

La filosofia leggera di María Zambrano

Un dialogo a distanza con Italo Calvino

1. L'elogio della leggerezza

Quando nel 1984 venne invitato a tenere le Charles Eliot Norton Poetry Lectures presso l'Università di Harvard, Italo Calvino decise di dedicare i sei incontri previsti alla presentazione dei valori letterari che considerava preziosi per affrontare il tempo a venire: «Six memos for the next millennium» era il titolo pensato per il ciclo delle conferenze che lo scrittore, colpito da un ictus, non arrivò a pronunciare. Nel volume che ne raccoglie i testi¹ la leggerezza occupa una posizione preminente, essendo l'argomento con cui Calvino pensava di aprire questo suo *memorandum* sul valore esistenziale della letteratura e dell'arte in generale.²

Intesa sia come *modus* letterario che come funzione della letteratura rispetto alla vita, la leggerezza viene qui contrapposta alla «pesantezza, l'inerzia e l'opacità del mondo»: qualità che lo scrittore, agli esordi, aveva visto riprodotte con scarsa soluzione di continuità in tanta letteratura «impegnata» e di denuncia che dominava la scena intellettuale della sua giovinezza, dove l'imposizione indiscussa del realismo sembrava produrre l'effetto paradossale dell'immutabilità della realtà, della sua pietrificazione; «In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra [...] era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa».³ Calvino precisa tuttavia che la disposizione alla leggerezza che venne maturando in inottemperanza rispetto a quell'«imperativo categorico»⁴ non significava il venir meno

¹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1988.

² Il termine «Poetry», come segnala Esther Calvino nella prefazione al volume, indica, nelle intenzioni dei promotori dell'iniziativa, ogni forma di comunicazione poetica – letteraria, musicale, figurativa. I temi delle successive conferenze sono: Rapidità; Esattezza; Visibilità; Molteplicità; la sesta conferenza doveva essere dedicata alla Consistenza, ma non figura nel volume in quanto il testo non era ancora stato redatto al momento della morte dello scrittore.

³ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 6.

⁴ Ivi, p. 5. In un recente articolo apparso su *Il sole 24 ore*, Umberto Eco ricorda il clima della intellettualità degli anni quaranta e cinquanta, quando «era facile avvertire il ricatto di questa chiamata generazionale alle armi, al dovere della militanza, di usare il proprio

all'impegno morale e politico, o l'adesione al principio della gratuità dell'«arte per l'arte», dal momento che «esiste una leggerezza della pensosità così come tutti sappiamo che esiste una leggerezza della frivolezza. Anzi, la leggerezza pensosa può far apparire la frivolezza come pesante e opaca».⁵

Per cercare di approssimarci al segreto sottile di questa leggerezza pensosa – un segreto che non può essere enunciato in formule o ricette, pena la ricaduta nella pesantezza e nella rigidità, e che dunque rappresenta, per il romanziere contemporaneo, «l'oggetto irraggiungibile di una *quête* senza fine»⁶ – Calvino ricorre alla forza evocatrice del mito, e ricorda Perseo che sconfigge Medusa, essere mostruoso e tremendo il cui sguardo pietrifica, grazie all'agilità lieve del movimento e alla obliquità della prospettiva. Per decapitare il mostro senza soccombere al suo potere Perseo «si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio».⁷ L'obliquità di questo sguardo si riflette nell'ambivalenza del rapporto tra l'eroe e la Gorgone, che nelle diverse versioni del mito dà luogo a tutta una serie di rovesciamenti, di capovolgimenti, di inattese scaturigini e giochi di riflessi. Non solo, infatti, dal sangue di Medusa nasce Pegaso, il cavallo alato caro alle muse; ma la sua testa mozzata, che Perseo custodisce con cura, diventa uno scudo e un'arma che gli consente di sconfiggere il nemico trasformandolo in pietra, ovvero in «statua di se stesso».⁸ Calvino si lascia suggestionare in particolare dalle pagine delle *Metamorfosi* di Ovidio, allorché Perseo, accingendosi a lavarsi le mani dopo aver liberato Andromeda da un mostro marino, con «un gesto di rinfrescante gentilezza» depone su alcuni ramoscelli acquatici la testa di Medusa, che così si rivela un oggetto in qualche modo fragile e deteriorabile, simbolo del mondo di mostri in cui gli è toccato vivere, «una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio

potere intellettuale nella lotta contro i nemici ideologici», e lo sconcerto o l'ostilità con cui venne accolta l'apparizione di *Il barone rampante*, romanzo con cui Calvino abbandonava definitivamente la vena realistica che ancora dominava in *Il sentiero dei nidi di ragno*, per una poetica del fantastico, «muovendosi per mondi possibili, galassie cosmicomiche, città invisibili e traiettorie astrali zenoniane». Eco ricorda anche l'impatto che il libro ebbe su di lui, giovane scrittore alle prime armi, che ne ricevette una vera e propria epifania rispetto alla concezione dell'impegno dell'intellettuale, e questo grazie alla «leggerezza» con cui la morale in esso contenuta veniva proposta: «[il libro] aveva il potere persuasivo di una parabola, l'attrattiva profonda del mito, il fascino della fiaba e la forza gentile della poesia». U. Eco, *La morale è nella leggerezza*, «Il sole 24 ore», domenica 26 maggio 2013, p. 39.

⁵ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 12.

⁶ Ivi, pp. 7-8.

⁷ Ivi, p. 6.

