugar*, cioè di ‘posto dell'uomo nel mondo’, ed è comparabile alla nozione geografica e astronomica di ‘posto di un corpo celeste all'interno del cosmo’. Su questa base il punto di vista soggettivo diventa primario e portante, e il relativismo si erge al centro di un sistema in cui la realtà prende senso solo all'interno della prospettiva in cui si costruisce e si organizza.

La realtà, dunque, acquista un valore assolutamente nuovo nella visione “prospettica”: perde la funzione di referente esterno, fuori di noi; e non si può percepire (anzi, addirittura non è) fuori dal pensiero che la concepisce. Siamo perciò davanti ad una nozione di realtà, e quindi anche di realismo, che ha subito una rivoluzione totale, “copernicana”:

He ahí lo que llamamos realismo: traer las cosas a una distancia, ponerlas bajo una luz, inclinarlas de modo que se acentúe la vertiente de ellas que baja hacia la pura materialidad. (“Meditación primera”, cap. 13, p. 220)¹⁰

⁸ Dove scrive a proposito del diverso modo di concepire la terra da parte del contadino e dell'astronomo: “Compárese lo que es la tierra para un labriego y para un astrónomo: al labriego le basta con pisar la rojiza piel del planeta y arañarla con el arado: su tierra es un camino, unos surcos y una mies. El astrónomo necesita determinar exactamente el lugar que ocupa el globo en cada instante dentro de la enorme suposición del espacio sidéreo: el punto de vista de la exactitud le obliga a convertirla en una abstracción matemática, en un caso de la gravitación universal” (Ortega y Gasset, 1966a: 475).

⁹ Una problematica discussa ripetutamente nella scuola di Ortega, come attesterà il numero XXV (1929) della *Revista de Occidente*, da lui diretta, dove troviamo titoli come quello di Max Scheler, “El puesto del hombre en el cosmos” (il libro sarebbe uscito presso la casa editrice della stessa rivista nel 1929 e nel 1936), e quello di A. S. Eddington, “El lugar de hombre en el universo”. Ne resterà profondamente influenzato Ramón J. Sender, che intollererà uno dei suoi romanzi maggiori *El lugar del hombre* [1939], per poi variarlo vent'anni dopo in *El lugar de un hombre* [1958].

¹⁰ In linea con questo concetto, a proposito della percezione, ricorre significativamente e reiteratamente all'aggettivo “virtual”: “Si me limito a recibirlas pasivamente en mi audición estas dos parejas de sonidos son igualmente presentes y próximas. Pero la diferente calidad sonora de ambas parejas me invita a que las distancie atribuyéndoles distinta calidad espacial. Soy yo, pues, por un acto mío, quien las mantiene en una distensión virtual: si este acto faltara, la distancia desaparecería y todo ocuparía indistintamente un solo plano. Resulta de aquí que es la lejanía una cualidad virtual de ciertas cosas presentes, cualidad que solo adquieren en virtud de un acto del sujeto. El sonido no es lejano, lo hago yo lejano” (“Meditación preliminar”, cap. 3, p. 108). E più avanti: “La dimensión de profundidad, sea espacial o de tiempo, sea visual o auditiva, se presenta siempre en una superficie. De suerte que esta superficie posee en rigor dos valores: el uno cuando la tomamos como lo que es materialmente: el otro cuando la vemos en su segunda vida virtual. En el último caso la superficie, sin dejar de serlo, se dilata en un sentido profundo. Esto es lo que llamamos escorzo” (“Meditación preliminar”, cap. 4, pp. 117-118). Questa

3. Grazie alla visione prospettica Ortega individua nel *Quijote* una struttura di fondo che il libro permette di scoprire solo gradualmente: una tensione dualistica, che lacera Don Chisciotte fra un'aspirazione eroica rivolta verso l'ideale (che Ortega riferisce al tragico secondo una concezione non rigida dei generi letterari) e la serie infinita di esiti fallimentari contro cui va a sbattere nel mondo "reale", riferibili al comico. Il romanzo di Cervantes nasce da questa tensione¹¹. Una tensione senza fratture, però, anzi graduale; e tanto più potente quanto meno esplicita. Ed è nel corso delle osservazioni che puntano su questo concetto che le nozioni di scorcio, obliquità, profondità e quindi prospettiva, sono chiamate in causa da Ortega a designare sia la natura degli oggetti sia l'atto conoscitivo e creativo: atto a cui Ortega promuove soprattutto quei soggetti che, per conoscere, partono dall'esperienza empirica¹². Tanto nelle *Meditaciones* quanto poi nelle lezioni *En torno a Galileo* [1933], Ortega insisterà nel reperire in Cervantes quell'empirismo che costituì a suo dire un forte elemento di affinità fra lui e grandi esponenti del pensiero scientifico europeo a cavallo fra il Cinque e il Seicento.

