

## MARIA ZAMBRANO: UN ESISTENZIALISMO ESTETICO

di Carlo Ferrucci

Apparentemente disomogenea, la visione di Maria Zambrano, figura tra le più originali e creative del pensiero del '900, si presenta invece a ben guardare – ho cercato di mostrarlo più esaurientemente di quanto potrò fare qui nel mio libro *Le ragioni dell'altro. Arte e filosofia in Maria Zambrano*, unico studio d'insieme pubblicato a tutt'oggi in Italia su questa pensatrice 1 - come una forma al contrario sostanzialmente organica di esistenzialismo estetico. I diversi aspetti e momenti di questa visione, infatti, ruotano intorno a due convinzioni, a due affermazioni di principio, fondanti e ricorrenti fino al postumo *Los sueños y el tiempo*, che proprio di esistenzialismo estetico ci consentono di parlare. La prima di queste affermazioni, è che la condizione umana è caratterizzata essenzialmente dal «sentire originario», ossia dall'inaugurale e sempre rinascente percezione della nostra creaturale, insormontabile fragilità e incompiutezza – una percezione che nella sua fundamentalità può ricordare, da un lato, la «comprensione emotivamente situata» come chiave di volta della conoscenza di cui ci ha parlato quell'Heidegger del quale la Zambrano scrive nei *Beati essere* «il più famoso dei filosofi di questo secolo», grazie al quale la filosofia ha compreso quanto sia importante per lei dialogare con la poesia 2; dall'altro, il forte, anch'esso fondante senso della vita riconoscibile, oltre e forse più che nella visione di filosofi in senso più stretto pure alla Zambrano assai vicini come Nietzsche, Dilthey, Bergson, Simmel o Jung, al centro del pensiero poetante e del pensiero teatrale di due dei più acuti artisti-pensatori della modernità, a lei tutt'altro che sconosciuti: Giacomo Leopardi e Luigi Pirandello.

La seconda affermazione di principio, il secondo pilastro della riflessione di Maria Zambrano che, in stretta complementarità col primo, legittima il mio definire questa riflessione un esistenzialismo estetico, è invece la sua convinzione che il compito primario del pensiero non consiste, come troppo spesso si è ritenuto, nell'erigere sopra e contro questa nostra insuperabile creaturalità un muro di impassibili e a volte altezzose astrazioni, ma nel rivelarne le manifestazioni e i linguaggi con un massimo di attenzione, di sensibilità, di aderenza, direi, alle sue pieghe e alle sue movenze più nascoste.

Di qui, da entrambe cioè queste convinzioni fondamentali, discende l'ininterrotto dialogo della Zambrano con l'arte, da sempre in prima linea a suo giudizio nel dar voce e figura sia a quel determinante – non episodico, non banalmente 'sentimentale' – identificarsi dell'essere col sentire, sia al suo articolarsi in forme sempre nuove e variamente coinvolgenti; e l'intrecciarsi di tale ininterrotto dialogo con l'arte con penetranti riflessioni sugli inizi e il compito della filosofia, sulla storia, sulla religione, sul sacro. Ma di qui, anche, e inseparabilmente, il ricorso della nostra pensatrice, un ricorso sempre più marcato via via che il ripercorrimento critico della storia del pensiero gliene confermava la necessità, a una simbologia del mondo e dell'uomo, dei suoi visceri e del suo sangue – delle sue «entrañas», per dirla con una delle parole chiave del lessico zambranoiano - affidata a un linguaggio lirico-evocativo concitato e febbrile, insieme coinvolgente e spiazzante, speculativamente impuro, come sempre coinvolgente, a corto di fiato e speculativamente spiazzata e spiazzante, le risulta essere quella nostra creaturalità di fondo.

Questo linguaggio vibratile, stratificato, creativamente integrale, viene chiamato da Maria Zambrano «ragione poetica, dalla profonda radice d'amore» 3, ma anche «ragione materna» o «vivificante» o ancora, nelle sue pagine su Platone e sullo stoicismo, con aggettivi che continuano a insistere sul carattere insieme materico, chiaroscurale, e creaturale di una simile visione, logos «sotterraneo» e «embrionario»; e poi infine, nel più tardo *De la aurora* (1986), logos o piuttosto, con riassuntivo riferimento al suo stesso percorso, «senda», sentiero, «orfico-pitagorico» 4; mentre nel di poco successivo *Notas de un método* (1989) leggeremo che esso è un sentire la vita «non soltanto col pensiero, ma anche con la respirazione, col corpo» 5. Ma la definizione forse più calzante,

