



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

María Zambrano, la configurazione dell'immagine e la sua storicità

Facoltà di Filosofia e Lettere, Dipartimento di Storia dell'Arte e Spettacolo
Corso di laurea magistrale in Storia dell'Arte

Cattedra di Critica d'Arte

Matías Valdés

n° matricola 17722

Relatore

Prof. Marco Ruffini

18/01/2017/2018

Correlatore

Prof. Claudia Cierivia

Indice

Introduzione.....	5
1 María Zambrano, introduzione al pensiero ed al personaggio storico	9
1.1 Le origini	9
1.2 L'università e la maturazione della filosofa	14
1.3 La "razón poética"	18
1.4 Alcune osservazioni metodologiche.....	20
2 <i>El hombre y lo divino</i>	21
2.1 L'antropogenesi filosofica.....	22
2.1.1 L'utopia dell'aperto	23
2.1.2 La critica a Hegel di María Zambrano.....	25
2.1.3 L'idea del divino in María Zambrano.....	27
2.2 L'immagine secondo María Zambrano	32
2.2.1 L'apparizione dell'immagine, l'apollineo e il dionisiaco.....	32
2.2.1.1 Le origini emotive dell'immagine.....	35
2.2.1.1.1 L'invidia.....	35
2.2.1.1.2 L'amore.....	36
2.2.2 Caratteristiche dell'immagine.....	37
2.2.2.1 Il modo di dire dell'immagine.....	38
2.2.2.2 Maria Zambrano e la tragedia come forma estetica	40
2.2.2.2.1 Il silenzio della tragedia	41
2.2.2.2.2 La questione del rituale.....	43
2.2.2.2.3 L'aspetto redentore della tragedia.....	44
2.2.2.3 Immagini, divinità e politica	45
2.2.2.4 L'immagine e la storia.....	47
2.2.2.4.1 Amore, tradizione e linguaggio nell'immagine	50
2.3 Opere commentate nel libro	56

2.3.1	<i>La maschera d'Agamennone</i>	56
2.3.2	<i>Il vaso del museo nazionale d'Atene</i>	58
3	Uno sguardo ai testi pittorici di María Zambrano	60
3.1	Appunti teorici di Zambrano sull'arte	60
3.2	<i>Santa Barbara</i> del trittico di Werl, di Robert Campin	63
3.3	<i>La Tempesta</i> di Giorgione	65
3.4	Francisco de Zurbarán	66
3.5	Federico García Lorca	68
3.6	I disegni di Picasso	71
3.6.1	La spiritualità del disegno.....	71
3.6.2	Lo smarrimento del soggetto	73
3.6.3	Amore e Morte nei disegni di Picasso.....	75
4	Gli artisti spagnoli e María Zambrano.....	77
4.1	Alcune altre osservazioni metodologiche.....	77
4.2	María Zambrano e Ramón Gaya	80
4.2.1	Le discrepanze di Gaya rispetto alla filosofa	85
4.3	Luis Marsans e Gaya	87
4.3.1	Luis Marsans e Zambrano	92
4.4	Xavier Valls e Zambrano.....	97
5	Per concludere	104
6	Annesso d'immagini-1	111
6.1	<i>L'estasi di Santa Teresa d'Avila</i>	111
6.2	<i>Maschera d'Agamennone</i>	112
6.3	Cartolina di María Zambrano per Ramón Gaya	113
6.4	<i>Santa Barbara</i> del trittico di Werl di Robert Campin	114
6.5	<i>La tempesta</i> di Giorgione	115
6.6	Alcuni dipinti di Francisco de Zurbarán.....	116

6.7	I disegni di Federico García Lorca	117
6.8	Alcuni disegni di Picasso.....	118
6.9	<i>Ritratto d'una ballerina spagnola</i> (1921) di Joan Miró.....	119
6.10	<i>Ballerina spagnola</i> (1928) di Joan Miró	119
6.11	<i>El Nacimiento de la pintura</i> (1958) di Ramón Gaya.....	120
6.12	<i>En la puerta del templo. Ecce Homo</i> (1959) di Ramón Gaya	120
6.13	<i>La copa (divertimento cubista)</i> (1948) di Ramón Gaya.....	121
6.14	<i>El vaso y la taza</i> (1997) di Ramón Gaya.....	121
6.15	<i>La mano</i> di Luis Marsans	122
6.16	<i>Le Rhinoceros</i> di Luis Marsans	122
6.17	<i>Los pintores</i> di Luis Marsans	123
6.18	<i>Camino</i> (1979) di Luis Marsans	123
6.19	<i>Tres Granadas</i> (2000) di Xavier Valls	124
6.20	<i>Almendros en flor</i> (2006) di Xavier Valls	124
6.21	<i>Le repose</i> (1972) di Xavier Valls	125
6.22	<i>La silla</i> (1972) di Xavier Valls	125
7	Bibliografia.....	126
8	Altre fonti	130

Introduzione

Questo lavoro nasce come il naturale sviluppo della tesi da me scritta per la laurea quadriennale d'Humanidades¹ all'Università Pompeu Fabra di Barcelona. Per questo primo testo elaborai una proposta d'edizione e studio della corrispondenza parzialmente inedita tra María Zambrano e Ramón Gaya. Fu un lavoro di carattere basicamente storiografico in cui si spiegava, ad esempio, cosa aveva portato il mittente nella città d'origine della lettera, la data d'invio, così come la circostanza biografica del destinatario. Se qualcuno era menzionato nelle lettere o cartoline, si riportava la relazione di questo con ambedue gli interlocutori. Si cercava la ragione di alcune particolari scelte linguistiche e semantiche in relazione alle opere d'entrambi. Si trattò quindi d'un lavoro d'ermeneutica e contestualizzazione dell'epistolario.

Questa prima tesi nacque anche dalla volontà di capire e conoscere il contesto artistico familiare nel quale sono cresciuto. Ramón Gaya tornò in Spagna negli anni sessanta. Nel 1960 aveva già pubblicato con la casa editrice Arión *El sentimiento de la pintura*. Nell'anno 1969 presentò il suo secondo saggio *Velázquez Pájaro Solitario*, edito da R.M. di Barcelona, in cui lavorava il mio nonno materno Luis Marsans.

Quest'ultimo, pittore, nacque a Barcelona nel 1930: nel corso degli anni quaranta e cinquanta viaggiò attivamente e conobbe il mondo dell'arte contemporanea, così come molte delle grandi personalità spagnole ed europee del ventesimo secolo. Queste influenze furono per lui decisive nello sviluppo del suo percorso artistico: nonostante tutto negli anni sessanta, ancora trentenne, bruciò integralmente tutti i suoi dipinti. In seguito a questo episodio cominciò a realizzare quadri prevalentemente figurativi. Del suo primo periodo si salvò solamente il dipinto d'una mano aperta, regalata al suo amico Juan Eduardo Cirlot². L'epoca successiva a questo gesto iconoclasta durante il quale abbandona l'avanguardia coincide con gli anni in cui Luis Marsans conosce Ramón Gaya, pubblicando il suo libro³.

¹ Una laurea di studi umanistici, per spiegarlo brevemente. Si tratta d'una laurea caratterizzata soprattutto dalle sue narrative trasversali ed interdisciplinarie.

² Questi fu un critico e studioso di tematiche d'arte e pensiero di Barcelona, vissuto tra il 1916 e il 1973, (autore d'un dizionario d'istmi delle avanguardie, un dizionario di simboli etc).

³ Tutti questi fatti devono ancora essere documentati, studiati e narrati per bene. Ma i pochi dati che si sanno della pubblicazione di Gaya, e quelli che ci sono descritti dal proprio pittore, sono sufficienti per questa piccola narrativa: a riguardo può essere interessante il documentario della figlia Violeta Marsans sul padre pittore (*La sombra y la imagen*, 2010).

Non sappiamo fino a che punto Marsans lesse Ramón Gaya, María Zambrano e gli altri autori repubblicani, né quale sia l'influenza artistica ricevuta da questi. La questione è che leggendo entrambi, mi è parso di cogliere il significato di molte delle affermazioni e aneddoti di mio nonno con artisti e amici, raccontate in famiglia. Erano storie, frasi per me spesso rimaste nel mistero, ma che avevano una grande presenza nel mio ragionare, data la loro ricorrenza nei discorsi dei miei genitori e dei loro amici. Ad ogni modo, mia madre Alicia Marsans (anche lei pittrice), e mio padre Bernardo Valdés (poeta) quando si parlava d'arte citavano spesso Gaya⁴. Zambrano era rimasta nell'ombra poiché essendo autrice di filosofia (un campo più complesso e specifico), non era stata approfondita, nonostante fossero presenti alcuni suoi libri nella nostra biblioteca. Tomás Segovia⁵ era un altro poeta che spesso veniva citato da padre. Quest'ultimo era anche un grande lettore di José Angel Valente (1929-2000), altro poeta più giovane ed amico di María Zambrano.

Insomma, studiare quest'epoca e questi autori mi ha aiutato a capire me stesso, l'origine dei principi e degli ideali con i quali ero stato educato e a comprendere anche i miei genitori. Era un modo d'avvicinarmi ai miei nonni e perfino ad alcuni dei miei professori universitari che ai tempi ebbero come docenti, ad esempio, Jose Angel Valente e Antoni Marí i Muñoz⁶.

Avendo previamente composto un lavoro storiografico, in questa seconda tesi intendo essere più teorico, concentrandomi sul pensiero della filosofa e più concretamente nella sua *opus magna*⁷: *El hombre y lo divino* (1955). Scritta a Roma, è fondamentale per comprendere pienamente l'incontro e l'intercambio artistico-estetico tra Gaya, Zambrano ed altri autori⁸. In questo libro l'immagine viene intesa come punto d'incontro tra l'uomo ed il divino, acquistando quindi una categoria sommamente trascendentale.

La mia proposta consiste nel fare una lettura in chiave estetica dell'opera di María Zambrano. L'obiettivo è distinguere quali caratteristiche di questa immagine

⁴ L'anno 2002, Gaya quando fu onorato con il premio Velázquez diede una borsa di studio a mia madre. Alcuni anni dopo lei stessa aiutò a ritrovare il Museo Ramón Gaya di Murcia tanti dipinti del pittore, che si trovavano in collezioni private.

⁵ Si tratta d'un poeta più giovane, anche lui esiliato, vissuto tra il 1927 e il 2011: questi passò anche lui qualche tempo a Roma ed era molto amico di Zambrano e Gaya.

⁶ Antoni Marí i Muñoz (nato nel 1944) è uno scrittore di saggi, poesia ed altro, oggi giorno cattedratico d'estetica delle Università Pompeu Fabra.

⁷ "Aduana Vieja - Agustín Andreu sobre María Zambrano", video su *Youtube*, prodotto da aduanaviejatv, consultato il 01/07/2015: <https://www.youtube.com/watch?v=sWWYcmjKWQ8>

⁸ Tejada Mínguez, Ricardo (2011); "Roma 1956: Ramón Gaya, puente entre Tomás Segovia y María Zambrano", *Escritura e imagen*, 7: 59-75.

trascendentale possano essere ricavate dai suoi testi. Il secondo obiettivo è quello di capire come opera il suo filosofare nei riguardi dell'arte. Infine si cercheranno tracce del suo discorso nelle parole e negli scritti dei pittori spagnoli, nel tentativo di trovare una rilevanza dell'autrice nella storia dell'arte più recente. Quest'ultima parte darà anche un po' più di importanza all'elemento storico del lavoro.

Non si tratta di una ricerca di storia dell'arte nel senso più tradizionale ed ortodosso del termine. Spero però di poter dimostrare la rilevanza della conoscenza di María Zambrano e del suo discorso attorno alla sacralità dell'arte, per potersi avvicinare ad un determinato contesto dell'arte contemporanea. Non sono rare questo tipo di ricerche e di discorsi pseudo-religiosi nell'arte d'oggi. Conoscere la filosofa permetterebbe, ad esempio, di comprendere intorno a quali pregiudizi e postulati si fonda un determinato pensiero o forma artistica. Allo stesso modo, è molto probabile che questo genere di discorsi sia importante non solo per capire la pittura, ma anche la letteratura, la musica, la poesia e addirittura il cinema dei nostri giorni. Anche se di questo ampio e variato campo di discipline, il discorso si limiterà qui alla pittura.

Ho deciso di venire a studiare a Roma per conoscere la città in cui questi autori erano vissuti durante quegli anni e approfittandone per uscire dal guscio familiare. Ho fatto ricerca per trovare pittori italiani che fossero in contatto con i repubblicani spagnoli e poter investigare il loro scambio culturale con i romani. Sarebbe stata forse una scelta più adeguata per una facoltà di storia dell'arte italiana: ma per qualche ragione gli esiliati non trattarono con gli artisti locali. Strinsero amicizia invece con intellettuali e poeti come Elena Croce⁹, Cristina Campo¹⁰ o Giacomo Natta¹¹. Uno dei pochi artisti che, per esempio, Gaya conobbe fu Giacomo Manzù, lungo un brevissimo incontro a Milano nel 1957. Per questo motivo mi sono rassegnato a studiare i repubblicani spagnoli in un contesto italiano. Per ragioni curriculari non volevo cambiare tematica, preferivo concentrare le mie ricerche in un ambito ed un'epoca molto concreti.

Forse per continuare gli studi sui repubblicani spagnoli a Roma, la facoltà di storia dell'arte non era il luogo più adeguato. Probabilmente non era nemmeno necessario andare all'estero, dato che nei paesi d'accoglienza questi esiliati occuparono molto spesso posizioni marginali: mi sono reso conto di ciò una volta arrivato a Roma.

⁹ Figlia di Benedetto Croce (1915-1994), anche scrittrice e grande amica de Zambrano.

¹⁰ Pseudonimo di Vittoria Guerrini (1923-1977), saggista, traduttrice.

¹¹ Poeta italiano (1892-1960) che Zambrano conobbe al Caffè Canova di Piazza del Popolo.

Al contrario, se non avessi preso questa decisione, una parte dell'esperienza vitale degli autori che ho intenzione di trattare in questo lavoro non sarebbe stata presente. Per quanto riguarda l'interdisciplinarietà della mia proposta di tesi avrei trovato problemi ad inquadrarla in qualunque facoltà. Spero infine di convincere il lettore riguardo la validità delle narrative qui proposte.

1 María Zambrano, introduzione al pensiero ed al personaggio storico

1.1 Le origini

María Zambrano nacque il 1904 a Vélez-Málaga, villaggio al sud della Spagna. I genitori Blas Zambrano (1874-1939) e Araceli Alarcón (1878- 1945) erano maestri di scuola¹, come anche i suoi nonni materni e paterni. Il padre della madre studiò Teologia per qualche anno, ma non continuò la carriera ecclesiastica. Questi studiò con molta libertà, senza essere ortodosso. La filosofa ha menzionato nelle interviste sia l'importanza delle conversazioni con il nonno, sia la profonda religiosità intelligente ed eterodossa di sua madre².

Zambrano attribuì a suo padre l'origine della sua vocazione filosofica. Narra come da piccola lui la prendeva in braccio e l'avvicinava alle fronde d'un albero di limoni del cortile di casa. Così sentiva i profumi dell'albero e si addentrava nella sua trama di luci gialle e verdastre. In questo modo, suo padre gli insegnò quella che è secondo la malagueña l'essenza dello sguardo filosofico: la profondità, la capacità d'addentrarsi nell'essere³.

Il suo primo libro, *Horizonte del liberalismo* (1930), pubblicato con appena 24 anni, lo dedicò a suo padre, che ringrazia d'averla educata. Fernando Muñoz spiega che per María Zambrano il padre fu una figura quasi sacra.

Tra i ricordi d'infanzia, la filosofa scrisse anche dell'importanza del pozzo di casa sua: percepito come un fondo abissale d'acque nere e misteriose, che mettevano in dubbio la possibilità, l'origine o le fondamenta dell'essere⁴.

¹ Fernando Ortega Muñoz, Juan (2006); *María Zambrano. Biografía.*, ed. Arguval, Málaga. (edición digital ebook). pag. 9. Comprata il 9/01/2016: [<http://www.casadellibro.com/ebook-biografia-maria-zambrano-ebook/9788415329336/2128487>]

² Fernando Ortega Muñoz, Juan (2006); pag. 13.

³ Fernando Ortega Muñoz, Juan (2006); pag. 9-10.

⁴ Fernando Ortega Muñoz, Juan (2006); pag. 10. Molte di queste memorie si possono trovare in *Delirio y destino* (1989). Inizialmente inteso come un romanzo negli anni cinquanta, non fu pubblicato fino al 1989. È facile riconoscere un certo numero d'elementi autobiografici, intercalati con riflessioni filosofiche ed esistenziali. Si tratta d'un ibrido non classificabile nel genere e dunque difficile da commercializzare.

Ai nove anni la famiglia della filosofa si spostò a Segovia, dove nel 1911 nacque Araceli Zambrano: le sorelle convissero per molto tempo⁵.

Durante i suoi anni universitari a Segovia, María Zambrano venne pienamente introdotta alla cultura spagnola. Nella biblioteca di suo padre lesse gli autori della cosiddetta “generazione del 98” spagnola, per lei fondamentale⁶. La filosofa conobbe di persona una grande quantità d’intellettuali notevoli dell’epoca: suo padre essendo maestro era collega d’importanti figure come Antonio Machado o Miguel de Unamuno⁷. Altri li incontrò invece all’università di Madrid. Grazie a suo cugino Miguel Pizarro, in quegli anni conobbe anche un giovanissimo Federico García Lorca, che anni dopo sarà un elemento fondamentale per la generazione del 27⁸.

Zambrano è frutto dell’incontro tra il liberalismo del secolo XIX (proveniente dalle generazioni precedenti) e della cultura repubblicana della generazione del 27 (proprio contesto della filosofa). Il liberalismo al quale fu educata vedeva la libertà come sinonimo dell’idea del *non-intervento* di Stuart Mill. Nella postmodernità si è mantenuto questo ideale ma senza il bisogno d’una unità. Al contrario, il liberalismo al quale fu educata María Zambrano era di taglio moderno: aveva ancora fiducia nell’“unità della

⁵ Fernando Ortega Muñoz, Juan (2006); pag. 15.

⁶ Il termine “generazione del 98”, nel panorama culturale spagnolo, si riferisce ad una serie d’autori la cui produzione artistica adottò una tonalità critica, ma anche nostalgica, nei riguardi della Spagna che perse le sue ultime colonie cubane il 1898. Con “generazione del 98” si parla dell’insieme d’autori che il filosofo José Ortega y Gasset e Julian Marías delimitarono in studi come quello intitolato: *Ensayos sobre la «Generación del 98» y otros escritores españoles contemporáneos*, del 1981. I nomi erano quelli di: Miguel de Unamuno, Ángel Ganivet, Valle-Inclán, Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Vicente Blasco Ibáñez, Gabriel y Galán, Manuel Gómez-Moreno, Miguel Asín Palacios, Serafín Álvarez Quintero, Pío Baroja, Azorín, Joaquín Álvarez Quintero, Ramiro de Maeztu, Manuel Machado, Antonio Machado y Francisco Villaespesa.

⁷ Fernando Ortega Muñoz, Juan (2006); pag. 21.

⁸ Per “generazione del 27” si intende un insieme d’artisti molto più ampio e interdisciplinare rispetto alle generazioni precedenti: questo poiché il cinema e la fotografia, ad esempio, divennero più facilmente accessibili. È una generazione più ampia delle anteriori anche grazie al suo spirito democratico, molto legato alla seconda repubblica spagnola (1930-1936). Nacquero a cavallo tra due dittature: quella di Miguel de Primo de Rivera (1923-1930) e la Guerra Civile spagnola (1936-1939), seguita da una dittatura che durò fino al 1975. Questo li rese un gruppo coeso dall’ideale repubblicano, così come da un senso di responsabilità civile, accompagnato da una direzione comune che radunava arte, etica, politica. È fondamentale tenere in conto la comparsa del sesso femminile al movimento. Si tratta d’una serie di donne denominate “sin sombrero” (“senza cappello”): alla fine degli anni venti si tolsero tutte insieme il cappello nella Plaza del sol, al centro di Madrid, come segno di protesta femminista (*Las sinsombrero: Sin ellas, la historia no está completa*, 2016, di Tània Balló). María Zambrano viene considerata una delle componenti fondamentali di quest’epoca e di questa generazione. Nella Madrid repubblicana saranno fondamentali gli incontri intellettuali a casa di María Zambrano. Ma dopo la guerra civile: “Nada quedará tampoco de aquellas reuniones que tenían lugar los domingos por la tarde en la casa madrileña de María Zambrano en la plaza Conde de Barajas con Maruja Mallo, Ramón Gaya, Luis Cernuda, Luis Rosales, José Bergamín, Rosa Chacel o Sánchez Barbudo” [Díaz Pérez, Eva (2008); *El Club de la Memoria*, ed. Destino, Barcelona. pag. 100]

differenza”⁹. Questa era possibile grazie a qualcosa di simile alla mano regolatrice che Adam Smith profetizzò per il mercato capitalista. Questa fede “nell’unità della differenza” rendeva possibile il ripudio d’ogni ideale universalista e le sue limitazioni. Non erano stati previsti molti di quelli che saranno problemi culturali della nostra epoca, come la scomparsa dell’idea di “comunità” o l’individualismo.

María Zambrano rifiutò molto presto questo modo di ragionare. Nel suo primo libro *Horizonte del liberalismo* (1930) avvertì l’egoismo dispotico in sì cui rischiava di cadere con questo pensiero: profetizzando l’avvenire del neoliberalismo alla fine del secolo XX. Ad ogni modo conservò sempre un rifiuto per l’assoluto, preferendo il particolare e senza escludere mai l’universale.

Tale combinazione d’elementi si trova, ad esempio, nel libro di Miguel de Unamuno, *Mi vida y otros recuerdos personales*, citato da María Zambrano in una lettera che inviò a Elena Croce il 2 ottobre del 1964:

“Tutti noi siamo degli io; ognuno di voi, di voi che mi leggete è un io [...] E io non difendo né predico un io puro [...] difendo e predico, invece, l’io impuro, quello che è, allo stesso tempo, sé stesso e tutti gli altri insieme. Perché io —ah lettori miei— pretendo allo stesso tempo d’essere io e voi, d’essere in qualche modo, e in qualche momento, ciascuno di voi. Perché se io, Miguel de Unamuno, non fossi allo stesso tempo, ciascuno di voi lettori, voi non mi leggereste”¹⁰.

L’“io” qui proposto si distingue dal “io” romantico per la sua impurità. È un “io” caratterizzato dalla sua relazionalità con il mondo. Come se fosse lui e l’altro contemporaneamente. È un “io” libero ma non del tutto, che cerca di essere anche l’altro. Zambrano dimostra una certa nostalgia per questa mancanza d’unità che è allo stesso tempo il prezzo della libertà. La filosofa si chiede, in un’altra lettera ad Elena Croce il 19 marzo del 1967: “non è degno di nota, cara Elena, il fatto che in questo nostro Occidente non conosciamo altra forma di purificazione e di liberazione se non il riferimento a qualcosa d’oggettivo?”¹¹.

⁹ Si parla qui della concezione del mondo, propriamente moderna e cartesiana, in cui tutto viene osservato attraverso le proprie credenze ed abitudini, riconducendo l’insieme ai propri fini. Questo pensiero unitario moderno, così proprio d’un mondo monoteista, culminò con i totalitarismi europei.

¹⁰ Zambrano, María–Elena Croce (2015), *A presto, dunque, e a sempre (Lettere 19,55- 1990)*, ed. d’Elena Laurenzi, Archinto, Milano, pag. 51-52.