⁸ Ivi, p. 7.

fiordello»⁹. In questa sua lettura del mito, Calvino rappresenta dunque una concezione della creazione artistica e poetica quale esercizio di uno sguardo indiretto eppure attento e amorevole, capace di cogliere il segreto della leggerezza contenuto nella gravità delle cose del mondo, e di operare così una trasformazione della realtà. A questo potere di trasformazione allude anche la metamorfosi ovidiana che Calvino registra: i ramoscelli marini, a contatto con Medusa, si trasformano in coralli, e le ninfe, per ornarsene, accorrono recandone altri, quasi in omaggio all'orrido volto.

Le analogie tra queste suggestioni e alcuni tratti caratteristici della filosofia poetica proposta da María Zambrano sono degne di nota. Per la pensatrice andalusa, il significato e il valore della scrittura filosofica nel suo rapporto con il mondo e con la vita consiste nel suo potere di trasformazione. E specificando la qualità e la modalità della trasformazione stessa, ella ricorreva al procedimento alchemico, capace di operare la trasfigurazione (e, più radicalmente, la transustanziazione) della materia densa e opaca della vita umana – di quanto in essa è viscerale, oscuro, magmatico e pesante – nella sostanza luminosa e sottile del pensiero.¹⁰ Anche l'esigenza espressa da Calvino di contrastare la «pietrificazione» operata o quanto meno riprodotta e assecondata da certa letteratura realista si esprime parimenti nell'opzione zambranianiana per un realismo filosofico che nulla concede alla mera riproduzione dell'esistente, e insiste piuttosto sull'attenzione rivolta alla realtà quale terreno di inesauribili possibilità. In questo senso, la proposta filosofica di Zambrano si pone come alternativa al razionalismo inteso, prima che come teoria metafisica, «come orizzonte, come terreno», che delimita la tradizione del pensiero occidentale fin da Parmenide: una tradizione contrassegnata dall'esigenza di definizione e dalla imposizione di quello che, con metafora efficace, Zambrano nomina il «regime dell'essere» sulla «fluente, mobile, confusa e frammentaria eterogeneità che è la prima cosa in cui ci si imbatte vivendo».¹¹ E se Calvino richiama la filosofia sottesa nelle *Metamorfosi* di Ovidio, per cui vi è «una parità essenziale tra tutto quanto esiste contro ogni gerarchia di poteri e di valori»,¹² Zambrano mette in luce una visione analoga negli studi sulle leggende afro-cubane della antropologa Lydia Cabrera, «poeta della metamorfosi». Contro «l'ordine e la sicurezza di un mondo composto di cose tutte uguali a se stesse», in cui impallidisce, come sotto una «sottile

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ M. Zambrano, *A modo de autobiografía* (1989); trad. *Quasi un'autobiografia*, «aut aut», 279, 1977, pp. 125-134, p. 130.

¹¹ M. Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939); trad. *Pensiero e poesia nella vita spagnola*, a cura di C. Ferrucci, Bulzoni, Roma 2005, p. 20.

¹² I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 11.

cappa di cenere», «lo splendore [...] della vita molteplice e indefinibile, in perpetua metamorfosi», la poesia contenuta nell'antica sapienza popolare raccolta dall'antropologa cubana testimonia l'esistenza di un tempo in cui gli esseri danzavano in libertà, e «tutte le cose erano uniche e differenti, molteplicità sommersa nell'unità, concordia in cui niente e nessuno era né più né meno». ¹³

Il tentativo di Zambrano di ricucire la frattura tra filosofia e poesia sancita da Platone – enunciato in uno scritto giovanile e programmatico, *Filosofia e poesia* – risponde al desiderio di liberare il pensiero dalle impalcature paralizzanti delle definizioni e dei concetti recuperandone l'attitudine primigenia alla meraviglia, capace di cogliere il mistero e l'inesauribile, oscura ricchezza della possibilità che il reale contiene: «La parola della poesia è irrazionale [...] Vuole fissare l'inesprimibile volendo dar forma a ciò che non l'ha conseguita: al fantasma, all'ombra, alla fantasticheria, al delirio stesso». ¹⁴ Dunque anche per Zambrano l'effetto di leggerezza cercato non coincide con la frivolezza o con la fuga nell'effimero, bensì con l'attitudine ad andare in profondità – ad addentrarsi nello «spessore» della realtà, seguendo la guida di Juan de la Cruz ¹⁵ – per accoglierne le presenze sottili e luminose: fantasmi, deliri, albori; esseri ibridi, non nati o nati solo a metà – quali sono anche i visconti dimezzati o i cavalieri inesistenti di Calvino.

Esiste dunque un *trait d'union* tra lo scrittore italiano e la filosofa spagnola: entrambi possono essere annoverati tra coloro che contrapposero alla pesantezza ideologica e storica del xx secolo, al cuore cupo della disperazione che la tarda modernità metteva a nudo come approdo paradossale del sogno del progresso, la costanza di una resistenza condotta con le armi della leggerezza: una scrittura tessuta di scintille di luce, tenui contorni, vibrazioni, e generata dalla obliquità di uno sguardo capace di mostrare il segno di una presenza «altra» che brilla nel fondo dell'opacità: «il miracolo della leggerezza, la trasfigurazione del peso nella grazia [...] ghirigoro lucente dell'impossibile». ¹⁶

Per María Zambrano però, a differenza che per Calvino, la dimensione della leggerezza appartiene al rapporto religioso con il mondo: il riaffiorare della speranza, lo slancio della passione del rinascere, la tensione verso l'«oltre» sono l'espressione della forza ascensionale dell'anima, segno della sua natura votata alla trascendenza. Come per Simone Weil, filosofa amata e

¹³ M. Zambrano, *Lydia Cabrera poeta de la metamórfosis* (1950); trad. *Lydia Cabrera poeta della metamorfosi*, «aut aut», 279, 1977, pp. 145-149, p. 145.

