

## Roma in Maria Zambrano

Carlo Ferrucci

### **Italiano**

Dividerò questa mia conferenza in due parti. Nella prima, dirò dei vari momenti in cui si è articolata nel tempo la presenza di María Zambrano a Roma, nel periodo centrale della vita di questa figura di spicco del pensiero e della letteratura europea del Novecento; e accennerò alle opere da lei pubblicate o concepite nei suoi anni romani. Nella seconda parte, parlerò invece di quella che mi sembra essere stata, alla luce evidentemente dei suoi scritti, la natura essenziale, profonda, del rapporto tra María Zambrano e la nostra città. Un rapporto d'amore, senza alcun dubbio, voglio anticipare subito, e nel senso più pieno della parola:

non solo intellettuale, colto, cioè, ma anche intenso, sensuale, anzi « entrañable », viscerale, per dirla con un aggettivo alla Zambrano molto caro e che in spagnolo ha qualcosa in più dell'italiano nel senso dell'interezza, dell'essere vissuto anima e corpo; un rapporto la cui stessa, quasi definitiva rottura — la brusca partenza della scrittrice da Roma, nel 1964, per ragioni che feriscono profondamente la sua sensibilità, la sensibilità di chi nel frattempo è diventata una romana, romanissima « gattara » — fa pensare alla fuga di un'amante tradita che quando tornerà, nove anni dopo, sarà per poco tempo e quasi di nascosto. Un rapporto forse iniziato,

infine, proprio come alcuni grandi amori, molto presto, addirittura tra il 1909 e il 1921, quando la scrittrice bambina e poi adolescente vive con la famiglia a Segovia, città dominata com'è noto dai resti imponenti di un acquedotto romano a proposito del quale risulta che don Blas, suo padre, abbia detto in un momento di sconforto al poeta-pensatore Antonio Machado, suo collega di insegnamento e compagno di difficili battaglie politiche: « Vede, amico Machado, come ci conviene amare le cose grandi e belle, perché quest'acquedotto è l'unico amico che oggi ci resta in tutta Segovia ».<sup>1</sup>

María arriva una prima volta a Roma, insieme all'amata sorella Araceli, nell'estate del 1949, dopo aver visitato Firenze e Venezia e proveniente da Cuba, dove ha trascorso buona parte del primo decennio del suo esilio; e vi rimane fino al giugno del 1950. In un articolo scritto molto probabilmente proprio in quei mesi, o al più tardi subito dopo, ella definisce Roma « mia patria », espressione questa che la dice già lunga sull'immediatezza e la forza del suo attaccamento alla città; ma su questo tornerò nella parte finale della mia conferenza. Sappiamo poi anche che vorrebbe rimanervi più a lungo, sia perché, come spiega in una lettera, Roma le appare il luogo migliore per scrivere l'opera alla quale sta lavorando in questo momento, *Filosofia e cristianesimo* — il nucleo di uno dei suoi testi storico-filosofici più ambiziosi e significativi, pubblicato nel 1955 col titolo di *L'uomo e il divino* —, sia perché, aggiunge in un'altra lettera, e per le due fuoriuscite che vivono in condizioni economiche precarie si tratta di un « dettaglio importante », in Italia la vita è meno cara che in Francia, senza contare che Araceli in nessun posto si è trovata così bene come a Roma. Ma la nostra Questura è avara di permessi di

soggiorno, e i documenti comprovanti la sua qualifica di studiosa dell'Università dell'Avana necessitata di lavorare a Roma che María chiede con insistenza ai suoi amici cubani, o non arrivano proprio, o risultano comunque insufficienti a far sì che le due sorelle possano prolungare la loro permanenza.<sup>2</sup>

Una permanenza nel corso della quale María si trova a un certo punto, tra il gennaio e l'aprile del 1950, a scrivere anche due poesie, tutte e due nell'Hotel d'Inghilterra, a Via Bocca di Leone: *Delirio dell'incredulo*, che ha un avvio un po' lorquiano — María aveva incontrato Federico García Lorca, e scritto su di lui, e più tardi compilerà con Araceli una scelta di sue poesie e prose per un libro curato da Elena Croce —, « Sotto il fiore, il ramo / sopra il fiore, la stella / sotto la stella il vento », per poi svolgervi un densissimo pensiero poetante sulla « nada », il nulla; e un testo intitolato successivamente Per Edison Simons (un poeta panamense suo amico), che a un avvio machadiano fa seguire alcuni pregnanti interrogativi sulle forme della natura e lo sguardo umano.<sup>3</sup>

Il secondo, e di gran lunga più importante, soggiorno romano di María e Araceli inizia esattamente tre anni dopo, nel giugno del 1953, per durare questa volta — tranne brevi periodi trascorsi in Francia, in Svizzera e a Firenze — ben undici anni, fino al settembre del 1964. Poi María tornerà ancora a Roma nel 1973, sola (Araceli è morta l'anno prima) e trattenendosi solo qualche mese, per reagire al momento « molto drammatico », come scriverà nel 1987 in *Quasi un'autobiografia*,<sup>4</sup> rappresentato appunto per lei dalla morte di sua sorella, cominciando a scrivere *Notas de un método* — una delle sue opere conclusive,

pubblicata nel 1989 — nella città che oltre a essere probabilmente la più « musicale » tra tutte quelle da lei abitate era anche il luogo che più a lungo di ogni altro le aveva viste condividere il loro esilio; e ripasserà per Roma un'ultima volta, forse (al riguardo ho trovato un unico accenno nella lettera a un amico), nel 1976.<sup>5</sup>