¹¹ Zambrano, María–Elena Croce (2015), pag. 79.

Questa presa di posizione della filosofa, profondamente condivisa con Elena Croce (figlia d'un filosofo liberale), viene accompagnata da una vicinanza al folclore, che si distanzia notevolmente dal generalizzato anti tradizionalismo del secolo XX. Qualche mese dopo, lo stesso anno, Elena Croce esclama in una lettera: “chi lo avrebbe pensato solo dieci anni fa che la fedeltà alla tradizione occidentale, cristiana, liberale, razionale, fosse considerata atroce bestemmia!”¹². L'interesse per il passato, proprio del liberalismo secondo il quale era stata educata la filosofa, è accompagnato da una fiducia nel sapere popolare, piena di volontà democratica. Juan de Mairena¹³ (che a volte ironizzando nei suoi testi parla di sé in terza persona) è un autore influente nell'opera di Zambrano. Così dice:

“Es muy posible que, entre nosotros, el saber universitario no pueda competir con el folclore, con el saber popular. El pueblo sabe más y, sobre todo, mejor que nosotros. El hombre que sabe hacer algo de un modo perfecto —un zapato, un sombrero, una guitarra, un ladrillo— no es nunca un trabajador inconsciente, que ajusta su labor a viejas fórmulas y recetas, sino un artista que pone toda su alma en cada momento de su trabajo. A este hombre no es fácil engañarle con cosas mal sabidas o hechas a desgana.» Pensaba Mairena que el folclore era cultura viva y creadora de un pueblo de quien había mucho que aprender, para poder luego enseñar bien a las clases adineradas”¹⁴.

Per capire l'origine di questo pensiero diviene importantissimo tenere in conto della Institución Libre de Enseñanza. Tale scuola fu attiva tra la fine del secolo XIX e gli inizi del XX, diventando una piattaforma di rinnovazione del panorama culturale spagnolo. Grazie alla tarda ma solida entrata del krausismo nel pensiero di insegnanti come Julián Sanz del Río, Francisco Giner de los Ríos o Nicolás Salmerón, il liberalismo spagnolo del secolo XIX diede una svolta spiritualista. La scuola sviluppò un'applicazione pedagogico-politica di Krause. Il suo *panenteismo*¹⁵ aprì le porte ad una generazione

¹² Zambrano, María–Elena Croce (2015); pag. 93.

¹³ Pseudonimo del poeta e saggista Antonio Machado per i suoi testi in prosa. Machado fu un caro amico di Blas Zambrano e della filosofa.

¹⁴ Machado, Antonio (2001); *Juan de Mairena*, prologo di Alfonso Guerra, ed. Bibliotex, Madrid. [1ª ed. 19360] pag. 58-59.

¹⁵ Il *panenteismo* krausista professato nella Institución Libre de Enseñanza è un elemento fondamentale per capire il pensiero di María Zambrano. Si tratta di una riconciliazione tra il panteismo e il teismo. Una forma di religiosità laica dove la divinità trascende il reale, ma ha una natura immanente: “La posibilidad de ir del sujeto hasta Dios y de Dios hasta el sujeto llevó a Krause a pensar que hay una estrecha relación entre Dios

d'intellettuali piena di speranza ed amore per l'idea del reale. Rifiutarono l'elitismo dell'aristocrazia spagnola darwinista e positivista, per abbracciare una cultura democratica che fosse a mano di tutti¹⁶:

“(Mairena, en su clase de Retórica y Poética.)

—Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: «Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa.»

El alumno escribe lo que se le dicta.

—Vaya usted poniendo eso en lenguaje poético.

El alumno, después de meditar, escribe: «Lo que pasa en la calle.»

Mairena —No está mal”¹⁷.

Questa generazione si posizionava chiaramente a favore di una cultura repubblicana, capace d'integrare chiunque e rendere possibile lo sviluppo di un sentimento comunitario. Furono probabilmente i primi a promuovere, nel contesto spagnolo, la possibilità d'una cultura scritta più affine alle forme orali:

“—Cada día, señores, la literatura es más escrita y menos hablada. La consecuencia es que cada día se escriba peor, en una prosa fría, sin gracia, aunque no exenta de corrección, y que la oratoria sea un refrito de la palabra escrita, donde antes se había enterrado la palabra hablada. En todo orador de nuestros días hay siempre un periodista chapucero. Lo importante es hablar bien: con viveza, lógica y gracia. Lo demás se os dará por añadidura”¹⁸.

y el mundo por un lado y entre el mundo y Dios por el otro. Esta relación no es, sin embargo, para Krause una relación en la cual un término absorba al otro. Por eso Krause rechaza que su doctrina pueda ser calificada de "panteísmo". En todo caso, lo que defiende es lo que llama un "panenteísmo", es decir, una doctrina que, lejos de identificar el mundo y Dios (o viceversa), afirma la realidad del mundo como mundo-en-Dios. La comunidad entre Dios y el mundo es la comunidad de las esencias, las cuales no se reducen por ello a una esencia única; de lo que se trata no es de reducir, sino de integrar. Importante en el pensamiento de Krause es la idea de la unidad del Espíritu y la Naturaleza en la Humanidad. Ésta se compone de un conjunto de seres que se influyen mutuamente y que se vinculan a Dios unidad suprema. Las formas de la Humanidad, y principalmente los distintos períodos históricos por los cuales ésta ha pasado, son diferentes grados de ascensión hacia Dios, que encuentra su punto culminante en la "Humanidad racional", en la pura gravitación hacia el supremo” [“Krause (Karl Christian Friedrich) (1781-1832)” in: Ferrater Mora, José (1965); *Diccionario de Filosofía*, prólogo de Bryn Mawr y de José Ferrater Mora, ed. Sudamericana, Buenos Aires. pag. 1065-1066] Il krausismo è un ottimo strumento per capire la combinazione tra arte, religiosità e politica che si verifica in María Zambrano.

¹⁶ Questo fu anche il punto di distacco della filosofa rispetto ad alcuni dei suoi maestri, come Ortega y Gasset, di spirito più elitista.

¹⁷ Machado, Antonio (2001); pag. 17.

¹⁸ *Ibidem*.

Tutto ciò veniva sempre guidato da quel *panenteismo* che attribuiva una trascendenza all'immanente per fornire un senso alla realtà integrandola anche nel divino. Nell'Institución Libre de Enseñanza si educarono molti dei professori universitari che insegnarono poi all'università lungo gli anni venti, durante la formazione di María Zambrano.

Attraverso la rivista dell'Institución Libre de Enseñanza, entrarono far parte della cultura spagnola gli autori internazionali più influenti e furono coinvolti gli intellettuali spagnoli più riconosciuti posteriormente. Si trattò la culla della generazione del 27 e della Seconda Repubblica spagnola¹⁹.

1.2 L'università e la maturazione della filosofa

María Zambrano aveva già cominciato a studiare filosofia all'Università di Segovia per poi trasferirsi con la famiglia a Madrid. L'Università Centrale di Madrid nel 1926 è una tappa fondamentale per lo sviluppo della sua carriera professionale. Entrò alla facoltà, cominciando a studiare con professori come Manuel García Morente, Julián Besteiro, Manuel Bartolomé Cossío, Xavier Zubiri o José Ortega y Gasset²⁰.

García Morente, Bartolomé Cossío e Besteiro provenivano di fatto dall'Institución Libre de Enseñanza. Questa istituzione riuscì a generare personaggi come Besteiro che, rifiutando le sue origini borghesi, si avvicinò al Partido Socialista Obrero Español. Questi fu anche presidente della Union General de Trabajadores. García Morente fu un prete di sinistra di formazione neokantiana, alunno dell'Institución Libre de Enseñanza. Bartolomé Cossío fu un pedagogo, storico dell'arte, che studiò approfonditamente El Greco. Quest'ultimo fu anche direttore delle Misiones Pedagógicas, un progetto della seconda repubblica spagnola con l'obiettivo di alfabetizzare e acculturare le zone più rurali. Iniziò nel 1931 e durò fino alla fine della guerra civile. Nel suo contesto si fecero riproduzioni delle opere del Museo del Prado (queste furono incaricate a Ramón Gaya,

¹⁹ Nel *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, collaborarono autori come Bertrand Russell, Henri Bergson, Charles Darwin, John Dewey, María Montessori, León Tolstói, H. G. Wells o Rabindranath Tagore. La Institución Libre de Enseñanza ricevette il supporto di Blas Zambrano, Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, Santiago Ramón y Cajal, Juan Ramón Jiménez, Gabriela Mistral, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Azorín, Eugenio d'Ors o Ramón Pérez de Ayala: Villena, Miguel Ángel (30 de octubre de 1997); "Antonio Jiménez-Landi recibe a título póstumo el Premio Nacional de Historia", pubblicato in *El País*. Consultato il 3/10/2017: [https://elpais.com/diario/1997/10/30/cultura/878166014_850215.html]

²⁰ Fernando Ortega Muñoz, Juan (2006); pag. 20-21.

tra d'altri pittori). Lorca e altri drammaturghi o letterati organizzarono rappresentazioni teatrali dei classici spagnoli. Si proiettarono ad esempio film per un pubblico di provincia che non aveva mai visto immagini in movimento²¹. Tutte queste erano proposte pedagogiche krausiste che combinano la trascendenza della tradizione con l'immanenza del popolo e degli artisti, in un continuo dialogo con la storia dell'arte.

Zubiri e Ortega y Gasset furono le figure più importanti della formazione di María Zambrano. Nella nota alla seconda edizione (ed. Alianza, 1987) del suo libro *Hacia un saber sobre el alma* (editato durante l'esilio, nel 1950) la filosofa spiega come in questo libro appaiano “en su germinación, esas dos formas de razón —la mediadora y la poética— que han guiado todo mi filosofar”²². Queste due forme di filosofare spiegano la tensione del suo pensiero: “atraída por igual según estaba por la «oscuridad» de Zubiri, y la claridad, transparencia le llamaría, del pensamiento de Ortega y Gasset que explicaba a la sazón a Kant”²³. La filosofa spiega che si trovò sul punto di abbandonare i suoi studi, perché “yo piedad por ninguna parte encontraba, sino absolutos impenetrables”²⁴. Questi due metodi riuscirono quasi a farle lasciare i suoi studi in tre occasioni. Ma ci fu sempre un qualcosa che riuscì a riconciliare la filosofa con le sue ricerche. La prima volta furono l'*Etica di Spinoza* e Plotino a farla rinnamorare del suo mestiere²⁵.

Zambrano rimase delusa dai suoi maestri a causa dell'assenza del trattamento del corpo²⁶: il grande problema del metodo fenomenologico e mistico dei suoi maestri. Ortega y Gasset, di formazione neokantiana, con la sua “ragione vitale”, di radice antropologica darwinista, interpretava il soggetto come risultato della dialettica e delle sue circostanze. Secondo l'autore l'esercizio della ragione va al di là del positivismo

²¹ DD. AA. Ramón Gaya y el Museo Circulante de las Misiones Pedagógicas, Museo Ramón Gaya, 1991.

²² Zambrano, María (2004); *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza Editorial, Madrid. [1ª ed. 1950]. pag. 9 Antonio Marí i Muñoz racconta che la filosofa gli disse più o meno la stessa cosa in un incontro: “*Hacia un saber sobre el alma* «Es el libro que contiene la raíz de mi pensamiento», me dijo, «todo lo que he publicado después son variaciones sobre el mismo tema»”: [Marí i Muñoz, Antoni (2016); “Un acercamiento”, in *La Maleta de Porbou*, 16: 89-98] pag. 96.

²³ Zambrano, María (2004); pag. 10

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Zambrano, María (2004); pag. 11.

²⁶ La professoressa Elena Laurenzi introduce il suo libro segnalando quanto fondamentale sia la materia per María Zambrano: “La referencia a la materia, y más aún, la tensión erótica hacia ella, aviva toda la obra de la filósofa andaluza”: Laurenzi, Elena e Pina de Luca (2014); *Por amor de materia, Ensayos sobre María Zambrano. Un entramado a cuatro manos*, trad. di Consuelo Pascual Escagedo, ed. Plaza y Valdés, Mexico D.F. pag. 11.

ottocentesco: in questo modo acquista una dimensione culturale e quindi esistenziale²⁷. Il formularsi del soggetto rimane sempre freddo e razionalista.

D'altro canto, Zubiri era un teologo che aveva insegnato un periodo all'Università Gregoriana di Roma: lo caratterizzava un linguaggio mistico-filosofico di radice heideggeriana ed hegeliana, estremamente astratto. In pratica il suo progetto filosofico proponeva di riformulare l'idea ottocentesca dell'essenza rendendola qualcosa di dinamico. A tale scopo sviluppò "el ser sentiente": una formulazione dell'essere come concetto non-logico che trascende le categorie universali. Secondo Zubiri, il linguaggio utilizzato fino al momento dalla filosofia non bastava per definire l'essere che è sempre individuale. Come descritto da Ferrater Mora:

“Según Zubiri, la función de la esencia no es especificar la realidad, sino estructurarla [...] La esencia se halla en realidades substantivas, de modo que la realidad esenciada es la realidad substantiva. La esencia [...] posee un carácter entitativo individual y no es un "momento lógico". [...] Por eso "toda esencia constitutiva es entitativa y formalmente individual", de modo que "las diferencias individuales son siempre esenciales". Queda así confirmado que la esencia es "un momento fundante de la substantividad". No siendo la esencia definición —ni correlato real de definición—, debe buscarse otro modo de "decir la esencia" que [...] [riferisca il] proceso definitorio. [...] El lenguaje en el cual se expresa la esencia es "el estado constructo" donde se indican las notas esenciales como "notas-de" en tanto que fundadas en la unidad que es el "en" — la unidad esencial como momento absoluto "en las notas" esenciales”²⁸.

Il filosofo afferma che, secondo Zubiri, l'essenza del reale si radica non nelle formulazioni filosofiche universaliste ma nel linguaggio d'ogni realtà individuale. Questa forma di studiare l'universale, partendo dal singolo, avvicina la filosofia all'arte e la letteratura. Di fatto, si può notare come una delle prime pubblicazioni della filosofa sia dedicata al tema della poesia: *Filosofía y poesía* (ed. Fondo de Cultura Económica, 1939).

²⁷ “Ortega y Gasset (José) (1883-1955)” in: Ferrater Mora, José (1965); pag. 348-350.

²⁸ “Zubiri (Xavier) (1898-1983)” in: Ferrater Mora, José (1965); pag. 558.

Influenzata dal razionalismo d'Ortega e dalla questione linguistica di Zubiri, presto la filosofa utilizzerà l'idea della "razón poética"²⁹. Riguardo questo progetto, la Zambrano cercò sempre di fornire un nuovo linguaggio logico e poetico all'essere per rinnovare la filosofia, restituendole la sua capacità espressiva. Questo era per lei la soluzione della crisi culturale che attraversava il secolo XX³⁰ e continuata nel XXI. La malagueña studierà ogni genere d'artista, sempre alla ricerca di quel linguaggio nuovo³¹.

Lungo la carriera universitaria Zambrano cominciò a scrivere molto presto per varie riviste. Alcune erano propriamente del suo campo di studi come la *Revista de Occidente*, editata da Ortega y Gasset³². Al contrario, altre pubblicazioni in cui collaborò la filosofa presentavano un carattere più artistico, come *Hora de España*: qui contribuirono sia il pittore Ramón Gaya (illustrando tutti i numeri della rivista), sia poeti come Antonio Machado, Juan Gil-Albert, Rafael Alberti o Octavio Paz. Furono anche invitati a partecipare in questa rivista numerosi intellettuali internazionali³³.

²⁹ Secondo la professoressa Elena Trapanese non si tratta tanto d'un concetto coniato da María Zambrano, quanto d'un'idea che lei riprende. Il termine venne utilizzato per la prima volta da Giambattista Vico nei *Principi di Scienza Nuova d'intorno alla Comune Natura delle Nazioni* (1725). Era poi stato riutilizzato da autori come Antonio Machado e Martin Heidegger, prima che Zambrano se ne appropriasse, sviluppandolo: "La razón Poética, Elena Trapanese" video su Youtube della serie *Conceptos político sociales*, prodotta dalla Facoltà di Scienze Politiche e Sociali della UNAM. Consultato il 05/10/2017: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0ZlwGgpGmc>

³⁰ Vale la pena ricordare come Elena Croce nella lettera a María Zambrano del 29 aprile del 1968 (poco prima del mitico maggio del 68), menziona: "questa marea di ragazzi in ribellione giustificata (ma che sono poi succubi d'influenze che non sanno discernere) [...] ragazzi che sono assetati di maestri «non professori»": Zambrano, María-Elena Croce (2015); pag. 99. La sfumatura spirituale che caratterizza il termine "maestro", in contrasto al carattere tecnico del termine "professore", indica senza dubbio che entrambe si preoccuparono per una crisi di valori che attraversava la loro società.

³¹ Anche se spiegato da un altro punto di vista, il problema qui affrontato è lo stesso che Roland Barthes trattò nel suo libro *Le degré zéro de l'écriture* (1953). L'idea è che i linguaggi sono una configurazione socio-culturale, non un sistema matematico che trasforma idee in materia fonetica. Quando il contesto cambia il linguaggio rischia di rendersi inespressivo: deve essere per forza rinnovato. Roland Barthes propone di portarlo al grado zero, cioè minimizzare le sue strutture per renderlo meno contestuale, più essenziale. Zambrano cerca quindi nuove formule in altre discipline.

³² Fernando Ortega Muñoz, Juan (2006); pag. 21.

³³ "La revista mensual *Hora de España* inició su publicación en enero de 1937, en Valencia, adonde se había trasladado el Gobierno de la II República a fines del 36. Allí habían sido «evacuados» igualmente un grupo de intelectuales madrileños. Al poco, unos jóvenes poetas, escritores y artistas de entre aquellos, Rafael Dieste, Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil-Albert y Ramón Gaya, fundaron con la ayuda de Carlos Esplá, entonces Ministro de Propaganda, la revista. (Manuel Altolaguirre se encargó de la parte tipográfica). Más tarde, a mediados de 1937, se sumaron a los fundadores otros dos compañeros: María Zambrano, quien entonces acababa de regresar de Chile, y Arturo Serrano Plaja, recién llegado a Valencia de Madrid por esas mismas fechas. [...] La avalaba un Consejo de Colaboración, compuesto por figuras de renombre en diversos campos: Antonio Machado, León Felipe, José Bergamín, Tomás Navarro Tomás, Rafael Alberti, José Gaos, Dámaso Alonso, Alberto Sánchez, Rodolfo Halffter y José Moreno Villa, entre otros. [...] *Hora de España* significó un vehículo y una posibilidad de continuación de la vida intelectual o de creación artística en medio del conflicto" (Caudet, Francisco (1974); *Presentación de la revista Hora de España N° 23*, recuperata dal centro d'edizione del Centro Virtual Cervantes. Consultado el 23/12/2015: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/05/aih_05_1_025.pdf)

Osservando il percorso storico della filosofa, si nota come i suoi amici fossero più spesso artisti e letterati che non filosofi. La vita della filosofa evidenzia quanto fosse necessaria l'arte per il suo progetto filosofico.

1.3 La “razón poética”

Dovuto all'importanza dell'arte per María Zambrano, la professoressa Pina de Luca nota che la prima cosa che si incontra avvicinandosi a lei è il problema del linguaggio. Si tratta d'una ossessione che nel pensiero della filosofa “madura a medida que crece su repulsa por la angustia clasificatoria de los lenguajes”³⁴. Questo è il dilemma fondamentale della filosofa: l'impossibilità d'avvicinarsi all'essere, che lei concepisce come un elemento in costante metamorfosi. Non riesce a formulare l'essere attraverso il linguaggio filosofico, senza limitare la sua libertà.

Per questo motivo investigò la possibilità di scrivere una filosofia che si sviluppasse attraverso il formato delle guide (come la *Guida dei perplessi* di Maimonide, 1190) o le confessioni (come le *Confessioni di Sant'Agostino*, 397-398). Forme letterarie come queste potrebbero rendere possibile la congiunzione del personale, soggettivo e poetico o letterario con l'universale propriamente filosofico³⁵.

Pina de Luca colloca la maturità di questo pensiero in tre libri del periodo più tardo e maturo della filosofa: *Claros del bosque* (1977), *De la aurora* (1986) e *Los bienaventurados* (1990). In queste tre opere la professoressa vede sorgere un linguaggio aperto e poroso. Si tratta d'un'espressione che si configura a sé stessa nel *dopo* dei fatti, non nel *prima*³⁶. Questa idea del *dopo* si basa in quello che Zambrano aveva coniato come “materialismo spagnolo” parlando d'autori come El Greco, Cervantes, Galdós, San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Ávila, nel suo libro *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939). In questi la filosofa trovava una fedeltà, un'adesione all'elemento materico a cui lei diede il nome di “*materialismo español*”³⁷. Forse l'esempio più ovvio è Santa Teresa d'Ávila, le cui poesie sono dotate d'un profondo erotismo religioso. Negli autori citati l'opera d'arte, l'autentico miracolo, si manifesta sempre dopo l'apparizione del divino all'uomo. Il mezzo per veicolare il divino verso l'umano appare sempre *a posteriori* e

³⁴ Laurenzi, Elena e Pina de Luca (2014); pag. 14.

³⁵ Consultare l'antologia di testi: Zambrano, María (2011); *Confesiones y Guías*, edizione e introduzione di Pedro Chacón, ed. Eutelequia, Madrid.

³⁶ Laurenzi, Elena e Pina de Luca (2014); pag. 14.

³⁷ Laurenzi, Elena e Pina de Luca (2014); pag. 15.

sensualmente. Non stupisce quindi che il Bernini facesse puntare la freccia dell'angelo in direzione degli organi sessuali della santa. Il mondano si innalza fino alle nuvole degli angeli. Di El Greco si potrebbe segnalare un aspetto altrettanto materico nelle sue pitture. Pina de Luca non lo menziona ma, in alcuni testi d'*Algunos lugares de la pintura* (2012), la filosofa parla della stessa materialità, riferendosi a Zurbarán ed altri pittori del Museo del Prado o anche ad opere dei suoi cari.

Zambrano ricerca opere da lei definite “mimetiche” non per il loro realismo, se non per la loro capacità di ricreare il movimento, partecipando all'essere, dettandolo, senza dargli una forma fissa. La filosofa distingue il “realismo” dal “materialismo” dato che il realismo afferma la cosa così com'è, freddamente; il materialismo invece partecipa e soffre a causa delle dinamiche del reale, gli è più matericamente aderito³⁸. Il linguaggio della *razón poética* di Maria Zambrano è un linguaggio materico del dopo poiché:

“Lo que es acogido [...] en vez de ser absorbido y recolocado en una trama compacta que lo justifique y dé cuenta de ello, está inmerso en un movimiento que lo lleva a encontrarse/chocar con otros elementos y contenidos. Lo que en el encuentro/choque se produce es una especie de contagio recíproco que altera la identidad y el estatuto de cada una de las partes que están en juego: ninguna es ya igual a sí misma, ninguna es solo lo que era antes”³⁹.

Sembra si parli d'un linguaggio liquido tendente alla modernità di Baumann: “La participación múltiple, precisamente porque impide que haya cualquier tipo de identificación con un género en particular, termina por desarticular la división misma de los géneros y por sustraerlos a la fisicidad de la repetición”⁴⁰. Ed è proprio questo aspetto dinamico della proposta zambranianiana quello che redime l'essere. Evita la caduta nell'astrazione così temuta dalla filosofa per la conseguente alienazione umana.