¹⁴ M. Zambrano, *Filosofia y poesía* (1939); trad. *Filosofia e poesia*, a cura di P. De Luca, Pendragon, Bologna 2002², p. 118.

¹⁵ M. Zambrano, «San Juan de la Cruz: de la Noche Oscura a la más clara mística», in *Senderos*, Anthropos, Barcelona 1986, p. 192.

¹⁶ P. Lagazzi, *Forme della leggerezza*, Archinto, Milano 2010, p. 9.

assiduamente letta, l'origine prima della leggerezza è «il respiro incontenibile dell'anima, il soffio dello spirito innamorato all'infinito».¹⁷ Tuttavia il dualismo gnostico tra gravità e luce – *Pesanteur e Grâce* – che caratterizza il pensiero weiliano,¹⁸ e che manifesta, come è stato notato, un nocciolo «pesante» di intransigenza e durezza,¹⁹ appare sciolto nella concezione «alchemica» di Zambrano, in cui la materia, con il suo peso e la sua impurità, diventa l'elemento imprescindibile della trasformazione, la presenza ineludibile che mette in moto la vibrazione trascendente dell'anima. Ed è proprio questa attenzione amorosa nei confronti della materia che induce a un approfondimento nel confronto con Calvino.²⁰

2. Elogio della gravità

Nel momento in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica.²¹

Alla ricerca di punti di riferimento per la propria concezione poetica, Calvino segue le tracce di una tradizione di pensiero e di scrittura in cui affiora una concezione «leggera» della materia. La sua genealogia della «lightness» rimonta a Lucrezio, filosofo dell'atomismo, per il quale la conoscenza coincide con la dissoluzione della compattezza del mondo e con la «polverizzazione della realtà»; vi compare poi il già citato Ovidio, poeta della metamorfosi; Guido Cavalcanti, visionario degli spiriti sottili; Cyrano de Bergerac, cantore dell'unità di tutte le cose e teorico, *avant* Newton, della gravitazione universale e del bisogno di sottrarsi alla forza di gravità; e infine

¹⁷ Ivi, p. 10.

¹⁸ S. Weil, *La pesanteur et la grâce* (1947); trad. *L'ombra e la grazia*, a cura di F. Fortini, Rusconi, Milano 1985.

¹⁹ P. Lagazzi, *Forme della leggerezza*, cit., p. 11.

²⁰ Quel che pretendo non è un confronto pedissequo tra le poetiche o la filosofia estetica di Calvino e Zambrano: operazione che mi sembrerebbe poco significativa o addirittura indebita, visto che il dialogo tra i due non si produsse, anche se le circostanze lo avrebbero consentito. È infatti verosimile che si siano incontrati in casa di Elena Croce, che entrambi frequentavano, o quanto meno tale incontro sarebbe stato possibile se entrambi lo avessero desiderato. Non figurano libri di Calvino nella Biblioteca di María Zambrano conservata presso la Fundación María Zambrano di Vélez Malaga.

²¹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 9.

la scienza contemporanea, interessata, nei suoi diversi rami, a «entità sottilissime» portatrici di informazione, come i messaggi del DNA, gli impulsi dei neuroni, i Quarks, i neutrini vaganti...

Anche Zambrano si richiama – almeno nelle opere che marcano l'*incipit* del suo filosofare – a una filosofia della materia, quale è quella espressa nella grande tradizione del materialismo spagnolo. E anche per lei come per Calvino la materia non è qualcosa di statico, inerte e opaco, bensì sostanza carica di energia creatrice, «che si distribuisce in tutto e tutto identifica, che tutto fonde e trasfonde», e dunque «veicolo» e «unione», «la comunione accessibile e concentrata attraverso cui tutto giunge a tutti». ²² Tuttavia a una lettura attenta emergono alcune differenze sostanziali. Nella poetica di Calvino, infatti, la leggerezza sembra passare per una sublimazione della corporeità. Negli esempi citati si coglie una generalizzazione del mondo fisico che in qualche misura annulla la particolarità dei viventi. Calvino insiste sul fatto che il *De rerum natura*, il primo grande poema che canta le infinite possibilità imprevedibili del reale, è composto dalla mano di un poeta di fede materialista che non lascia dubbi sulla fisicità del mondo. Ma la fisicità di cui tratta Lucrezio è appunto la fisicità astratta dei corpi minuscoli e invisibili, tanto invisibili quanto le idee platoniche. Viceversa, il materialismo spagnolo che Zambrano contrappone all'ascetismo proprio della tradizione occidentale – ascetismo «dell'idea e della vita» che si impone «dall'*apeiron* di Anassimandro all'idea platonica e ancor più alla definizione aristotelica» ²³ – è un materialismo «amante delle cose», ²⁴ attratto dalla corporeità, rispettoso dell'integrità. Attraverso la presenza «genuina» delle cose esso manifesta la sua valenza «puramente poetica», irriducibile a qualsiasi metafisica; diverso, quindi, tanto dal materialismo teorico ottocentesco, di cui Zambrano coglie la matrice idealista che esso pretende di combattere, quanto dal naturalismo panteista del Rinascimento europeo. Nel materialismo spagnolo «la natura basta a se stessa», e ciò che si manifesta è che «è di cose, di nient'altro che di cose che brilla un universo in cui l'impronta dell'uomo è, sì, presente, ma resa possibile dalla vicinanza o dall'intimità in cui egli è vissuto con esse». ²⁵

Dunque la filosofia di Zambrano è, fin dai suoi inizi, una proposta di riflessione sulla «posizione dell'uomo nel cosmo» ²⁶ e sull'appartenenza dell'uomo all'ordine dell'universo che è ordine della convivenza. Questo significa

²² M. Zambrano, *Pensiero e poesia nella vita spagnola*, cit., p. 45. Cfr. Pina De Luca, *supra*.