Le meditazioni orteghiane, una volta giunte finalmente al *Quijote* dopo una lunga serie di riflessioni di tipo teorico nel prologo e nella "Meditación Preliminar", da lì si estendono ad una generale riflessione sul romanzo, cioè quella forma letteraria che accredita implicitamente come la più idonea a rappresentare e sviluppare una visione critica e dinamica dell'uomo e del suo mondo. Tale riflessione prende avvio dal rapporto che il romanzo stabilisce con l'epica (questo rivolto al presente, quella rivolta al passato) e si sviluppa poi nell'osservazione dettagliata di tutti quegli aspetti che secondo lui rivelano come questo genere letterario si conformi essenzialmente in relazione (e in reazione) al "tragico" di cui l'epica è portatrice: e se il romanzo si costruisce di contro al tragico, il personaggio romanzesco si configura come un soggetto indefettibilmente caratterizzato dall'inclinazione eroica; un'inclinazione che, però, è destinata a perpetua frustrazione.

I libri di cavalleria, considerati da Ortega come eredi della tradizione epico-tragica, sarebbero dunque effettivamente il bersaglio polemico del *Quijote*, perciò Ortega invita esplicitamente a riaccreditare senza snobismo l'affermazione dell'amico

virtualità risulta ancor più chiara quando spiega mediante le idee la costruzione intellettuale del reale: "hay sobre el pasivo ver un ver activo, que interpreta viendo y ve interpretando, un ver que es mirar. Platón supo hallar para estas visiones que son miradas una palabra divina: las llamó ideas" ("Meditación preliminar", cap. 4, pp. 115-116).

¹¹ Forse influì su questa idea il saggio con cui Menéndez Pidal (1920) mise a punto un concetto che si sarebbe rivelato estremamente fecondo, del *Quijote* come 'work in progress'.

¹² L'importanza dell'esperienza è verificata significativamente anche in negativo in Valera, ma soprattutto in Menéndez Pelayo a cui non risparmia critiche: "Léase con detención a Menéndez Pelayo, a Valera, y se advertirá esta falta de perspectiva. De buena fe aquellos hombres aplaudían la mediocridad porque no tuvieron la experiencia de lo profundo. (nota a margine: "Estas palabras no implican por mi parte un desdén caprichoso hacia ambos autores, que sería incorrecto. Señalan meramente un grave defecto de su obra, que pudo coexistir con no pocas virtudes"). Digo experiencia, porque lo genial no es una expresión ditirámica; es un hallazgo experimental, un fenómeno de experiencia religiosa" ("Meditación preliminar", cap. 5, p. 123).

nel prologo alla prima parte del libro di Cervantes: “esta [...] escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías”.

Potenzialità, latenza, ansia sempre presente e mai appagata, l’aspirazione tragica incombe sul romanzo; cosicché testo e personaggio si vengono a trovare in uno stato di continua sollecitazione, obliqui e tesi tra l’inclinazione tragica e il suo inevitabile ridimensionamento attraverso il comico.

Man mano che il ragionamento condotto nelle *Meditaciones* procede, il romanzo si viene a configurare come un genere dinamico, in continuo movimento fra due poli: il tragico, tutto proteso verso l’“ideale”, ed il comico, perennemente appiattito sul “reale”¹³. Due forze che però, nell’orizzonte orteghiano, non agiscono sullo stesso piano giacché il tragico sta in alto, sopra il personaggio¹⁴, come uno zenit da cui la sua mente è incessantemente calamitata, mentre il comico è trasversale e, allentando la forza dell’attrazione verso l’alto, fornisce la distanza critica:

Los que viven junto a una catarata no perciben su estruendo: es necesario que pongamos una distancia entre lo que nos rodea inmediatamente y nosotros, para que a nuestros ojos adquiera sentido. (p. 70)

Ecco che creare distanza critica significa conferire prospettiva, e quindi intelligenza e significato, tanto al testo quanto al personaggio e al lettore. In una parola, significa dare profondità: un concetto che è filosofico e fisico al tempo stesso, e che fa appello alla teoria (derivante dall’ottica? dall’astronomia?) secondo cui il mondo cambia di aspetto e di senso se cambia lo sguardo che gettiamo su lui¹⁵.

Questo, nel pensiero di Ortega, è il più grande lascito di Galileo e del pensiero sperimentale in genere: la fiducia nella fecondità di uno sguardo autentico, a volte apparentemente semplicistico, ma non appannato dal pregiudizio; con il coraggio di prescindere anche da saperi resi autorevoli da consuetudini secolari. Alieno dal

¹³ Naturalmente Ortega fa di questa denominazione un uso convenzionale, giacché per lui è insostenibile l’idea del romanzo, e dell’arte in genere, come copia del reale. Contro il realismo dell’arte si è battuto sempre strenuamente in polemica con il folto gruppo degli assertori dei modelli vivi dei personaggi letterari, e che ha fatto di lui il critico più moderno nella Spagna del suo tempo, in consonanza con Bergson e con i formalisti russi. Ricordo anzi l’apparente paradosso, probabilmente ispirato a Bergson, con cui giunge a negare il realismo nell’arte: se l’arte dovesse consistere nel copiare le cose, dovrebbe copiarle nella loro totalità: “y puesto que esa totalidad no existe sino como idea en nuestra conciencia, el verdadero realista copia sólo una idea: desde este punto de vista no habría inconveniente en llamar al realismo más exactamente idealismo” (Ortega y Gasset, 1966a: 486; cfr. F. Lázaro Carreter, 1985: 190-193).