anche se in questo caso indiretta, della ragione poetica, o almeno quella che più mi fa sentire come anche nostro, anche alla portata dei nostri discorsi e percorsi, questo filo conduttore dell'intero cammino della Zambrano – il suo rappresentare quindi per noi una «guida» nel senso a lei molto caro di testo che suggerisce, pronuncia e annuncia, più di quanto non enunci, perché chiede che le sue verità finiscano di formarsi e di chiarirsi in stretta interazione con l'interiorità del singolo lettore - la troviamo a mio avviso verso la fine dei Beati, l'ultimo testo da lei pubblicato prima di morire. «Il sentire e il capire», vi leggiamo, «non possono riunirsi se non, come tutto ciò che vive o è sul punto di farlo, per mezzo di una sorta di simbiosi. Simbiosi, danza in un inizio e durante un tempo in cui quelli che stanno per riunirsi occupano l'uno il posto dell'altro. Cambiamenti di posto, intreccio in base a un ritmo. Il sentire risveglia, ravviva, ed è fuoco rianimato dal capire; il sentire, che fa da guida vegliando da solo in lunghe notti oscure, è in seguito sostenuto, custodito. La Bilancia, come simbolo, si forma così» 6. Confesso però che mi piace molto, sempre in riferimento al genere di intelligenza che la Zambrano prima teorizza e poi e sempre più intensamente anche pratica nelle sue opere, l'aggettivo «materna». Mi sembra che, nella sua semplicità, esso esprima come meglio non si potrebbe quella simbiosi tra il Filosofo come Padre e il Poeta come Figlio - «Il Poeta, prima di tutto e soprattutto, è Figlio» 7, leggiamo in Filosofia e poesia – che è uno dei punti di forza della visione zambraniana. Chi infatti se non la madre fa sì, dando la vita al primo, che figlio e padre entrino, nativamente, in sim-biosi, con-vivano – non per forza pacificamente, anzi – su questa terra?

L'atto di nascita di questa riflessione simbioticamente senziente, di questa visione dissodante-fecondante, un atto di nascita peraltro preceduto, incubato, direi, nel periodo immediatamente precedente, da una serie di prese di posizione sulla necessità che il pensiero europeo impari a fare un «nuovo uso...più complesso e delicato» 8 dell'intelligenza, è una recensione del 1937 a un'opera di Antonio Machado, nella quale la Zambrano fa sua l'idea di quest'altro grande andaluso che la poesia è lo spazio per eccellenza del difforme, il dissonante, il contraddittorio, l'«eterogeneo» 9: di quei frammenti di senso e di realtà, di esperienza, in altre parole, che pur gravitando anch'essi sul nostro orizzonte sensibile e mentale e pur venendo da noi avvertiti come altrettanto se non più autenticamente nostri del mondo univoco, compiuto, chiaro e distinto, messo a punto dalla ragione discorsiva, rifugge dal sottomettersi senz'altro, ossia senza combattere, diciamo, senza far valere le proprie, insieme più opache e più vitali ragioni, alla presa del principio di identità e del sapere definitorio. Dove ciò che risalta – proprio come nelle pagine dei due artisti-pensatori Leopardi e Pirandello ma anche dei due padri dell'esistenzialismo moderno, Kierkegaard e Nietzsche, entrambi molto presenti alla Zambrano – è che l'enfasi, il pathos, con cui la nostra pensatrice argomenta sin da ora le sue tesi, non solo non va a scapito a ben guardare della lucidità dell'esposizione, ma garantisce al contrario proprio lei la piena comprensione di movenze primarie, aurorali e fondanti, della realtà insieme fisica e mentale della persona, che coesenzialmente richiedono di venire, appunto, integralmente esperite, rivissute, patite. L'estetica che qui si delinea si tinge così di etica, attraverso un'apertura teoretica ed espressiva che sin dall'inizio ci tiene a presentarsi come un atto di giustizia nei confronti di quanto, fuori o dentro di noi, non riuscirebbe altrimenti ad affiorare nel campo del visibile e del dicibile.

Sotto questo profilo, dà da pensare anche un'altra affermazione di quest'articolo del '37, un'affermazione che si colloca in qualche modo proprio all'incrocio fra piano estetico, piano etico e piano conoscitivo, e che viene ripresa quasi alla lettera nel saggio di due anni dopo San Juan de la Cruz (de la noche oscura a la más clara mística): la speciale attenzione, fatta di uno speciale sguardo e di uno speciale ascolto, rivolta dalla ragione poetica alla parte ancora in ombra del vivere, aggiunge la Zambrano, realizza, in contrasto con l'oggettività più appariscente ma anche più «vuota» prodotta dalla ragione scientifica, «l'oggettività nella sua più alta forma». Dove «più alta» sta, mi sembra, ma è l'opera zambraniana nella sua interezza a mostrarcelo, per più complessa e completa, più integrale, più comprensiva della multiplanarità della condizione umana.

Già in questa stessa ottica, in un articolo dello stesso 1937, La reforma del entendimiento, la Zambrano aveva messo in evidenza come la ragione classica nel suo punto di massimo sviluppo, la

filosofia di Hegel, si sia rivelata incapace di dar conto in modo soddisfacente dei moventi e dei momenti insieme più segreti e più pregnanti delle vicende umane. Di qui, ella osservava, la necessità di elaborare una visione più esauriente della «vita umana nella sua totale intregrità»; una visione capace di ridimensionare la presunzione di autosufficienza, la «superbia» 10, del razionalismo, senza però cadere nell'estremo opposto di un culto incondizionato dell'irrazionale e dell'ineffabile.

Successivamente, l'attenzione della Zambrano si sposta sul significato della ragione poetica come possibile chiave di lettura, da un lato, della tradizione filosofica occidentale, dall'altro della storia del pensiero e della letteratura spagnola. Nascono, così, *Filosofia y poesía* e *Pensamiento y poesía en la vida española*, entrambi del 1939.