Riappare di nuovo quella forma di pensiero krausista che cerca di generare un pensiero, una cultura o un linguaggio integrante e vicino alla realtà.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Laurenzi, Elena e Pina de Luca (2014); pag. 16.

⁴⁰ *Ibidem*.

1.4 Alcune osservazioni metodologiche

Prima di procedere con i prossimi capitoli, vale la pena di fornire alcune spiegazioni riguardanti il metodo seguito in questo lavoro. Per fare una lettura in chiave estetica e di critica d'arte è stato scelto *El hombre y lo divino* e non altri libri, come quelli segnalati dalla professoressa Pina de Luca, per varie ragioni: la prima è il progressivo smaterializzarsi del discorso della filosofa, che si rende sempre più astratta e inafferrabile. Tende a diventare molto ermetica e volatile a causa della sua retorica mistico poetica. In secondo luogo, *El hombre y lo divino* viene considerata dal teologo spagnolo Agustín Andreu e da molti altri, come la sua *opus magna*⁴¹. Infine, *El hombre y lo divino* è la prima opera in cui esprime in modo chiaro ed esplicito l'immagine come metodo di comunicazione con il divino. Nel libro selezionato l'immagine diventa una categoria trascendentale, prestandosi più facilmente ad una lettura indirizzata alla critica d'arte.

⁴¹ “Aduana Vieja - Agustín Andreu sobre María Zambrano”, video su *Youtube*, prodotto da aduanaviejatv, consultato il 01/07/2015: <https://www.youtube.com/watch?v=sWWYcmjKWQ8>

2 *El hombre y lo divino*

Questo libro fu scritto da María Zambrano nel secondo periodo romano¹. La prima pubblicazione apparve nel 1955 anche se, come lei stessa scrisse nel prologo della edizione del 1973, la stesura fu molta lunga. Nel prologo di quest'ultima considerò la prima parte del libro come un'introduzione alla quarta ed alla quinta², aggiunte al libro solo nel 1973³.

Il libro si può riassumere come una spiegazione dell'essere umano, da dove sorge la sua umanità, così come una proposta esplicativa del modo di configurarsi dell'uomo nel mondo e nella storia. Il rapporto del soggetto con il mondo viene determinato dalla sua condizione antropologica d'origine e viene mediato dall'immagine. La configurazione di questa immagine è il tema centrale di questo lavoro. Il libro contiene riferimenti a molteplici argomenti che accompagnano i temi sopra citati, esemplificati attraverso elementi della cultura classica greca e cristiana.

Data la varietà tematica del libro, il discorso antropologico è una questione necessaria allo sviluppo di questa tesi: è importante chiarire la sua proposta di antropogenesi filosofica come origine della configurazione dell'essere umano. Questa, a sua volta, determina una tipologia d'immagini da lei apparentemente difese.

¹ L'esilio di María Zambrano iniziò nel 1939, quando fuggì dalla Spagna attraverso il nord della Catalogna, assieme ad Antonio Machado (che morì pochi chilometri dopo aver passato la frontiera spagnola, a Colliure) ed altri compagni delle Misiones Pedagógicas. Negli anni quaranta la filosofa insegnò all'università messicana di Morelia: viaggiò costantemente e stabilì rapporti con gran parte del mondo intellettuale centro e sudamericano di quell'epoca. Pubblicò numerosi articoli e libri lungo quella decade. Negli anni cinquanta cominciò a frequentare l'Italia. Zambrano viaggiò per la prima volta a Roma tra il 1949 e il 1950, insieme a sua sorella, della quale si curò a lungo. Tornarono poi nel 1953, per rimanere fino al 1964. Negli anni 60 Zambrano questa volta esiliata dall'Italia poiché un membro del governo d'estrema destra riuscì ad ostacolarla nel rinnovo del permesso di soggiorno. In quegli anni si trasferì a La Pièce, in Svizzera, perché un suo cugino membro dell'ONU offrì di prendersi cura di lei: Ferruci, Carlo (2004); "Roma en María Zambrano", acta del congreso *María Zambrano: los años de Roma (1953-1964) organizado por el Instituto Cervantes de Roma el 15 y el 16 de diciembre de 2004. Consultado el 08/04/2016: [http://cvc.cervantes.es/literatura/zambrano_roma/ferrucci.html]* Ritornò per la terza volta in Italia solamente nel 1972, per rimanerci solamente un anno, dopo il quale tornò in Svizzera: Trapanese, Elena (2016); "Una «spagnola nostra» en Roma", *Aurora*, 17: 112-119.

² Sono capitoli riguardanti le divinità e la religione dell'antica Grecia, così come il *Libro di Giobbe* dell'*Antico Testamento*.

³ Zambrano, María (2012, a); *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México. [1ª ed. 1955] pag. 9.

2.1 L'antropogenesi filosofica

I concetti presenti nella citazione proposta a seguito, ricorrono continuamente lungo tutto il libro, ma in particolare vengono evidenziate nel capitolo “La huella del paraíso”, collocato nell'ultima parte della prima edizione del libro:

“Nostalgia y esperanza parecen ser los resortes últimos del corazón humano [...] Nostalgia y esperanza son dos direcciones que este sentir originario toma en el tiempo, de tal manera que cuando se diferencian es solo porque el tiempo, el de la conciencia, las ha separado; sin ese tiempo consciente estarían siempre entremezcladas, como lo están muy a menudo [...] En ambas se hace sentir el mismo hecho, el hecho de que la vida humana sea sentida por su protagonista como incompleta y fragmentaria. La realidad, ha dicho Ortega y Gasset, se presenta siempre como fragmentaria; es decir, hace alusión a algo que le falta, jamás se da como un todo completo, sino más bien como una totalidad en la que falta algo; la unidad se da así no por presencia, sino por ausencia. Y de la “realidad” o en la realidad, tal y como se presenta, entra también la vida humana, mi vida o mejor yo mismo, que me siento y me sé uno, más separado de mi origen, sumido en una especie de olvido del que quisiera despertar⁴”.

Il primo concetto da segnalare è la condizione d'abbandono o di separazione dall'origine dell'uomo in questione. Secondo la filosofa, l'essere umano arriva al mondo non formato. Per questo motivo deve stabilire il suo modo d'essere nel mondo. A differenza, un cavallo o altri animali dopo un breve periodo dalla loro nascita sono subito in grado di muoversi autonomamente. Da ciò deriva il fatto che la vita venga percepita come “incompleta y fragmentaria”. Allo stesso modo, dentro il pensiero della filosofa, l'unità dell'essere umano o il senso della vita di questo “se da así no por presencia, sino por su ausencia”.

Infine, la separazione e mancanza di senso di cui lei parla ha origine nella coscienza. Questa sembra capace di separare “nostalgia y esperanza” ed è causa delle angosce umane: “el tiempo, el de la conciencia, las ha separado; sin ese tiempo consciente estarían siempre entremezcladas”. La nostalgia, l'essere cosciente delle mancanze umane, diventa nient'altro che un abisso in cui sprofonda l'esistenza umana quando questa viene

⁴ Zambrano, María (2012, a); pag. 306.

privata dalla speranza. Privata dalla nostalgia che l'umanizza, si trasforma in un elemento calcolato, alienato e freddamente scarno. Separata dall'umile origine umana, dimentica la sua umanità, perde coscienza di sé, diviene megalomane e calcola la sua proiezione nel mondo in relazione al suo potenziale meccanico.

2.1.1 L'utopia dell'aperto

Questa assenza d'unità o di senso, che María Zambrano attribuisce al tempo cosciente, è soltanto uno dei tratti della sua critica culturale riguardante il secolo XIX. È inoltre un rimprovero all'ottocento estremamente generalizzato tra gli intellettuali del XX.

Qui appare uno dei principali problemi di questo lavoro, dato che questa critica al XIX è fondamentale per concepire l'estetica, la critica e l'arte del secolo XX. Chiarire adeguatamente questo aspetto significherebbe addentrarsi in tematiche filosofiche che oltrepassano la teoria dell'arte, che è l'oggetto di questa tesi.

Ad ogni modo, si esporrà un riassunto di questo aspetto, trattandosi d'una delle principali chiavi per capire le prese di posizione della filosofa. Probabilmente il modo più semplice per spiegare la distanza segnalata dell'uomo contemporaneo dalle sue origini è iniziando dalla fine, oppure da quell'idea dell'"aperto" che così spesso compare nella filosofia del secolo XX. È un concetto ampiamente trattato che non verrà risolto se non con qualche rapido riferimento ad altri autori, chiarendo la spiegazione della filosofa. Di nuovo, "La huella del paraíso" è il capitolo che più a fondo affronta questo concetto:

"en la nostalgia del paraíso se despierta una nostalgia aún más primaria y original, la de ser. Ser no como resultado de un esfuerzo y de una elección sino por haber sido engendrado y elegido. Ser en modo natural es —en términos humanos— ser como hijo. Ser hijo, más no en soledad. La vuelta hacia el Padre es recuperación del ser original y originario y de la comunidad perdida con todas las criaturas; el entendimiento perfecto con lo viviente y lo no viviente, el que los seres naturales, bestias, constelaciones y la misma madre tierra —tan huraña— y sus frutos no se nos aparezcan encerrados bajo mascara ambigua, como si todo lo viviente estuviera disfrazado y nos enviara signos en demanda de un reconocimiento; como si nosotros mismos también anduviésemos errantes,

desconocidos aun para nosotros mismos, pues aquel que somos no lo vemos”⁵.

Qui, prende grande importanza il concetto dell’esistenza “no como resultado de un esfuerzo y de una elección sino por haber sido engendrado”, essere “en modo natural”, “no en soledad”. L’idea d’essere in modo naturale si contrappone quindi a quella d’essere come scelta, come sforzo o come frutto della propria volontà. Infatti, poco prima, la filosofa afferma:

“al elegir me voy eligiendo; voy eligiendo el que seré, y si esto ocurre en cada hora hay instantes decisivos en que se realiza ese algo que va a determinar la vida entera, una elección que va a quedar incorporada al destino. Tales elecciones que son decisiones, o momentos de pura voluntad, crean una soledad si no es que se dan en ella. Y esta soledad en la que surge el acto de voluntad por el cual decidimos nuestro “ser”, en modo irrevocable, es lo menos paradisiaco; pues estamos abandonados a nosotros mismos, engendrando nuestra suerte”⁶.

Si noti come questo atto di scegliere, esercitando la volontà, è all’origine della separazione. L’abbandono è determinante nella solitaria condizione umana⁷. Secondo Zambrano, l’uomo, o l’essere, è anche sinonimo di volontà: “al elegir me voy eligiendo; voy eligiendo el que seré”, e così facendo, ad ogni scelta, l’uomo abbandona sé stesso. Questa forma d’essere nel mondo, secondo la filosofa, si oppone esplicitamente a quella degli animali: “las criaturas de la naturaleza no deciden, no son libres ni han de elegir.

⁵ Zambrano, María (2012, a); pag. 314.

⁶ Zambrano, María (2012, a); pag. 313.

⁷ Qui appaiono molteplici questioni. La prima riguarda il paragone fra soggetto e “volontà”. Questo concetto si radica nella filosofia del secolo XIX, fondamentale per María Zambrano: concretamente nel libro di Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, (1859). Il fatto che l’esercizio della volontà e la scelta siano all’origine dell’allontanamento del soggetto dalla realtà, è un’altra idea che ha origini nel XIX. Si potrebbe forse attribuire al punto della *Fenomenologia dello spirito* (1807) in cui Hegel parla dell’incontro con l’alterità, che genera irrevocabilmente la sottomissione d’uno dei protagonisti: la dialettica tra padrone e lo schiavo. Questa idea hegeliana, unita a quella di Schopenhauer del soggetto come volontà, nel secolo XX, verrà a originare l’idea che l’esercizio della libertà consista nel negare la realtà circostante e perfino sovvertirla (*L’être et le néant*, 1943, J. P. Sartre). In un’ultima argomentazione della questione, l’uso della ragione per esercitare la volontà diventa in Heidegger (*Caminos de bosque* 1950) un elemento alienante che impedisce al soggetto di conoscere la realtà com’è: “el grado de conciencia del animal sitúa a éste en el mundo sin que tenga que enfrentarse permanentemente a él (como hacemos nosotros); el animal está en el mundo; nosotros estamos ante el mundo debido a ese curioso giro y a la intensificación que ha desarrollado nuestra conciencia [...] Con la intensificación de la conciencia, cuya esencia es para la metafísica moderna la representación, también aumenta el estado y la forma de estar enfrentados de los objetos. Cuanto mayor es la conciencia, tanto más excluido del mundo se ve el ser consciente”: Heidegger, Martin (2010); *Caminos de bosque*, trad. di Helena Cortés e Arturo Leyte, ed. Alianza, Madrid. [pag. 212- par. 263-264]

Han recibido su ser invariable”⁸. La sensazione d’incompletezza o frammentarietà segnalata dalla filosofa è anche il prezzo della libertà dell’uomo adulto e razionale occidentale. In alcuni passaggi Zambrano vive in modo quasi tragico questa realtà: “mientras su vida siga siendo tal como es, mientras sea solo hombre, será alguien obligado a ser libre y a hacer, a hacerse con la esperanza, que por momentos se exaspera, de ser al fin enteramente”⁹.

La filosofa afferma: “mientras sea solo hombre, será alguien obligado a ser libre y a hacer, a hacerse con la esperanza”. Fa intuire che il giorno in cui l’uomo raggiungerà quella completezza così anelata, potranno essere accadute solamente due cose: la trasformazione in divinità o la morte. Perfezione, eternità e morte sono in questo caso sinonimi. L’uomo è condannato ad elaborare la sua posizione nel mondo in solitudine, attraverso un lungo cammino verso la morte.

2.1.2 La critica a Hegel di María Zambrano

L’aperto è un tentativo, un obiettivo da raggiungere che María Zambrano tratta come tantissimi altri filosofi prima e dopo di lei. L’idea è sempre quella d’oltrepassare questa configurazione sacrificale del soggetto umano. Si tenta quindi in tutti i modi di trovare un’alternativa di comprensione dell’umano, che non ponga la morte come elemento centrale.

Dopo il trauma della seconda guerra mondiale e dei totalitarismi europei è perdurata la tendenza ad associare questa forma sacrificale di intendere la soggettività umana assieme ai totalitarismi. Si critica che per dare luogo alla “storia” o allo “spirito dei tempi” l’uomo “abbandonasse sé stesso” attraverso un esercizio ascetico d’astrazione razionale. In questo modo, alienato ed assorbito dall’ideologia del regime, il soggetto si trasformava un fantoccio del potere.

Il libro di María Zambrano non menziona i totalitarismi in nessun momento. Espone il modo di posizionarsi dell’uomo nel mondo. Si avventura alla ricerca d’una forma per conoscere l’antropico non solo razionale ma anche intuitivamente. Per questo motivo si interessa all’elemento del divino, che è l’aldilà della ragione per eccellenza.

⁸Zambrano, María (2012, a); pag. 313.

⁹Zambrano, María (2012, a); pag. 317.

María Zambrano non prova a configurare un soggetto non-sacrificale. Hegel pare manifestarsi per lei come un padre terribile, del quale conosce i punti deboli e gli errori, senza trovare però il modo di oltrepassarlo¹⁰. Lei cerca di fornire una svolta creativa a questa concezione dell'uomo. Il libro parte da una critica al soggetto hegeliano che si sacrifica per dare luogo allo spirito della storia o dei tempi. Questi riesce solo ad alienare sé stesso, succube di una febbre progressista senza alcun fondamento:

“La emancipación de lo divino, que aparece en el pensamiento de Hegel, lleva al ser humano a una extraña situación pues se ha emancipado de lo divino heredándolo [...] como individuo sólo será *efímero* [...] obrero de la historia [...] Tal sumersión del ser humano, de su unidad, en el devenir fue formulada [...] con entusiasmo [...] Mientras la historia se interiorizaba, adquiriría intimidad al ser la expresión del espíritu, el individuo se exteriorizaba llevado por el entusiasmo de sentirse participar de un dios en devenir [...] lo humano [vaciado de sí mismo] ha ascendido así a ocupar el puesto de lo divino [...] la vida instalada en el lugar del conocimiento [que] resulta al propio tiempo sometida a él y deificada [...] la deificación que arrastra por fuerza la limitación humana [...] [el hombre] ante lo divino extraído de su propia sustancia queda inerme. Porque es su propia impotencia de ser Dios la que se le presenta”¹¹.

Attraverso questa critica al positivismo scienista degli inizi del secolo XX, appare un piccolo paragrafo adatto a far intravedere le intenzioni del libro:

“Uno de los efectos de la “deificación” es la toma de posesión de más espacio del que realmente podemos enseñorearnos [...] reducir lo humano llevara consigo, inexorablemente, dejar sitio a lo divino, en esa forma en que se hace posible que lo divino se insinúe y aparezca como presencia y aun como ausencia que nos devora. La deificación que arrastra por fuerza la limitación humana —la impotencia de ser Dios— provoca, hace que lo divino se configure en ídolo insaciable, a través del cual el hombre —sin saberlo— devora su propia vida; destruye él mismo su existencia”¹².

¹⁰ Solamente lo stesso anno in cui si pubblicò *El hombre y lo divino* (1955) cominciarono ad apparire tentativi d'oltrepassare l'idea del sacrificio e la coscienza di morte come fondamento della civilizzazione. A tali propositi si può citare, per esempio, il famoso libro di H. Marcuse *Eros and Civilization* (1955).

¹¹ Zambrano, María (2012, a); pag. 19 a 24.

¹² Zambrano, María (2012, a); pag. 23.

Nel complesso, il libro sembra concepito per restituire all'uomo un luogo nel mondo che gli permetta il ritorno nel divino. Eliminando questa divinizzazione dell'uomo, che lo aveva allontanato dagli dei, alienandolo.

2.1.3 L'idea del divino in María Zambrano

È necessario qui abbracciare quel che intende per divino la filosofa. Nell'ultima citazione si è visto come “la impotencia de ser Dios— provoca, hace que lo divino se configure en ídolo insaciable, a través del cual el hombre —sin saberlo— devora su propia vida”. Quello che la filosofa teme è, semplificando, l'infelicità o l'insoddisfazione umana. A causa di ciò, la qualità degli animali che la filosofa invidia è quella tranquillità conseguente d'una ragione d'essere che non necessita d'obbiettivi razionali.

L'anelo della filosofia di quegli anni¹³, al di sopra d'ogni altra cosa, era la possibilità di ritrovare una ragione d'essere ai suoi oggetti, senza renderli qualcosa d'ideologico o teleologico, com'era accaduto durante i totalitarismi europei. Zambrano cercava il modo di fondare l'essere a partire da sé stesso, non da altro. In un libro pubblicato nel 1950, una raccolta di suoi articoli scritti lungo gli anni trenta e quaranta, la filosofa scrisse:

“Cada época se justifica ante la historia por el encuentro de una verdad que alcanza claridad ante ella [...] La revelación a la que sentimos estar asistiendo en los tiempos que corren, es la del hombre en su vida, revelación que sale de la Filosofía, con lo cual la Filosofía misma se nos revela [...] Entonces es la Filosofía [...] camino de vida. La verdad es el alimento de la vida que sin embargo no la devora, sino que la sostiene en alto y la deja al fin clavada sobre el tiempo, pues «el tiempo pasa y la palabra del Señor permanece»”¹⁴.

La sua filosofia ha sempre avuto una forte componente esistenziale. Quelle verità o quelle ragioni d'essere sono ciò che la filosofa intende per “il divino”: “Los dioses parecen ser, pues, una forma de trato con la realidad”¹⁵. Di conseguenza afferma che prima di

¹³ Si parla dei tempi algidi dell'esistenzialismo europeo degli anni quaranta, cinquanta, ed oltre.

¹⁴ Zambrano, María (2004); pag. 21-22.

¹⁵ Zambrano, María (2012, a); pag. 30.

cominciare a trattare con le divinità, l'uomo "lejos de sentirse libre, se sentía poseído, esclavo, sin saber de quién. Porque se sentía mirado y perseguido"¹⁶.

L'umanità, prima d'intraprendere la sua relazione con l'altro si sentì perseguitata, rincorsa da sé stessa. María Zambrano distingue nell'ambito del divino due elementi: il primo di loro è il "sacro". Questa categoria, temuta dalla filosofa, si alimenta del vuoto umano (l'origine di questa mania persecutoria), facendo sentire una nullità l'uomo imprigionato in sé stesso. Questo desidera essere libero ma la prima cosa che incontra è la resistenza del suo essere niente: "La nada es lo irreductible que encuentra la libertad humana cuando pretende ser absoluta"¹⁷.

A seguito, questo "nulla" percepito come "todo lo que resiste al hombre, parece esconder una promesa. Fascinación de la serpiente [...] que insinúa lo que está más allá de todo decir"¹⁸. La "nada" umana combinata con l'antropico o l'essere in potenza è l'elemento che suggerisce la possibilità di qualcos'altro. Come tutto, la "nada" viene intesa come tale, solamente perché esiste il suo opposto, oppure l'eventualità di quest'ultimo appare proposta: "La nada asemeja ser la sombra de un todo que no accede a ser discernido, el vacío de un lleno tan compacto que es su equivalente". Di conseguenza, questo nulla deve essere per forza "la negativa muda informulada a toda revelación. Es lo sagrado "puro" sin indicio alguno de que permitirá ser develado"¹⁹.

Questo sfondo sacro dell'essere è addirittura motivo di paura e viene concepito come qualcosa capace di far perdere la ragione all'uomo: "La nada es inercia. Invita a ser y no lo tolera: es la suprema resistencia. Por eso crea el infierno, ese infralugar donde la vida no tiene textura. Ceder a él es sumergirse en la locura, en esa locura que precede a toda enajenación"²⁰. Il niente è capace d'alienarlo, ma solo consegnandosi alla sua nullità potrà superarla o uscirne: "al aceptar la nada, el infierno se anula, carece de entidad"²¹. Solamente attraverso quell'alienazione, che crea una finzione d'essere sostenuta puramente dalle credenze del lunatico, è possibile uscire da sé accedendo all'alterità:

¹⁶ Zambrano, María (2012, a); pag. 33.

¹⁷ Zambrano, María (2012, a); pag. 187.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Zambrano, María (2012, a); pag. 188.

²⁰ Zambrano, María (2012, a); pag. 181.

²¹ Zambrano, María (2012, a); pag. 178.

“locura es enajenarse, hacerse “otro”, mas no del todo, que sería cambio, aunque inesperado, anormal. Hacerse el que no se es sin lograr serlo”²².

Qui sorge l’essere o l’elemento propriamente umano: la creatività sostenuta dalla fede. L’uomo smette d’essere sé stesso per superarsi, per conoscere o creare il divino:

“Es la creación, el crear sin tregua lo que sostiene a este que quiere ser frente a [...] lo divino inescrutable: la creación humana que desde entonces toma conciencia de su fondo inescrutable también. Es la fe que hará surgir el romanticismo [...] de ahí, ese aire luciferino de la creación romántica”²³.

La differenza tra il sacro e il divino (che è il secondo elemento precedentemente menzionato) comincia a diventare ovvia. L’elemento divino è la risposta umana ai mali sacri che l’uomo non può neutralizzare: “mientras lo sagrado vive y se manifiesta fuera del hombre, puede oponérsele ese muro de respeto aislador. Respeto que es solamente acción defensiva que no disuelve, ni transforma, lo sagrado en lo único que lo salva definitivamente: lo divino”²⁴.