Roma 1953-1964, dunque. Dei diversi appartamenti in cui María e Araceli hanno abitato in quegli anni — a Piazza del Popolo, a Lungotevere Flaminio, a Piazzale Flaminio, a via della Mercede, a via Montoro — il più presente nei ricordi e nelle testimonianze sia di María che dei suoi amici, è di gran lunga quello di Piazza del Popolo 3, proprio sopra il Caffè Rosati, dai cui « finestroni rotondi », come ha scritto di recente un amico spagnolo che l'aveva conosciuta in quei giorni e un altro suo amico, Enrique de Rivas, mi ha di recente confermato, « si vedevano, come in un quadro rinascimentale, le colonne e i capitelli delle due chiese gemelle di S. Maria di Montesanto e S. Maria dei Miracoli ».<sup>6</sup> E a S. Maria di Montesanto, come ci ricorda Jesús Moreno Sanz, María e Araceli seguono la messa degli artisti e i concerti del venerdì, preceduti da letture di Rilke, Kierkegaard o i Padri della Chiesa.<sup>7</sup>

Gli altri luoghi romani con cui María stabilisce un rapporto speciale sono il Pincio, il Palatino, il Campidoglio, Piazza di Spagna e i suoi dintorni, S. Maria della Vittoria con l'Estasi di S. Teresa del Bernini, Campo de' Fiori, Piazza Navona, Piazza Vittorio — con, in mezzo a un « mercato tumultuoso », scriverà in una lettera, la sua Porta Magica di cui ella ricorda la scritta « Fa' della terra cielo, e del cielo terra preziosa » —<sup>8</sup>; e poi ancora i quattro punti della città, che per lei diventano un po'

i suoi punti cardinali, ai quali dedicherà le sue pagine di ricordi e sui quali tornerò più avanti: il Criptoportico di Porta Maggiore, San Giovanni Decollato con la sua Arciconfraternita della Misericordia e l'ombra di Giordano Bruno, le Catacombe, la via Appia... « Ci muovevamo molto bene », racconterà in un articolo il pittore Ramón Gaya, conosciuto da María nel 1958 a Firenze e poi compagno delle sue passeggiate romane: « il caffè Greco, Piazza di Spagna, Via del Babuino, la Frutteria, la Trattoria...dove però ho visto María non più felice, né più triste, ma... più piena, più completa, è stato sulla Via Appia... A María piaceva soprattutto arrivare fino a un bassorilievo molto trascurato, molto sciupato, di una tomba romana... ». <sup>9</sup>

Una ricchezza di orizzonti, dunque, una festa dello sguardo, uno straordinario concentrato di suggestioni quotidiane e di arte e storia con la maiuscola, ma soprattutto, direi, un convergere tutto romano di religiosità della bellezza e bellezza della religiosità, del sacro, che María come vedremo non può non vivere anche come una sfida di pensiero. Prima di sviluppare questo tema, però, vorrei accennare agli altri aspetti, per la maggior parte già abbastanza noti, della vita romana di María: le sue condizioni di esistenza, i suoi incontri, le sue amicizie, la sua presenza nella cultura della città, i testi che scrive o mette in cantiere in quegli anni. Anni contraddistinti, dal punto di vista pratico, da una situazione di grave precarietà economica, alla quale María può far fronte solo coi proventi dei suoi scritti, l'aiuto di alcuni amici e, più tardi, una borsa di studio della Fondazione Fina Gomez. Alle difficoltà economiche si aggiungerà poi la malattia, una tromboflebite, di cui Araceli soffre a partire dal 1957 e di cui morirà quindici anni più tardi; mentre ulteriori complicazioni arriveranno, come ci ricorda un altro suo amico di

quegli anni, Agustín Andreu, dalla « rudezza di un'Ambasciata Spagnola nervosa », che continua a vederla come una « rossa pericolosa ».<sup>10</sup> Ma María e Araceli venivano chiamate – e questo è la stessa María a raccontarlo, in una lettera del 1974 — anche « " quelle " o peggio [in italiano nel testo] sul Lungotevere, città [=zona] di marescialli [in italiano nel testo] e delle loro mogli »; mentre a Piazz a del Popolo, dove evidentemente si respirava un'aria molto diversa, le due straniere erano conosciute come « " le Signore Spagnole " [in italiano nel testo] » — María

anche come « " la Contessa " [in italiano nel testo] — o, « da alcuni che avevano appreso dai giornali che eravamo esuli, Principesse [in italiano nel testo] ».<sup>11</sup>

E poi c'erano, naturalmente, anche le amicizie. Le figure del panorama intellettuale e letterario romano con cui María entra in maggiore sintonia, sono Elena Croce e il suo compagno Tom Carini, Silvia Croce e suo marito Leonardo Cammarano, Elemire Zolla e la sua compagna Cristina Campo. In quell'epoca, Elena Croce presiede un comitato per l'assistenza agli esuli politici, ed è sicuramente anche in questa veste, oltre che per i suoi rapporti di amicizia e di parentela — è consuocera di Antonio Giolitti — con importanti uomini politici, che ella riesce a impedire, nel 1963, che María sia espulsa dall'Italia a causa di una denuncia anonima presentata contro di lei e i suoi gatti — molti, forse troppi: venticinque — « perturbatori » della pubblica quiete e decenza. Finché non sarà un analogo episodio, l'anno seguente, dopo che le due sorelle si saranno trasferite, sempre coi loro gatti in odore di indecenza, da Lungotevere Flaminio a Via della Mercede, a determinare comunque la loro partenza da Roma.