²³ Ivi, p. 35 e 36.

²⁴ Ivi, p. 47.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Il riferimento di Zambrano è l'opera di Max Scheler: M. Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (1928), trad. *La posizione dell'uomo nel cosmo*, a cura di M.T. Pansera, Armando Editore, Roma 1997.

un ripensamento radicale del rapporto epistemologico tra soggetto e oggetto così come è stato concepito e riprodotto nella tradizione occidentale. Sotto il profilo dell'oggetto, Zambrano opera una critica alla oggettivazione della realtà e alla «cosificazione» imposta dalla ragione utilitaria e utilizzante:

Le cose non apparirebbero come cose se nel nominarle e nel riferirci a esse (nel connetterle, nel pensarle) ci aspettassimo da esse una risposta, o almeno vi anelassimo. [...] Se l'essere o l'apparire come cose non fosse il risultato di una condanna che le rende disponibili a essere utilizzate, o quantomeno messe in movimento, dalla nostra mente.²⁷

Sotto il profilo del soggetto, richiede il riconoscimento della sua condizione incarnata, del suo essere, in prima istanza, un corpo tra altri corpi: «La legge della corporeità, in questo pianeta, in questo modo di essere uomini, è ciò che governa su tutto. Tutto ha da farsi corpo, e la parola prima di tutto».²⁸

Non sorprende allora che, nell'atto stesso in cui proclama la propria prossimità al materialismo, Zambrano prenda le distanze dall'atomismo e alla «atomizzazione dell'umano» e più in generale alla «tristissima frammentazione» che vedeva operante nel pensiero e nell'arte del proprio tempo²⁹ contrapponga la conoscenza poetica, quale movimento di reintegrazione e di restaurazione dell'unità.

In un saggio del 1945 – di poco posteriore, quindi, ai suoi testi su filosofia e poesia e sul materialismo spagnolo – la giovane pensatrice avanza una lucida e preoccupata diagnosi delle avanguardie artistiche e letterarie del Novecento, soffermandosi sul fenomeno, che considera «raggelante», della distruzione delle forme. Superando la trita contrapposizione tra arte figurativa e arte astratta, Zambrano si spinge a indagare in profondità le radici dell'arte nella vita, «nel luogo stesso in cui si origina la necessità di espressione»;³⁰ e nella quasi unanime ed entusiastica adesione alle nuove tendenze, coglie –

²⁷ M. Zambrano, *Los bienaventurados* (1990); trad. *I beati*, a cura di C. Ferrucci, Feltrinelli, Milano 1992, pp. 71-72.

²⁸ Ivi, p. 50. Sul paradosso fecondo di un realismo «amoroso» che assume sia le cose che il soggetto nella loro indelebile corporeità e unicità, liberandoli tuttavia dal peso e dalla rigidità dell'identità, ha scritto pagine profonde Pina De Luca, parlando della presenza in Zambrano di una «erotica della cosa»: «L'intimità con la cosa – intimità innamorata – è anche dolorosa consapevolezza della sua differenza e del suo dileguare. Al tempo stesso, quello che era corpo inconsapevole, carne ignara delle sue vite, nel farsi *corpo d'amore* si trasgredisce come questo corpo e si conosce come *possibile corpo*». P. De Luca, «Introduzione» a M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit., p. 13.

²⁹ M. Zambrano, *Pensiero e poesia nella vita spagnola*, cit., p. 56.

³⁰ M. Zambrano, «La destrucción de las formas» (1944); trad. «La distruzione delle forme», in Id., *Luoghi della pittura*, a cura di R. Prezzo, Medusa, Milano 2002, p. 28.

d'accordo con il maestro Ortega nel suo *La disumanizzazione dell'arte*³¹ – un cambiamento epocale: il tramonto della tradizione occidentale, che fu umanista fin dalla sua radice greca, e in cui l'arte della figura e della parola restituiva il volto «tranquillizzante» dell'umano e disimpegnava una funzione mediatrice e medicinale. Ma approfondendo le analisi del maestro, la pensatrice osserva che la potenza disgregante dell'arte d'avanguardia richiama quella della morte, e che ciò che essa dissolve, con le forme, non è solo la rappresentazione dell'umano, bensì, più in generale, quella «di una visione umanizzata della realtà, cioè di un commercio con essa».³² «L'arte disumanizzata non è altro che l'arte esiliata».³³ Essa manifesta la perdita del rapporto con la terra e con esso la dissoluzione del mondo sensibile: la «natura» tornata *physis*, potenza sacra antecedente all'essere e alla filosofia, o ridotta a materia, quale residuo composto dagli elementi disgregati di un mondo divenuto impossibile da abitare. Le opere di Picasso e De Chirico esemplificano, nell'analisi di María Zambrano, tale divorzio tra l'uomo e il mondo, il venir meno del reciproco riconoscimento: nel primitivismo di Picasso e, successivamente, nei suoi arlecchini, l'umano occulta il volto dietro la maschera che insinua realtà oscure e ineffabili; mentre, sull'altro fronte, nei paesaggi «di cenere e sale» di De Chirico il mondo appare disabitato come un deserto, una pura estensione sterminata.³⁴