Di conseguenza, l’umanità può solo sforzarsi al fine di convertire questi mali in forme positive: “cuando lo sagrado vive en el interior del hombre, cuando se asienta en su centro íntimo y vital, en modo destructor de su vida, alguna acción debe ser intentada para transformar la fuerza incontenible en su contrario; su contrario que ha de llevar implícito, según la ambivalencia de lo sagrado”²⁵. La filosofa nel capitolo dedicato all’invidia propone l’esempio del romanzo *Abel Sánchez* (1917), di Miguel de Unamuno. Nel libro, Joaquín riesce a convertire in amore l’invidia che prova per Abel (l’amico dell’altro protagonista), dopo aver letto *Caino* (1821) di Lord Byron:

“Vi mi ciencia a través de mi pecado y la miseria de dar vida para propagar la muerte. Y vi que aquel odio inmortal era mi alma. Ese odio pensé que debió de haber precedido a mi nacimiento y que sobreviviría a mi muerte. Y me sobrecogí de espanto al pensar en vivir siempre para

²² Zambrano, María (2012, a); pag. 181. Riguardo la questione dei rischi della creatività, vale la pena citare una lettera del 30 giugno del 1959, che la filosofa inviò al pittore Ramón Gaya dicendo: “Y vi claro, clarito, Ramón, que en este “camino” –lo pongo así porque no es camino– acecha la locura simplemente. Esa soledad sin salida y sin tiempo, sin tiempo y sin sueños. Y entonces ¡claro! A trabajar se ha dicho”. [Si tratta d’una lettera inedita, inviata dalla filosofa al pittore, oggi custodita da Isabel Verdejo, moglie di Ramón Gaya]. Nella lettera, ancora una volta forza, fede e lavoro sono gli unici rifugi dell’uomo.

²³ Zambrano, María (2012, a); pag. 180.

²⁴ Zambrano, María (2012, a); pag. 280.

²⁵ *Ibidem*.

aborrecer siempre. Era el Infierno. ¡Y yo que tanto me había reído de la creencia en él! ¡Era el Infierno! [...] al leer lo que Adah decía a su Caín, recordé mis años de paraíso, cuando aún no iba a cazar premios, cuando no soñaba en superar a todos los demás. No, hija mía, no; no ofrecí mis estudios a Dios con corazón puro, no busqué la verdad y el saber, sino que busqué los premios y la fama y ser más que él [...] El relato de la muerte de Abel, tal y como aquel terrible poeta del demonio nos lo expone, me cegó. Al leerlo sentí que se me iban las cosas y hasta creo que sufrí un mareo. Y desde aquel día, gracias al impío Byron, empecé a creer”²⁶.

La configurazione dell’umano di Unamuno è analoga alla proposta di Zambrano. Nell’ultima frase citata, quando Joaquín si rende conto dell’orrore che la sua invidia può perpetrare, afferma di cominciare a credere in Dio. Trasformare la sua invidia in qualcos’altro che non sia un inferno di sangue e morte, richiede l’aiuto della fede. Lo stesso accade per la filosofa: al contrario dell’animale, l’essere umano si caratterizza per la capacità di avere fede e pietà²⁷. Le stesse qualità che mostra Joaquín:

“Persona es lo que ha sobrevivido a la destrucción de todo en su vida y aun deja entrever que, de su propia vida, un sentido superior a los hechos les hace cobrar significación y conformarse en una imagen, la afirmación de una libertad imperecedera a través de la imposición de las circunstancias, en la cárcel de las situaciones”²⁸.

È stato chiarito il concetto del “divino” come un qualcosa di edificato per nascondere il sacro che impaurisce l’uomo. Qui sorge un altro argomento che può aiutare infine a delineare quest’idea in Maria Zambrano. Per la filosofa, “divino” è ciò che il soggetto

²⁶ Unamuno, Miguel de; Abel Sánchez, ed. Feedbooks, scaricato online il 03/06/2017: <http://es.feedbooks.com/book/7045/abel-s%C3%A1nchez> [1^a, ed. Renacimiento, Madrid (1917)] pag. 35-36.

²⁷ Qui è fondamentale segnalare l’influenza del lavoro di Max Scheler nel testo di María Zambrano, dato che è proprio questa spiritualità quella che Scheler rende caratteristica dell’uomo. Non lo menziona in questo caso, cita però *El puesto del hombre en el cosmos* (1928) soltanto all’inizio d’*El hombre y lo divino* [Zambrano, María (2012, a); pag. 33]. Il libro menzionato fu subito tradotto allo spagnolo nel 1929 da José Gaos (un intellettuale repubblicano che pubblicò in riviste nelle quali collaborò María Zambrano, ad esempio *Hora de España* o *Botteghe Oscure*).

²⁸ Zambrano, María (2012, a); pag. 251.

volenteroso²⁹ costruisce e mantiene, in seguito ad un processo sacrificale³⁰ ascetico di distruzione, dubitando quindi della sua persona; quello che “deja entrever [...] un sentido superior a los hechos”. Questa ragione superiore è l’unica in grado di liberare il soggetto umano, permettendogli d’oltrepassare la realtà fisica che lo imprigiona. È l’affermazione di “una libertad imperecedera” che sorge dalla negazione della realtà, liberando dalle circostanze il fedele.

Va inoltre sottolineato che la persona di Maria Zambrano nasce assieme al divino: questo senso superiore è un elemento che l’individuo applica e sviluppa nella sua “propia vida”. A suo parere il divino è una questione personale. Nel pensiero della malagueña persona, volontà personale e divino coincidono. Viene divinizzata la soggettività nel suo senso più fisico. Per ciò non osa renderla qualcosa d’universale: permane come un che d’individuale, al di là di spiegazioni razionali. Le proprie ragioni sono sufficienti per divinizzare il soggetto.

In conclusione, come volevasi dimostrare, il divino adotta la forma d’un’immagine: “un sentido superior a los hechos les hace cobrar significación y conformarse en una imagen, la afirmación de una libertad imperecedera”. La questione dell’immagine è fondamentale per Zambrano.

²⁹ La questione della volontà è fondamentale per la filosofa: il soggetto è inoltre sinonimo di volontà oltretutto.

³⁰ La filosofa all’inizio del suo libro chiarisce come il sacrificio sia il manifestarsi del divino: “antes de que pueda surgir pregunta alguna dirigida a los dioses hay una forma de trato universal, habida siempre ante cualquier forma y función divina: el sacrificio. Mediante el sacrificio el hombre entra a formar parte de la naturaleza, del orden del universo y se reconcilia o se amiga con los dioses”: Zambrano, María (2012, a); pag. 38

2.2 L'immagine secondo María Zambrano

Secondo María Zambrano l'immagine è la forma più originaria, ancestrale ed autentica di comunicazione con le divinità:

“esta primera forma de trato con la realidad tenía que darse en una imagen. La necesidad de tener una idea de los dioses solo puede aparecer cuando ya hay ideas, más todavía, cuando ya hay ideas de casi todas las cosas, pues los dioses son los últimos en atraer esa mirada propia de la liberación humana: el conocimiento. Y entonces ya han dejado de ser propiamente dioses. Su forma adecuada, su envoltura es una imagen; la imagen primera que el hombre es capaz de formarse, esto es, una imagen sagrada”¹.

Non si tratta solamente d'una forma di comunicazione, ma anche d'uno strumento d'accumulazione e sintesi del sapere umano. Di conseguenza, questa è inoltre uno strumento particolarmente legato alla libertà dell'uomo: “merced a las imágenes de los dioses, el hombre había quedado a salvo de la persecución nacida de ese fondo sagrado en que la realidad se hace sentir. Y en esa calma, [de] la soledad podía darse [...] la pregunta que es el despertar del hombre”².

Nel corso dell'opera, la questione dell'immagine viene trattata sotto molteplici aspetti che verranno affrontati in seguito, più o meno esplicitamente. Ad ogni modo, le sue affermazioni riguardanti altro possono essere utilizzate per comprendere la sua concezione delle immagini, come devono essere e come interrogarle.

2.2.1 L'apparizione dell'immagine, l'apollineo e il dionisiaco

È stato già esposto come il divino non sia altro che una prima forma per discernere la realtà. L'uomo, senza questo l'elemento, si sentiva perseguitato. Nella configurazione della filosofa, l'assenza del divino va identificata con il buio, mentre la sua apparizione con la luce: “La divinización suprema de la luz es en Apolo, dios de la luz entre todos, transparencia. Aspiración suprema del alma griega que se manifiesta en el carácter de sus dioses. La claridad del alba divinizándose en transparencia”³. La divinità è trasparente, il

¹ Zambrano, María (2012, a); pag. 30.

² Zambrano, María (2012, a); pag. 69.

³ Zambrano, María (2012, a); pag. 46.

divino permette la visione, come le proprie immagini. Allo stesso modo l'umano comincia solo dove appare il divino, la luce.

In questo capitolo, la filosofa scrive di altre divinità greche, come Afrodite⁴ o Atena, che illustrano altri aspetti dell'uomo. A suo parere, queste divinità partecipano e provengono dalla luce che è l'origine ontico delle ombre. La luce apollinea rende visibili altre divinità prima nascoste, nonostante sia lei stessa a creare quelle zone d'ombra, senza luce, inconoscibili. Ad ogni modo, viene segnalato come entrambi gli elementi sono umani e interdipendenti:

“Si Apolo es la divinidad en la cual el carácter total del Olimpo se visibiliza, su luz hará visibles a ciertas divinidades de contrario origen y condición. Dionysos, Plutón [...] Perséfone, y la Eurídice [...] Lo sombrío aparece definido para la luz y a ella, al género de luz que reine, le estará sometido, aun en su apariencia”⁵.

María Zambrano identifica con le ombre la creatività passionale, che nasce contemporaneamente alla luce. Semplificando la questione, si tratta d'un qualcosa di simile all'impatto estetico generato dalla visione. Questa si traduce in una necessità di creare per assimilare l'immagine:

“Si la luz es el medio en el cual la vida y las cosas todas se hacen visibles, la pasión es la apetencia misma de alcanzar manifestación, de llegar a ser algo digno de afrontar esta luz: desde el anhelo elemental en que la más humilde vida se manifiesta, hasta la pasión que sufre el ser humano por lograr la integridad de su ser”⁶.

Poco dopo, la filosofa espone con precisione la sua configurazione dell'elemento dionisiaco. Così facendo rende evidente la radice propedeutica della sua filosofia, come anche la sua critica alla psicoanalisi. Sono entrambe questioni già accennate in altri testi anteriormente pubblicati⁷:

⁴ Come si avrà occasione di constatare più avanti, l'elemento afrodisiaco dell'amore e del desiderio è fondamentale in María Zambrano. A riguardo si può segnalare l'importanza del suo articolo “La metáfora del corazón”, apparso per prima volta in *Hacia un saber sobre el alma* (1950).

⁵ Zambrano, María (2012, a); pag. 54.

⁶ Zambrano, María (2012, a); pag. 56.

⁷ Rispettivamente, le questioni del suo pensiero accennate, si erano rese visibili nei testi “Por qué se escribe” e “El freudismo testimonio del hombre actual”, che sono entrambi articoli apparsi in *Hacia un saber sobre el alma* (1950).

“Dionysos, al infundirse en el alma humana, la saca de sí, la hace danzar en una metamorfosis liberadora; le da, en suma, el don de la expresión, la embriaguez —furia y olvido— para que se atreva a expresarse. Es la virtud medicinal de Dionysos, y la raíz sagrada de la medicina más humana, de la que hoy cae bajo los dominios de la psiquiatría y en otras épocas de la magia y del exorcismo religioso; la curación radical de todas las perturbaciones que advienen en un ser humano a causa de lo que hoy se llaman "inhibiciones" y en otra época, posesiones demoniacas”⁸.

L’immagine sorge dall’impatto estetico di chi osserva. Essa deriva dal visibile divino. La creatività è originata dalla passione generata da questo impatto, luce o visione.

Il fenomeno dell’impressione estetica qui menzionato si basa nella capacità della visione, di fare appello all’individualità dello spettatore⁹. Si pongono qui due questioni: in primo luogo la paura del proprio niente, quell’origine sacro al quale si oppone il divino eletto attraverso il lavoro. In secondo luogo l’impressione estetica generata in particolar modo e dall’invidia.

⁸ Zambrano, María (2012, a); pag. 57.

⁹ Zambrano mantiene qui posizioni abbastanza vicine a quelle dell’ermeneutica di Gadamer. Si può supporre che Gadamer influenzò Zambrano nella seconda edizione del libro di 1973. Ma la citazione proposta da Zambrano riporta alla prima parte del libro, pubblicata nel 1955, prima di *Verità e metodo* (1960) di Gadamer. Non si azzarderà la tesi d’una influenza di Zambrano su Gadamer, dato che si tratta di filosofi sostanzialmente diversi. Ma in entrambi ritroviamo ad ogni modo una meccanica di lavoro e di logiche quasi protestanti. Si parla cioè d’una forma esclusivamente produttiva di capire la recezione estetica. L’inibizione o la perplessità generata dalla contemplazione estetica si rimedia producendo in base a quella visione di entrambi gli autori. Per ciò Zambrano attribuisce una funzione propedeutica alla creazione, proprio come Gadamer: “la verità delle cose è contenuta nel discorso, cioè in definitiva nel professare una certa opinione” [Gadamer, Hans Georg (2000); *Verità e metodo*, trad. di Gianni Vattimo, intr. di Giovanni Reale, ed. Bompiani, Milano. pag. 841] Per Zambrano, come per il filosofo tedesco, la formazione del soggetto necessita d’un posizionamento nei riguardi del reale quanto d’una produttività. Tra d’altro, per Gadamer, la recezione e la creazione vengono sempre mediate dalla storia: “L’essere dell’opera d’arte, abbiamo visto, non è un in-sé, che si distingue dalla sua esecuzione o dalla contingenza del suo modo di presentarsi [...] ciò che si offre alla nostra conoscenza storica come proveniente dalla tradizione o come tradizione, [...] non è un oggetto in sé fissato, che si tratti d’accertare: anche la coscienza storica implica in realtà una mediazione di passato e presente” [Gadamer, Hans Georg (2000); pag. 967] Per Zambrano, come si potrà verificare più avanti, la questione nei riguardi della storia è abbastanza simile.

2.2.1.1 Le origini emotive dell'immagine

2.2.1.1.1 L'invidia

Per María Zambrano, l'invidia nasce dalla percezione del soggetto dinanzi ad un'alterità simile a lui fino al punto di questionare la sua persona, portandolo a vedersi scomodamente rispecchiato. L'immagine di sé stesso che ognuno crea è destinata a differenziarlo dal mondo, quando tale cosa non accade l'invidia si rimette in gioco:

“Ver a un semejante parece ser la clave de la envidia y con ello del propio ser. Porque en la visión del semejante va implicada la interioridad, el dentro que es nuestro espacio, al cual nos retiramos y que nos confiere la suprema distinción [...] Ver a un semejante es ver vivir a alguien que vive como yo, que está en la vida a mi manera. Solo él puede ser sentido en esta implicación de la envidia, porque solo él puede estar implicado en mi vida. Y es que al ver al semejante no le vemos objetivamente en el espacio físico, sino que siento su vida en mi vida”¹⁰.

L'invidia, non è tanto un desiderio di qualcos'altro, quanto la visione della propria interiorità fuori da sé. Questo altera la propria e “suprema distinción” del soggetto, evidenziando una determinata forma d'individualismo. La filosofa pone questo sentire come innato e originario dell'uomo: “lo decisivo era que el individuo así se destacaba de los demás; era una verdadera distinción individual, subsistente bajo o sobre todas las que el ejercicio de un cargo público, o de un arte y aun de la misma búsqueda de la sabiduría, podía conferir”¹¹.

Si può inoltre notare un certo materialismo estetico dato che il soggetto si equipara alla sua creazione. Per questa ragione l'invidia partecipa all'interno della pulsione dionisiaca creativa. Solamente potendo distinguere sé stesso dal mondo e dagli altri soggetti, l'uomo raggiunge la sua maturità: “había surgido la pregunta de las cosas, instante decisivo en el cual aparece una nueva actitud humana, verdadera crisis de nacimiento de la conciencia y del pensamiento, que hará del hombre, hombre, en sentido

¹⁰ Zambrano, María (2012, a); pag. 284.

¹¹ Zambrano, María (2012, a); pag. 322.

más pleno”¹². Come effetto speculare delle alterità umane l’invidia è l’elemento che risveglia la pulsione creativa propedeutica prima menzionata.

2.2.1.1.2 L’amore

L’amore è un altro dei sentimenti fondanti dell’immagine. La filosofa tratta l’assenza dell’amore nella contemporaneità come uno di tanti dei fattori contribuenti alla crisi di valori di cui parla. Zambrano accusa l’idealismo di rifiutare il divino. Questa negazione è generata dalla divinizzazione del soggetto, così come dalla sua configurazione di essere isolato, in confronto razionale con il mondo. La razionalizzazione del soggetto ha ridotto l’amore ad una passione animalizzante, spostandolo ai confini dell’umanità. Questo movimento ha immerso il soggetto occidentale nel nihilismo originato dal positivismo meccanicista¹³.

Per queste ragioni viene segnalata l’importanza dell’amore come elemento d’ordine apollineo, praticato come atto di fede cristiana. Zambrano parla d’un amore per il divino oltre ogni giustificazione razionale. Questo si trasforma in un rito di colto per il reale sacro, come anche in un gesto di pietà per il mondo e le altre soggettività. In conclusione l’amore permette d’accedere alla conoscenza dell’alterità. Questo evita di precluderla con il proprio razionalismo, cercando di dare un significato alla propria esistenza o creazione:

“[La perfección] El amor la alcanza en Grecia; en Grecia, cuya fuerza perenne reside en que en su suelo se han verificado las epifanías de las realidades que forman nuestro espíritu. La fe cristiana no deshizo esa orbita, sino que le dio aquel centro último que necesitaba y sin el cual no se hubiese sostenido, porque no llegaba con todo a ser una órbita. Es en las llamadas cosmogonías donde primeramente hace su aparición el amor. Con ello muestra su condición primaria; es una realidad, una potencia original precisa para la fijación de una órbita, de un orden. Las

¹² Zambrano, María (2012, a); pag. 62. In origine questa necessità di distinzione è piuttosto un elemento cognitivo e filosofico, che non etico. Ad ogni modo, termina per essere anche un problema etico. A quel punto si rivela l’origine razionale di quella scissione che rende l’uomo qualcosa di diverso e separato dal mondo. Questo è il dilemma della filosofa, che quindi si interessa al fatto divino.

¹³ Zambrano, María (2012, a); pag. 256-260.

cosmogonías son el instrumento poético del orden, la manifestación que anuncia y verifica el paso del caos al orden”¹⁴.

Nonostante tutto, come segnala la filosofa, è proprio questo carattere d’ordinamento dell’amore quello che spingerà l’uomo a voler svelare il mistero ultimo della realtà, desacralizzando sé stessi ed il proprio amore. Per ciò solo la tragedia poteva essere il veicolo del sacro durante un periodo cosmogonico come la Grecia Antica¹⁵. Per ciò l’amore: “cuando pierde su carácter sagrado-irrevelado está en el límite también, el límite en que el hombre se banaliza [...] Mas no es Afrodita una divinidad abyecta, sino humana”¹⁶. L’elemento afrodisiaco è un’altra pulsione fondamentale della creatività, ma: “es la divinidad del amor como juego, gracia, regalo...”¹⁷. Nel contesto della “razón poética” di Zambrano, si può solo trattare con Afrodite in questi termini extra-razionali, altrimenti scampa. Perciò: “el que de veras ama [o crea], muere ya en vida. Aprende a morir. Es un verdadero aprendizaje para la muerte”¹⁸.

Fino ad ora, è stata spiegata l’origine dell’immagine, ma alcune delle citazioni proposte forniscono molte chiavi di lettura per avvicinarsi alla filosofa, permettendo di cogliere la sua concezione dell’immagine.

2.2.2 Caratteristiche dell’immagine

La prima cosa che ci si deve aspettare dall’immagine, secondo la filosofa, è già stata affrontata. Si tratta di quella capacità fondamentale d’interpellare lo spettatore suscitando la sua invidia, trattandosi anche d’una forma d’amore verso sé stesso ed il mondo: “en la visión del semejante va implicada la interioridad [...] Ver a un semejante es ver vivir a

¹⁴ Zambrano, María (2012, a); pag. 262.

¹⁵ La filosofa menziona l’idoneità della tragedia come forma artistica: si tratta d’un luogo in cui si parla e si poetizza riguardo la realtà, senza mai svelarla. Rimane sempre un tanto di mistero.

¹⁶ Zambrano, María (2012, a); pag. 266.

¹⁷ *Ibidem*. La filosofa nel suo testo “La metáfora del corazón”, parla dell’apparizione del linguaggio sotto forma di un cielo notturno stellato, suscitato dall’amore nella quietudine della speranza. L’amore è quindi il portatore della rivelazione. Nella citazione proposta, ritroviamo inoltre la questione del *homo ludens*, inaugurata da Johan Huizinga, con il libro dal titolo omonimo del 1938, seguita da Roger Caillois nel suo libro *Los juegos y los hombres: la máscara y el vértigo* (1958). Non si può affermare con sicurezza che Huizinga sia stato letto da Zambrano. Ma in una lettera della filosofa del 28 luglio del 1959 al pittore Ramón Gaya, lei dice di aver conosciuto personalmente Roger Callois. [Si tratta nuovamente d’una lettera inedita, custodita da Isabel Verdejo]. Probabilmente lei riprese l’idea dell’*homo ludens*, più poetica, data la necessità di contrapporla a quella del tradizionale *homo faber*, razionalista, pragmatico e positivista, ripreso poi dall’antropologia filosofica nazista, da autori come Arnold Gehlen. (*El hombre: su naturaleza y su lugar en el mundo*, 1940).

¹⁸ Zambrano, María (2012, a); pag. 275.

alguien que vive como yo, que está en la vida a mi manera”¹⁹. Non viene quindi chiarito se l’immagine deve: fare appello allo spettatore, risvegliando il suo desiderio; smentire l’unicità dello spettatore che si sentiva diverso o rinfacciare le sue più intime paure.

La citazione sopra riportata suggerisce su questo aspetto: “merced a las imágenes de los dioses, el hombre había quedado a salvo de la persecución nacida de ese fondo sagrado en que la realidad se hace sentir”²⁰. La filosofa sembra riferirsi piuttosto ad una liberazione conciliante.

2.2.2.1 Il modo di dire dell’immagine

Nello stesso capitolo “Disputa entre la filosofía y la poesía”, la filosofa parla delle differenze d’entrambi gli elementi, come anche della loro evoluzione storica. Nelle sue tesi attribuisce inizialmente un elemento sciamanico o profetico alla poesia e all’arte, che a differenza della filosofia, non pretendono giustificarsi con ragioni particolari:

“Poeta será siempre aquel que no se pone a salvo de sufrir la inacabable persecución y es natural y hasta justo, de una cierta justicia, que mire con recelo a quien no solo parece haberse librado, sino que se lanza a perseguir de esa extraña manera que es inquirir las razones de las cosas [...] Ortega y Gasset hacia recaer la diferencia entre el decir del poeta y el decir del filósofo en la falta de responsabilidad del primero. Bajo el logos de la poesía no encontramos la unidad —coherencia, continuidad— de alguien que no solo da razones, sino que ofrece también razones de sus razones, que tal es el filósofo, decía Ortega”²¹.