¹⁴ “Meditación primera”, cap. 18, p. 235; cap. 19, pp. 240-241.

¹⁵ “De ahí la posibilidad de considerar cada sujeto cognoscente como un espejo de la realidad y como capaz de reflejarla, aunque siempre desde un lugar determinado y a partir de una estructura determinada” (Ferrater Mora, 1958: 61 a proposito di *El tema de nuestro tiempo*).

dogmatismo e ispirato (è forse il caso di dire) dall'osservazione galileiana dei corpi celesti¹⁶.

È così che, messi a fuoco da una posizione intellettuale inedita, gli oggetti osservati si mostrano gradualmente in tutta la loro "fisicità" volumetrica (anche quando è astratta), in modo non frontale ma obliquo, non appiattiti dalla luce ma scorticati e messi in rilievo da quel contrasto fra la luce e l'ombra che conferisce loro profondità.

La nozione dello scorcio, organica rispetto a quella di prospettiva, viene reiterata ad indicare sia la natura della conoscenza, che è sempre soggettiva, parziale, graduale e in divenire, sia -come dicevo- la natura dell'oggetto da conoscere:

El escorzo es el órgano de la profundidad visual; en él encontramos un caso límite donde la simple visión está fundida con un acto puramente intelectual. ("Meditación preliminar", cap. 4, p. 114)

E poi, riferendosi al *Quijote* come oggetto privilegiato:

He aquí otro caso de profundidad: la de un libro, la de este libro máximo. *Don Quijote* es el libro-escorzo por excelencia. ("Meditación preliminar", cap. 5, p. 119)

Tutto il saggio è permeato dalla consapevolezza che anche la natura dell'oggetto artistico non è data una volta per tutte, ma si fa e si lascia apprendere progressivamente, in consonanza con la gradualità di un atto intellettuale che si va affermando gradualmente a partire da ogni nuova tappa.

Così inteso, il conflitto fra l'epica e la commedia assume per gradi un valore strutturale portante, basato sul fatto che se l'epica è narrazione, e più spesso narrazione di vicende eroiche di un passato divenuto areferenziale e senza tempo¹⁷, la commedia è dialogo e prospettiva critica nel presente. Tempi antichi *vs.* tempi moderni; in termini più tecnici potremmo dire diegesi *vs.* mimesi.

Forte di questa acquisizione, Ortega trascina il *Quijote* nella scia eroicomica in cui situa il romanzo moderno di cui è paradigma: il romanzo – afferma – è il prodotto artistico più squisitamente adatto ad esprimere la tensione dell'uomo fra due poli primari; è questa tensione ciò che rivela il dinamismo essenziale che lo distingue dagli altri generi letterari. Di qui l'attenzione che Ortega rivolge ripetutamente all'aspetto cinetico come tratto distintivo del romanzo; di qui, poi, l'apprezzamento particolare

¹⁶ Terrà nel 1933 presso la cattedra Valdecilla dell'Università di Madrid un corso di dodici conferenze intitolato *En torno a Galileo* (Ortega y Gasset, 2005c).

¹⁷ "El pasado épico no es nuestro pasado. Nuestro pasado no repugna que lo consideremos como habiendo sido presente alguna vez. Mas el pasado épico huye de todo presente, y cuando queremos con la reminiscencia llegarnos hasta él, se aleja de nosotros galopando como los caballos de Diomedes, y mantiene una eterna, idéntica distancia. No es, no, el pasado del recuerdo, sino un pasado ideal" (Meditación primera", cap. 3, p. 189). E poco più avanti: "El tema de la épica es el pasado ideal, la absoluta antigüedad, decíamos. Ahora añadimos que el arcaísmo es la forma literaria de la épica, el instrumento de poetización" ("Meditación primera", cap. 4, p. 190).

che rivolge, più che all'inizio, alla fine del movimento che lo contraddistingue, con le catastrofi che ne conseguono.

Sono osservazioni – queste – che costituiscono un apporto enorme alla considerazione estetica del romanzo, e riaffermano la fecondità insita in un altro concetto che in Ortega è fondamentale: il concetto di crisi.