Non credo che a questo riguardo si possa parlare, come mi è capitato di sentire e di leggere, di una vera e propria espulsione, di una misura di polizia. Le informazioni, peraltro molto lacunose, che ho cercato di raccogliere sull'accaduto, e più ancora una conversazione con Enrique de Rivas, al quale esprimo qui la mia

gratitudine per quanto mi ha raccontato, mi inducono a pensare che l'atto di lasciare Roma — con Araceli e tredici gatti — sia avvenuto piuttosto per libera scelta di María: scelta in parte compiuta, certo, sotto l'effetto della minaccia di allontanamento forzoso che continuava a sentire incombere su di sé e su Araceli, ma anche perché due loro cugini, Mariano e Rafael Tomero Alarcón, quest'ultimo funzionario nella sede ONU di Ginevra, avevano offerto intanto alle due esuli una migliore sistemazione in Svizzera; e poi, soprattutto, o almeno è questo che mi sento di credere per quel che so di María, perché le parole rivoltele dal Questore nel '64, in occasione del suo secondo e decisivo confronto con i nostri tutori dell'ordine — « Il mondo, signora, si divide in due: ci sono quelli che amano gli animali, e quelli che non li amano » — , devono averla convinta che se Roma, la città dei gatti, non amava i gatti come lei e Araceli li amavano, allora questa Roma, o meglio, questi romani senza abbastanza amore, ebbene allora questi romani senza abbastanza amore non meritavano più il suo.

È in questo senso che dicevo, all'inizio, che la partenza di María da Roma mi fa pensare alla fuga di un'amante delusa o tradita. Ma andiamo avanti.

Tra i numerosi intellettuali e artisti spagnoli o di lingua spagnola che María incontra o reincontra in quegli anni a Roma, ricordo i nomi di Diego de Mesa, Jorge Guillén, Rafael Alberti, dei pittori Ramón Gaya e Juan Soriano — che nel 1954 dipingerà in Messico il « Ritratto di una filosofa » — , di José Bergamín, di Alfredo Castellón, di Jaime Gil de Biedma — che scrive in qualche modo con lei, a quattro mani, sulla base del suo « resoconto dell'esodo », la poesia *Piazza del Popolo* — e poi di Carlos Barral, di Juan Bosch, futuro — e sfortunato — presidente democratico della Repubblica Dominicana, della poetessa venezuelana Reyna Rivas, dello scrittore e poeta Enrique de Rivas.

Gli incontri, le conversazioni, gli scambi di notizie, di libri, di scoperte, che María ha con i suoi amici italiani, spagnoli e latino-americani, si intrecciano naturalmente in più modi col suo lavoro di scrittrice. Le amicizie italiane, in particolare, le aprono la strada a diverse collaborazioni con le riviste *L'approdo letterario*, *Paragone*, *Nuova Antologia* e soprattutto *Botteghe oscure*, di cui María dirige insieme a Diego

de Mesa la sezione spagnola, dove nel 1955 pubblicherà un articolo dal sapore molto « romano », « La multiplicidad de los tiempos », e della quale ella stessa racconta che, chiamata in quel modo dal nome della strada in cui era situato il palazzo della sua direttrice, Margherita Caetani, faceva nascere in molti l'idea che si trattasse di una rivista comunista.<sup>12</sup> Un altro momento saliente della vicenda

editoriale italiana di María prima della sua partenza da Roma, sarà poi la pubblicazione, nel 1960, nel n.º 1 della rivista « Quaderni di pensiero e di poesia » diretta da lei e da Elena Croce — che traduce il testo — de *I sogni e il tempo*, parte di quello che qualche anno dopo diventerà *Il sogno creatore*; mentre a Firenze Vallecchi farà uscire, nel 1964, per la traduzione di Francesco Tentori, *Spagna, pensiero, poesia e una città*, parte del volume *Spagna, sogno e verità*.

Non posso accennare qui se non davvero di sfuggita, trattandosi di un tema talmente ampio e complesso da richiedere ben più di un'intera relazione, alla parte più importante del lavoro svolto da María a Roma, quella relativa agli scritti in spagnolo da lei pubblicati, redatti o messi in cantiere in quegli anni. Le sue pagine

di maggior spessore speculativo di quel periodo sono, com'è noto, ancora in gran parte inedite: si tratta delle ricerche sul sogno e il tempo — « 600 fogli, dei quali solo 50 pubblicati », scriverà María nel 1975 —<sup>13</sup>, iniziate nel 1949 ma portate

avanti soprattutto tra il '55 — « anno per me molto decisivo », ci dice María nella stessa lettera — e il '59, e che compongono un « vasto arcipelago sottomarino », come lo ha chiamato Jesús Moreno Sanz, dal quale sono emersi nel 1992 i cinque

capitoli de *I sogni e il tempo*, appunto. Ma del rapporto tra i sogni e il tempo, oltre che di temi non meno centrali nella visione di María come l'amore, la figura di Antigone, il nesso morte-vita, abbiamo scoperto da poco che parlano anche altri scritti fondamentali del periodo romano, quei densissimi *Quaderni del Caffè Greco*, punto di irradiazione delle più importanti opere dei decenni successivi, che l'Istituto Cervantes ha in parte pubblicato in occasione di questo Convegno e che ci auguriamo di poter presto leggere nella loro interezza.

« Romano » è poi anche l'articolo « Pirandello desde Roma », del 1954, punto di partenza di successive riflessioni sul drammaturgo agrigentino; « romane » sono le pagine di *Diotima di Mantinea* e *Persona e democrazia*, del 1956; « romana », anche se pubblicata in Francia, è l'importante « Lettera sull'esilio » (1961); « romani » sono alcuni tra i più significativi degli articoli e saggi sulla pittura raccolti successivamente in *Di alcuni luoghi della pittura*; « romani » sono, come ci ha raccontato di recente Rosa Mascarell, quei *Frammenti di etica* che, risalenti anch'essi soprattutto alla metà degli anni cinquanta e inediti come tali, sono andati in gran parte incorporandosi al più ampio progetto sui sogni e il tempo; « romani », infine, sono gli avvii di *Chiari del bosco*, *Dell'aurora* e *Note di un metodo*.