Il poeta rimane nell’aperto, giustificando le sue parole con la sua persona, il filosofo invece giustifica sé stesso con ragioni diverse. María Zambrano parla dell’invenzione dell’*apeiron* d’Anassimandro di Mileto: un concetto attivo “de donde todas las cosas vienen [...] fondo oscuro en donde la injusticia del ser, de ser algo, estará asentada”²². L’*apeiron* risulta essere un concetto che agisce come ragione ultima, copre lo sfondo sacro e temuto del proprio niente, rendendo futile ogni giustificazione di sé stesso. Lei

¹⁹ Zambrano, María (2012, a); pag. 284.

²⁰ Zambrano, María (2012, a); pag. 69.

²¹ Zambrano, María (2012, a); pag. 70.

²² Zambrano, María (2012, a); pag. 72.

attribuisce a questo momento storico l'inizio dell'astrazione del pensiero europeo, che porterà l'uomo all'alienazione da lei criticata nella filosofia e nell'arte dei suoi tempi:

“La libertad hallada por la acción poética de configurar las imágenes divinas fue aprovechada por la filosofía para una acción específica acerca de lo divino, de signo contrario. Pues la acción entre todas de la filosofía fue la transformación de lo sagrado en lo divino, en la pura unidad de lo divino. Y para realizar esta acción impremeditada de transformar lo sagrado en lo divino, el pensamiento filosófico tuvo que desatender a los dioses, imágenes. Partió del *apeiron*, realidad sagrada, ambigua, oculta, donde todo germen está contenido, actuando, es decir, portadora de todos los signos de la realidad; materia, en suma, donde la abstracción iría haciendo explícito su contenido”²³.

La tendenza all'astrazione del pensiero e dell'estetica occidentale non è vista come un fenomeno positivo, ma piuttosto alienante. Viene criticata l'ambiguità delle immagini create con l'apparire dell'astrazione²⁴. Ma il suo posizionamento non è unicamente realista, si tratta di ritrovare: “ese momento feliz de las nupcias entre filosofía y poesía [...] La unidad entre filosofía y poesía habida en Heráclito, Parménides, Empédocles”²⁵. Di conseguenza l'obiettivo finale che giustifica l'immagine più profondamente: “vencer por la visión esa oscura resistencia de lo sagrado, desentrañar dentro de ella la pura esencia que siendo hace que cada cosa sea; descubrir al final al ser que hace ser”²⁶, diventa più raggiungibile con la combinazione dell'attività filosofica e razionale, più astratta, e quella poetica, più immaginativa e legata alla realtà:

“En forma esquemática se puede decir que la poesía extrajo las formas de los dioses y sus historias sin hundirse previamente en ese fondo oscuro del *apeiron*, más presente en la poesía trágica para lo cual el *apeiron* resulta claramente insuficiente, pues que se trata del fondo, no sagrado sino divino, dejado intacto por los dioses, del Dios desconocido. La poesía lírica será el sentir, el sentir irreductible del tiempo y del amor que corre su suerte”²⁷.

²³ Zambrano, María (2012, a); pag. 76.

²⁴ Zambrano, María (2012, a); pag. 77.

²⁵ Zambrano, María (2012, a); pag. 73-74.

²⁶ Zambrano, María (2012, a); pag. 77.

²⁷ Zambrano, María (2012, a); pag. 74.

La filosofa chiede quindi fedeltà alla creazione divina e rispetto per quello sfondo sacro che le stesse divinità non hanno svelato. Si torna sulla questione del sacro timore che deve rimanere nel mistero (mantenendo in piedi l'altare del divino, della realtà), contrapponendosi al divino che trasforma la paura del sacro in bellezza²⁸. Come dimostratosi nell'ultima citazione proposta, questa è una struttura considerata totalmente compiuta nella forma della tragedia.

2.2.2.2 Maria Zambrano e la tragedia come forma estetica

La tragedia è una questione fondamentale per la filosofa, che le dedica un intero capitolo chiamato "La tragedia oficio de la piedad". La tragedia viene definita in questi termini:

"La tragedia griega es la madurez de este modo de expresión: conjuro, invocación, decires, que se repiten de tiempo inmemorial, lenguaje de la piedad; género clásico del mundo arcaico. Oficio de la piedad, del sentir que es hacer y conocer; expresión y fijación de un orden que da sentido a los sucesos indecibles; una forma de liturgia"²⁹.

La tragedia viene quindi intesa come una forma liturgica d'arte, un lavoro pietoso, capace di dare voce e senso all'indicibile. Ognuno di questi termini ha un profondo significato per la filosofa: l'insieme configura una sua estetica particolare.

Per "piedad" o "oficio de la piedad", la filosofa intende la possibilità di "sentir lo otro como tal, sin esquematizarlo en una abstracción"³⁰. Una delle tante critiche della filosofa al razionalismo era riferita alla condanna di tutto ciò che passava attraverso i sensi a causa della loro mancanza d'oggettività. Per ciò il percepito non viene in assoluto conosciuto per ciò che è realmente, ma secondo le categorie di chi sente: "objetividad erigida, construida según la razón; orden racional, en suma, obtenido por la

²⁸ A questo punto può essere interessante ricordare l'amicizia tra Zambrano e Cristina Campo (pseudonimo di Vittoria Guerrini, la moglie d'Elemire Zolla), che si conobbero a casa d'Elena Croce. Zambrano pubblicò alcuni articoli nella rivista *Conoscenza religiosa*, che editava Elemire Zolla. Nella sua raccolta di saggi postuma *Gli imperdonabili* (1987), Cristina Campo argomenta l'importanza del ritorno a casa verso mezzanotte di Cenerentola, a causa del magico ricordo della festa che la protagonista si porta appresso. Andarsene presto le lascia un sovenire fantastico della serata: ciò non sarebbe accaduto se fosse arrivata a presenziare le fasi più decadenti della festa. Il ballo rimane solo come una potenziale meraviglia. Probabilmente nelle serate a casa d'Elena Croce, Zambrano, Campo e Zolla discussero molto riguardo le dialettiche del sacro e il divino.

²⁹ Zambrano, María (2012, a); pag. 221.

³⁰ Zambrano, María (2012, a); pag. 216.

transformación de la realidad en su idea”³¹. Si tratta della questione del così criticato solipsismo cartesiano, di quella inevitabile prima persona singolare escludente, che pensa unicamente a partire da sé stessa.

Quando María Zambrano usa termini come “oficio de la piedad”, “forma litúrgica” o afferma che la tragedia dia luogo e voce all’indicibile, utilizza termini più o meno corrispondenti. Il problema in gioco è sempre lo stesso: la “ragione d’essere”, il “fondamento dell’esistenza” dell’opera, quell’“indicibile” sacro e divino che dona significato all’opera, ma che non può e non deve essere formulato attraverso la ragione.

2.2.2.2.1 Il silenzio della tragedia

Attraverso il capitolo in questione, la filosofa segnala alcune caratteristiche formali della tragedia greca: queste possono risultare utili per capire il perché della capacità espressiva e validità estetica attribuite a questo genere letterario.

La prima cosa che viene evidenziata nella tragedia è l’unione tra tonalità e parola, qui immaginata come un’arte musicata. Secondo la filosofa, la magia evocativa dell’“altro” sacro e ignoto deriva dall’unione di questi due elementi: “No hay encanto sin ritmo, pues que el ritmo es la más universal de las leyes, verdadero *a priori* que sostiene el carden y aun la existencia misma de cada cosa. Entrar en un ritmo común es la forma primera de comunicación [...] El ritmo es rito”³². Quando la filosofa parla di ritmo, si

³¹ Zambrano, María (2012, a); pag. 217.

³² Zambrano, María (2012, a); pag. 219. Qui potrebbe essere interessante soffermarsi per segnalare nel testo l’influenza dell’antropologo e musicologo tedesco, Marius Schneider. Per quanto afferma la professoressa Victoria Cirlot, questi diventa un punto chiave per capire, ad esempio, l’uso da parte di María Zambrano della terminologia sonora o musicale per parlare del sacro e dell’esperienza estetica. A quanto pare, Schneider diventò amico di Zambrano, di Cristina Campo e del suo marito Elemire Zolla. Il musicologo in aveva intrapreso alcuni studi riguardanti la questione del simbolo, la musica e la sua sacralità. Probabilmente si trattò d’una amicizia costituita da incontri brevi dovuti a seminari, conferenze e coincidenze professionali. Non si possono datare quindi con precisione gli incontri con questi personaggi. Schneider nel 1955 tornò verso il nord d’Europa per motivi professionali, dopo essere stato a Barcelona per qualche tempo, diventando un’influenza decisiva per Juan Eduardo Cirlot. Zambrano in quegli anni non tornò in Spagna: il musicologo e la filosofa non abitarono mai nella stessa città. Risulta interessante ricordare che, nella rivista *Conoscenza religiosa*, tra il 1969 e il 1983, attraverso quattordici articoli Schneider: “desplegó su idea simbólica de la música concebida [...] en la idea de que “el sonido representa la sustancia primordial del mundo y al mismo tiempo el único medio de unión entre cielo y tierra; por ello el ofrecimiento del sonido es el sacrificio más alto”: Cirlot, Victoria (2014); “El oído interior. Acerca del encuentro de Campo, Zambrano y Schneider”, in *Acta Poética*, México D.F. 35: 176-177. Probabilmente quando conobbe Zambrano il musicologo tedesco aveva già preparato alcuni studi riguardante la questione. Quando entrò in contatto con lei aveva già editato in tedesco quello che è stato pubblicato e tradotto dalla casa editrice Siruela come *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas: Ensayo histórico-etnográfico sobre la subestructura totemística y megalítica de las altas culturas y su supervivencia en el folklore español* (1946). Così, nel circolo romano, questo tipo di terminologia sonora diventò abbastanza abituale. La filosofa in una lettera a Ramón Gaya del 29 maggio del 1959 dice:

riferisce anche all'“armonia” o alla “tonalità”. La filosofa segnala la scissione di questi elementi in un mondo laico e razionalista, dove non ci si esprime in nome della divinità, ma in nome di sé stessi:

“Solo en épocas racionalistas o racionalizadas el decir queda a la iniciativa del individuo; la libre expresión ha sido lentamente conquistada [...] Al hablar en libre expresión, el individuo se descubre y se enfrenta con los otros: habla desde su soledad o desde su aislamiento [...] a medida que el orden sagrado se ha ido retirando, la sociedad se ha instalado en su vacío”³³.

La filosofa paragona questo processo sociologico al passaggio dalla poesia epica e tragica a quella lirica: “La poesía —épica y trágica— es el tránsito a la expresión individual que se alcanza dentro de la poesía misma, con la lírica que sigue siendo rito y oficio, más del sentir de alguien que tiene conciencia de su soledad”³⁴. La filosofa segnala che, al contrario, in un mondo dove il linguaggio era legato al fenomeno musicale, nell'elemento artistico “no se trata [...] de expresar opiniones, ni emociones personales, sino de ejecutar una acción eficaz: conjuro, invocación, oficio; modos de provocar la aparición de un algo, suceso, situación, desencadenamiento de un conflicto”³⁵. Viene denunciato lo sperpero di parole, opinioni e concetti in un'epoca individualista come quella d'oggi: “El hombre todavía no racionalista o racionalizado debió de ser —como sigue siendo en ciertos lugares no penetrados de nuestra civilización— extremadamente taciturno. La necesidad de hablar continuamente es uno de los lujos —de los dispendios de los civilizados”³⁶.

Quindi l'arte o l'immagine, oggetti di discussione di questa tesi, devono essere secondo la filosofa silenziosi, armoniosi, rituali e liturgici.

“Es que necesito no sólo ver, sino oír, oír, tus cuadros. Cada quién tiene sus sentidos. Y yo, para mayor dificultad de mis días, uso cada vez más éste”. [Si tratta ancora una volta d'una lettera inedita, proveniente dal materiale inedito di Ramón Gaya, ereditato dalla moglie Isabel Verdejo].

³² Zambrano, María, 2012, pág. 395.

³³ Zambrano, María (2012, a); pag. 219-20.

³⁴ Zambrano, María (2012, a); pag. 220.

³⁵ Zambrano, María (2012, a); pag. 218.

³⁶ *Ibidem*. Tanto nel pensiero filosofico quanto nell'arte del secolo XX, sono fondamentali libri come *La pensée sauvage* (1962) di Lévy Strauss e altri studi d'antropologia. Va segnalato quindi l'interesse della filosofa per l'antropologo italiano Ernesto de Martino, che ebbe l'opportunità d'incontrare a casa d'Elena Croce: “Y por último, que el lunes a las nueve y media estamos invitados en casa de Elena donde irán varias gentes, entre otras una que mucho me hubiera interesado conocer: Ernesto de Martino, historiador de las Religiones y Etnógrafo... una de las poquísimas que aquí me hubiera gustado conocer” [Si tratta della stessa lettera inedita della filosofa a Ramón Gaya, del 29 maggio del 1959, citata anteriormente].

2.2.2.2.2 La questione del rituale

Come detto, il carattere rituale o liturgico è una delle esigenze che Zambrano attribuisce al fenomeno estetico. Ciò implica un elemento ripetitivo ed insistente, sia nei temi che nelle forme:

“el más necesitado de expresión de los sentimientos, el amor, solo alcanza “libre expresión” en personas de individualidad muy marcada. La criada semianalfabeta que va en busca del escribano que la escriba una carta de amor o cuando la copia de un prontuario no lo hace solamente porque le sea difícil formar las letras, sino porque encuentra en las expresiones hechas, rituales, la expresión adecuada de lo que siente, mucho más que en lo que ella pudiera decir; es más auténtica la expresión de su amor cuando repite las fórmulas que cuando se lanza a inventarlas”³⁷.

Ad ogni modo entrambi gli elementi, quello estetico-tragico (l'immagine) e quello religioso (il rituale), non devono essere confusi, nonostante possano convergere. Zambrano segnala la necessità di un certo immobilismo formale, per che l'opera conservi la sua comunicatività e possa quindi trascendere. Argomenta la sua posizione senza rischiare di essere conservatrice, immobilista o tradizionalista:

“La diferencia entre la tragedia y los ritos sacrificiales es, por el pronto, que las ocasiones y el argumento del sacrificio estaban fijados, codificados ya: llegada de la primavera y del invierno; días consagrados a los muertos; nacimiento y muerte; conmemoración de hechos gloriosos. Mientras que la tragedia tenía como motivo las situaciones más extremas de la vida humana cuya codificación no es posible”³⁸.

Non è quindi presente una ragione specifica per la quale l'arte debba tendere a creare forme fisse, ma Zambrano conferisce importanza alla creazione di simboli e significanti trascendentali.

³⁷ Zambrano, María (2012, a); pag. 221. Come dimostrato, l'interesse e l'insistenza della filosofa per la questione del rituale e la ripetizione delle formule è molto legata alla tematica del divino e della sua epoca. Presenta molta affinità alle idee romantiche, presenti nel suo pensiero, che configurano l'artista quasi come un profeta, che lavora posseduto da qualche entità extra terrena. Ciò tende molto a ricordare la presenza della figura del “genio”, la ricerca d'una “individualidad muy marcada”. Ma come si vedrà: “fedeltà” e “tradizione” rimangono sempre come elementi fondamentali. Non sono mai del tutto immobili, ma lo sono a sufficienza da riuscire a domesticare l'individualità dell'artista, spesso troppo fedele a sé stesso.

³⁸ Zambrano, María (2012, a); pag. 222.

2.2.2.2.3 L'aspetto redentore della tragedia

La filosofa non usa l'aggettivo "redentore" per illustrare il fenomeno della tragedia: utilizza piuttosto i termini "purificar" e "conjurar". Questi sono concetti non legati all'estetica ma al mondo dell'esoterismo e della magia, come anche "invocación" o "conjuro". Ad ogni modo, la funzione liturgica che la filosofa attribuisce all'opera si trova nella sua capacità tragica e purificatrice di dare voce a quell'"indicibile": la filosofa potrebbe di fatto utilizzare il termine aristotelico "catarsi". Secondo la filosofa la funzione liturgica dell'opera si compie solamente attraverso l'identificazione dello spettatore con la tragedia. È molto probabile che l'uso del termine aristotelico venga rifiutato per distaccarsi da una tradizione razionalista, da lei vissuta come edipica. Una tradizione manichea impostata da Aristotele, che difende l'arte da Platone basandosi nella sua capacità pedagogica e catartica. Zambrano usa un'altra terminologia, perché secondo lei il "male", inserito nel contesto della tragedia da lei interpretata, si trasforma in un qualcosa di diverso dalla "mancanza individuale". La tragedia si dimostra capace di redimere i malefici o i congiuri inscrutabili nei quali occasionalmente ricade l'esistenza umana. In questo modo il fenomeno rituale ed epistemico si manifesta nell'evidenza finale, che per la filosofa è sempre analoga:

"en este estadio religioso el mal es impureza casi física que se hereda y se contamina; no falta individual, [...] sino mancha y maleficio que es necesario purificar y conjurar. Mas, al conjuro, la mancha y la acción producto del maleficio se revelaban también como falta. El rito tiene función de conocimiento. Conocimiento nacido de la piedad que es saber tratar con "lo otro" [...] La reabsorción de cualquier destino, de cualquier falta también, por monstruosa que sea, en la condición humana. Y así la conclusión será siempre la misma, como si dijera: "con todo eso que ha ocurrido, por monstruoso que haya sido su crimen, es un hombre"³⁹.

Quindi questa funzione rituale, epistemica, propedeutica e di comunione deriva dall'empatia dello spettatore con i protagonisti, siano questi buoni o cattivi. Il soggetto per eccellenza, affinché l'opera possa trascendere, non può essere che il dramma umano, in grado di rendere coscienti gli spettatori della loro semplice, umile e dipendente condizione:

³⁹ Zambrano, María (2012, a); pag. 222-223.

“El arcaico juego infantil encierra un enigma: “cada cual atiende a su juego y el que no atiende pagara una prenda” . . . Y todos han de pagarla al fin, porque no entienden que en el juego de cada uno entra en juego todo; los otros y uno: el universo. Y el pagar la prenda es la condición de que en el juego de cada uno entre en juego el universo, el juego de todos [...] Se paga por ser hijo y por ser simplemente hombre y solo entonces se abre el camino de la vida individual; solo a partir de entonces se puede pretender ser uno mismo”⁴⁰.

Solo se lo spettatore interiorizza questo aspetto sacrificale dell’esistenza, abbracciando la necessità d’un senso o volontà di comunione, l’opera e l’immagine avranno compiuto le loro funzioni originali.

2.2.2.3 Immagini, divinità e politica

Un’altra tematica rilevante in Maria Zambrano è la relazione tra le divinità e le loro immagini con la realtà circostante e la storia. Questo si può riassumere nella responsabilità civica dell’artista. Il ragionamento dell’autrice parte dalla questione del sacro, quel niente così temuto ma inevitabilmente legato alla condizione umana:

“Los dioses no nacen, no se manifiestan un día, sino que están ya ahí; han estado siempre; es su forma la que les viene dada por el hombre. Su presencia oscura preexistía a su imagen [...] La estancia de lo sagrado preexiste a cualquier invención, a cualquier manifestación de lo divino [...] Y la acción que el hombre realiza es buscar un lugar donde alojarla, darle forma, nombre, situarlos en una morada para así el mismo ganar la suya; la propia morada humana, su “espacio vital”⁴¹.

Quindi, nell’atto creativo e nell’immagine vengono definiti molti elementi: María Zambrano deposita un’enorme responsabilità sull’estetica e la forma. Segnala inoltre come la loro funzione primordiale debba essere rispettata:

“la forma no es solo belleza, sino capacidad de función. Es la función divina la que queda asegurada y liberada en la forma; la que encuentra en ella su garantía. Al prestarles su forma, el poeta ha colaborado con los

⁴⁰ Zambrano, María (2012, a); pag. 224-225.

⁴¹ Zambrano, María (2012, a); pag. 235.

dioses mismos, como colabora todo aquel que sirve a una revelación. Y antes que la función propia de cada uno de los dioses [...] existe una función genérica, propia de todos: función ejemplar, que es su sola presencia. Al manifestarse inducen a los hombres a hacerlo, a salir de ese laberinto que es la vida antes de entrar en la cultura. La presencia de los dioses atrae a los hombres hacia la luz”⁴².

La funzione dell’immagine ha quindi un carattere universale, culturale e luminoso⁴³. Quando la filosofa afferma come il “poeta” collabori con le divinità, viene considerato anche ogni tipo di creatore. La filosofa sviluppa ulteriormente la questione, sottolineando la capacità delle religioni, delle divinità, delle immagini e le loro forme culturali per creare abitudini, tradizioni e forme di relazione con la realtà che possono addirittura divenire leggi:

“Cuando los dioses reinaban, cuando reinaban en Grecia y más tarde en la plenitud de la Republica romana, presidian los sucesos del alma y sobre todo del alma de la ciudad, la vida en común. El camino —abierto por ellos— había conducido hasta la ley [...] Pues una ciudad no es ya la comunidad de una tribu, de una gente, sino la convivencia de distintas gentes; es una igualdad, una homogeneidad abstracta [...] La ley se erige sobre una comunidad que trasciende la sangre. Todo engrandecimiento de un estado [...] ha ido acompañado y presidido por un dios luminoso que le ha abierto camino, que le ha permitido ir sobre los pueblos que no tenían esta libertad, que permanecían aun en ese estado hermético, en el cual toda unificación se hace imposible”⁴⁴.

Ovviamente, per chiarire l’importanza della responsabilità civile del creatore, la filosofa porta agli estremi la questione della componente politica ed ideologica della configurazione del divino. Denota l’importanza della interpretazione delle immagini, come anche l’importanza della coscienza del creatore. Pare quasi che Zambrano stia suggerendo la possibilità di un’ideologizzazione dell’arte.

⁴² Zambrano, María (2012, a); pag. 236.

⁴³ Risulta interessante segnalare come la filosofa, per qualche motivo non si senta scomoda ad utilizzare la metafora settecentesca della luce, strettamente legata al razionalismo occidentale.

⁴⁴ Zambrano, María (2012, a); pag. 237-238.

2.2.2.4 L'immagine e la storia

La questione delle immagini e le divinità in relazione alla storia, e quindi alla tradizione, viene affrontata dalla filosofa nel testo intitolato “Las ruinas”. La filosofa sviluppa questa tematica attraverso l'immagine o il simbolo della “rovina”, intesa come luogo del divino, che diventa tale per la sua capacità di trascendere nel tempo. In questo capitolo del libro si palesa l'influenza dell'esperienza romana nel pensiero della filosofa:

“Las ruinas nos ofrecen la imagen de nuestra secreta esperanza en un punto de identidad entre nuestra vida personal y la histórica [...] Algo alcanza la categoría de ruina cuando su derrumbe material sirve de soporte a un sentido que se extiende triunfador; supervivencia, no ya de lo que fue, sino de lo que no alcanzo a ser [...] La vida de las ruinas es indefinida [...] toda ruina tiene algo de templo; es por lo pronto un lugar sagrado. Lugar sagrado porque encarna la ligazón inexorable de la vida con la muerte; el abatimiento de lo que el hombre orgullosamente ha edificado, vencido ya, y la supervivencia de aquello que no pudo alcanzar en la edificación: la realidad perenne de lo frustrado; la victoria del fracaso. De toda ruina emana algo divino, algo divino que brota de la misma entraña de la vida humana; algo que nace del propio vivir humano [...] ganado por haber apurado la esperanza en su extremo límite y soportado su fracaso y aun su muerte: el algo que queda del todo que pasa”⁴⁵.