La dimensione filosofica non solo non oscura ma anzi potenzia la capacità di valutare, osservare in filigrana lo spessore estetico, e si trova con esso in una relazione di solidarietà e, direi anche, di armonia. A questo assaporamento, figlio di raffinato epicureismo, contribuisce lo splendido stile metaforico che prima ci suggerisce di vedere le forze antagonistiche in gioco nel romanzo quasi si trattasse di forze cosmiche, poi profila il declino dell'ideale (una volta che si trova aggredito dal reale) come in un'orbita planetaria; e di questo declino si sofferma a contemplare essenzialmente la caduta, quasi si trattasse della dissolvenza di una cometa (ecco di nuovo la suggestione galileiana):

[...] la realidad, que es de naturaleza inerte e insignificante, quieta y muda, adquiere un movimiento, se convierte en un poder activo de agresión al orbe cristalino de lo ideal. Roto el encanto de este cae en polvillo irisado que va perdiendo sus colores hasta volverse pardo terruño. A esta escena asistimos en toda novela. De suerte que, hablando con rigor, la realidad no se hace poética ni entra en la obra de arte, sino solo aquel gesto o movimiento suyo en que reabsorbe lo ideal. (“Meditación primera”, cap. 11, pp. 216-217)

E il comico, nei suoi assalti tanto compulsivi quanto inattesi contro il tragico, appare come l'elemento capriccioso e per eccellenza disobbediente; significativo il passo in cui lo assimila ad un cane (v. Pini, 2012); e finirà per rivelarsi come il tratto vivace, che conferisce rilievo, profondità e problematicità (dunque prospettiva!) al romanzo moderno: e non solo al testo, ma anche al personaggio e alla lettura. Si vedano per questo le osservazioni sul mimo come “agujón cómico”¹⁸ che il romanzo si porta dentro. Grazie alla *vis* comica, il personaggio che fallisce — e fallisce inesorabilmente sempre — nel tentativo di appagare l'aspirazione eroico-tragica (causa prima della sua natura bifronte di eroe e fanfarone), acquista spessore: uno spessore ora umoristico, ora comico, ora grottesco, ora ironico, sempre problematico, secondo un ventaglio infinito di variazioni che faranno di lui quella funzione malleabile (e prospettiva) che Auerbach, in particolare, metterà in luce sottolineando l'infinita varietà di timbri, toni e linguaggi che caratterizza il romanzo di Cervantes (v. Renzi-Pini, 2013).

Identificato al cuore di questo incrocio in cui il *Quijote* si profila come icona del romanzo moderno, la pazzia si disegna a sua volta, proprio come l'eroe che ne è affetto, come una funzione letteraria fondamentale, su cui si gioca il doppio rapporto diacronico fra testo e tradizione, fra testo e modernità. E fra l'immaginazione e la cosiddetta realtà. Situato al limite fra il mondo dell'avventura e il mondo “reale” (aggettivo di cui Ortega evidenzia in modo sempre più forte la precarietà e la

¹⁸ “Meditación primera”, cap. 14, p. 225.

convenzionalità), il personaggio esplica la sua natura di frontiera, proprio com'è, secondo Platone, la natura dell'uomo¹⁹; e proprio come si rivela Don Chisciotte quando, in una sordida osteria (*Quijote* II, 25-27), segue rapito le avventure cavalleresche messe in scena da un burattinaio.

Nosotros vamos lanzados en la aventura como dentro de un proyectil, y en la lucha dinámica entre este, que avanza por la tangente, que ya escapa, y el centro de la tierra, que aspira a sujetarlo, tomamos el partido de aquel. Esta parcialidad nuestra aumenta con cada peripecia y contribuye a una especie de alucinación, en que tomamos por un instante la aventura como verdadera realidad.

Cervantes ha representado maravillosamente esta mecánica psicológica del lector de patrañas en el proceso que sigue el espíritu de Don Quijote ante el retablo de maese Pedro.

El caballo de don Gaiferos, en su galope vertiginoso, va abriendo tras su cola una estela de vacío: en ella se precipita una corriente de aire alucinado que arrastra consigo cuanto no está muy firme sobre la tierra. Y allá va volteando, arrebatada en el vórtice ilusorio, el alma de Don Quijote, ingrávida como un milano, como una hoja seca. Y allá irá siempre en su seguimiento cuanto quede en el mundo de ingenuo y de doliente. (“Meditación primera”, cap. 9, pp. 208-209)