A fronte di questo sradicamento testimoniato dalla cultura della tarda modernità, Zambrano si produce in un vero e proprio elogio della gravità. Nel saggio *Nostalgia della terra*, del 1933, riflette sul venir meno della cognizione della terra determinata dall'azione fagocitante della coscienza moderna, responsabile della disgregazione del mondo sensibile, della perdita della sua interezza e della sua qualità di organismo vivente. Ne deriva la «pietrificazione» della terra stessa, che non potendo dissolversi, svanire, in quanto sostegno che «mai ci viene meno», subisce una «sparizione di segno contrario»: la riduzione a «pura materia», «cosa che sostiene tutte le cose».³⁵ Zambrano insiste sul carattere astratto e impoverito della nozione moderna di materia, quale residuo o «precipitato» della visione razionalistica del mondo in cui «Dei, miti, anime e corpi, montagne e fiumi, tutto, tutto si era trasformato in contenuto di coscienza».³⁶ L'arte plastica del secolo xx a suo

³¹ J. Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* (1925); trad. *La disumanizzazione dell'arte*, a cura di S. Battaglia, Sossella, Roma 2005.

³² M. Zambrano, «La distruzione delle forme», cit., p. 36.

³³ M. Zambrano, «Nostalgia de la tierra» (1933); trad. «Nostalgia della terra», in Id., *Luoghi della pittura*, cit., p. 24.

³⁴ M. Zambrano, «La distruzione delle forme», cit., pp. 37-39.

³⁵ M. Zambrano, «Nostalgia della terra», cit., p. 21.

³⁶ Ivi, pp. 21-22.

avviso rispecchia il dualismo cartesiano tra *res cogitans* e *res extensa* nel divario tra il cubismo e l'impressionismo: «pittura di ragione» – «quieta, retta, fredda ragione» – contro «pittura di spettri». ³⁷ Quel che è andato smarrito è il «mondo sensibile», la relazione con la realtà vivente e concreta degli esseri che lo popolano, e «la gravità delle cose che non sono solo spettri colorati né solo numero e misura, ma anche peso, corporeità, massa che gravita, corpo che dice, piange, canta il suo mistero». ³⁸

Senza entrare nel merito delle riflessioni di Zambrano sulle correnti artistiche del Novecento, quel che qui vorrei mettere in luce è questa insistenza sulla gravità e sul peso dei corpi come una dimensione da recuperare, contro l'inconsistenza evanescente e sottile della nozione astratta della materia. La gravità è infatti la dimensione di ciò che vive in connessione con la terra:

Nostalgia della gravità, dei corpi che pesano, nostalgia della terra. La gravità è la radice di ciò che non ha radice, ma non è fatto nemmeno per volare; è la forza che ci mantiene in contatto con la terra, attaccati ad essa, creature del suo suolo. È la radice che, unendoci alla terra, ci permette, elastica e flessibile, persino di separarci momentaneamente, senza soffrire l'angoscia dello sradicamento. ³⁹

Nel passo appena citato, la terra è il luogo dove affondano le radici. Ma non la pesantezza del suolo in cui ci si deve piantare, o il recinto che imprigiona in una identità; non è la terra che impone l'appartenenza, quale una patria che non permette l'esilio. È piuttosto il grembo che nutre anche nella separazione. La gravità che alla terra ci unisce è allora «la radice [...] elastica e flessibile» che ci permette di «separarci momentaneamente senza soffrire l'angoscia dello sradicamento». ⁴⁰ In questo senso la gravità

³⁷ Ivi, p. 22.

³⁸ Ivi, p. 23. In contrasto con la dissoluzione delle forme nell'arte plastica Zambrano affermava il principio dell'incarnazione. In una lettera alla poeta Reyna Rivas, moglie del pittore Armando Barrios, Zambrano scrive: «La pittura [...] ha bisogno di riprendere sostanza e vita [...]. Del resto è ciò di cui ha bisogno oggi tutta [...] la cultura. Ma la pittura in particolare si trova sotto il Mistero Santissimo dell'Incarnazione. [...] E oggi si oppone a questo sacrosanto Mistero l'iniquità della disincarnazione. Tutto, persino il culto della magrezza estrema delle donne è opera dell'iniquità. [...] Ma l'Incarnazione è Legge. Altrimenti per chi si disegna, si crea o si scrive? La diatriba tra figurativo e non figurativo è subordinata a questo». M. Zambrano, R. Rivas, *Epistolario* (2004); trad. *Dalla mia notte oscura. Lettere tra María Zambrano e Reyna Rivas (1960-1989)*, a cura di A. Buttarelli, Moretti&Vitali, Bergamo 2007, p. 139 (traduzione lievemente modificata).

³⁹ Ivi, p. 24.

non si oppone alla leggerezza. Al contrario, è precisamente il radicamento, l'appartenenza alla terra, che consente il cambiamento, la trasformazione, la crescita, la danza stessa. Ciò che si oppone alla leggerezza è piuttosto la pesantezza opprimente di un «mondo diabolico di corpi sradicati», di «uomini senza terra», che hanno smarrito la consapevolezza della gravità quale condizione ineluttabile dell'esistenza: «Angeli e fantasmi, saltimbanchi che giocano, acrobati, arlecchini; salti illusori sulla terra per tornare poi a cadere su di essa pesantemente, cupamente – gli angeli caduti patiscono il castigo dell'elefantiasi». ⁴¹

3. La doppia vocazione, ovvero: del salto e della capriola.

Il riferimento di Zambrano al salto illusorio in una dimensione situata oltre il mondo comune, quale attitudine propria dell'artista e del pensatore contemporaneo, ⁴² evoca suggestivamente l'immagine scelta da Calvino come simbolo inaugurale dell'affacciarsi sul nuovo millennio. Riferendosi al racconto boccaccesco su Guido Cavalcanti che sfugge con un agile salto – «sì come colui che leggerissimo era» ⁴³ – all'assedio burlesco e nondimeno minaccioso di una brigata goliardica che con grevi allusioni si prende gioco della sua ricerca di sapienza, Calvino annota:

Se volessi scegliere un simbolo augurale per l'affacciarsi del nuovo millennio, sceglierei questo: l'agile salto improvviso del poeta-filosofo che si solleva sulla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza, mentre quella che molti credono essere la vitalità dei tempi, rumorosa, aggressiva, scalpitante e rombante, appartiene al regno della morte, come un cimitero di automobili arrugginite. ⁴⁴

Nelle pagine successive, Calvino traccia l'ipotesi di una doppia vocazione letteraria e filosofica che segnerebbe la storia della cultura in Occidente, e che fa rimontare rispettivamente a Guido Cavalcanti e a Dante Alighieri.

⁴⁰ *Ibidem.*

⁴¹ *Ibidem.*

⁴² Vedi lo studio ormai classico di J. Starobinski, *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, trad. di C. Bologna, Boringhieri, Torino 1984.

⁴³ G. Boccaccio, *Decameron*, VI, 9.

⁴⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 13.

Possiamo dire che due vocazioni opposte si contendono il campo della letteratura attraverso i secoli: l'una tende a fare del linguaggio un elemento senza peso, che aleggia sopra alle cose come una nube, o meglio un pulviscolo sottile, o meglio ancora come un campo di impulsi magnetici; l'altra tende a comunicare al linguaggio il peso, lo spessore, la concretezza delle cose, dei corpi, delle sensazioni.⁴⁵

Calvino nota che in Dante «tutto acquista consistenza e stabilità», persino le immagini beatifiche e paradisiache, e laddove la sua poesia eccelle è nella rappresentazione di realtà concrete e drammatiche, quali i gironi infernali con il loro carico di vite, vicissitudini, passioni. In Cavalcanti invece «tutto si muove così rapidamente che non possiamo renderci conto della sua consistenza ma soltanto dei suoi effetti»,⁴⁶ e le *dramatis personae*, più che personaggi umani, sono entità impalpabili, impulsi e messaggi immateriali: «sospiri, raggi luminosi, immagini ottiche» e soprattutto gli spiriti e spiritelli per i quali il poeta ha una autentica predilezione, fino a farne un *Leitmotif* della propria scrittura.⁴⁷

Se assumiamo, anche solo per fini espositivi, questa teoria della doppia vocazione, possiamo cogliere meglio la distanza tra Calvino e Zambrano, poiché Zambrano si annovera senza dubbio nella linea della vocazione dantesca. Nei suoi scritti dedicati al poeta della *Vita Nova*, la filosofa enfatizza proprio la capacità di Dante di dare corpo all'esperienza umana mostrando «ogni angolo» della propria anima, del proprio dramma, della propria circostanza, senza nulla risparmiare: «Dante parla di sé, manifesta i propri affetti, esprime ciò che sente, parla in prima persona, non come poeta bensì come creatura, come una poetica creatura che vibra per ogni cosa, ricettacolo fragile di una grandiosa rivelazione, viaggiatore timido sospinto e anche sorpreso dall'evento».⁴⁸ Non ci troviamo dunque di fronte a una dissoluzione della persona, della sua concretezza vivente, ma al contrario, alla sua piena esposizione e alla assunzione del suo *particolare* quale «specchio poliedrico» capace di riflettere la condizione umana nella sua universalità, «giacché nessun uomo ha potuto mai raggiungere i confini estremi dell'umano senza appurare, sorso dopo sorso, i conflitti del proprio tempo, del proprio paese, senza attraversare le barriere delle circostanze spazio-temporali».⁴⁹

⁴⁵ Ivi, p. 16.

⁴⁶ Ivi, p. 15.

⁴⁷ Ivi, p. 13 e 14.

⁴⁸ M. Zambrano, «Dante espejo humano» (1965), dattiloscritto inedito M.293, Fundación María Mambrano, Vélez Málaga; trad. *Dante specchio umano*, a cura di E. Laurenzi, Città Aperta Edizioni, Troina 2007, p. 115.

⁴⁹ Ivi, p. 61.

L'attitudine di Dante a farsi carico della propria circostanza e della propria esperienza, con tutta la consistenza materica che l'esperienza comporta,⁵⁰ costituisce, agli occhi di María Zambrano, la chiave del segreto della sua poesia, in cui «l'individualità si unisce più intimamente che altrove con l'universalità della condizione umana nella sua essenza», e l'universalità appare conquistata «in virtù dell'essersi via via spogliato delle differenze che l'individualità deve al meramente accidentale e dell'essersi addentrato nell'essenza dell'essere umano».⁵¹ Allora il centro stesso della persona, liberata dalle parzialità e particolarità soggettive, viene percepito in comunicazione con altri centri vitali, in intima connessione con l'Universo intero, e la ragione agisce come «scala mediatrice» grazie alla quale e attraverso la quale è possibile viaggiare, «transitare per i mondi diversi che compongono l'universo visibile e invisibile».⁵²