La prima frase la rovina è una metafora dell'incontro tra il creatore e la storia. In seguito, nell'ultima frase della citazione, la filosofa sottolinea il sorgere del divino grazie alla resistenza della creazione nel tempo⁴⁶: “el algo que queda del todo que pasa”⁴⁷. Viene quindi segnalato il carattere indefinito della vita delle rovine. Si rende inoltre evidente il martirio del creatore destinato a dare un carattere tragico alla creazione. Ed è proprio questo carattere a dettare l'origine sacra delle rovine: “Lugar sagrado porque encarna la ligazón inexorable de la vida con la muerte”. Questo paradosso è fondamentale per comprendere la validità estetica attribuita alla “rovina”: “supervivencia, no ya de lo que

⁴⁵ Zambrano, María (2012, a); pag. 251-254.

⁴⁶ Si tratta qui d'un incontro inevitabile, poiché il soggetto è sempre storico, la storia è la sua condizione ontologica. Si tratta d'un obbligo del creatore, più che di una sua possibilità.

⁴⁷ Si torna alla questione della responsabilità del creatore, menzionata nel capitolo anteriore, cioè saper selezionare convenientemente cosa deve rimanere con il passar del tempo.

fue, sino de lo que no alcanzo a ser”. La loro validità proviene da questo carattere incompiuto segnalando il carattere tragico dell’esistenza, destinata a morire, e che nonostante ciò persiste nell’essere senza mai riuscirci. Si tratta d’una manifestazione pura della volontà, l’elemento umano per eccellenza. Alla rovina, “lo trágico le adviene por el empeño de la propia libertad en un tejido de sucesos, en una situación; en ser inocente de lo que, sin embargo, ha inexorablemente de soportar y de vencer. Y lo que en ello va es [...] la propia condición humana”⁴⁸. La rovina diventa una metafora della condizione umana, nel suo carattere ostinato e tragico. È una metafora del soggetto, che diventa libero solo nel momento in cui si afferma “una libertad imperecedera a través de la imposición de las circunstancias, en la cárcel de las situaciones”⁴⁹. Il soggetto è libero e pienamente umano solo nel momento in cui sovrappone la sua volontà alle circostanze e resiste, proprio come le rovine.

Allo stesso modo, l’opera è valida solo se indica da dove viene, contenendo “el algo que queda del todo que pasa”: mantenendo un qualche dialogo con la tradizione. Si tratta di una condizione *sine qua non* per essere punto d’incontro tra vita e morte, ma anche per radicarsi e perdurare nel tempo. Solamente con questa presenza della tradizione, o della storia, l’opera si inserisce nel cosiddetto “tejido de sucesos” del presente. Ma questo deve essere compiuto con “el empeño de la propia libertad”, quindi la relazione con questa tradizione deve essere libera e critica, ma anche compromessa. Solo così l’opera acquisterà il suo carattere tragico, nella sua volontà d’essere l’uno e l’altro, trovandosi tra libertà e tradizione, nel punto d’incontro tra l’io più universale e l’universo più individuale. Questa rimane ovviamente un’idea molto utopica e difficile da verificare nell’opera, ma questo accentua l’elemento tragico e l’importanza della presenza della volontà dell’artista nel lavoro. Si torna a quella idea della sopravvivenza “no ya de lo que fue, sino de lo que no alcanzo a ser”.

Per acquisire questa trascendenza, le immagini devono attraversare un processo distruttivo che le renda rovine di sé stesse: “Algo alcanza la categoría de ruina cuando su derrumbe material sirve de soporte a un sentido que se extiende triunfador”⁵⁰. Deve praticarsi una riduzione e minimizzazione del significante per rendere possibile questa trascendenza, capace d’ampliare il significato dell’oggetto: “En la contemplación de las

⁴⁸ Zambrano, María (2012, a); pag. 250.

⁴⁹ Zambrano, María (2012, a); pag. 251.

⁵⁰ *Ibidem*.

ruinas, el argumento se reduce al mínimo y deja visible en toda su amplitud el horizonte, el tránsito de las cosas de la vida; es el raro privilegio de que gozan y que es causa de su fascinación”⁵¹. Rimane qui il rischio dell’ambiguità e della manipolazione dei significati.

La filosofa parla della fertilità delle rovine che permettono l’avvento del simbolo, sintesi tra presente e passato nel linguaggio, sintesi tra immagine e linguaggio, tra contemplazione e funzione. Come esposto in precedenza, il niente dell’essere umano, sentendosi appellato da alterità piene, si consapevolizza del suo vuoto. L’autocoscienza del nulla genera un aldilà nel quale l’essere umano crede, prima per sospetto, e poi per fede e necessità esistenziale. María Zambrano partecipa alla svolta heideggeriana, dal nihilismo nietzscheano, verso un nihilismo positivo⁵². Il niente, la propria fragilità, è ciò che spinge l’uomo alla sua ricerca creativa ed ‘estetica. Per questo motivo, le rovine, come luogo di morte, sedimentazione ed abbandono, si rivelano agli occhi di María Zambrano come un luogo estremamente fertile. In questo spazio, grazie al tempo ed alla storia diventa possibile essenzializzare le forme per dare vita al simbolo, forma trascendentale e portatrice di senso per eccellenza:

“No hay ruina sin vida vegetal; sin yedra, musgo o jaramago que brote en la rendija de la piedra, confundida con el lagarto, como un delirio de la vida que nace de la muerte [...]La presencia de la muerte-vida lo define todo: los pinos, los cipreses, cualquier matojo, adquieren el carácter de símbolo de una vida pura, nacida de la muerte en su desnuda fuerza transformadora”⁵³.

La trascendenza dell’immagine nasce dalla tragedia, che rende cosciente lo spettatore della sua fragilità. Solamente così il soggetto realizza l’importanza della storia e delle alterità, a favore dell’armonia universale. Zambrano descrive rovine, tradizione e storia come elementi vivi e destinati a mutare. Seguendo la metafora delle rovine, nello stesso paragrafo afferma:

“La ruina nítidamente conservada, aislada de la vida, adquiere un carácter monstruoso; ha perdido toda su significación y solo muestra la incuria o algo peor; parece ser el resto de un crimen; al concretarse la ruina, se

⁵¹ Zambrano, María (2012, a); pag. 253.

⁵² La funzione propedeutica che Zambrano attribuisce alla creazione, cioè il fatto di veicolare la vertigine del sublime e della contemplazione verso una nuova produttività (prima menzionata citando Gadamer), è una componente fondamentale di questa svolta.

⁵³ Zambrano, María (2012, a); pag. 254.

concreta su autor y se le busca un nombre: “esto lo hizo ...”. Solo el abandono y la vida vegetal naciendo al par de la piedra y de la tierra que la rodea, abrazándola, invitándola a hundirse en ella dejando su fatiga, hace que la ruina sea lo que ha de ser: un lugar sagrado”⁵⁴.

La tradizione non frutta come luogo d’accademismo e normatività. Deve invece essere un luogo di creazione e riciclaggio di forme, contenuti ed usi.

2.2.2.4.1 Amore, tradizione e linguaggio nell’immagine

La questione dell’amore non è stata che sfiorata fino ad ora. È stato menzionato l’amore come “elemento d’ordine apollineo”, applicato come “atto di fede cristiana”. L’amore è stato inteso come cammino “verso il divino”, una pratica che si trasforma poi in “una forma di rispetto per il reale sacro”, “un gesto di pietà per il mondo e le altre soggettività”. È anche “una strategia per accedere al conoscenza dell’alterità”. Così la pratica amorosa acquisisce anche una profondità esistenziale nella creazione⁵⁵. L’amore quindi si propone come la pratica che arbitra la relazione tra tradizione e creazione, tra “l’io” e la circostanza. È quindi la modalità d’incontro che regola i limiti di quella “libertà critica” menzionata riguardo alla storia. A seconda di come si definisca e si descriva questo amore, l’atto creativo verrà determinato, condizionando quindi il risultato finale.

Zambrano, nel capitolo “Para una historia del amor”, già presente nel libro *El hombre y lo divino* della prima edizione, afferma chiaramente che: “Una de las indigencias de nuestros días es la que al amor se refiere. No es que no exista, sino que su existencia no haya lugar, acogida, en la propia mente y aun en la propia alma de quien es visitado por él ...”⁵⁶. La filosofa segnala che in una società secolare in cui non si crea per la divinità, nessuno osa porre limiti all’amore, ed ognuno può quindi credere in qualunque cosa: “hoy nadie osa formular, ni hipotéticamente, ley alguna en su contra, ninguna ciudad le cierra las puertas”⁵⁷. María Zambrano indica quanto questa circostanza d’assoluta libertà del soggetto abbia giocato incontro allo stesso amore: “todas las libertades no parecen haberle servido de nada. La libertad de conciencia menos que ninguna, pues a medida que el hombre ha creído que su ser consistía en ser conciencia y

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Fino qui, tra parentesi, cito il lavoro qui presente, concretamente nel capitolo in cui si aveva accennato la questione dell’amore, per rinfrescare il detto nei riguardi del tema.

⁵⁶ Zambrano, María (2012, a); pag. 256.

⁵⁷ Zambrano, María (2012, a); pag. 257.

nada más, el amor se ha ido encontrando sin espacio vital”⁵⁸. La filosofa spiega come la libertà di coscienza sia servita solo per inquadrare il soggetto umano: capace soltanto d’amare pragmaticamente e che, volendo amare solo la libertà, è incapace d’amare altro. In fondo, Zambrano critica la modernità per il suo essere senza limiti, in una circostanza senza forma: “la rebeldía de los poetas, sus irreductibles servidores, cae en una especie de vacío”⁵⁹. Ogni tentativo di rinnovo diventa inutile quando la realtà è informe e diventa inafferrabile. Si realizza quanto profetizzato da Agamben⁶⁰ nel suo libro *L’aperto: l’uomo e l’animale* (2006). Una volta raggiunto il *telos* storico, dove l’essere umano giunge alla sua umanizzazione divenendo un essere mentale, pragmatico e privato di qualsiasi animalità⁶¹: “no queda otra opción [...] que la despolitización de las sociedades humanas a través del despliegue incondicionado de la *oikonomía*⁶², o bien la asunción de la misma vida biológica como tarea política (o más bien impolítica) suprema”⁶³. In altri termini, in un’epoca *postideologica* o *postmetafisica* senza forme definite, la “humanización integral del animal coincide con una animalización integral del hombre”⁶⁴. Zambrano tratta a sua volta la tematica, evidenziando che senza limitazioni, senza idee prefissate, l’uomo vede se stesso come “simple realidad [...] renuncia del hombre a sí mismo, a su ilimitación; aceptación de sí como escueta realidad psicológico-biológica”⁶⁵. L’uomo in pratica si animalizza quando riduce sé stesso alla coscienza, svelando il divino. Concependo il suo essere soltanto a partire da sé stesso l’uomo si riduce alla sua struttura organica più animalesca, senza più sentire il bisogno di superarsi.

È qui opportuno riportare un testo anteriormente citato, riguardante Afrodite e la questione dell’amore:

⁵⁸ Zambrano, María (2012, a); pag. 256.

⁵⁹ Zambrano, María (2012, a); pag. 257.

⁶⁰ Qui, forse per curiosità aneddotiche si potrebbe segnalare l’amicizia di Giorgio Agamben e Ramón Gaya (il pittore murciano), testimoniata da diverse fotografie sul sito web del pittore. Gaya fu intimo amico di María Zambrano. Non sono stati trovati documenti che possano testimoniare un’amicizia d’Agamben con la filosofa spagnola e, per esempio, nulla viene menzionato nella corrispondenza di Zambrano con Elena Croce. Inoltre, le fotografie di Gaya e Agamben sono datate dagli anni settanta in poi, un periodo nel quale la corrispondenza tra Zambrano e Gaya divenne meno frequente. Ad ogni modo, i punti d’incontro tra il filosofo italiano e la spagnola sono parecchi: l’origine heideggeriana, le tematiche religiose ed argomenti più concreti come l’esilio, affrontati da entrambi. Agamben, Giorgio (1996): “Política del exilio”, trad. Dante Bernardi, *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, 26-27:41-52. / Zambrano, María (2004): *Los bienaventurados*, ed. Siruela, Madrid.

⁶¹ Cioè dopo il cittadino dei totalitarismi europei, o l’arte ideologizzata della stessa epoca.

⁶² Agamben utilizza qui il termine greco utilizzato per “economía”.

⁶³ Agamben, Giorgio (2007); *Lo abierto: el hombre y el animal*, traduzione di Flavia Costa e Edgardo Castro, ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires. [1ª ed. 2002] pag. 140-141.

⁶⁴ Agamben, Giorgio (2007); pag. 142.

⁶⁵ Zambrano, María (2012, a); pag. 258.

“cuando el amor se revela enteramente se reduce a lo humano, se banaliza fatalmente; que cuando pierde su carácter sagrado-irrevelado está en el límite también, el límite en que el hombre se banaliza y la naturaleza humana, a fuer de demasiado humana, puede caer hasta la abyección”⁶⁶.

Afrodite è afflitta da un problema fondamentale: essendo una delle divinità predilette degli uomini si ritrova legata alla sete più umana, quella dei piaceri mondani. Questo la rende una divinità:

“depositaria de algo sagrado en que la condición de lo sagrado se ha revelado excesivamente para amoldarse descendiendo a la medida humana; [perciò Afrodite] hace vislumbrar, aunque de lejos, la amenaza que pesa sobre lo humano cuando se libera más allá de todo límite, olvidando su raíz, pues no otra cosa es la abyección”⁶⁷.

L'uomo non può abbandonarsi alla totale libertà senza prima animalizzarsi. A causa della propria natura deve porsi dei limiti: ciò si rivela nell'amore, che rischia subito di ridursi a fornicazione oscena⁶⁸. La stessa affermazione è valida per la creatività. Ed è così perché: “La fuerza del amor en el mundo, [...] reside en la furia de la pasión”⁶⁹. La tensione erotica e la potenza espressiva dell'immagine non riuscirebbero mai ad essere tali senza un certo senso del tabù, senza una repressione o limitazione dei desideri e degli impulsi. La tragedia torna ad essere fondamentale data la sua contundente presenza nel dramma dell'amore. Nella creazione artistica ben intesa, la passione deve essere sempre in tensione con il bisogno d'*apatheia*, l'impassibilità (virtù filosofica per eccellenza). Questa combinazione d'elementi è assolutamente necessaria per esprimere o costruire il divino senza svelare quello sfondo sacro che deve sempre rimanere al buio. In caso contrario l'essere e l'amore si rendono abietti, si animalizzano:

“La tragedia muestra el padecer de la pasión inextinguible, que no descansa ni se agota, que solo puede esperar la salvación en su consumación total. La filosofía llevara dentro de sí, desde el primer

⁶⁶ Zambrano, María (2012, a); pag. 266.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Molti filosofi hanno posteriormente trattato la questione. Byung Chul Han, *La agonía del Eros*, (ed. Herder 2014), che probabilmente parte da basi completamente diverse, è solo uno dei molti esempi elencabili.

⁶⁹ Zambrano, María (2012, a); pag. 265.

istante, lo contrario; la aspiración suprema a lo que en su madurez declara como virtud: la *apatheia*, la impassibilità⁷⁰.

L'amore per l'espressione, nella sua voragine passionale per quell'alterità seduttrice rischia di sacrificare sé stesso e quindi d'annullare ogni altra forma "en su consumación total"⁷¹. Al contrario, l'*apatheia*, la parsimonia del filosofo fondamentale per la conoscenza, rischia di essere inespessiva dato il suo gelido formalismo. Come fa notare la stessa filosofa: "La filosofía surge, ante todo, del afán de anular la enajenación convirtiéndola en su contrario. La filosofía sigue siendo una forma del amor en esta exigencia de la metamorfosis que convierte la enajenación en identidad"⁷². Sembra esserci presente una tendenza all'astrazione, che per un eccessivo amore al reale e per cercare la sua essenza, sacrifica ogni tipo di configurazione formale. Questo si contrappone ad una tendenza figurativa, fredda e impersonale, un realismo naïve. Ma come sottolinea Zambrano si tratta di due forme inizialmente opposte che, alla fine del ciclo, non possono che incontrarsi di nuovo. Sono entrambe alienanti se portate ai loro estremi. Una pittura realista, razionalista e freddamente apatica genera una distanza tale tra significato e significante, tanto da astrarne e alienarne il linguaggio, vanificandone le forme. Dentro la configurazione estetica della filosofa, l'autentico soggetto artistico può essere solo la tragedia.

L'opera di María Zambrano si manifesta come una filosofia della storia in stile hegeliano che spiega e rende necessario il progresso storico ed estetico, pur curandosi sempre di non utilizzare la sua terminologia. La sua filosofia non permette di fissare forme fisiche, ma di proporre elementi teorici e critici per ragionare e capire l'arte. Non osa fissare mai forme perché, come lei stessa descrive, l'amore e l'espressività:

"nos lanza hacia el futuro obligándonos a trascender todo lo que promete. Su promesa indescifrable descalifica todo logro, toda realización. El amor es el agente de destrucción más poderoso, porque al descubrir la, inadecuación y a veces la inanidad de su objeto, deja libre un vacío, [...] Es el abismo en que se hunde no solo lo amado, sino [...] la realidad misma del que ama"⁷³.

⁷⁰ Zambrano, María (2012, a); pag. 269.

⁷¹ L'amore, nel suo aspetto più passionale, tende sempre a svelare quel fondo ultimo, misterioso e sacro, incamminandosi sempre verso questa forma abietta e alienata.

⁷² Zambrano, María (2012, a); pag. 269.

⁷³ Zambrano, María (2012, a); pag. 273.

L'amore distrugge, sommerge la realtà svelando i suoi segreti più intimi, rendendosi un mezzo di conoscenza, progresso e cambiamento. L'attività dell'amore è talmente profonda da rendere addirittura necessario il disamore nelle sue logiche storiche:

“Destruye, por eso da nacimiento a la conciencia, siendo el cómo es la vida plena del alma. Eleva al oscuro ímpetu de la vida esa avidez que es la vida en su fondo elemental, la lleva al alma y el alma a la razón. Mas, al mostrar la inanidad de todo aquello en que se fija, revela al alma también sus límites y la abre a la conciencia, la hace dar nacimiento a la conciencia. La conciencia se agranda tras un desengaño de amor, como el alma misma se había dilatado con su engaño. Si naciésemos en el amor, y en él nos moviésemos siempre, no hubiéramos conciencia”⁷⁴.

Il discorso di Zambrano prende toni hegeliani che suggeriscono il capitolo della *Fenomenologia dello spirito* (1807), dedicato alla dialettica tra schiavo e padrone⁷⁵. Nel testo, Hegel narra l'inevitabile apparizione d'un padrone e uno schiavo lungo l'incontro tra diverse alterità. Nel meccanismo storico stabilito dal filosofo tedesco lo schiavo, sacrificandosi per il padrone, finisce per diventare padrone a sua volta poiché il sacrificio lo rende più saggio: il padrone, accomodato, non può che degenerare. Hegel racconta il divenire storico come un ciclo d'incontri tra alterità che si sovrappongono successivamente⁷⁶. Il ricorso a Hegel si contraddice con tutto l'insieme della sua teoria, anche se probabilmente si tratta d'una scelta rassegnata e mancante d'alternative. È di fatto difficile immaginare il divenire storico diversamente⁷⁷, ma è una questione che la filosofa non poteva ovviare.

Lungo il capitolo “Para una historia del amor”, è difficile trovare un qualche elemento che permetta di delimitare con precisione questa libertà critica. Zambrano scrive, ad ogni modo, una frase particolarmente rivelatrice alla fine del capitolo, riguardante all'amore e l'atto creativo: “Vivir fuera de sí, por estar más allá de sí mismo. Vivir dispuesto al vuelo, presto a cualquier partida”⁷⁸. L'amore sorge predisposto, con un'attitudine di consegna

⁷⁴ Zambrano, María (2012, a); pag. 273-274.

⁷⁵ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1988); *Fenomenología del Espíritu*, ed. Fondo de Cultura Económica, México D.F. pag. 113-121.

⁷⁶ Va segnalato che la precisazione riguardante Hegel è soltanto un abbozzo d'idee ad evidenziare le similitudini con la filosofa spagnola.

⁷⁷ Comunque si può osservare, nelle citazioni proposte, la cura della filosofa nel non citare Hegel in alcun momento, senza utilizzare termini specificamente ottocentesco, coprendo tutto con quel velo amoroso.

⁷⁸ Zambrano, María (2012, a); pag. 276.

incondizionata che necessita d'esercitare una libertà totale però: "Es la libertad sin arbitrariedades"⁷⁹.

⁷⁹ *Ibidem.*

2.3 Opere commentate nel libro

La filosofa dedica gli ultimi capitoli all'analisi di diverse questioni della Grecia Antica, delle quali si interessa per ragioni concrete. Si tratta della quarta e quinta parte del libro, aggiunte alla seconda edizione del 1973. Probabilmente Zambrano le scrisse durante il suo viaggio in Grecia con il suo amico Timothy Osborne¹.

Si soffermerà in particolare sulla *maschera d'Agamennone*² e su un vaso del museo nazionale d'Atene³. Questi capitoli hanno un'importanza relativa, dato che gli oggetti in questione non sono pittorici. Ad ogni modo, essendo queste le uniche considerazioni d'opere plastiche del libro⁴, vale la pena menzionarle⁵.

2.3.1 *La maschera d'Agamennone*

A questa prima opera, non vengono dedicate più di sei pagine, si tratta infatti di note abbastanza brevi. La prima caratteristica segnalata nella maschera è il carattere unitario proposto dalla sua visione allo sguardo dello spettatore. Si mostra capace di riassumere una vita in modo armonico e forse anche univoco:

“Una máscara fúnebre, una forma pura apta para ser vista en una sola mirada, una visión. Y así la máscara nos comunica, ante todo, envolviendo la imagen que ofrece, esta remisión a la unidad, a una unidad en la que el ser vivo se identifica con su forma mortal, como si ella mostrara al fin la verdad total de la vida de ese alguien, al que no queda más remedio para nosotros que llamar ser. Un ser humano completo en su unidad acabada, en el instante único en que la muerte ha inmovilizado el juego de los rasgos vivos, el juego de la vida en la invulnerabilidad de la muerte”⁶.

¹ Le poche informazioni riguardanti questo viaggio si trovano nell'annesso. Non si sa chi fosse Timothy Osborne. Viene citato, nella cronologia della filosofa di Jesús Moreno Sanz, come un ricco pittore inglese amico di María Zambrano, che la aiutò economicamente: Zambrano, María (2004); *La razón en la sombra, antología crítica*, edición de Jesús Moreno Sanz, ed. Siruela, Madrid. pag. 709.

² Immagine aggiunta nell'annesso.

³ Dato che la filosofa non riporta dati per identificare l'oggetto, se non la stessa descrizione, non è stato possibile confermare di che opera si tratta.

⁴ Sempre *El hombre y lo divino* nella seconda edizione di 1973.

⁵ Gli altri commenti riguardano Apollo, Eleusi, una stele generica (lastra di pietra, funeraria o commemorativa, con iscrizione) e il *Libro di Giobbe* biblico.

⁶ Zambrano, María (2012, a); pag. 366.

Riappare la questione prima menzionata della trascendenza che la filosofa si aspetta dalle immagini. Si tratta dell'importanza della ragione d'essere che Zambrano cerca in queste: vuole risultati solenni e "liturgici".