Gradualmente emerge nella concezione orteghiana, quell'idea, che al principio sembrò paradossale, secondo cui, nel suo continuo assalto mai del tutto riuscito al mondo dell'ideale, fosse il mondo “reale” quello che avesse bisogno di legittimarsi artisticamente. Un' idea, questa, che si è andata progressivamente accreditando fino ad imporsi negli orientamenti critici ed epistemologici più recenti, come per esempio quello semiotico²⁰, provocando una rivoluzione copernicana nell'ambito dell'estetica: perché nell'eterno dibattito circa le possibilità del realismo nel romanzo, attua un rovesciamento che sottrae proprio al realismo la pienezza del ruolo argomentando che esso non sarebbe mai divenuto poetico se non avesse “riassorbito” al proprio interno, al tramonto, o agonizzante, o “infartado”, qualche residuo dell'antico mondo dell'avventura. Quest'ultimo, pur trovandosi in uno stato ormai catalettico, aveva dalla sua una tradizione plurisecolare di letture affezionate, quasi devote, di temi (come per esempio il mito) e di forme (come la raffigurazione “apollinea” del mondo eroico), che rifiuta l'originalità, anzi si riafferma nella fedeltà ai modelli. Di modo che il realismo, sia pure in posizione energica, aggressiva e conflittuale rispetto all'idealismo, si viene a trovare in ambito artistico molto meno definito e “autorizzato” di questo; e soprattutto indebolito dal fatto di trovarsi a lottare contro il mondo delle avventure in posizione di incastonamento, letteralmente inabissato all'interno di un'opera di finzione.

¿Cómo es posible que sean poéticos esta venta y este Sancho y este arriero y este trabucaire de maese Pedro? Sin duda alguna que ellos no lo son. Frente al retablo significan formalmente la agresión a lo poético. Cervantes destaca a Sancho contra toda aventura, a fin de que al pasar por ella la haga imposible. Esta es su misión. No vemos, pues, cómo puede sobre lo real extenderse el campo de la poesía. Mientras lo imaginario era por sí mismo poético, la realidad es por sí

¹⁹ “Meditación primera”, cap. 10, pp. 212-213.

²⁰ Per esempio, A. Ruffinatto (2000) sosterrà con ragione che per l'uomo del Cinque e del Seicento erano molto più realistici i romanzi di cavalleria e le vite dei santi che non il romanzo picaresco.

misma antipoética. *Hic Rhodus, hic salta*: aquí es donde la estética tiene que aguzar su visión. Contra lo que supone la ingenuidad de nuestros almogávares eruditos, la tendencia realista es la que necesita más de justificación y explicación, es el *exemplum crucis* de la estética. (“Meditación primera”, cap. 10, p. 212)

E a proposito della inedita situazione che si crea nell’osteria di mastro Pietro, Ortega nota che fra l’immaginazione e il reale non si crea una contrapposizione netta:

Si se nos dice que Don Quijote pertenece íntegramente a la realidad, no nos enojaremos. Solo haríamos notar que con Don Quijote entraría a formar parte de lo real su indómita voluntad. Y esta voluntad se halla plena de una decisión: es la voluntad de la aventura. Don Quijote, que es real, quiere realmente las aventuras. Como él mismo dice: «Bien podrán los encantadores quitarme la ventura, pero el esfuerzo y el ánimo es imposible.» Por eso con tan pasmosa facilidad transita de la sala del espectáculo al interior de la patraña. Es una naturaleza fronteriza, como lo es, en general, según Platón, la naturaleza del hombre. Tal vez no sospechábamos hace un momento lo que ahora nos ocurre: que la realidad entra en la poesía para elevar a una potencia estética más alta la aventura. Si esto se confirmara, veríamos a la realidad abrirse para dar cabida al continente imaginario y servirle de soporte, del mismo modo que la venta es esta clara noche un bajel que boga sobre las tórridas llanadas manchegas, llevando en su vientre a Carlomagno y los doce Pares, a Marsilio de Sansueña y la sin par Melisandra. Ello es que lo referido en los libros de caballerías tiene realidad dentro de la fantasía de Don Quijote, el cual, a su vez, goza de una indubitable existencia. De modo que aunque la novela realista haya nacido como oposición a la llamada novela imaginaria lleva dentro de sí infartada la aventura. (“Meditación primera”, cap. 10, pp. 213-214)

Questa è la novità. Accanto ad una narrazione provvista di tutto il corredo formale del poema epico, si affianca e si alterna, ancora impacciato nelle sue modalità, benché in fase crescente e avido di affermazione, il “reale”; e più ancora il reale presente; con l’urgenza di esplicitarsi con strumenti propri. In questo modo Ortega ci mostra, di contro all’esclusività della narrazione, il prepotente (ma ancora incompleto) sviluppo della descrizione, e soprattutto del dialogo. E, con il dialogo, il comico.

L’intuizione, emersa dall’osservazione del *Quijote*, viene prima verificata nelle *Novelas ejemplares* – in particolare *La ilustre fregona* e *Las dos doncellas* – dove, senza quella felice commistione con l’elemento materiale e plebeo, le vicende amorose di dame e cavalieri discendenti dalla più consumata schiatta letteraria avrebbero perso quel sapore peculiare (manierista?) che la tradizione cavalleresca assume in Cervantes.