È altresì da notare il ruolo centrale che Zambrano, al pari di Calvino, assegna all'amore quale potenza capace di sospingere l'essere umano – e tutto il vivente – in questo transito che lo libera della parzialità del proprio «angusto recinto»: «L'Amor che muove il Sole e le altre stelle».⁵³ Tuttavia negli esempi tratti da Calvino, ancora una volta, il movimento di attrazione amorosa che genera la trasformazione sembra non passare per i corpi quanto piuttosto trascenderli. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio la passione agita la sostanza materiale che soggiace alle cose, determinando la loro trasformazione costante; i «tenui involucri» che definiscono le diversità tra le cose – forme, attributi – si dissolvono quando l'azione di una profonda passione agita la sostanza comune, determinando la trasformazione possibile di ogni essere in quel che vi è di più diverso; parimenti, in Cavalcanti, «il peso della materia si dissolve per il fatto che i materiali del simulacro umano possono essere tanti, intercambiabili», e persino l'esperienza nient'affatto leggera della pena d'amore, viene interpretata quale spostamento di entità impalpabili «tra anima sensitiva e anima intellettuale, tra cuore e mente, tra occhi e voce»,⁵⁴ fino a manifestare quella «parità

⁵⁰ «Perché in questa manifestazione dell'esperienza consiste quanto di creatore c'è nell'uomo. Una creazione sempre relativa e in un doppio senso, poiché scaturisce da una materia: la materia dello strumento nel quale la creazione si realizza, e quella dell'esperienza che la origina». Ivi, p. 75.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Ivi, p. 61.

⁵³ Zambrano sottolinea che questo effetto «motore» dell'amore in Dante si differenzia da quello aristotelico per il fatto che, corretto dalla visione cristiana, il divino non funziona solo come polo di attrazione, ma subisce esso stesso l'impulso dettato dall'amore: «Secondo Dante [...], l'amore agisce al modo del "Motore Immobile" aristotelico, ma non esattamente allo stesso modo perché fu mosso dalla volontà del Padre a riscattare la miseria umana. La Trinità tutta si mosse pur senza alterarsi né soffrire alcuna mutazione». Ivi, p. 111.

⁵⁴ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 14.

di tutto» già osservata in Ovidio e in Lucrezio, a cui Gianfranco Contini si riferiva, scrivendo della «parificazione cavalcantiana dei reali». ⁵⁵

Mi sembra di poter rintracciare in questa teoria il limite che Maria Zambrano denunciava nel discorso platonico sull'eros: il tentativo di parlare dell'amore eludendo la particolarità dei corpi e delle persone. Viceversa per la pensatrice spagnola la potenza trasformatrice dell'amore si esercita grazie all'incontro con un essere altro, irriducibile a sé. Così inteso, l'amore «fa transitare, andare e venire tra le zone opposte della realtà», ⁵⁶ e produce un dislocamento dell'asse dell'io che, spostando il centro di gravità, si libera del peso e della costrizione di essere se stesso:

L'azione dell'amore, il suo carattere di agente del divino nell'uomo, si riconosce soprattutto da quell'affinamento dell'essere che lo patisce e lo sopporta. E anche da uno spostamento del centro di gravità dell'uomo. Perché essere uomini significa essere stabili, significa pesare, pesare su qualcosa. L'amore provoca non la diminuzione bensì la scomparsa di quella gravità [...]. Il centro di gravità della persona si è trasferito alla prima persona amata e, nel momento in cui la passione svanisce, resterà quel movimento, il più difficile, dello stare «fuori di sé». [...] Vivere fuori di sé per essere oltre se stessi. Vivere disposti al volo, pronti a qualunque partenza. È il futuro inimmaginabile, l'irraggiungibile futuro di quella promessa di vita vera che l'amore insinua in chi lo sente. ⁵⁷

Nella vicenda amorosa tra Dante e Beatrice, concretamente, Zambrano mette in scena – in significativa e brusca controtendenza rispetto alle interpretazioni esclusivamente allegoriche della donna amata – l'incontro del poeta con una donna concreta, reale, storica, capace di produrre quello smarrimento e quel dislocamento – «i dubbi e le vacillazioni del cuore» – i quali sono la prima e fondamentale manifestazione dell'amore e della sua potenza trasformatrice, che sfida la legge di gravità. È da questo incontro e da questo smarrimento che la filosofa vede scaturire l'intelletto d'amore di cui Dante parla nella *Vita Nova*: un tipo di intelligenza di cui Zambrano illumina il carattere «sottile», quale conoscenza «che esige e suscita a un tempo il rinnovamento di tutto l'essere» e che premia tale ardua esigenza con la levità del cuore: «Ora il cuore non gli pesa più, si leva verso l'alto, come se

⁵⁵ *Ibidem*. Cfr. G. Contini, *Guido Cavalcanti in Letteratura italiana delle origini*, Sansoni, Firenze 1970.

⁵⁶ M. Zambrano, *El hombre y lo divino* (1955); trad. *L'uomo e il Divino*, a cura di V. Vitiello, Edizioni Lavoro, Roma 2001, p. 250.

⁵⁷ *Ivi*, p. 252.

fosse lui stesso l'intelligenza nuova: "Oltre la spera che più larga gira / passa / 'l sospiro ch' esce del mio cuore: / intelligenza nova, che l'Amore / piangendo mette in lui, pur su lo tira"». ⁵⁸

In contrapposizione con la potenza leggera e dinamica dell'amore, sia nel saggio di Calvino che nelle pagine di Zambrano su Dante, il potere del male viene identificato con la pesantezza e con l'inamovibilità. Calvino ricorda a questo proposito l'immagine dello spaventoso mostro infernale nel *Piccolo testamento* di Eugenio Montale: un Lucifero dalle ali di bitume che cala sulle capitali d'Occidente. E annota che, di fronte alla visione apocalittica di quella «buia catastrofe», la poesia di Montale affida la fede nella persistenza di ciò che sembra destinato a perire a «minime tracce luminose», tenui bagliori di oggetti fragili. ⁵⁹ La speranza depositata nella consistenza fragile ma persistente di queste tracce ricorda molto da vicino l'evocazione della luce dell'aurora da parte di María Zambrano: una luce che non si contrappone con violenza alle tenebre ma vi si insinua dissolvendone la compattezza impenetrabile, «penombra toccata d'allegria». ⁶⁰