Nel suo libro *Claros del bosque* (1977)⁷, parlando della capacità espressiva della chitarra, Zambrano fa un'osservazione simile, che può risultare esplicativa di ciò che lei vuole dall'arte:

“una sola nota podría bastarle. Inconfundible. Unía los contrarios, el ser y el no-ser del sentimiento mismo. Era lamento y no lo era. Celebración sin rastro de triunfo. ¿O es su cumplimiento una pura acción de devolvernos en ese su instante al origen del tiempo, ahora cuando él tanto camino ha hecho, ahora como entonces, después de tanto? Y así darnos la ley del recto sentir, librándonos de la nostalgia que los facilones del vivir creen que sea el don de la música, y sobre todo su voluptuosidad”⁸.

Qui riappare la questione liturgica della comunione e l'unificazione dei contrari così desiderata nell'opera. Risorge anche la questione del limite che la filosofa propone all'atto creativo: il rifiuto dell'arbitrarietà e della retorica spiccia.

Riguardo la prima questione, viene segnalata la poetica dell'ambiguità suggerita dalla forma circolare della maschera, capace d'evocare tanto il simbolo della perfezione pitagorica, quanto la forma del sole⁹. Si osserva anche l'adeguatezza del colore dorato che gli conferisce luce propria, rendendo piena la sua visione¹⁰.

Zambrano considera un elemento fondamentale nelle sue analisi, la comunione tra forma e materia. Tutto deve collaborare per dare solennità all'immagine, rendendola autosufficiente ed autonoma: “esta mascara de Agamenón, la forma y la materia se funden, se hacen una. Es la forma de un ser que la ha hallado, de una materia que

⁷ Trattasi d'un libro scritto dalla filosofa a La Pièce, il villaggio svizzero nel quale visse durante periodo. Data la sua avanzata età fu elaborato assieme ad Angel Valente (intellettuale e poeta) e Joaquina Aguilar: Zambrano, María (2004); pag. 720. Erano due intellettuali della generazione cresciuta e maturata nel franquismo (cioè dopo l'inizio della dittatura di Francisco Franco). Questa seconda generazione molto spesso andò alla ricerca di quella fruttuosa cultura, esiliata con la caduta della seconda repubblica spagnola. Nel riassunto, *Claros del bosque* fu definito dalla propria filosofa con queste parole: “Con anterioridad esboqué una ‘Crítica de la razón discursiva’ que no podría prometerme que salga de ese estado. Creo, pues, que como libro es el que más responde a esa ‘idea’ hace tiempo formulada de que ‘pensar es, ante todo – como raíz, como acto— descifrar lo que se siente’, entendiendo por sentir el ‘sentir originario’, expresión usada por mí desde hace años. Y también que ‘el hombre es el ser que padece su propia trascendencia’ en un incesante proceso de unificación entre pasividad y conocimiento, entre ser y vida”.

⁸ Zambrano, María (1986); *Claros de bosque*, ed. Seix Barral, Barcelona. [1ª ed. 1977] pag. 98

⁹ Zambrano, María (2012, a); pag. 367.

¹⁰ Zambrano, María (2012, a); pag. 369.

desaparece en la forma por esa misteriosa adecuación. Es la perfección misma y por eso también resplandece sola”¹¹. L’immagine funziona perché materia e forma sono unite. La maschera non vuole comunicare altro che la gloria e la maestosità d’Agamennone. Citando Max Scheler, Zambrano conclude che l’immagine è trascendente proprio perché è un oggetto che conosce chiaramente il suo significato, trovando il suo luogo nel mondo¹²: si è riconciliata con l’universo che la rifiutava e ha ritrovato il suo spazio, la sua ragione d’essere.

2.3.2 Il vaso del museo nazionale d’Atene

Nelle iscrizioni di questo manufatto, la filosofa descrive una donna che si consegna ad Ermes facendo un gesto incondizionato del braccio. Dietro alla divinità sono presenti due figure che Zambrano interpreta come i genitori della ragazza. Questi osservano la partita della figlia con aria solenne, inanimata e muta. Anche se non è propriamente rappresentato (lo segnala la propria malagueña), Zambrano sente la presenza implicita, o silenziosa, del Dio Psicopompo (la divinità greca che accompagna i morti all’oltretomba). La filosofa osserva la spontanea identificazione dello spettatore con i genitori che assistono alla morte della loro figlia. Percepisce in quelle figure una sorta di metafora della condizione umana, privata di tutto alle sue origini ed abbandonata a sé stessa: “quien la contempla se siente asimilado a las quietas, absolutamente silenciosas figuras de los padres, [...] separados del misterio, sin participación. Todo les ha sido sustraído, ellos son los que aparecen despojados”¹³. È fondamentale l’assenza di riferimenti temporali suggerita dal colore bianco che appare dietro i genitori. La mancanza di tali elementi rende più generica l’immagine, trasformandola in un significante più puro con un significato più concreto: “La imagen del ser vivo aun, en el instante indescifrable del tránsito; se ira elevando, alzándose, en una verdadera ascensión. No queda ya nada, solo la memoria que ha ido más allá del recuerdo, unas palabras conmemorativas, pensamiento”¹⁴. L’atemporalità dell’immagine la rende più generica, più simbolica e quindi più universale. La filosofa non nota sintomi di angoscia, un aspetto fondamentale alla configurazione dell’immagine nel senso più liturgico del termine. Per trascendere è

¹¹ Zambrano, María (2012, a); pag. 370.

¹² *Ibidem*.

¹³ Zambrano, María (2012, a); pag. 374.

¹⁴ Zambrano, María (2012, a); pag. 377.

necessario trovarsi al di là del tempo: “En el río de la vida, de la simple vida, el ser está a medias sumergido, y solo en algunos instantes que pasan rápidamente aparece su visión deslumbrante. Y ahora, Ella está ahí, visible enteramente”¹⁵. Ancora una volta l’immagine è capace di riacciare i poli opposti che formano l’esistenza umana, nel suo senso più psichico quanto fisico del termine:

“El tiempo y la vida no se amenazan ya mutuamente. La vida en Ella no sustrae ya nada a la forma [...] La vida pide formas indefinidamente para colmarlas y salir luego de ellas, para seguir transitando, según es su esencia —agua que corre incesante. Y la forma se abre y luego se consume, según la ley de lo viviente”¹⁶.

Secondo la filosofa, il tempo non dovrebbe essere in grado di invalidare una forma, un simbolo che compie i suoi requisiti. La filosofa sembra concepire l’immagine come un elemento in grado di raggiungere formulazioni linguistiche eterne, al di là del tempo, che possano conservare sempre la loro funzionalità: “Forma pura de una belleza inexorable al borde mismo de la diafanidad. La respiración que le falta se muestra como la anunciación de otro medio ambiente donde la vida no consume ya nada, ni se consume”¹⁷.

Riappare di nuovo un tema già menzionato: l’importanza di trovare il proprio spazio nel mondo, trascendendo dalla ragione all’essere. Quel che si trova realmente al disopra d’ogni cosa non ha bisogno d’essere chiarita. Ricavarsi uno spazio nell’eternità: dare alla propria opera una ragione d’essere che non necessiti auto formularsi, è il culmine della creazione artistica, il metodo più solido per riuscire a fondamentare la propria creazione.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ Zambrano, María (2012, a); pag. 379.

¹⁷ Zambrano, María (2012, a); pag. 380.

3 Uno sguardo ai testi pittorici di María Zambrano

Questa parte del lavoro è fondamentale per il tema proposto in questa tesi: la configurazione dell'immagine in María Zambrano e la sua trascendenza storica.

In questo capitolo si lavorerà con un'antologia di testi della filosofa sull'arte, editati da Pedro Chacón, intitolata *Algunos lugares de la pintura* (2012)¹. Alcuni sono semplici commentari d'opere e artisti specifici, altri riguardano il lavoro d'un artista in linee più generali partendo da uno o vari pezzi. Sono anche presenti articoli teorici riguardanti ad esempio il linguaggio sacro, le arti, il colore o la forma. Questi permettono saltare dalla filosofia più astratta all'elemento pittorico.

La lettura di questi testi permetterà di comprendere il funzionamento del discorso della filosofa per valorare l'immagine ed avvicinarsi all'arte. Questo lavoro faciliterà l'identificazione della presenza di María Zambrano nei discorsi e nelle opere dei pittori che si affronteranno nel prossimo capitolo.

Per evitare di riassumere tutto il testo, dopo una breve introduzione ai suoi posizionamenti critici, verranno commentati alcuni capitoli per analizzare il *modus operandi* della filosofa nei confronti dell'arte. In tal modo si eluderanno anche eventuali ripetizioni. In questi testi Zambrano cerca nuovamente le stesse componenti dell'immagine che vengono considerate trascendentali nell'*El hombre y lo divino* (1973).

3.1 Appunti teorici di Zambrano sull'arte

I primi testi di María Zambrano riguardanti questioni pittoriche sono: “Nostalgia de la tierra”² e “La destrucción de las formas”³, che risalgono rispettivamente agli anni trenta e quaranta.

Sono testi nei quali è molto presente l'influenza del saggio *La deshumanización del arte* (1925), del suo maestro Ortega y Gasset. Nel libro dell'autore l'arte d'avanguardia venne intesa come un processo fenomenologico di purificazione al quale gli artisti avevano sottomesso l'arte, al fine comprenderla e rifondamentarla. Il filosofo segnalò

¹ Zambrano, María (2012); *Algunos lugares de la pintura*, edizione, note e introduzione di Pedro Chacón, Eutelequia, Madrid.

² Questo testo fu pubblicato nel secondo volume della rivista *Los cuatro vientos*, il 1933 tra le pagine 28 e 33: Zambrano, María (2012); pag. 189.

³ Quest'altro testo fu pubblicato il 1944, nel quattordicesimo numero del quarto volume della rivista messicana *El Hijo Prodigio. Revista Literaria. Ibidem.*

l'inevitabile disumanizzazione conseguenza di questo processo. Affermò inoltre come, la necessità di sottomettere l'arte a tali processi, poteva essere soltanto sintomo d'una cultura in crisi d'identità nei riguardi del suo linguaggio.

Entrambi gli articoli di Zambrano proseguivano sulla stessa linea. Si avvicinò alla questione segnalando come questa logica linguistica delle avanguardie fosse riuscita solo far scomparire l'arte in sé, concettualizzandolo e smembrandolo. Per questo motivo il primo articolo riguardò la "Nostalgia de la tierra", riferendosi alla terra nella quale l'arte aveva messo le sue radici. Questa sparì quando ogni -ismo studiò l'arte in maniera parziale⁴. Costatò un processo di "petrificación" dell'arte implicando che questa, divisa nelle sue tante componenti, poteva soltanto astrarsi. L'arte si aliena trasformandosi in una roccia inespessiva e sterile. La filosofa scrive così:

“la tierra está ahí presente en su permanente cita. Pero la habíamos perdido. Camino adentro de la conciencia —terrible devoradora de realidades—, se había también disuelto [...] materia era el nombre de la desilusión, era el residuo real, el precipitado que dejaba el mundo al ser disuelto por la conciencia”⁵

La filosofa insinuò *avant la lettre* la possibilità della fine dell'arte, attraverso una cinica domanda retorica: “¡Ah! ¿pero es que existía aún el arte plástico? Quizá se trataba nada menos que del comienzo del fin de la pintura. Lo cierto es que, destruidos los mitos, se había quedado sin posibilidades”⁶. Concettualizzandosi l'arte si ampliò ad un orizzonte infinito “pero infinito suele ser el nombre de lo que no está ni aquí ni allá ni en ninguna parte”⁷.

Qui si rende più palpabile il perchè dell'apparente tradizionalismo di Zambrano. La continuità storica con il passato è fondamentale alla comprensione della filosofa. Senza i suoi miti l'arte non poteva che evolversi verso la postmodernità, priva di narrative ed orizzonte storico, come chiarito da Lyotard⁸. Non poteva che svilupparsi come un gioco formale e banale. In quel periodo cominciavano ad osservarsi i sintomi del generale malessere culturale. Freud nel 1930 aveva già pubblicato il suo famoso libro⁹ e i maestri

⁴ Gli impressionisti studiarono la luce, i fauvisti il colore, gli espressionisti l'espressività, i dadaisti la forma dell'arte, i surrealisti l'incoscienza creativa, i cubisti la materia etc.

⁵ Zambrano, María (2012); pag. 14.

⁶ Zambrano, María (2012); pag. 15.

⁷ Zambrano, María (2012); pag. 16-17.

⁸ Lyotard Jean-François (1979); *La condición postmoderna*.

⁹ Freud, Sigmund (1930); *El malestar en la cultura*.

della filosofa anticiparono presumibilmente l'avvento delle guerre mondiali e della Guerra Civile spagnola. Le critiche alla modernità attaccavano la sua evanescenza, la sua ramificazione e specializzazione tecnica, che riduceva il contenuto d'ogni cosa al nulla. Gli argomenti con i quali la modernità è stata spesso criticata sono somiglianti. Mantenere l'unità della tradizione si rendeva fondamentale per molti pensatori come lei, che volevano ridare corpo e materia di lavoro al reale e all'arte.

Nell'altro articolo menzionato si tratta della stessa questione dal punto di vista della forma, per ciò l'articolo si chiama "La destrucción de las formas". Questa viene intesa come il divino, avere una forma significa avere valori chiari: "Forjar un rostro en el arte es consecuencia de haberlo forjado ya en la mente; es el espejo y el resultado de haberse decidido a ser hombre"¹⁰. Per ciò l'arte distruggendo le sue forme, perde inoltre le sue funzioni di "equilibrio y apaciguamiento"¹¹. Si evidenzia una civiltà che necessita d'essere ricostruita urgentemente: la fine della forma implica la fine dei valori e della materia, la fine del sacro e della possibilità di riconciliarsi con l'essere¹².

Zambrano attribuisce l'inizio di questo processo al quattrocento italiano, dove le figure si umanizzano eccessivamente. Secondo lei, questo significò abbandonare i valori intrinseci dell'immagine prestabiliti dalle forme, per dare luogo all'individualità d'ogni presentazione. Secondo la filosofa, questo processo darà precedenza alle passioni, che costituiscono l'essenza del sentire più specifico e unico d'ogni soggetto e d'ogni momento rappresentabile. Arrivata al romanticismo questa forma di pensiero concluse con l'idea che "el ser del hombre en su pasar— vale tanto, en su historia; quien la cuenta revela su mismo ser, abre sus entrañas"¹³. Di conseguenza l'essere non è più sostanza, ma tempo, il che scatena l'arte: tutto è una testimonianza della storia, tutto è degno d'essere narrato, qualunque forma è storica e quindi valida. Il mondo diventa ineffabile e l'arte va alla ricerca di nuove forme, ad esempio, le maschere primitive etc. Ma Zambrano segnalò l'inutilità di questi processi: "la máscara es claramente un medio; es decir nada que se contemple. La máscara se hace objeto de contemplación a *posteriori*, cuando ya ha perdido su carácter genuino, sagrado". Difficilmente si sacralizzerà un qualcosa con un'investigazione artistica di carattere formale, guidata dalla volontà di generare singoli oggetti di contemplazione estetica. Il sacro ha bisogno d'una paura ed un silenzio, non

¹⁰ Zambrano, María (2012); pag. 19.

¹¹ Zambrano, María (2012); pag. 21.

¹² Zambrano, María (2012); pag. 22.

¹³ Zambrano, María (2012); pag. 25.

del coraggio e dell'individualità dell'artista che azzarda nuove strutture formali. L'ego dell'artista deve astenersi dal processo creativo per poter dare luogo al sacro e al reale. Certamente quella di Zambrano è un'ennesima strategia formale per raggiungere degli obiettivi concreti. Finché il sacro rimane svelato e le sue risorse linguistiche scoperte, questo non si manifesta, questa categoria ha bisogno di miti.¹⁴

3.2 *Santa Barbara del trittico di Werl, di Robert Campin*

Questo testo¹⁵ fu scritto nel 1987, il suo originale si trova nella Fundación María Zambrano. Fu elaborato originalmente per la serie televisiva *Mirar un cuadro*, diretta da Alfredo Castellon¹⁶; ma fu pubblicato nel giornale *El País* il 20 luglio del 1987¹⁷.

In questo capitolo descrive una relazione personale con questo dipinto e afferma che, per qualche ragione: “tenía que venir a verla y que a veces solamente a ella veía, en la misma sala que ocupaba con otras obras del mismo Maestro”¹⁸. La malagueña insiste su questa capacità del quadro di richiamare la sua attenzione, fino ad averlo interiorizzato, spingendola a portare sempre con lei l'immagine della santa. Zambrano formula così questa esperienza:

“no como cosa que yo haya devorado, que me haya incorporado a mi ser, porque es todo lo contrario. Te tenía conmigo porque tú, Santa Bárbara, del Maestro de Flemalle, estás en tu ser, estás en la sustancia, eres tú misma [...] Tú no pretendes nada [...] en tu interior [...] por donde entra al par la luz exterior, en una intimidad no cerrada, no hermética”¹⁹.

Basicamente, ciò che interessava María Zambrano del dipinto era la presenza autonoma del divino, incarnata nella mondana figura di Santa Barbara. Il celeste viene descritto come un “fuego sustancial que no está por ninguna de sus propiedades sino por su ser”²⁰.

¹⁴ Ad ogni modo, le risorse linguistiche di determinate opere possono essere profanate, conservando queste un'efficacia retorica insospettata.

¹⁵ Il titolo originale di questo testo è: “El cuadro de Santa Barbara, del Maestro de Flemalle”.

¹⁶ Riconosciuto realizzatore della televisione spagnola, nato il 1930, che lavorò tra gli anni cinquanta e gli anni novanta. Impulsò il teatro teletrasmesso, riuscendo a far ritrasmettere opere di Molière e classici spagnoli. Dedicò anche un capitolo a María Zambrano in una serie documentaria intitolata *Mujeres*. Più tardi abbandonò la sua carriera televisiva e diresse opere come *Antígona* nel 1991, interpretata al Festival di Teatro Classico di Mérida.

¹⁷ Zambrano, María (2012); pag. 211

¹⁸ Zambrano, María (2012); pag. 81.

¹⁹ Zambrano, María (2012); pag. 81-82.

²⁰ Zambrano, María (2012); pag. 82.

La categoria di quel che si considera “santo” o “santificato”²¹, si caratterizza per la sua indifferenza nei riguardi del mondo, per il suo essere esplicito, a tutto tondo, ovvio e autosufficiente. Dalla sua totalità deriva la parsimonia e la tranquillità che accompagnano il divino. È fondamentale il fatto che la santa non stia leggendo anche se ha un libro in mano: “Los que están en su ser no piensan, no tienen necesidad de ello. Están ahí, para ello, para Dios”²². Più tardi, la filosofa spiega come quando era giovane una amica di famiglia le spiegò cos’era un santo: “Alguien que está al lado de Dios y junto a nosotros”²³. Franco Battiato descrive qualcosa di simile quando elabora la sua canzone “Nomadi”, dell’album *Fisiognomica* (1988): “Come uno straniero non sento / Legami di sentimento / E me ne andrò dalle città [...] Forestiero che cerchi la / Dimensione insondabile / La troverai, fuori città / Alla fine della strada”²⁴. L’essere al di là del piacere e del dolore, del bene e del male, è sempre sintomatico della presenza del divino.

Quel che interessa alla filosofa del quadro è proprio questa capacità propedeutica del dipinto. Si mostra una donna serena affrontando con attitudine stoica la fine tragica a cui è sempre destinata una santa: “había penetrado en mí, quizá, esa calma que a veces he guardado en situaciones difíciles”²⁵. L’avvicinamento all’opera è prioritariamente etico. In nessun momento parla degli elementi visuali e formali che determinano l’opera ad offrire e contenere quel che lei ricerca. La sua interpretazione non giustifica ogni elemento rappresentato nel dipinto: non lo considera integralmente ma si sofferma solamente nei dettagli strettamente necessari alla sua lettura. Contempla la pittura soltanto attraverso interpretazioni etiche soggettive: “en un mundo que de pacífico nada tiene, ni histórica ni vitalmente, tú, Barbara, eres capaz de engendrar la paz”²⁶. Zambrano apprezza in particolar modo la “santità”²⁷ rappresentata dal pittore. Non menziona in nessun modo le sue componenti formali, probabilmente per non rischiare di banalizzare la sua sacralità. Il vero deve essere auto-evidente²⁸. Perciò la santa non deve giustificarsi, è sufficiente il

²¹ Qui, il “santo” viene ed essere anche una categoria intesa come “degnata dell’altissimo”, come presenza del divino in terra.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Informazione e testi trovati nell’enciclopedia musicale online Genius nell’entrata “Nomadi Battiato”. Consultata il 10/10/2017: <https://genius.com/Franco-battiato-nomadi-lyrics>

²⁵ Zambrano, María (2012); pag. 83.

²⁶ Zambrano, María (2012); pag. 84.

²⁷ Santità intesa come sostantivo del santo, non come formula di cortesia.

²⁸ Quando qualcosa è vero, viene considerato “veritiero”, che in spagnolo si dice “verdadero”. Può darsi che la parola sia composta da “ver” (“vedere” in italiano) e “dadero” (cioè colui che da, del verbo “dare”). Come se le cose vere (il “verdadero”), fossero quelle che offrono sé stesse come garanzia di quel che affermano. Sono auto evidenti fino al punto d’essere loro stesse garanzia della sua categoria ontica.

suo offrire una “toalla de purificación [...] para que nos purifiquemos y también participemos en algo, en ser como tú²⁹”.

3.3 *La Tempesta di Giorgione*

Di questo testo³⁰ non è stato trovato l'originale. Fu pubblicato nella rivista *Turia* il 1989³¹. Comunque nelle note della prima edizione d'*Algunos lugares de la pintura* de 1989, editata da Amalia Iglesias, è indicata la provenienza del testo da un'originale del 12 ottobre del 1987.

In quest'opera, la filosofa va alla ricerca degli stessi elementi menzionati anteriormente:

“*La Tempesta* tiene algo que ha fijado en mi memoria, mi atención, que me ha acompañado [...] un anima más bien, pues el espíritu no se pinta sino que hace pintar [...] Es una distancia, una cierta indiferencia, como si el cuadro estuviese visto a través de un cristal y no se le pudiera tocar, en el que ni siquiera una mujer desnuda, bella y joven, tampoco despierta el deseo de tocarla”³².

La componente formale che richiama la sua attenzione è la stessa ritrovata nella Santa Barbara: cioè quella freddezza, quella distanza sinonimo del divino incarnato. Nel capitolo precedente si trattava della stessa indifferenza ad indicare la santità della donna del dipinto.

Nell'opera di Giorgione viene menzionata una “naturaleza que se deja ver sin que a ella le importe”³³. Descrive la tempesta che non sembra preoccupare i protagonisti del quadro: “Este es el enigma principal del cuadro: un acontecimiento que no acontece”³⁴. Su questo aspetto lei basa il carattere divino dell'opera che rimane un arcano per ogni spettatore: “son simplemente dioses. ¿Para quién, por qué lo son? ¿Porque sí? No hay respuesta, es un enigma”³⁵. Di fatto, svelato il suo enigma, il carattere sacro del dipinto

²⁹ Zambrano, María (2012); pag. 84.

³⁰ Il titolo originale di questo testo è: “El enigmático pintor Giorgione”.

³¹ Apparso nel dodicesimo volume della rivista il 1989, tra le pagine 85 a 89.

³² Zambrano, María (2012); pag. 85.