Ma è venuto il momento di mostrare come questa figura dal « profilo inimitabile di filosofo-poeta » — così, in una recensione radiofonica a *Spagna, pensiero, poesia e una città*, definiva a colpo sicuro María nel 1964 la sua amica Cristina Campo — <sup>14</sup> abbia vissuto la vera e propria relazione d'amore da lei intrattenuta con Roma, e che io ritengo faccia una cosa sola con l'importanza e la bellezza della sua scrittura.

« Caratteristica di Roma », ricordava María qualche anno prima di morire, è di « apparire completamente aperta, completamente visibile e presente », ma anche di essere « una città labirintica ». La sua aria, al cui abbraccio sensuale è molto difficile sottrarsi, la si direbbe, ella continuava, un'aria « commestibile », come se ci si trovasse « all'interno di un frutto », esattamente di una pesca, per quel suo «

colore dorato » che nelle altre città in cui pure può percepirsi, come Salamanca o la messicana Morelia, non è altrettanto appetitoso e tentatore, non « si rivolge al palato ». Roma, però, è poi anche « figlia di una Venere nutrice », per cui una volta arrivati non solo si ha l'obbligo di dar da mangiare, anzi è la cosa che si deve fare prima di ogni altra, come ci ricorda l'esercito di gatti affamati che vaga nelle sue piazze e nelle sue strade, ma bisogna a propria volta « darsi in pasto », bisogna lasciarsi inghiottire, fagocitare, da questa città evidentemente così sanguigna e carnale, così viscerale — anche se in queste pagine non la leggiamo, è infatti proprio questa la parola che continua a venirci in mente, a noi che sappiamo quanto le viscere, las « entrañas », continuo nella visione di María Zambrano — perché quello che Roma fa, a ben guardare, ella spiegava, è di « partorire senza sosta, partorire se stessa, partorire il suo colore, partorire la sua frutta, fiorire... » (un'immagine, questa del parto, che ritroviamo tra l'altro, a tracciare un ponte tra la sua prima e la sua terza patria — considerando come seconda la sua patria « prenatale », Cuba — in uno scritto del 1960, *La Spagna e la sua pittura*, in cui ella dice del paesaggio spagnolo che le sembra essere sempre in stato di parto di una nuova luce e di nuove forme). E Roma, infine, si staglia nel suo ricordo come un luogo che esibisce fianco a fianco, anzi direi letteralmente uno dentro l'altro, un massimo di vita e un massimo di morte: città, ella scrive, « eminentemente vitale », anzi « terribilmente viva » perché « divoratrice », come abbiamo visto, oltre che « nutrice », essa concede infatti ampio spazio anche alla morte, conserva bene in vista il suo « Circo » e i suoi « luoghi di martirio » e soprattutto le sue catacombe, che si presentano « nello stesso tempo come la radice di un campo di grano e come la radice di una morte immortale ». <sup>15</sup>

Queste alcune delle suggestive ma anche indovinate, anche penetranti parole —

io, romano, le vivo come un gesto, una specie di carezza, che porta alla luce la quintessenza della mia città — che María Zambrano pubblica su Roma nella prima parte dell'articolo « Roma, città aperta e segreta » uscito sul giornale madrileno *Diario 16* nel giugno del 1985, ossia più di vent'anni dopo la sofferta partenza da Roma della scrittrice e di Araceli. Nella seconda parte dello stesso articolo, ella

innesta sul linguaggio figurato e vitalistico, sul pregnante simbolismo corporeo, adottato nelle pagine iniziali — l'aria « commestibile », l'aver fame e lo sfamare, il rapporto carnale, simbiotico, da « parto », tra la città e le forme che da essa si sprigionano, le catacombe come « radice » — la descrizione di una sua visita alla Chiesa di San Giovanni Decollato, sede di quella Confraternita della Misericordia alla quale toccò trascrivere e conservare, l'anno 1600, le ultime dichiarazioni di Giordano Bruno. La rievocazione di quest'episodio le consente di affiancare ad osservazioni di ambiente e di costume richieste dal timbro a suo modo leggero, bozzettistico, quasi da goethiani o stendhaliani appunti di viaggio, dell'articolo — la funzione di luogo di riunione di un intero vicinato svolta dalle « trattorie », la sopravvivenza a Roma di « principi veri », l'andamento « lungo, spesso e denso » del crepuscolo romano — altre considerazioni di maggior peso nonché tipicamente sue sull'« eterno » mescolarsi, di nuovo, di vita e morte come sulla natura sacrificale della storia — « Non se ne ha ancora abbastanza di questa fiamma? » — e sul nesso tra pensiero e amore: « Il pensiero di Giordano Bruno nacque dall'amore... L'amore è la terra feconda del pensiero ». Fino alle parole conclusive, pronunciate al termine della visita dall'amico Elemire Zolla ma da María fatte subito e non meno tipicamente sue, su quella che avrebbe potuto essere un'altra storia, una storia meno disumana in quanto non più fondata sulla brutalità del potere, sulla violenza, sul sacrificio: « Se l'ortodossia cattolica avesse accettato un uomo di pace come Giordano Bruno, non sarebbe mai esistito, dopo, un Robespierre ». <sup>16</sup>