Il primo è un'appassionata indagine, insieme lucida e ispirata, sulle ragioni e le forme del problematico rapporto da sempre esistente tra filosofia e poesia, caratterizzate rispettivamente dalla ricerca di un sapere univoco e certo e dal tenace attaccamento alle effimere manifestazioni della realtà sensibile. Il loro tradizionale contrasto si spiega secondo la Zambrano col fatto che la filosofia, come si può arguire mettendo insieme il mito della caverna di Platone e una famosa pagina della *Metafisica* di Aristotele, nasce da uno strappo troppo brusco, dal violento e quasi esorcistico sottrarsi di alcuni soggetti – interpreti però di una parte di ciascuno di noi – alla loro iniziale ammirazione per lo stupefacente ma inaffidabile mondo dell'immediatezza; mentre la poesia si colloca da subito all'estremo opposto, è abbandono e fedeltà di altri – interpreti però a loro volta di una parte di tutti noi – a quel seducente richiamo, e riscatto, risarcimento, quasi, di quell'intensità e carnalità del sentire-sapere che l'ascesi filosofica invece rinnega. Entrambe, tanto la poesia quanto la filosofia, sono poi rimaste sostanzialmente coerenti con la loro origine, hanno continuato a soddisfare gli stessi bisogni, (quasi) altrettanto primari; riconciliarle, pertanto, ossia fecondarle l'una con l'altra, come la Zambrano dichiara già qui di voler fare, significherà da una parte eliminare dalla pur legittima aspirazione filosofica all'unità e alla chiarezza la violenza che ne ha viziato a suo giudizio la storia, dall'altra sottolineare ed esaltare la componente etica e conoscitiva rinvenibile nel discorso poetico: tanto l'attenzione, la dedizione, la «giustizia caritativa», quindi, che spinge quest'ultimo a mettere in forma l'informe, a dar voce e profilo a ciò che resterebbe altrimenti indicibile e invisibile, quanto la forza unificante dei suoi ritmi e l'incisività e memorabilità delle sue rappresentazioni e costruzioni, delle sue «figure innamoranti» 11.

«La poesia», scrive tra l'altro Maria Zambrano verso la fine di questo testo con una definizione insieme così bella, così suggestiva e così precisa, così pensata, dell'arte della parola, da rendermene obbligata la citazione, «è ametodica, perché vuole tutto allo stesso tempo. E perché non può, nemmeno per un momento, staccarsi dalle cose per immergersi nel fondamento – in questo si differenzia dall'atteggiamento religioso. E perché non può, nemmeno per un istante, staccarsi dall'origine, per cogliere meglio le cose – nel che si distingue dalla filosofia. Vuole tutte e due le cose insieme. Non le distingue, così come non può distinguere tra l'essere e l'apparenza. Non distingue perché non decide, perché non si decide a scegliere, a scindere, nulla: né le apparenze dall'essere, né le cose che sono dalle origini, né il suo proprio essere dal luogo da cui scaturisce» 12.

La stessa aspirazione a mettere a fuoco quel sentire-sapere della soglia, quel sentire-pensare dell'interezza, della riconciliazione e fecondazione reciproca dei contrari, che Maria Zambrano ha battezzato due anni prima «ragione poetica», ispira anche il secondo testo importante del '39, *Pensamiento y poesía en la vida española*.

Al contrario dei saperi improntati a quel razionalismo sistematico europeo per il quale conoscere significa smaterializzare i fenomeni onde sottometterli a schemi concettuali, argomenta qui la Zambrano, la cultura sia filosofica – da Seneca a Unamuno e Ortega y Gasset – sia letteraria della Spagna, appare caratterizzata da un realismo o materialismo che si manifesta come irresistibile «attaccamento [apegamiento]» alle cose, al mondo sensibile, alla «mutevole molteplicità» del reale «in tutta la sua pienezza». Di qui un tragicismo, una «malinconia», dovuta alla conseguente

concezione della vita come successione di istanti irrimediabilmente fluenti verso la loro fine - «Son le nostre vite i fiumi/ che vanno a dare nel mare/che è il morire», scriveva nel '400 Jorge Manrique – e tale da dar luogo nel corso della storia a due atteggiamenti opposti: da un lato, all'abbandono all'attimo fuggente, spasmodicamente goduto – vedi don Juan Tenorio e i picari -; dall'altro, alla sovrumana aspirazione ad abbracciare tutti quegli infiniti momenti in una totalità che insieme li conserva e li trascende – ed è stato il caso dei mistici. In mezzo tra i primi e i secondi, osserva Zambrano, è però poi intervenuta, a sancire la specificità della cultura spagnola, anche una terza figura, quella appunto del poeta, che partecipa di entrambe le istanze in quanto «non vuole rinunciare né a uno solo degli istanti che passano, né alla totalità di essi», ossia né «vuole fare a meno di sgranarli, di gustarli, uno per uno, né smette di provare l'anelito amoroso che chiede eternità» 13. Ed è in questa sua qualità di figura-ponte, potremmo dire, che punta a conciliare l'attaccamento alla concretezza del tempo nel suo trascorrere sensibile con l'aspirazione a un possesso totale di esso, che non più quel poeta spagnolo, Manrique o Machado, ma il poeta spagnolo in quanto tale risulta ora agli occhi della Zambrano il rappresentante esemplare di quel sentire-sapere dell'interezza o della soglia che è la ragione, o, come ella la ribattezza qui, «conoscenza» poetica. Di una forma di comprensione, cioè, ella spiega, «in cui né si scinde la realtà, né si scinde l'uomo, né si scinde – in élites e massa – la società...Lo sforzo attraverso cui si raggiunge la conoscenza poetica, è uno sforzo cui si fa incontro, a metà del suo cammino, una presenza sconosciuta, a metà del cammino perché chi a tale presenza anela non si è mai trovato in solitudine, in quella solitudine angosciata in cui versa chi ha avuto l'ambizione di separarsi dalla realtà. A costui, difficilmente la realtà tornerà a offrirgli. Mentre a chi ha preferito la povertà della comprensione, a chi ha rinunciato a ogni vanità e non si è superbamente ostinato a giungere a possedere con la forza ciò che è inesauribile, a costui la realtà si fa incontro, e la sua verità non sarà mai verità conquistata, verità carpita, violata; non sarà alézeia, ma rivelazione elargita e gratuita, ragione poetica» 14.