Ciò non significa che i due registri – tragico e comico – siano alternati e messi in gioco con volontà esornativa, per una semplice ricerca di *variatio*. Anzi; Ortega insiste su questo aspetto con molta consapevolezza: fondo e forma sono in un rapporto di stretta correlazione e di reciproca dipendenza, sempre di profonda necessità. Il concetto viene espresso con forza nel capitolo 18 della “Meditación primera”, dove viene evidenziata la dimensione tragica dell’eroe in quanto animato dalla volontà di essere ciò che non è, dunque da uno spirito utopistico destinato ad alimentarsi e a crescere in modo esponenziale nella libertà assoluta consentita all’astrazione. Per contro, il comico, che nasce dallo scetticismo nei confronti dell’utopia, è l’esplicazione di quello spirito volgare che guarda con sufficienza all’eroe:

El instinto de inercia y de conservación no lo puede tolerar y se venga. Envía contra él al realismo, y lo envuelve en una comedia. (“Meditación primera”, cap. 18, p. 237)

De aquí que el héroe ande siempre a dos dedos de caer, no en la desgracia, que esto sería subir a ella, sino de caer en el ridículo. (“Meditación primera”, cap. 18, p. 236)

E ancora:

El héroe anticipa el porvenir y a él se apela. Sus ademanes tienen una significación utópica. Él no dice que sea sino que quiere ser. (“Meditación primera”, cap. 18, p. 239)

Ma, sotto la pressione del comico, il tragico vacilla, cade e diventa ridicolo:

[...] congelado y retrotraído al presente lo que está hecho para vivir en una atmósfera futura, [el héroe] no acierta a realizar las más triviales funciones de la existencia. Y la gente ríe. Presencia la caída del pájaro ideal al volar sobre el aliento de un agua muerta. La gente ríe. Es una risa útil: por cada héroe que hiera, tritura a cien mixtificadores. (“Meditación primera”, cap. 18, p. 239)

In *Adán en el paraíso*, del 1910, il concetto era già in nuce. In quel saggio Ortega affermava che, se il romanzo è il campo in cui l'uomo esprime il bisogno di cogliere le relazioni umane, il dialogo ne è lo strumento principe; esattamente come la luce per la pittura (ecco la suggestione “ottica”): il dialogo – che, sottolinea, si sviluppa nel tempo – è l'elemento dinamico responsabile del lungo cammino che ha portato all'emancipazione del romanzo dall'epica; e, con il dialogo, ha preso piede la presentazione dal vivo dei personaggi, cioè la commedia che è inclusa in ogni romanzo, insomma il “luogo” dove si realizza “la conversación, el cambio de afectos de hombre a hombre” (Ortega y Gasset, 1966a: 489).

Poi nel 1925, nel saggio “Ideas sobre la novela”, Ortega sottolineerà l'importanza di questa presentazione dal vivo come tratto imprescindibile in mancanza del quale il romanzo è destinato al fallimento. Il romanzo moderno – dirà – deve trascinarci nel suo mondo fittizio e “sequestrarci” nel corso di una lettura che deve essere avvincente. Per ottenere tutto questo utilizzerà il sapere che più di tutti si è affinato nel Novecento: il sapere delle anime, la psicologia. Accanto a questo rimane imprescindibile, anzi si consolida, la necessità dell'affermazione non del reale, o del realismo, ma di quelli che più avanti Roland Barth chiamerà effetti di reale, attraverso i dettagli. Anzi, attraverso “una plenitud de detalles”. Dirà infatti ricorrendo al paradosso calderoniano:

Para aislar al lector no hay otro medio que someterlo a un denso cerco de menudencias claramente intuitidas. ¿Qué otra cosa es nuestra vida sino una gigantesca síntesis de nimiedades? El que duda si está soñando no recurre para ratificar su vigilia a ningún síntoma heroico, sino al humilde pellizco. En la novela se trata justamente de soñar el pellizco. (Ortega y Gasset, 2012b: 903)

4. Dunque, la prospettiva, così come la usa Ortega nel 1914, in una connessione stretta e vincolante con un concetto assolutamente nuovo e non triviale di realismo, è

una funzione di cui si scorgeranno le potenzialità interpretative e che avrà un'enorme fortuna. *Prospettiva* e il correlato *prospettivismo* diventeranno un potentissimo grimaldello destinato ad aumentare le proprie capacità ermeneutiche a mano a mano che lo studio dell'opera di Cervantes si avvarrà delle conquiste teoriche del Novecento. Coniugata a quel principio della dialogicità che Bachtin rilevò nel romanzo moderno a partire dal testo di Dostoevski, la nozione della molteplicità dei punti di vista esplicitandosi soprattutto (ma non solo) nella forma principe del dialogo apriva l'interpretazione del *Quijote* a un ventaglio sterminato di letture possibili, legittime e non abusive che, senza fare violenza al testo, fossero capaci di cogliere e soprattutto contrastare le diverse inflessioni, i diversi "stili" (nel senso più profondo del termine, già auspicato da Ortega nel 1914²¹) di cui le diverse voci del romanzo si fanno portatrici secondo una modalità plurima che già Cervantes prevedeva nel prologo al primo *Quijote*:

Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla.