Vediamo così che, a dispetto della sua apparente occasionalità, quest'articolo del 1985 contiene in realtà nel suo piccolo la cifra di quello che Roma ha

rappresentato per la scrittrice: una realtà esemplarmente multipla, stratificata, in cui il presente coabita fecondamente col passato e in cui tanto la distinzione tra superficie e profondità quanto quella tra fisicità e pensiero tendono ad attenuarsi fino a sparire nella misura in cui il dettaglio visibile, materiale, si dilata senza soluzione di continuità in motivo di riflessione, e la riflessione — una riflessione

pungente, straniante, *alternativa* — viene a sua volta vissuta e comunicata, senza perdere per questo di spessore, in termini di evidenza sensibile. Quasi che, sulla scia di quello del suo Giordano Bruno, lo sguardo a un tempo amoroso e acuto, penetrante, che María Zambrano torna a posare dopo tanti anni, da Madrid, sulla nostra città, avesse ancora il potere di animare la materia e di dar corpo, plasticità, al pensiero. Che poi altro non significa se non che anche questo suo sguardo, questi suoi ricordi amorosamente pensanti, *fanno criticamente poesia*, sono cioè portatori anch'essi di quella « ragione poetica » di cui ella aveva affermato nel lontano 1937, in un articolo sul suo grande conterraneo Antonio Machado, che ha una « profonda radice d'amore », e di cui scriverà ancora nel 1987, dopo averla teorizzata e praticata per più di mezzo secolo, che essa è un modo di misurarsi con la realtà della vita non col solo pensiero ma, appunto, anche « col corpo », anzi addirittura « con la respirazione ».<sup>17</sup> Con quel di più di vicinanza, di com-partecipazione, cioè, e quindi anche di con-sonanza, di rispondenza vivificante a persone, eventi e cose, che meglio può farli risaltare in tutta la ricchezza dei loro significati e con tutta la forza delle loro altrimenti nascoste ragioni.

Sotto quest'ultimo profilo, è degno di nota il fatto che risalga proprio allo scorcio finale degli anni romani un articolo, « Los símbolos », in cui María afferma di intendere per simbolo una parola, un oggetto o un'opera d'arte che esprime una gamma di significati « più ampia e maggiormente carica di sentimento » in quanto trasmette qualcosa di magnetico, una « speciale vibrazione », e custodisce in sé

un appello senza fine, un « segreto interminabile ».<sup>18</sup> Mi piace credere, in altre parole, che la nostra pensatrice abbia messo a fuoco in questi termini e in quel momento un aspetto assolutamente decisivo della sua visione qual è l'insistito ricorso al linguaggio simbolico — basti pensare a testi come *Chiari del bosco*, *Dell'aurora* o *I beati*, pubblicati tra la fine degli anni settanta e il 1990 ma concepiti e iniziati nei decenni precedenti — anche grazie a quel suo precedente, intenso compenetrarsi del « respiro » così carico di simboli di Roma di cui abbiamo visto essere testimonianza l'articolo dell'85. Nello stesso contesto, dei modi in cui

l'incontro con Roma e, indissolubilmente da esso, gli incontri *di* Roma, contribuiscono alla maturazione della ragione poetico-simbolica zambraniana, è poi il caso di ricordare anche che fra i tanti atti particolarmente significativi da lei compiuti negli anni romani, vi è stata la traduzione in spagnolo per la rivista argentina *Sur* del saggio *Attenzione e poesia* della sua amica Cristina Campo, in cui si legge tra l'altro che « Poesia è anch'essa attenzione, cioè lettura su molteplici piani della realtà intorno a noi, che è verità in figure ».<sup>19</sup>

Che Roma abbia alimentato in lei questo genere di attenzione, questo sguardo poetico-pensante che infonde un di più di vita e di senso nella realtà su cui si posa moltiplicandola in figure portatrici di nuove verità, è testimoniato anche dagli altri articoli di ricordi romani che l'ormai ottantenne scrittrice pubblica, sempre sul giornale madrileno *Diario 16*, nell'ultimo periodo della sua vita. La maggior parte delle esperienze e delle scoperte rievocate in questi ricordi, infatti, sono anch'esse il frutto delle immersioni storico-archeologiche che la Zambrano ha compiuto sotto la pelle della città e dalle quali ella riaffiora, al pari del palombaro al quale Proust paragona nel *Tempo ritrovato* lo scrittore che non si sottrae all'obbligo di scandagliare le zone sommerse del suo io, con la perla di un frammento di passato illuminato e impreziosito dal bagliore di un pensiero. È il caso dell'« insolita verità » rivelatale dalla sua discesa nella Basilica Neopitagorica di Porta Maggiore, essere cioè in realtà il suicidio di Saffo apparentemente rappresentato nell'abside un *non* suicidio, leggibile piuttosto come un consacrarsi della poetessa al dio Apollo che la chiama dall'altra sponda dell'abisso — « Un monumento senza eguali » (1985) — ;

così com' è il caso della stele antica raffigurante un bell'adolescente da lei scoperta sull'amata Via Appia, nel fitto di un boschetto di cipressi, e che insiste testardamente a far valere le ragioni del sacro, del suo inquietante fascino più che umano, contro l'umano troppo umano dissacrante assedio portato a quel luogo da ogni genere di immondizia: testardamente e anche vittoriosamente, però, visto che un giorno, ricorda la Zambrano, « sulla statua del ragazzo, appesa al suo collo di cigno, trovammo una ghirlanda di fiori. E il suolo era pulito » — « La nudità iniziatica » (1988).<sup>20</sup> Un incontro, questo col suo « innamorato della via Appia », ricordato anche alla fine dell'ultimo dei suoi articoli su Roma, « Jaime a Roma » (1990), che nelle stesse righe enuncia con felice sintesi, e riportando significativamente in primo piano insieme al tema dell'amore anche quello del tempo, la ragione di fondo dell'attaccamento della scrittrice alla nostra città: « È una meraviglia, era un'epoca dentro l'altra. Una volta a Roma non volevi andartene, non potevi andartene ».<sup>21</sup>