Ma tornando all'identificazione del male con il peso e con la gravità, Zambrano insinua che l'inferno dantesco – «luogo oscuro e compatto, proprio al centro della pesantezza e del male, il punto "al qual si traggon d'ogni parte i pesi"» ⁶¹ – possa essere la scaturigine della catena della causalità che determina l'automatismo dell'agire umano sulla terra, l'impossibilità di sottrarsi alla logica infernale della storia: «La catena [che] si avviluppa alla mente umana, che in tale soggezione ravviserà la propria sicurezza, la garanzia di non andare oltre, di non trascendere la relazione di causa-effetto né, pertanto, la sua sicura relatività». ⁶² L'inferno è allora il centro della gravità intesa qui non più come «radice elastica e flessibile», ma come peso assoluto, «la somma e ineluttabile determinazione di ogni corpo che appartiene alla terra, il peso e anche l'oppressione delle anime afflitte dal male o da esso attratte, il punto assoluto, insomma, che produce il movimento della fatalità». ⁶³ L'antidoto alla forza paralizzante del male, Zambrano non lo identifica nelle visioni beatifiche che Dante riceverà una volta giunto nei regno dei cieli, quanto piuttosto

⁵⁸ Ivi, p. 95. La citazione è da *Vita Nuova* xli, 10.

⁵⁹ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 8. Cfr. G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2010.

⁶⁰ M. Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma* (1934); trad. *Verso un sapere dell'anima*, a cura di R. Prezzo, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 4. Sul rapporto tra luce e ombra nella filosofia di María Zambrano cfr. R. Prezzo, *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, Cortina, Milano 2006.

⁶¹ M. Zambrano, *Dante specchio umano*, cit., p. 97.

⁶² Ivi, p. 109.

⁶³ Ivi, p. 113.

nel gesto che il poeta compie per uscire dall'inferno, quando, sotto la guida di Virgilio, si afferra alla capigliatura dell'immondo Lucifero e si rovescia, per intraprendere l'ascesa. Questo attivo capovolgimento che permette di sottrarsi all'attrazione assoluta del male e di andare verso la luce evoca in Zambrano l'immagine leggera e giocosa della capriola, «quel gioco infantile che un tempo veniva rigorosamente praticato dai bambini».⁶⁴

La doppia vocazione suggerita da Calvino può essere efficacemente riassunta nel contrasto tra il salto di Guido Cavalcanti da lui evocato e la capriola dantesca interpretata da María Zambrano. Il gesto di Cavalcanti commentato da Calvino rimanda infatti alla estraneità aristocratica dell'intellettuale che si eleva al di sopra della massa collocandosi in un'altra realtà. Anche se – come fa notare Umberto Eco, commentando la vita arborea di Cosimo, il protagonista di *Il barone rampante* – questa realtà altra non è la torre d'avorio dell'intellettuale isolato, è pur tuttavia una altezza che stabilisce una prospettiva non solo obliqua, ma anche dall'alto in basso.⁶⁵ La metafora del salto sembra inoltre indicare un oltrepassamento repentino e brusco del senso comune, della «massa», dell'umano quale esso si dà nell'attualità della sua condizione, con le sue miserie e le sue glorie. Mentre la visione misericordiosa di Zambrano, pur critica nei confronti dell'umanesimo e dei suoi risvolti ed esiti nella cultura di massa, ci avverte tuttavia che, per dirla con Nietzsche, l'uomo «non si può superare con un salto».⁶⁶ La capriola di Dante, guizzo che capovolge la prospettiva del viaggio agli inferi, con la sua carica di giocosità infantile ma anche con il suo carico consapevole della materia umana, indica la leggerezza conquistata attraverso il viaggio sulla terra e dentro la terra, nelle sue «viscere» (*entrañas*), e nelle sue profondità inconfessabili della condizione umana: viaggio di trasformazione, di comprensione e di compassione, da cui si emerge «puri e disposti a salire alle stelle».

⁶⁴ M. Zambrano, *Quasi un'autobiografia*, cit., p. 132.

⁶⁵ «Cosimo decide di trascorrere la propria intera vita aerea sugli alberi, volando via dal mondo terreno. Ma questi alberi non sono per lui una torre d'avorio. Dalle loro cime osserva la realtà, acquistando una saggezza superiore, proprio perché la gente che egli vede gli appare piccolissima, e comprende meglio di chiunque altro i problemi dei poveri esseri umani che hanno la sventura di camminare sui propri piedi». U. Eco, *La morale è nella leggerezza*, cit., p. 39.

⁶⁶ La citazione si riferisce alla scena del prologo dello *Zarathustra*, quando un pagliaccio, simbolo nietzscheano dello spirito greve dell'«ultimo uomo», sopravanza con un salto il funambolo, cifra dello «spirito libero» e controfigura dello stesso filosofo, provocandone la caduta fatale. Cfr. F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (1885); trad. *Così parlò Zarathustra*, a cura di M. Montinari, Adelphi, Milano 1976. Per una analisi di questo episodio e dei suoi riflessi nelle opere di María Zambrano, rimando al mio «Il funambolo e il pagliaccio», in E. Laurenzi, *Sotto il segno dell'aurora. Studi su María Zambrano e Nietzsche*, ETS, Pisa 2013, pp. 131-154.