Nel 1925, in *El pensamiento de Cervantes*, Américo Castro sottolineava la pluralità simultanea d'interpretazioni che si producono in momenti decisivi, costitutivi del romanzo, come l'episodio dei mulini a vento e la disputa sull'elmo di Mambrino (Guillén, 2005: 1147)

Nel 1948 Leo Spitzer metteva in luce in un saggio magistrale che ha fatto epoca, intitolato appunto "Prospettivismo nel *Don Quijote*", come i diversi nomi applicati alle stesse cose rivelassero la prodigiosa capacità di Cervantes di osservare e comprendere le più diverse e drammaticamente conflittuali concezioni del mondo senza farsene travolgere lui stesso.

In quello stesso anno (o l'anno dopo), nel capitolo su Dulcinea incantata che inserirà nella versione spagnola di *Mimesis* (1950), Auerbach farà de "lo múltiple y sus perspectivas" il principio attivo, generatore di quella mescolanza degli stili in cui vede una caratteristica essenziale del romanzo (v. Renzi-Pini, 2013). Auerbach sottolinea il concetto del gioco combinatorio (principale veicolo di realismo) ma non lo estende al piano filosofico, come Ortega, o a quello ideologico, come Castro; sì, invece, a quello conoscitivo, come lo stesso Castro e Spitzer; e con quest'ultimo (con cui condivide l'impostazione moderata, oltre che l'appartenenza alla scuola stilistica) converge

²¹ Lo stile per Ortega è quel sottile modo di sintetizzare temi e strutture in cui si compendia l'arte e la personalità di uno scrittore: "Las cosas artísticas – como el personaje Don Quijote –, son de una sustancia llamada estilo. Cada objeto estético es individuación de un protoplasma-estilo. Así, el individuo Don Quijote es un individuo de la especie Cervantes. Conviene, pues, que haciendo un esfuerzo, distraigamos la vista de Don Quijote, y vertiéndola sobre el resto de la obra ganemos en su vasta superficie una noción más amplia y clara del estilo cervantino, de quien es el hidalgo manchego sólo una condensación particular" (p. 87). E più avanti: "Un estilo artístico que no contenga la clave de la interpretación de sí mismo, que consista en una mera reacción de una parte de la vida – el corazón individual – al resto de ella producirá solo valores equívocos. Hay en los grandes estilos como un ambiente estelar o de alta sierra en que la vida se refracta vencida y superada, transida de claridad" ("Meditación preliminar", pp. 164-165).

sull'opportunità di mantenere Cervantes in equilibrio fra Medioevo e Rinascimento e indietro rispetto al Barocco più avanzato (quello, per intenderci, del *desengaño*), evitando in tal modo di fare di Cervantes un romantico *avant lettre*. Anzi, situa la questione conoscitiva al centro della dialettica, ora calma ora conflittuale ma sempre tollerante, fra punti di vista diversi.

Negli anni '40 e '50 Castro tornerà di nuovo e a più riprese²² sul *Quijote* e trasferirà gradualmente la nozione fondamentale della pluralità delle prospettive impostata ne *El pensamiento de Cervantes* dal piano del linguaggio e dell'ideologia a quello della mentalità, finendo poi per associarla all'alienazione dell'uomo ispanico in generale. Un'idea che acquista sempre più forza nel suo pensiero, maturata nel quadro vitalistico in cui reinterpreta l'intera storia di Spagna durante l'esilio.

La scuola di Castro, a suo tempo molto contrastata perché – a differenza di Spitzer e Auerbach – faceva di Cervantes un pensatore controcorrente e vicino alla minoranza conversa, costituisce una via anticonformista all'interpretazione del *Quijote* di cui grandi seguaci a loro volta maestri (come Francisco Márquez Villanueva) hanno sviluppato le potenzialità.

Infine, la linea a cui tanto Ortega quanto Castro hanno contribuito, che ha avuto negli ultimi decenni un potente sviluppo, è stata quella risultante dall'interazione (e imbricazione) fra prospettivismo e metaletterarietà: l'identificazione della metaletterarietà (nel doppio versante narrativo e teatrale), abbinata alla dialogicità e alla polifonia, ha consentito di approfondire le esplorazioni dei punti di vista dei personaggi, dei narratori e degli autori del *Quijote*, tanto intra- quanto extra-diegetici. Con esiti che l'Ortega critico letterario ha avuto senz'altro il merito di sollecitare e mettere in movimento, anche se non da solo, ma in convergenza con indirizzi che venivano da vie diverse come il formalismo russo, prima, e poi lo strutturalismo e la semiotica.

BIBLIOGRAFIA

- AUERBACH, ERICH (1950): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, traducción de I. Villanueva y E. Ímaz, México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAHTIN, MICHAÏL (1968): *Dostoievskij. Poética e stilística*, Torino: Einaudi.
- CARPINTERO, HELIO (2005): "Ortega, Cervantes y las *Meditaciones del Quijote*", *Revista de Filosofía*, 30, 2, pp. 7-34.