Non solo l'articolo sul bell'adolescente della Via Appia, del resto, ma anche quello sul salto in mare di Saffo raffigurato nell'abside della Basilica sotterranea di Porta Maggiore, ha un'appendice che merita di essere ricordata. La troviamo nella lettera che María scrive il 15 novembre 1974 all'amico Agustín Andreu. Dopo aver domandato a quest'ultimo se ha mai visitato la Basilica e avergli descritto la scena in cui è raffigurata la poetessa greca, María così prosegue: « Ho conosciuto a Roma, e conservo le carte che ha lasciato, una ragazza, anche lei filosofa, che aveva i capelli come Simone [Weil, che subito prima in questa stessa lettera María

ha detto di avere incontrato molti anni prima a Madrid] e Saffo — piccola, mora — che ha fatto il salto in un modo terribile, per non aver mai udito una parola

d'amore, e perché credeva, sentendosi brutta, che non l'avrebbe udita mai. E veramente, non lo era; e come si sarebbe abbellita, se a trovarla bella fosse stato

un uomo. Invece no... E poi si credette disamata da suo fratello, un fratello che stava per sposarsi. E perché questo fratello non facesse lo stesso, lo tenemmo due mesi in casa — sul Lungotevere — , dopo di ch  lui si sposò ed ebbe due bambine alle quali misero come secondo nome María e Araceli, perché dicono di doverlo a noi se sono nate, avendo noi salvato il loro padre. Camilla de Jogu, si chiamava, era intelligentissima e sensibilissima, occhi splendidi. E ce l'aveva, chi le voleva bene, un giovane frate molto in gamba che morì un anno dopo di lei, e un amico di suo fratello, uno strano personaggio di Piazza del Popolo. Ma non ho mai voluto parlare con nessuno di quel mondo: era troppo ». <sup>22</sup>

Questo ora seducente ora drammatico venire alla luce, grazie al sussistere nel corpo di Roma di un'« epoca dentro l'altra », di una verità insieme intima, storica e sorprendente, « insolita », rappresenta un punto di contatto davvero rivelatore tra l'ultimo, affettuoso saluto che la Zambrano rivolge nei termini che abbiamo appena visto alla città lontana — « Una volta a Roma, non volevi andartene, non potevi andartene » — e lo stato d'animo, contraddistinto da subito dal prepotente sprigionarsi della sua attenzione poetico-pensante, che ella ci racconta di aver provato in occasione del suo primo arrivo nella città eterna e un cui aspetto, per concludere, vorrei ora rapidamente sottolineare. Avremo così conferma del fatto che il rapporto di María con Roma è stato lo stesso dall'inizio alla fine: un amore totale, una seduzione dello sguardo e una sollecitazione della mente che da un certo punto in poi diventano indissolubili dalla sua vita come dal senso profondo della sua opera.

Come ho già ricordato, María arriva una prima volta a Roma con Araceli nell'estate del 1949, per rimanervi fino al giugno del 1950. Sono ormai dieci anni che la vittoria di Franco — María ha parteggiato attivamente per la Repubblica uscita sconfitta dalla guerra civile — le ha costrette ad abbandonare la Spagna per l'esilio; dieci anni che María ha trascorso tra Parigi, il Messico, Portorico e soprattutto Cuba, scrivendo, pubblicando e tenendo corsi e conferenze in diverse università e istituzioni culturali. Ed è proprio per una rivista cubana, *Lyceum*, che lo pubblicherà nel 1951, che María scrive, durante o subito dopo quel suo primo soggiorno romano, il lungo articolo — « Una metafora della speranza: le rovine » — in cui chiama Roma « mia patria ». Che cosa intendeva dire, esattamente, la nostra scrittrice con queste parole, già di per sé così eloquenti? Che cos'è che l'aveva fatta sentire in così piena — « filiale », direi — sintonia con la nostra città?

Per rispondere, bisogna fare un passo indietro, al 1945, anno in cui María aveva pubblicato, sempre a Cuba, col titolo di *La agonia d'Europa*, una raccolta di saggi scritti negli anni della guerra per individuare sia le ragioni della malattia mortale vissuta in quel momento dal nostro continente, sia i segnali di un futuro meno

tragico. In uno di quei saggi, *La speranza europea*, ella esprimeva la convinzione che ciò che più caratterizza gli uomini del vecchio continente è la forza delle loro utopie, dei loro sogni, che dalle crociate alla rivoluzione russa si sono sempre rivelati talmente ambiziosi da risolversi necessariamente in un fallimento, un « fracaso ». Dove ciò che più conta, però, ella insisteva, non è tanto il dato di fatto di questi esiti più o meno fallimentari, di questi inevitabili insuccessi, quanto appunto la dimostrazione che proprio essi forniscono del plusvalore, diciamo, di slancio ideale, di utopica incontentabilità, di attaccamento a « grandes impossibles », prodotto da tanta parte della storia europea rispetto alle resistenze opposte dalla realtà.<sup>23</sup>

L'articolo del '49 in cui María Zambrano dice di Roma che è la sua patria, ripropone la stessa visione in un'ottica sicuramente tra le più romane e che ci

riporta fra l'altro all'immagine dell'acquedotto della Segovia della sua adolescenza: l'ottica, cioè, delle rovine di un grande passato e del pathos che se ne sprigiona. Un

pathos che, come ci ha mostrato di recente Salvatore Settis nel suo bellissimo libro *Futuro del classico*, si presenta con i tratti paradossali di una ferita insieme immedicabile e provvisoria, di una « frattura irreparabile che è necessario sanare ».<sup>24</sup>