Oltre che in Pensamiento y poesia en la vida española, la verifica di queste posizioni alla luce della tradizione letteraria della sua terra viene compiuta dalla Zambrano, sempre nel '39, nel saggio già ricordato su San Juan de la Cruz, pubblicato in italiano in appendice alla Confessione come genere letterario, dove ella mostra come i versi di questo grande mistico siano il frutto di una voglia, di una «fame», di esistere, e di far esistere la presenza amata dell'altro, talmente forte da poter essere placata solo dalle inesauribili figure della poesia. L'ascesi, la rinuncia alla vita immediata, alla soddisfazione diretta della carne, è qui la premessa della creazione di una realtà seconda, in cui la pienezza del soggetto – coscienza formante alimentata e guidata dalla volontà amorosa di presentificazione dell'assente – si sposa con la pienezza dell'oggetto, col suo uscire dall'indistinzione per prendere luce e corpo esperibile in uno spazio, «zona intermedia tra la vita e la morte» 15, sottratto sia alla consunzione del possesso che al buio della distanza e dell'oblio. Una poesia così intesa – pensiamo, di nuovo, alla figura anche in questo esemplare del nostro Leopardi, all'incisività creativo-ricostruttiva generata dal suo ripetuto, proverbiale morire e rinascere a se stesso; ma anche alla poesia a sua volta insieme così cantata e così consapevole, così pensata, di Rilke, Lorca, o dello stesso Machado – è per la Zambrano sempre anche una mistica, seppure lucida, articolata, «chiara» o «della creazione», appunto, come ella chiama quella di San Giovanni della Croce per distinguerla dalla mistica nichilistica di Miguel de Molinos; e «perfetta oggettività» 16, come perfettamente oggettivo è a suo giudizio l'amore che non ingoia il proprio oggetto come fa il desiderio lasciato a se stesso, ma al contrario lo salvaguarda mettendolo in forma, «disegnandolo», nell'interiorità di chi ama; e interezza della persona, in quanto coesistenza, anzi, coappartenenza, per quanto laboriosa e sofferta, di ordine e di delirio, di disciplina e di libertà, di controllo e di abbandono, di distanza e di partecipazione, di conoscenza e di passione. E così, scrive in conclusione la Zambrano, l'unità «sognata», sì, certo, anche dal filosofo, dal filosofo puro, diciamo, ma appunto solo sognata in quanto inficiata all'origine da una disgregante volontà di dominio, «si avvera nella poesia. La poesia è tutto; il pensiero scinde la persona, mentre il poeta è

sempre uno. Di qui l'indicibile angustia e anche la forza, la legittimità della poesia» 17 (corsivi di M.Z.).

Ancora più di vent'anni dopo, del resto, in un notevole saggio sulla Spagna e la sua pittura scritto nel 1960 a Roma, la Zambrano porterà proprio la poesia di San Giovanni della Croce a riprova dell'infondatezza del luogo comune secondo cui «l'intensità della vita spirituale annulla quella corporea, annulla e distrugge i sensi... Se è certamente vero», ella puntualizzerà in quelle pagine, «che l'ascetica ortodossa prescrive una rinuncia e persino un annichilimento dei sensi, il risultato ci dice però che quest'annichilimento è piuttosto una trasformazione. I sensi vengono sì distrutti, ma solo nella loro forma normale, per poi essere ricondotti – attraverso non sappiamo quale recondito cammino – a una superiore acutezza e a un'unione tra di loro e tra di loro e l'intelligenza, che produce una percezione più intensa e totale, un'abbracciare la realtà e penetrarla» 18.

Se per definire il pensiero di Maria Zambrano si può legittimamente parlare di esistenzialismo estetico, tuttavia, è anche perché senso e storia di quella nuova forma di intelligenza insieme speculativa ed espressiva, abbracciante-penetrante, che è la ragione poetica, non vengono esemplificati nella sua visione solo dalla poesia in senso stretto: alla messa a punto del metodo di ascolto, di aderenza intrinseca, alle pieghe e alle piaghe del vivere umano, di cui la ragione poetica è portatrice, danno al contrario un contributo essenziale anche i linguaggi, le forme, del romanzo, della tragedia, della pittura, della musica.