²² In saggi che riunirà in *Hacia Cervantes*, del 1957.

- CASTRO, AMÉRICO (1925): *El pensamiento de Cervantes*, Madrid: Hernando, *Revista de Filología Española*, anejo n° 6.
- CASTRO, AMÉRICO (1957): *Hacia Cervantes*, Madrid: Taurus.
- CLOSE, ANTONY (1998): “Las interpretaciones del *Quijote*”, in M. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, pp. CXLII-CLXV http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/close_a05.htm.
- DI FEBBO, GIULIANA; ROSSI, ROSA (ed. 1976): *Interpretazioni di Cervantes*, Roma: Savelli.
- EDDINGTON, A. S. (1929): “El lugar de hombre en el universo”, *Revista de Occidente*, XXV, pp. 267-287.
- FERRATER MORA, JOSÉ (1958): *Ortega y Gasset. Etapas de una filosofía*, Barcelona: Seix Barral.
- GUILLÉN, CLAUDIO (2005): “Cauces de la novela cervantina: perspectivas y diálogos”, in M. Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, pp. 1145-1155.
- LÁZARO CARRETER, FERNANDO (1985): “Esbozo de una poética de Ortega y Gasset”, *Revista de Occidente*, 48-49, pp. 189-209.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN (1920): “Un aspecto en la elaboración del *Quijote*”, discurso leído en el Ateneo de Madrid, in *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1958, pp. 9-60.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1914): *Meditaciones del Quijote*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1966a): *Adán en el Paraíso*, in *Obras Completas*, Madrid: Revista de Occidente, I, pp. 473-493.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1966b): *Meditaciones del Quijote*, in *Obras Completas*, Madrid: Revista de Occidente, I, pp. 309-400.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1966c): *El tema de nuestro tiempo*, in *Obras Completas*, Madrid: Revista de Occidente, 3, pp. 143-242.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2005a): *Meditaciones del Quijote*, edición de Julián Marías, Madrid: Cátedra.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2005b): *Verdad y perspectiva*, *El Espectador*, I, in *Obras Completas*, Madrid: Taurus, 2, 153-164, pp.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2005c): *En torno a Galileo (1550-1650. Ideas sobre las generaciones decisivas en la evolución del pensamiento europeo)*, edición de José Lasaga Medina, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2012a): *Meditaciones del Quijote*, in *Obras Completas*, Madrid: Taurus, I, pp. 745-825.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (2012b): *Ideas sobre la novela*, in *Obras Completas*, Madrid: Taurus, 3, pp. 879-908.

- PINI, DONATELLA (2012): “Meditaciones del *Quijote*, I, 15: il filosofo e il cane della commedia”, in Antonella Gallo e Katerina Vaiopulos (edd.), *Por tal variar tiene belleza. Omaggio a Maria Grazia Profeti*, pp. 545-554.
- PINI, DONATELLA (2013): “Una ricezione spagnola di Galileo: Ortega y Gasset”, in Gianfelice Peron (ed.), *Premio della città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica*, Padova: Il Poligrafo, pp. 243-254.
- RENZI, LORENZO; PINI, DONATELLA (2013): “*Mimesis*, il realismo e il *Chisciotte*. Osservazioni su Auerbach e la letteratura spagnola”, *Orillas. Rivista d’Ispanistica*, 2, 53 pp., <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/>
- ROSSI, ROSA (1992): “Il *Chisciotte* disvelato: intertestualità, transcodificazione, dialogicità e scrittura”, in Pini Moro, Donatella (ed.) *Don Chisciotte a Padova. Atti della I Giornata Cervantina*, Padova: Editoriale Programma, pp. 39-47.
- RUFFINATTO, ALDO (2000): “Picaresca vs historia”, in *Las dos caras del Lazarillo. Texto y mensaje*, Madrid: Castalia, pp. 251-275.
- SCHELER, MAX (1929): “El puesto del hombre en el cosmos”, *Revista de Occidente*, XXV, pp. 1-29.
- SENDER, RAMÓN JOSÉ (1939): *El lugar del hombre*, México: Ediciones Quetzal.
- SENDER, RAMÓN JOSÉ (1958): *El lugar del hombre*, México: Ediciones CNT.
- SPITZER, LEO (1962): “Prospettivismo nel *Don Quijote*” [1948], traduzione di Roberto Radicati di Marmorito, in *Cinque saggi di ispanistica*, presentazione e contributo bibliografico di Giovanni Maria Bertini, Torino: Giappichelli, pp. 57-106.
- UNAMUNO, MIGUEL DE (1905): *Vida de don Quijote y Sancho, según Miguel de Cervantes, explicada y comentada por Miguel de Unamuno*, Madrid: Fernando Fe.