Nelle pagine di « Una metafora della speranza: le rovine », María ci racconta dunque che, quando si è avvicinata per la prima volta alle rovine del Foro Romano, ha sentito affiorare dal fondo della sua memoria la voce della sua tata analfabeta Alhama che le diceva, come aveva l'abitudine di fare ogni volta che la vedeva triste, o arrabbiata, o smarrita: « Guarda, bambina... », con ciò esortandola semplicemente a concentrarsi su un particolare della vita che le si svolgeva intorno — un gioco di nuvole, il volo di un insetto — e che veniva così trasformandosi ai suoi occhi in una figura di rivelazione e in uno strumento di comprensione, ossia nel corrispettivo visibile, chiarificatore, nella liberatrice « metafora naturale », di quello che stava accadendo dentro di lei. E anche lì, allora, anche davanti al Foro Romano, riudendo dentro di sé l'esortazione della sua « vecchia, saggia... leggendaria bambinaia », lei ha guardato, si è concentrata, e

guardando — con lo sguardo rapito di una bambina congiunto con l'attenzione insieme amorosa e ragionante della filosofa-poeta capace di infondere senso e vita anche nelle cose più morte — guardando in questo modo ella ha visto, ecco, « le rovine della mia patria: Roma ». E immediatamente dopo averle viste e sentite così, come una realtà che faceva tutt'uno col senso di una nuova origine anzi lo produceva, direi, produceva essa stessa questo senso di rinascita, di nuova « patria », identificata con Roma, immediatamente dopo ella non ha potuto non domandarsi, sempre sull'onda del ricordo di quanto succedeva un tempo tra lei e la sua tata Alhama, se anche questa vista delle rovine del Foro romano non rappresentasse allora una « metafora » della stessa natura del gioco di nuvole o del volo di un insetto della sua infanzia e prima giovinezza: un'immagine, in altre parole, capace di far sì che qualcosa di doloroso e di opprimente si trasformi nel suo contrario, si rovesci in figure di comprensione e di sollievo.<sup>25</sup>

María non ci dice espressamente quale fosse in quel momento lo stato d'animo che la opprimeva, ma dal seguito dell'articolo comprendiamo che esso doveva fare

tutt'uno col senso di abbattimento prodotto implicitamente anche in lei — quasi per contagio fisico, direi — dallo spettacolo delle rovine prima che le parole di Alhama infondessero nuova luce al suo sguardo; anche in lei come in tanti altri, forse in tutti — d'istinto, quasi per contagio fisico, ripeto — e in ogni caso sicuramente nel suo maestro Ortega, che solo tre anni prima, in una conferenza sul teatro, aveva evocato la « malinconia » e la « voluttà del pianto » suscitate

dalla vista delle rovine in tanti artisti e pensatori europei degli ultimi tre secoli, e aveva riportato tra l'altro questo passo delle *Lezioni sulla Filosofia della Storia* di Hegel: « Quale viaggiatore non ha provato questa malinconia? Chi, davanti alle rovine di Cartagine, di Palmira, di Persepoli, di Roma, non ha meditato sulla caducità degli imperi e degli uomini, chi non si è addolorato considerando il destino di quella che un giorno fu vita piena e intensa? ». <sup>26</sup>

Vissuti solo in prima persona, da semplice visitatrice, oppure anche mediati, come ritengo più probabile considerando la ricchezza del retroterra culturale di María, da questa autorevole tradizione di pensiero, mi pare comunque fuori di dubbio che siano proprio la « malinconia » e il « dolore » di cui ci parlano Hegel e Ortega, gli stati d'animo che María aveva provato inizialmente davanti alle rovine del Foro. E che magari non costituivano che l'estremo approdo, l'ultima manifestazione in ordine di tempo, del più generale stato di crisi, di relativa stasi della sua scrittura e di sofferta maturazione interiore, che sembra abbia caratterizzato quel suo primo soggiorno romano.

Su tutto questo, irrompe salvifico il « Guarda, bambina... » di Alhama, il suo dar luogo alla trasformazione da simbolo di morte in simbolo di vita che le rovine più fuori del tempo che antiche, a questo punto, di Roma, cominciano subito a subire agli occhi di María, e che la sua penna fa arrivare fino a noi. Perché nel loro disfacimento, ella argomenta, nella loro frantumata e consunta nudità, quei resti lasciano trasparire meglio di un edificio intatto — proprio come succede a suo giudizio, lo abbiamo visto, coi fallimenti della storia rispetto ai suoi successi — ciò che sottostà all'azione dell'edificare, del costruire, in quanto tale: il sogno, la speranza, di realizzare qualcosa di superbo, di perfetto, di definitivo, che incarni al meglio le nostre necessità e le nostre aspirazioni. Una speranza che quanto più è intensa, elevata, esigente, tanto più è destinata a rimanere frustrata, così come persino il più superbo degli edifici è destinato prima o poi a subire i colpi del tempo; ma una speranza, anche, che proprio per questo suo scontrarsi col «limite

fatale... delle circostanze», non può non rinascere continuamente dalle sue inesauribili radici, dal suo « fondo indistruttibile ».

In questo suo ininterrotto risorgere, conclude María ormai pienamente rianimatasi alla vista di una Roma divenuta così, facendosi guardare e interpretare così, la sua terza « patria », la speranza manifesta il ribaltamento, il «trionfante rovescio», dei suoi fallimenti, come trionfante rovescio delle rovine ci appare l'edera che vi verdeggia dentro, l'« edera », leggiamo, « metafora della vita che nasce dalla morte, del trascendersi che segue ogni concludersi; ogni concludersi di qualcosa che le ali della speranza avevano fatto arrivare lontano. E la frase di Calderón " operare bene che neanche nei sogni si perde ", bisognerebbe intenderla pensando che, di qualsiasi realtà, l'unica cosa che resta sarà il suo sogno. Che il sognare bene nemmeno morendo si perde ». <sup>27</sup>

Sono parole come queste che mi fanno pensare che la nostra Europa, la cultura viva della nostra Europa, non potrà non essere fatta sempre più di figure e di opere altrettanto poetico-pensanti e quindi altrettanto « innamoranti », per dirla ancora col suo linguaggio, quanto la figura e l'opera della spagnola, europea e romana María Zambrano.