Musica e poesia, intanto, sono gemelle, scrive Zambrano nel saggio già ricordato La Spagna e la sua pittura, nel senso di essere entrambe sia celesti che infernali in quanto, doni caduti dal cielo tramite un eroe disceso da Apollo, Orfeo, che è però anche un essere infernale, esse affiorano nello stesso tempo «dall'inferno della nostra anima», dunque provengono – così prosegue la Zambrano - «da quel luogo intimo e segreto, inaccessibile, nel quale inferno e paradiso si confondono perché in esso risiede il ricordo, il paradiso che permane e che, coll'illuminare il tempo reale della nostra vita e la sua ultima angoscia, produce l'inferno» 19. In un senso lontano solo apparentemente da questo, la musica ispirerà poi sin dal titolo uno degli ultimi testi della Zambrano, il già ricordato *Notas de un método*, di cui ella dice nelle righe iniziali, poco prima di domandarsi se non sarà il musicista piuttosto che il filosofo «il protagonista della cultura d'Occidente», essere composto appunto non di annotazioni ma di «note in senso musicale», momenti di una «melodia» intesa come costruzione non forzata né forzante, diciamo, di un'andatura conoscitiva il più possibile con-sonante con le vibrazioni più profonde della vita; come una forma di riflessione, dunque, ella aggiunge, «imprevedibile» e «creativa» 20, ossia non meno intuitiva che argomentata, non meno accompagnante che analitica, non meno rivelatrice che esplicativa, non meno illuminante che chiarificatrice. Ma già negli anni quaranta, in quelle stesse pagine su Seneca che abbiamo visto svolgere un ruolo decisivo nella messa a fuoco della vocazione «materna» della ragione poetica, la Zambrano aveva evocato la musica quando aveva ricordato essere la saggezza dello stoico un'«armonia interiore» attraverso cui egli percepisce l'«armonia del mondo». Ciò che fa di un saggio un saggio, ella soprattutto aggiungeva in quell'occasione, è «una questione di orecchio, una qualità musicale... un'attività di percezione incessante... un continuo accordo. È, insomma, un'arte. La morale si è risolta in estetica e, come ogni estetica, ha qualcosa di incomunicabile... Vivere e morire con misura è la suprema, unica legge; legge musicale, più che razionale» 21 «Con misura», vale a dire, una volta di più, con sapiente, esemplare equilibrio tra istanze a un tempo contrapposte e complementari, un equilibrio capace di dosare al meglio la “bilancia” che soppesa da un lato autoconoscenza ed autoespressione e dall'altro intelligenza del difforme, il distante, l'«eterogeneo»; da un lato la vulnerabile opacità della materia, in primis di quella materia per eccellenza che è la nostra fisicità, la nostra carne, dall'altro la dura lucentezza delle costruzioni della mente.

Toccherà poi a *Persona y democracia*, pubblicato in Portorico nel 1958 ma il cui testo ci informa essere stati luogo e data della sua conclusione “Roma 23 luglio 1956”, fare del richiamo alla musica uno dei perni dell'analisi filosofico-politica di grande rilievo che la Zambrano sviluppa in tale opera e che manifesta anche per questo un'indubbia consonanza, è di nuovo il caso di dire,

col resto del suo pensiero. Qui, infatti, ella osserva tra l'altro che l'assetto, l'ordine, di una società democratica, è più simile all'ordine musicale che all'ordine architettonico in quanto si tratta di un ordine non rigido, immobile, definitivo, ma «vivente», «fluido», che «armonizza le differenze» - «Unisce la musica i contrari, o è già lì che respira prima che compaiano?», leggeremo vent'anni dopo in *Chiari del bosco* -; per cui chi si oppone ad esso, all'ordine democratico, magari accusandolo, come accade il più delle volte, di non essere in realtà che disordine, confusione e caos, si comporta, conclude Zambrano, «come qualcuno il cui udito non fosse in grado di seguire il fluire di una melodia o la complessità del contrappunto: qualcuno che volesse trovare l'ordine e l'armonia nel suono continuo di una nota» 22.

Dà da pensare, infine, l'affermazione, che mi astengo dal commentare perché di una densità autoilluminantesi – potrei al massimo sottolinearne la qualità di ennesima manifestazione di unità dei contrari - che ne *Il sogno creatore* (1965) Zambrano fa seguire alla sua definizione della musica come arte del movimento per eccellenza: «la musica», ella scrive, «è il sogno organizzato, il sogno che, senza cessare di esserlo, è passato per il tempo e ha imparato dal tempo, ha messo a frutto il tempo» (corsivi di M.Z.) 23.

Passando all'arte del romanzo – e il modello, qui addirittura l'archetipo, è di nuovo un capolavoro spagnolo, il *Don Chisciotte*, al quale la Zambrano dedica tra l'altro il saggio *Ambigüedad de Cervantes* (1947) –, per la pensatrice andalusa esso mostra meglio di qualsiasi altro genere artistico dei nostri tempi il conflitto tipicamente moderno tra coscienza e pietà, tra la riduzione cartesiana dell'essere dell'uomo a pensiero puro e il bisogno dell'uomo concretamente esistente, dell'uomo-creatura, di immaginarsi, inventarsi, sognarsi. Da un lato, prendendo le difese di quest'ultimo, dell'uomo-creatura, del sognatore che convive in ognuno di noi col ragioniere ma senza dimenticare quest'ultimo, e puntando così, a differenza del pensiero puro, ad abbracciare l'interessa del vivere, il romanzo ha aperto la strada secondo la Zambrano a quelle filosofie – la teoria della ragione vitale o storica o «narrativa» del suo maestro Ortega y Gasset, il personalismo e, appunto, l'esistenzialismo – che più si sono sforzate di mantenere aperti gli orizzonti della mente in un momento in cui questa sembrava chiudersi alle istanze e alle suggestioni dell'immaginario. Frutto dell'incontro-scontro tra fame, «apetito», di essere, e desiderio di conoscenza, scrive la Zambrano nel saggio del '47, la grande narrativa europea si affianca a quei saperi nel tentativo di raggiungere, nuovo esempio di convergenza dei contrari o supposti tali, quel «punto di coincidenza di Filosofia e Poesia» nel quale «il tempo creatore in cui nasce il sogno della persona si aprirà il passo nella chiarezza della coscienza» 24. Raccogliendo, così, ed è insieme il secondo aspetto significativo della teoria zambraniana del romanzo e un'ulteriore riprova dell'organicità della sua visione complessiva, l'eredità della grande tragedia greca, che coincidendo con la nascita della coscienza europea ha rappresentato anche il momento aurorale del suo conflitto con le pulsioni e le concezioni che fuoriescono dai percorsi del pensiero ufficiale, dal mondo della luce piena, dall'ordine costituito della città e della mente. Tematica, quest'ultima, alla quale la Zambrano ha dedicato, oltre ad alcuni saggi raccolti ne *L'uomo e il divino* (1955) e *Il sogno creatore*, la sua ispirata riscrittura-correzione dell'*Antigone* di Sofocle, quella *Tomba di Antigone* (1967) che rappresenta a mio parere una vera e propria opera-ponte, e non solo evidentemente in senso cronologico, tra la fase dell'indagine prevalentemente storico-speculativa sulla ragione poetica e la fase del pieno dispiegarsi di questa, del suo prodursi indisgiungibilmente teoretico e stilistico, espressivo – insomma e del tutto conseguentemente: razional-poetico – nei testi chiave dell'ultimo periodo: *Chiari del bosco* (1977), *Dell'aurora* (1986), *Notas de un método*, *I beati*, fino al postumo *Los sueños y el tiempo* (1992)

Sulla tragedia classica in versi, la Zambrano ha scritto, ne *L'uomo e il divino* (1955), che essa rappresenta ai suoi occhi l'espressione più compiuta e matura sia dei rituali e delle formule ritmiche delle antiche liturgie, sia dei giochi verbali dell'infanzia e della sapienza popolare in rima; e mi sembra si possa dire che sia già questa superiore capacità del linguaggio tragico di ampliare la concezione umana del tempo “alterandone”, diciamo, il normale decorso lineare nelle cadenze della versificazione, a far sì che la Zambrano ritenga questo linguaggio in più sensi così magistrale come

una prima forma emblematica di rivelazione-comprensione dell'inquietante per eccellenza, del massimamente inatteso, dell'eterogeneo nel senso appunto di altro in quanto altro, di altro «resistente» 25. Da quelle antiche forme di manipolazione del linguaggio, in ogni caso, la tragedia si distingue a suo giudizio non solo, naturalmente, per il suo superiore magistero formale, ma anche per il fatto che le forme di alterità «resistente», particolarmente marcata, con cui essa si misura, corrispondono da subito agli aspetti più radicali, imprevedibili e dolorosi, dunque meno accettabili, del vivere: alle sue «situazioni estreme», nei confronti delle quali la rappresentazione tragica funge da rito purificatore volto a esorcizzare il male mettendone in luce cause ed effetti su una scena che è, e insieme non è, la stessa della vita. Mettendo in luce, cioè, del male compiuto o subito dai personaggi della vicenda rappresentata, il suo essere e insieme il suo non essere anche il nostro, di noi spettatori, che comprendendoli e/o commiserandoli ci mettiamo sempre in qualche modo “nei loro panni”, vediamo sempre in qualche misura in loro dei nostri “simili”, degli “altri noi”: «È questo», scrive tra l'altro al riguardo la Zambrano, «che la tragedia, rito della vita greca, faceva sentire nello stesso tempo, in un istante, ai tanti spettatori convenuti: messa in scena della pietà nella sua arte di trattare “l'altro”, di trattare noi stessi quando ci facciamo altri o quando non abbiamo ancora cessato di esserlo» 26.

Da un lato, scopriamo che esercitando questa sua funzione insieme rivelatrice e lenitrice di mali e colpe che sono di pochi ma potrebbero essere di tutti, l'autore tragico non fa per la Zambrano che esemplificare il ruolo svolto dall'artista tout court. Come mostra meglio di altri quel Picasso che ha portato allo scoperto nientemeno che «le viscere della pittura», ella scrive in alcune pagine sul grande malagueño scritte negli stessi anni de L'uomo e il divino, è ogni artista infatti a essere a suo giudizio «interprete prima di tutto delle tenebre, del lato oscuro della vita», cui la sua opera cerca di strappare «qualcosa del loro segreto, delle loro forme appena delineate, che a volte sono di mostri»; perché «una delle funzioni dell'arte, è di redimere mostri» 27. Dall'altro, l'esperienza del tragico resta però in ogni caso per la Zambrano il momento inaugurale di una ragione poetica o sentire-sapere della soglia in cui il soggetto si fa multiplo, plurale, mantenendosi nello stesso tempo come uno; diviene un altro, gli altri, pur restando se stesso. In ciò, l'arte tragica corrisponde per la nostra pensatrice a un modello di ricongiunzione dei contrari, qui un massimo di ludicità e un massimo di serietà, nella forma di un'azione vissuta come non reale, un «gioco», che però si fa più che reale, «totale» 28, nella misura in cui, proprio come in un gioco infantile vecchio come il mondo, ogni partecipante finisce col prendere su di sé la penitenza, col pagare il «pegno», di riconoscere nel proprio essere la fragilità, le tensioni e le contraddizioni – in una parola, l'umanità – di tutti. In tale riconoscimento, e nella rinuncia al sogno di autonomia e unità dell'io che esso comporta, consiste secondo la Zambrano l'atto di nascita della coscienza individuale come coscienza dell'altro in quanto altro, dell'altro «resistente», tornerei a dire, distinta dalla coscienza dell'identico perseguita, fondata e rappresentata dalla filosofia; un atto di nascita che più che con qualsiasi altra storia tragica, la Zambrano identifica con la vicenda di Antigone. Sulla quale, dopo averle dedicato alcune pagine negli anni quaranta, ella ritorna, nella stessa ottica ma in termini più ampi, qualche tempo dopo L'uomo e il divino, nei capitoli centrali de Il sogno creatore, per poi pubblicare nel 1967 - a definitiva testimonianza, come ho già avuto modo di dire, del grande significato rivestito sia per i contenuti che per lo stile del suo pensiero dalla figura della figlia di Edipo – quella riscrittura-correzione dell'Antigone di Sofocle che è La tomba di Antigone.