- (1) V. J. L. Mora García, *Hija de un sueño. El magisterio de sus padres*, in AA. VV., *María Zambrano 1904-1991. De la razón cívica a la razón poética*, Amigos de la Residencia de Estudiantes/Fundación María Zambrano, Madrid, 2004, p. 269. [volver](#)
- (2) V. M. Zambrano, *La Cuba secreta y otros ensayos*, a cura e con un'introduzione di J. L. Arcos, Madrid, Endymion, 1996, pp. 264-6. [volver](#)
- (3) Su questi testi poetici di Mara, v. J. Moreno Sanz, *El ángel del límite y el confín intermedio. Tres poemas y un esquema de María Zambrano*, Madrid, Endymion, 1996. [volver](#)
- (4) M. Zambrano, *Quasi un'autobiografia*, in *Aut aut* (Firenze), 279, maggio-giugno 1997, p. 129. [volver](#)
- (5) La lettera, del 5 gennaio 1976, dice: « ... se Dio vorrà, partirò il 23 per Roma e vi resterò alcuni giorni, non so quanti, ma credo, se niente si interpone, fino ai primi di febbraio. Credo che ci sia già una prenotazione in un albergo ». V. M. Zambrano, *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, a cura di A. Andreu, Valencia, Pretextos/Universidad Politécnica de Valencia, 2002, p. 293. [volver](#)
- (6) A. Castellón, *¿Habrá perdón para el que estrangula a una paloma?*, in AA. VV., *María Zambrano 1904-1991...*, cit., p. 176. [volver](#)
- (7) J. Moreno Sanz, *Síntesis biográfica*, *ibid.*, p. 64. [volver](#)

- (8) La lettera, del 3 maggio 1982, è in Id., *Guías y constelaciones*, ibid., p. 248, nota 80. [volver](#)
- (9) R. Gaya, *He pintado ese momento*, ABC, Madrid, 7 febbraio 1991, riportato da J. Moreno Sanz, *Síntesis...*, cit., ibid., p. 68. [volver](#)
- (10) A. Andreu, *Anotaciones epilogales a un método o camino*, in M. Zambrano, *Cartas de La Pièce...*, cit., p. 363. La stessa Mara, commentando la proibizione della stampa di un suo scritto da parte della censura spagnola, così si esprimeva in una lettera del 1963 a Alfredo Castellón: «... la rossa, avranno detto. Per loro, io e i repubblicani dell'esilio saremo sempre questo, rossi. Che tristezza! ». V. A. Castellón, *Habrá perdón...*, art. cit., in AA. VV., *María Zambrano 1904-1991...*, cit., p. 179. [volver](#)
- (11) M. Zambrano, *Cartas de La Pièce...*, cit., p. 142. [volver](#)
- (12) Ibid., p. 111. [volver](#)
- (13) Ibid., p. 248. [volver](#)
- (14) C. Campo, *Lettere a Mita*, a cura di M. Pieracci Harwell, Milano, Adelphi, 1999, p. 386. Sull'amicizia tra María Zambrano e Cristina Campo, v. il bell'articolo di Maria Pertile, « Nadar sabe mi llama el agua fría. Por la historia de dos amigas: Mara Zambrano y Cristina Campo », in AA. VV., *M. Zambrano 1904-1991...*, cit., pp. 153-173. [volver](#)
- (15) M. Zambrano, « Roma, città aperta e segreta », in Id., *Le parole del ritorno*, a cura di E. Laurenzi con un'introduzione di M. Gómez Blesa, Troina, Città Aperta Edizioni, 2003, pp. 107-8 (traduzione parzialmente modificata). [volver](#)
- (16) Ibid., pp. 109-112. [volver](#)
- (17) V. rispettivamente M. Zambrano, *La guerra de Antonio Machado*, in *Hora de España* (Valencia-Barcelona), XII, dicembre 1937, poi in Id., *Los intelectuales en el drama de España y otros escritos de la Guerra Civil*, con una Presentazione di J. Moreno Sanz, Madrid, Trotta, 1998, p. 177; e M. Zambrano, *Notas de un método*, Madrid, Mondadori, 1989, p. 130. [volver](#)
- (18) M. Zambrano, *Los símbolos*, in Id., *Artículos de la revista Semana*, presentazione e compilazione di M. Gómez Blesa, in *Con dedos de niebla* (Huelva), n. 21-22, 2002, p. 29. L'articolo era apparso su *Semana* l'11, dicembre 1963. [volver](#)
- (19) C. Campo, *Gli imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987, p. 166. [volver](#)
- (20) M. Zambrano, *Le parole...*, cit., p. 116. [volver](#)
- (21) Ibid., p. 233 (traduzione parzialmente modificata). [volver](#)
- (22) M. Zambrano, *Cartas de La Pièce...* cit., p. 129. [volver](#)
- (23) M. Zambrano, *L'agonia dell'Europa*, a cura di Claudia Razza con una Presentazione di Miguel García Baró, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 90-4 e passim. [volver](#)
- (24) S. Settis, *Futuro del classico*, Torino, Einaudi, 2004, p. 91. [volver](#)
- (25) M. Zambrano, *Una metáfora de la esperanza: las ruinas*, in Id., *La Cuba secreta...*, cit., pp. 137-8. Qualche anno dopo, il tema sarà ripreso dalla Zambrano nell'articolo *Las ruinas*, uscito prima sulla rivista *Asomante* di S. Juan de Puerto Rico, anno IX, n. 1, gennaio-marzo 1953, e poi nel volume *El hombre y lo divino* (1955). [volver](#)

- (26) J. Ortega y Gasset, *Idea del Teatro*, in Id., *Meditazioni del Chisciotte*, Napoli, Guida, 1986, pp. 138-40. [volver](#)
- (27) M. Zambrano, *Una metáfora...*, art. cit., in Id., *La Cuba secreta...*, cit., pp. 138-41. [volver](#)