Riscrittura-correzione perché, come apprendiamo già dal lungo prologo di questa sorta di oratorio tragico in prosa, la Zambrano a differenza di Sofocle non fa morire Antigone, ritenendo di recuperare così la natura «trascendente» del genere tragico, il suo non poter non delineare, cioè, a suo avviso, un orizzonte più aperto e illuminante – più corrispondente, potremmo forse dire, al genere filosofico-letterario così tipicamente zambrano della «guida» - di quello di cui la storia raccontata appare inizialmente prigioniera. Sepolta viva, sì, dunque, come in Sofocle, sospesa tra la superficie della terra e le sue profondità, ma non suicida come il suo archetipo greco, non sbilanciata nemmeno alla fine verso l'oltretomba, l'Antigone zambrano assurge a figura esemplare – a macrosimbolo, a simbolo con la esse maiuscola, in qualche modo - di equilibrio e di

mediazione tra i due contrari per eccellenza della vita e della morte. Da qui, da questa sua posizione di mediatrice assoluta – di «tessitrice», di «spola», scrive con felice figuralità Maria Zambrano – tra le due opposte sponde dell'essere e del non essere, trae spunto, alimento e forza l'alternarsi di monologhi e di dialoghi con cui, nei dodici capitoli che formano il testo, Antigone rivive e ripensa il suo rapporto con gli altri personaggi della sua storia. I quali, pur senza perdere del tutto la loro primitiva identità, finiscono in tal modo per diventare meno sconosciuti e diversi, meno "altri"; finiscono per diventare, cioè, per usare la parola che maggiormente ricorre in quest'opera davvero notevole e che senz'altro ne riassume meglio il senso, più «fratelli».

In una con questo, tuttavia, La tomba di Antigone è anche il luogo del più nitido affermarsi di quella nuova forma di luce o di visibilità che Maria Zambrano ha ripetutamente affermato essere il più sentito e significativo dei traguardi del suo pensiero. Si tratta di una luminosità insieme soffusa e penetrante, che vediamo emanare sempre più limpidamente dall'interno del cuore di Antigone, dalla sua attenzione a tutto l'«altro» – quanto mai «resistente», quanto mai angosciosamente «eterogeneo» - da cui la sua storia è gravata, e che tanto più si accende e si espande quanto più fitti e pesanti sono i nodi di opacità, le ombre, che la assediano e le si fanno incontro. È investendo, ammorbidendo e sciogliendo questi nodi con la forza della sua mitezza, che questa luce fa maturare quel sogno di radicale trasformazione della condizione umana che è per la Zambrano "correttrice" di Sofocle la «Legge Nuova» della fraternità 29.

Dei testi dell'ultimo periodo - e con questo concludo -, tutti in vario modo importanti e della maggior parte dei quali ho avuto modo di segnalare via via almeno un tema o spunto di rilievo, Chiari del bosco è insieme alla Tomba di Antigone e a Dell'aurora quello che meglio esprime lo speciale rapporto che lega l'esistenzialismo estetico di María Zambrano al tema per lei così fondamentale della luce e, insieme a questo e inseparabilmente da esso, alla sua concezione del tragico. Come il motivo della pietà, infatti del riconoscimento del diverso, dell'eterogeneo, del dissonante, appare comune al linguaggio della poesia, al mondo del romanzo e all'universo tragico, così, ella aveva precedentemente argomentato nel saggio La Spagna e la sua pittura, quest'ultimo è accostabile al genere di pittura più rappresentativo dell'anima spagnola – Goya e Zurbarán, soprattutto - per il tipo di luce che rischiarava entrambi: non la luce solare, omogenea e incontrastata della cima dell'Olimpo, della coscienza e della ragion pura, ma la luce sotterranea, incerta e disuguale, da «lampada ad olio», che si sprigiona a fatica dal cuore dell'uomo e che sembra fare tutt'uno con la materia sulla quale si posa. E questa luce, ecco, è agli occhi della Zambrano, dalla prima all'ultima delle sue pagine, la stessa luce sfrangiata, baluginante, insieme trattenuta e riverberata, quasi, dall'ombra che la avvolge, che guida non la sola Antigone, ma ogni creatura umana, attraverso i chiari del bosco dell'esistenza.

1 C. Ferrucci, *Le ragioni dell'altro. Arte e filosofia in M. Zambrano*, Dedalo, Bari 1995.

2 M. Zambrano, *Los bienaventurados*, Siruela, Madrid 1990, p. 51 (trad. it. e postfazione di C. Ferrucci, Feltrinelli, Milano 1992, p. 53).

3 Id., *La guerra de A. Machado*, in "Hora de España", 1937 (XII), poi in Id., *Los intelectuales en el drama de España y escritos de la guerra civil*, Editorial Trotta, Madrid 1998, p. 177.

4 Id., *De la aurora*, Turner, Madrid 1986, p. 123 (trad. it. e postfazione di E. Laurenzi, Marietti, Genova 2000, p. 145)

5 Id., *Notas de un método*, Mondadori, Madrid 1989, p. 130.

6 Id., *Los bienaventurados*, cit., p. 90 (trad. it. p. 94).

7 Id., *Filosofía y poesía*, Fondo de cultura económica, México-Madrid-Buenos Aires 1987, p. 106 (trad. it. di L. Sessa, "Introduzione" di P. De Luca, Edizioni Pendragon, Bologna 1998, p. 109).

8 Id., *La reforma del entendimiento*, in "Atenea", 1937 (140), poi in Id., *Los intelectuales...*, cit., p. 138.

9 Id., *La guerra de...*, cit., in Id., *Los intelectuales...*, cit., p. 177.

- 10Id., *La reforma...*, cit., in Id., *Los intelectuales...*, cit., pp. 137-8.
- 11Id., *Filosofía...*, cit., pp. 22, 89 e passim (trad. it. pp. 37, 95 e passim).
- 12Id., *ibid.*, p. 113 (trad. it.- qui parzialmente modificata – pp. 115-6)
- 13Id., *Pensamiento y poesía en la vida española*, Endymion, Madrid 1987, p. 47.
- 14Id., *ibid.*, p. 53.
- 15Id., *San Juan de la Cruz (De la «noche oscura» a la más clara mística)*, in “*Sur*”, 1939 (XIX/63), poi in Id., *Los intelectuales...*, cit., pp. 267-9 (trad. it. di E. Nobili, “Introduzione” di C. Ferrucci, in *La confessione come genere letterario*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 116-8).
- 16Id., *ibid.*, p. 270 (trad. it. p. 120).
- 17Id., *ibid.*, p. 272 (trad. it. p. 123).
- 18Id., “*España y su pintura*”, in Id., *Algunos lugares de la pintura*, Espasa-Calpe, Madrid 1989, p. 90 (trad. it. di C. Ferrucci in id. (a cura di), *Estetiche dell’esistenza*, Lithos, Roma 1998, p. 220).
- 19Id., *ibid.*, p. 72 (trad. it. p. 210).
- 20Id., *Notas...*, cit., p. 12.
- 21Id., *El pensamiento vivo de Séneca*, Cátedra, Madrid 1987, pp. 45 e 47 (trad. it. – qui parzialmente modificata - di A. Tonelli, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 44 e 46).
- 22Id., *Persona y democracia. La historia sacrificial*, Anthropos, Barcellona 1988, pp. 162-4 (trad. it. di C. Marseguerra, Paravia Bruno Mondadori editori, Milano 2000, pp. 196-7).
- 23Id., *El sueño creador*, Turner, Madrid 1986, p. 18 (trad. it. e introduzione di C. Ferrucci, Lithos, Roma 2003, p. 23).
- 24Id., “*La ambigüedad de Cervantes*”, in Id., *España, sueño y verdad*, Edhasa, Barcellona 1982, p. 32.
- 25Id., “*Que es la piedad?*”, in *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Economico, México 1986, p. 207 e passim ( trad. it. di G. Ferraro, “Introduzione” di V. Vitiello, Edizioni Lavoro, Roma 2001, p. 188 e passim).
- 26Id., “*La tragedia, oficio de la piedad*”, in Id., *El hombre...*, cit., p. 224 (trad. it – qui parzialmente modificata – p. 205).
- 27Id., “*Amor y muerte en los dibujos de Picasso*”, in Id., *Algunos lugares...*, cit., pp. 164-6.
- 28Id., “*La tragedia, oficio de la piedad*”, in id., *El hombre...*, cit., p. 224 (trad. it. p. 205).
- 29Id., *La tumba de Antígona, Siglo XXI*, México 1967, poi in Id., *Senderos*, Anthropos, Barcellona 1986, p. 204 (trad. it. e “Introduzione” di C. Ferrucci con un saggio di R. Prezzo, La Tartaruga, Milano 1995).

\* Carlo Ferrucci insegna Storia dell'Estetica presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Roma Tor Vergata, dove afferisce al Corso di Laurea in Filosofia e al Dipartimento di Ricerche Filosofiche. I suoi principali temi di studio sono stati, in ordine di tempo, l'evolversi delle concezioni estetiche antiche e moderne alla luce dei concetti di espressione e sensibilità, la psicologia dell'arte, la teoria del romanzo contemporaneo, le poetiche del novecento, il pensiero di Kant, di Hegel e di Heidegger, l'estetica di Giacomo Leopardi, l'opera di María Zambrano. Oltre che su quest'ultima, di cui ha anche tradotto alcune opere, attualmente lavora in particolare sul rapporto tra filosofia e teatro. All'attività didattica e di ricerca affianca quella di poeta e drammaturgo, che considera strettamente complementare alla prima ritenendo la poesia un intreccio particolarmente eloquente di sentimento e pensiero, e il teatro una forma di espressione intrinsecamente filosofica. Dal 1992 al 1996 è stato Addetto Culturale presso il Consolato Generale d'Italia a Barcellona, contribuendo in tale veste alla diffusione della cultura filosofica italiana in Spagna e all'incremento dei rapporti tra università italiane e università spagnole.