³³ Zambrano, María (2012); pag. 86.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Zambrano, María (2012); pag. 87.

andrebbe perduto. La filosofa finisce per estendere questo aspetto misterioso a tutto l'opera, rendendola un'allegoria dell'indefinibile condizione umana:

“el enigma está en que esta tormenta no ocurre aquí en la tierra, ni en el cielo, ni en ningún lugar que conozcamos. Es la tormenta en sí misma, es el ser de la tormenta [...] quizás esta falta de solución sea lo que, una vez visto el cuadro, nos fije para siempre en esta tormenta”³⁶.

L'interesse dell'opera per María Zambrano si basa proprio su questo paradosso così proprio della condizione umana: “Nadie tiene sentido, nadie siente, pero, visto el cuadro, no se deja de sentir”³⁷. Zambrano riesce a trasformare l'opera in un'allegoria della propria Venezia:

“Venecia misma y el Véneto ¿no tienen un poco ese carácter de indiferencia, de ser un prodigio, una maravilla que se deja ver? [...] Lo que ocurre en Venecia, a mi parecer y por mi propia experiencia, es que toda confusión toda anomalía, todo prodigio entra inmediatamente en el orden, es asimilado, no hay antes ni después, hay un SIEMPRE que lo recoge todo”³⁸.

Zambrano, alla fine dell'articolo, riesce a trasformare questo carattere incomprensibile dell'opera in una metafora della condizione umana, dell'essere veneto, veneziano, eterno.

3.4 Francisco de Zurbarán

Questo testo³⁹ fu pubblicato per la prima volta nella rivista *Educación*, legata al Dipartimento d'Istruzione Pubblica di Puerto Rico nel marzo del 1965⁴⁰. Riapparso in altre riviste con lievi variazioni. Pedro Chacón ha pubblicato un'edizione basata sul testo originale dell'agosto del 1964, conservatosi alla Fundación María Zambrano⁴¹.

L'editore afferma che la filosofa si occupò diverse volte del pittore Francisco de Zurbarán, sempre: “subrayando el carácter de su pintura como develación de lo sagrado y su íntimo parentesco con la mística española”⁴².

³⁶ Zambrano, María (2012); pag. 88.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Zambrano, María (2012); pag. 88-89.

³⁹ Il titolo originale di questo testo è: “Francisco de Zurbarán”.

⁴⁰ Apparso nel quindicesimo numero della rivista tra le pagine 90 e 94.

⁴¹ Zambrano, María (2012); pag. 215-216.

⁴² Zambrano, María (2012); pag. 216.

Zambrano segnala nel pittore l'importanza del semplice e del quotidiano. Secondo la filosofa Zurbarán era poco studiato per questo motivo: “no es pintor de reyes o de infantas ni de grandes momentos de la historia como Velázquez”⁴³. La malagueña denota le differenze di Zurbarán rispetto ad El Greco. Quest'ultimo dipinge e drammatizza problemi religiosi: “Santos y ascetas, almas en trance de transfiguración: de ascensión o de muerte. Caballeros con mirada de teólogo. Apóstoles de rostro enigmático”⁴⁴. Si evidenzia l'allontanarsi di Zurbarán da queste forme retoriche drammatizzanti riportate nel Greco. Nel primo: “ni angustia ni temor [...] el vértigo de la historia no se hace sentir nunca. Sus personajes no parecen guardar ningún secreto, ni estar queriendo decir otra cosa de lo que dicen. Más lo que sucede es que eso que dicen con tanta entereza no es fácil de saber”⁴⁵.

Tutto ciò accade nella pittura dell'extremeño⁴⁶ grazie alla sua capacità di rappresentare la trascendenza dell'immanente. Si tratta ancora una volta di una caratteristica propria del *panenteismo* krausista, così caro ed intimo alla filosofa.

Come verrà confermato nelle analisi pittoriche, la malagueña si compiace della pittura e dell'arte discreta. Si sofferma nelle opere che grazie alla loro modestia danno spazio all'indicibile meraviglia del reale. Rifiuta la grandiloquenza, l'esibizione dell'ego artistico che aspira a divinizzarsi, spettacolarizzando il mondo. La coscienza della propria finitudine è fondamentale per il soggetto da lei configurato. Zurbarán è di grande interesse proprio per la sua discrezione capace di rendere divino non sé stesso, ma il quotidiano più mondano: “Los milagros que dan a ver esta pintura no se diferencian de lo cotidiano sino por una profundidad de la luz y no por un arrebató. Lo sobrenatural sucede dentro, adentro de los seres y de la luz misma ensimismada”⁴⁷.

Secondo María Zambrano l'arte può compiere il suo dovere unicamente attraverso queste forme umili: deve essere un mezzo di conoscenza, una rivelazione⁴⁸. Il lavoro di Zurbarán raggiunge questo carattere veritiero ed autentico grazie ad amore e semplicità, che rendono onesto il suo lavoro. La sua pittura va intesa come: “un ara donde, en vez de sacrificios, se deposita la ofrenda de cada día, el don del amor y de la gracia. Porque el

⁴³ Zambrano, María (2012); pag. 90.

⁴⁴ Zambrano, María (2012); pag. 91.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Zurbarán nacque il 1598 a Fuente de Cantos nell'Extremadura, al sud della Spagna.

⁴⁷ Zambrano, María (2012); pag. 92.

⁴⁸ *Ibidem*.

sacrificio, si lo hay, no se nota, no es advertido porque nace del amor con la misma secreta simplicidad que el agua de su manantial, que el fruto de su árbol”⁴⁹. Per queste ragioni i temi scelti nell’opera: “no ansían ser otras ni como otras, cada cosa es el cumplimiento de su propia promesa; su gracia no está en ser distintas, ni originales, ni siquiera bellas; está en ser fieles como si fueran creadas o nacidas, más que hechas. Por eso están quietas: ensimismadas, ofreciéndose al par”⁵⁰.

La filosofa apprezza l’integrità dei temi rappresentati a causa della loro natura semplice, sacrificale e devota. Associa tale forma d’essere nel mondo con ciò che al sud della Spagna si intendeva per essere un “señor”: “Ser señor allí era eso: velar por el pueblo y no tener apenas dinero disponible. El dinero no tenía valor, sí el ánimo la bondad, la tradición, el innato señorío”⁵¹. Si tratta ancora una volta d’un avvicinamento strettamente etico che non può essere verificato plasticamente: al limite, il pittore potrebbe avvicinarsi al silenzio ed alla discrezione delle forme ridotte alla loro minima espressione. Riappaiono due requisiti fondamentali alla comunicazione ed all’ampliamento dei significati delle immagini, già menzionati nell’*El hombre y lo divino*.

Infine, c’è anche un’altra delle questioni ricorrenti della filosofa, l’unione del tutto nell’uno per un’universalità dei singoli. Questa comunione rimane sempre una componente essenziale del suo approccio etico all’arte: “todos los colores de Zurbarán: [...] desde los pardos grises a los amarillos, vienen a parar en el blanco [...] el inimitable blanco de Zurbarán a donde todos los colores van a dar, al modo de los ríos en el mar”⁵². Questi argomenti destinati a legittimare e difendere le opere sono una costante.

3.5 Federico García Lorca

La filosofa commenta i disegni del poeta nel testo “Lo sacro en Federico García Lorca”, apparso nella prima edizione di *Algunos lugares de la pintura* del 1989. Si tratta di un articolo scritto per il catalogo d’una mostra intitolata *Federico García Lorca: Dibujos*, organizzata dal ministero di Cultura a Madrid e celebrata tra il 22 ottobre e il 7 dicembre

⁴⁹ Zambrano, María (2012); pag. 93.

⁵⁰ Zambrano, María (2012); pag. 94.

⁵¹ Zambrano, María (2012); pag. 93.

⁵² Zambrano, María (2012); pag. 95.

del 1986 nel Museo Spagnolo d'Arte Moderna. Il manoscritto originale di questo testo non è stato mai trovato⁵³.

Ancora una volta, come indicato nel titolo del testo, la filosofa studia il sacro e gli argomenti ricorrenti riguardanti la liturgia mediata dall'immagine, che fa appello all'interiorità dello spettatore. Cerca la presenza del sacro occultata da un manto artistico divino e misterioso, che obbliga il pubblico alla comunione: "Lorca no es un mito, ni ha podido serlo, porque tiene un carácter sustancialmente sacro y lo sacro no se puede mitificar ni, por tanto, desmitificar; lo sacro es una categoría que se basta a sí misma"⁵⁴. Zambrano è sempre alla ricerca del trascendente, i suoi scritti testimoniano un mondo agonizzante, alla ricerca di valori al di là del bene e del male. Il fascino del perdurante, la seduzione dell'eternità e la ricerca del divino sono forme di conoscenza, inoltre frutto dell'angoscia e del tempo sfuggente.

L'esperienza del sacro ricercata dalla filosofa nelle immagini è sempre unificante ed edificante. Deve mettere in evidenza ciò che fino a quel momento era stato ignorato, restituendo l'unità perduta alla quotidianità dell'essere:

"los dibujos son sustancia misma de su poesía. En ellos se produce la identidad entre lo visto y él: la visión y la unidad. Son instantáneos, en el sentido de idénticos a sí mismos, de que en ellos se cumple la perfección metafísica propuesta por Espinoza entre lo visto y el que ve [...] El amor es el ojo con que el que ama ve al objeto amado y, al ver al objeto amado, se está viendo a sí mismo [...] se produce esa identidad entre lo visto, lo mirado y el amor"⁵⁵.

In seguito a questo paragrafo Zambrano si mostra alquanto sorprendente, segnalando la necessità dell'ironia attraverso questo processo creativo-religioso: "sin ironía no hay sino impostores o, en el mal sentido de la palabra, profesores [...] [ed aggiunge, riferendosi a Lorca:] Su capacidad de ironizar, sobre todo cuando se trata de sí mismo, es la ironía que sella todo verdadero sacrificio"⁵⁶. In tal modo la filosofa riesce anche a giustificare il carattere tragicomico d'alcuni disegni del poeta. Il suo maestro Antonio Machado aveva adottato posizioni simili, difendendo sempre il senso della graziosità e l'ironia:

⁵³ Zambrano, María (2012); pag. 219.

⁵⁴ Zambrano, María (2012); pag. 96.

⁵⁵ Zambrano, María (2012); pag. 97.

⁵⁶ Zambrano, María (2012); pag. 98.

“La prosa, decía Juan de Mairena a sus alumnos de Literatura, no debe escribirse demasiado en serio. Cuando en ella se olvida el humor —bueno o malo—, se da en el ridículo de una oratoria extemporánea, o en esa que llaman prosa lírica, ¡tan empalagosa!...

—Pero —observó un alumno— los Tratados de Física, de Biología...

—La prosa didáctica es otra cosa. En efecto: hay que escribirla en serio.

Sin embargo, una chispita de ironía nunca está de más ¿Qué hubiera perdido el doctor Laguna con pitorrearse un poco de su Dioscóredes Anazarbeo...? Pensaríamos de él como pensamos hoy: que fue un sabio, para su tiempo, y hasta intentaríamos leerle alguna vez.”⁵⁷.

L’ironia è necessaria per mettere in pratica quella forma sacrificale d’umiltà creativa che Zambrano elogia. Ogni cosa divina deve oscillare tra la vita e la morte perché necessita di entrambi gli elementi per poter trascendere. L’opera d’arte vera: “está en el cosmos; está entre el cielo y la tierra, porque está entre la vida y la muerte [...] Federico estuvo siempre tocado por la muerte”⁵⁸. Una forma celeste, per divenire tale, deve per forza superare certe mondanità quali l’attaccamento alla vita, il timore della morte o addirittura sé stessa. Il metodo più evidente per mettere questo in pratica è l’ironia, soprattutto nei propri riguardi.

Infine, la filosofa attribuisce la profondità dei disegni di Lorca all’ironia e all’insistenza nell’atto creativo. L’unione di tali elementi sfocia in un qualcosa di estremamente fragile e delicato, quindi sottile e affilato, acume o perspicace. Zambrano associa Lorca e gli artisti in generale a tutti coloro che hanno voluto consacrarsi all’amore: “impulsados por el amor; van santos también, van santas. Magdalenas o prostitutas [...] esa muchedumbre de los que han amado, de los que son capaces de amar, de los que están tocados, apresados por el amor. Y en esa procesión va la obra de Federico García Lorca”⁵⁹.

⁵⁷ Machado, Antonio (2001); pag. 31

⁵⁸ Zambrano, María (2012); pag. 98. In questo caso Zambrano parla di Lorca come personaggio storico, ma quanto detto è anche valido in riferimento all’arte.

⁵⁹ Zambrano, María (2012); pag. 99.

3.6 I disegni di Picasso

Zambrano scrisse questo testo lo per l'ultimo numero di *Cahiers d'Arts* in occasione d'una mostra dei disegni di Picasso a la *Maison de la Pensée Française* del 1951. Vennero esposti sia disegni che sculture di Picasso. Il titolo dell'articolo in francese era: "L'amour et la Mort dans les Dessins de Picasso". L'articolo fu poi rieditato e tradotto per la rivista cubana *Orígenes*⁶⁰. Ci sono due versioni dattiloscritte alla Fundación Zambrano con numerose correzioni della filosofa⁶¹.

Si può costatare che entrambi coincisero in numerose occasioni durante la Seconda Repubblica spagnola, avendo inoltre molte amicizie in comune. Ma Picasso e Zambrano si conobbero personalmente solo dopo la Seconda Guerra Mondiale, in Francia. A Parigi vivevano la sorella minore della filosofa e anche il suo caro amico José Bergamín. Zambrano e Picasso si incontrarono molto probabilmente grazie al poeta René Char, a Christian Zervos (l'editore di *Cahiers d'Arts*, che editò i primi saggi di Lacan nella sua rivista) oppure al pittore Luis Fernández (amico di Bergamín e della filosofa)⁶².

3.6.1 La spiritualità del disegno

Nel disegno la filosofa sembra trovare l'apice del *noli me tangere*, della spiritualità dell'atto creativo. Questo testo si può dividere in due parti con tematiche diverse, perfettamente palpabili. La prima parte si argomenta il perché di questa spiritualità attribuita al disegno, basandosi su questione tecniche e materiche. Nella seconda parte del testo parla invece più concretamente dei disegni di Picasso.

La prima cosa che Zambrano segnala nei disegni è la loro leggerezza materica, che li rende un qualcosa che "apenas tienen presencia: que si son sonido, lindan con el silencio [...] presencia que de tan pura, linda con la ausencia, genero de ser al borde del no-ser"⁶³. Questa affermazione si basa sugli aspetti tecnici del disegno. La vicinanza del non-essere viene attribuita al disegno perché si esegue oscurando parti del foglio in cui andrebbero rappresentate le ombre, il buio, quello che non è. Al contrario, le zone

⁶⁰ Apparse nel volume 31, tra le pagine 17 e 22. Il titolo spagnolo era "Amor y muerte en los dibujos de Picasso".

⁶¹ Zambrano, María (2012); pag. 222.

⁶² Zambrano, María (2012); pag. 223.

⁶³ Zambrano, María (2012); pag. 100.

luminoze del disegno, che sono quelle più evidenti, verranno lasciate col foglio bianco. Questo lo rende l'elemento metafisico per eccellenza che si alimenta dell'indicibile, la negazione dell'essere: "el dibujo es la más rara de las artes, hecho con lo más cercano a la nada, no ya la luz, sino su contrario, la sombra que es lo primero que la luz generosamente hace aparecer"⁶⁴.

Nella stessa dialettica, la linea viene intesa come l'espressione più stilizzata dell'essere, ridotta alla sua minima espressione e quindi più profonda: "la línea es vida y muerte indistintas, el más allá de todo cuerpo, lo que estaba esperando y quedará siempre tras su partida; su hueco insustituible en el espacio indistinto; lo que no se puede borrar"⁶⁵. Questa purificazione delle forme porta con sé la vicinanza della morte, rendendo il disegno l'arte più pura, elevata e trascendentale:

"vida y muerte. El dibujo se va definiendo atravesando los contrarios y uniéndolos. El dibujo manifiesta lo primero y lo último de la presencia material de las cosas es lo invisible que muestra a lo visible y lo hace aparecer y es la luz que se esconde para que se manifieste la sombra; es la línea, la vida, y la luz de que todo cuerpo es el destello"⁶⁶.

Soltanto le sculture egizie o la scultura arcaica greca vengono comparate al disegno da Zambrano. Questa trascendenza del disegno si basa nella sua persistenza amorosa per avvicinarsi alla forma, che gli permette di sacrificare il superfluo a favore dell'essenziale. Nel disegno intravede la maturità dell'artista perché: "vivir es consumir, hasta llevarlas a la libertad de su muerte, las pasiones"⁶⁷. Il disegno si presenta come una pratica ascetica e amorosa, che permette al praticante di avvicinarsi a l'al di là, ottenendo la visione:

"la pasión central de la vida es el amor; el gran río que las recoge todas para llevarlas hacia la muerte a que aspiran. Solo el amor puede adentrarse en la muerte; las demás pasiones son ciegas [...] solo el amor alcanza a tener visión; solo el amor puede desprenderse del todo; solo él puede contender con la esperanza y la desesperación"⁶⁸.

⁶⁴ Zambrano, María (2012); pag. 101

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ Zambrano, María (2012); pag. 102

⁶⁷ Zambrano, María (2012); pag. 103.

⁶⁸ Zambrano, María (2012); pag. 103-104.

3.6.2 Lo smarrimento del soggetto

Nel testo riguardante Picasso appare una questione strettamente relazionata al tema della libertà del soggetto nei confronti della tradizione. Si tratta della sua capacità d'andare oltre sé stesso e quindi di superarsi. L'autentico creatore esercita veramente la sua emancipazione soltanto nel momento in cui è disposto a sacrificare sé stesso.

Si tratta d'una questione in cui molti elementi entrano in gioco. Parlando d'arte, un oggetto di critica può essere percepito come sacro per la sua capacità di ricordare allo spettatore la sua fragilità ontologica. Un'opera tanto più sarà sacra quanti più spettatori possa colpire. Si parla di efficacia linguistica, d'attualità del linguaggio ed uso dei significanti. Zambrano identifica il simbolo con l'immagine sacra: la sfida consiste nell'acquisire un massimo di significati con un minimo di forme per poi concepire un linguaggio proprio (come spesso fecero le avanguardie).

Qui bisogna ricordare un problema osservato da Zambrano durante una visita ad una mostra di Picasso: "en el Museo de Valle Giulia"⁶⁹. La filosofa parla del pubblico di quella domenica di visita alla mostra: tra la minoranza dei visitatori più interessati distingue due gruppi: gli ecclesiastici e i giovani dell'avanguardia. Dice dei primi: "Miraban con más profunda atención; en sus rostros tensos se distinguía la voluntad de entender, de llegar al fondo del problema"⁷⁰. Zambrano contrappone questa immagine di saggezza e attenzione ecclesiastica con quella della gioventù segnalando che: "los jóvenes vanguardistas hablaban precipitada y apasionadamente como si estuvieran pasando el examen de una asignatura secreta y elegida, cuyo tribunal fueran solo ellos mismos, contentos de sabérsela tan bien"⁷¹.

Nel caso dei giovani le forme avanguardiste di Picasso sono già di moda. Erano state assunte come schemi rappresentativi standardizzati ed integrate all'interno di una semplice struttura formale di rappresentazione, cadendo nel kitsch. Un esempio autoreferenziale di questi processi è, ad esempio, il *Ritratto d'una Ballerina spagnola* (1921) di Joan Mirò. Sembrerebbe quasi che l'opera sia un tentativo di uccidere il cubismo che esercitava una presenza quasi edipica sui pittori dell'epoca. In questo quadro

⁶⁹ Zambrano, María (2012); pag. 109. Zambrano parla qui d'una mostra di Picasso organizzata nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 1953, quando il museo era gestito da Palma Bucarelli: Zambrano, María (2012); pag. 225-226.

⁷⁰ Zambrano, María (2012); pag. 109.

⁷¹ *Ibidem*.

il cubismo viene ridotto ad una formula estetica kistch: non dipinse mai più niente di simile. Quest'opera rappresentò un atto di sepoltura del cubismo. Il gesto simbolico funerario viene confermato dal suo dipinto posteriore sempre intitolato *Ballerina spagnola* (1928) in cui la superficie pittorica cambia completamente, divenendo astratta e piatta⁷². Non permane il più minimo residuo rappresentativo.

Solamente scomparendo il sacro può banalizzarsi. È una categoria che non ammette mode, giochi formali e nemmeno un'eccessiva ripetizione dell'immagine. Se l'idolo viene quotidianizzato si banalizza, perde efficacia. Questo succede soprattutto se gli strumenti e le risorse linguistiche che il divino utilizzava vengono normalizzate. Proprio a causa di questo genere di dipinti il cubismo viene subito associato dal pubblico ai prodotti industriali commercializzati nei negozi di souvenir.

Per ciò, María Zambrano non si fida degli stili artistici, in quanto questi accelerano la banalizzazione degli stessi (uno stile artistico ha sempre il pericolo d'essere ridotto ad una formula). Inoltre l'idea di stile rischia d'essere una semplice costruzione formale che offusca ed impedisce l'accesso al reale dell'artista. Allo stesso modo l'idealismo rendeva cieco lo studioso (sempre all'interno dei parametri dialettici della filosofa), da questo l'insistenza della filosofa nel ricercare la naturalità del pensiero.

In questo testo, previo alla pubblicazione d'*El hombre y lo divino*, la filosofa aveva già accennato: “cuando un dibujo hecho por la mano del hombre ha llegado a alcanzar ese lugar único de la pura creación, se nos aparece como imborrable, trazado por la luz misma en su conjunción con la sombra, como sin autor”⁷³.

Per María Zambrano, questa libertà critica del soggetto col fine di renderlo autentico va esercitata contro le idee predeterminate e i pregiudizi, ma anche e soprattutto contro sé stesso. Il pittore deve essere tanto libero da poter dipingere oltre la sua personalità. In caso contrario, il gesto pittorico non può essere altro che un'ennesima autorappresentazione ludica e narcisista. L'autenticità di María Zambrano oltrepassa l'idea d'autore, escludendola.

Nel suo *Claros del bosque* (1977) riprenderà la questione. In questo libro i cosiddetti “chiari del bosco” sono come gli spazi vitali che l'uomo produce. Sono come

⁷² Entrambe le immagini citate sono visibili nell'annesso.

⁷³ Zambrano, María (2012); pag. 101.

rifugi dalla persecuzione dell'ignoto dell'esistenza e delle divinità. Questi "chiari" appaiono e vengono smarriti contro la volontà dell'autore. Zambrano afferma:

“Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos. Nada determinado, prefigurado, consabido [...] La humana acción no cuenta, y cuando cuenta da entonces algo de plaza, no de templo. Un centro en toda su plenitud, por esto mismo, porque el humano esfuerzo queda borrado, tal como desde siempre se ha pretendido que suceda en el templo edificado por los hombres a su divinidad, que parezca hecho por ella misma, y las imágenes de los dioses y seres sobrehumanos que sean la impronta de esos seres, en los elementos que se conjugan, que juegan según ese ser divino. Y queda la nada y el vacío que el claro del bosque da como respuesta a lo que se busca. Mas si nada se busca, la ofrenda será imprevisible, ilimitada”⁷⁴.

La vera opera d'arte deve presentarsi come un eremo medievale, anonimo, senza autori e presenze che non siano quella divina. Soltanto il tempio permetterà all'opera di dare luogo alla visione.

3.6.3 Amore e Morte nei disegni di Picasso

Come già detto prima, “la vicinanza della morte rende il disegno l'arte più pura ed elevata”. Poi l'amore diventa agente di distruzione del soggetto nel momento in cui lo spinge ad abbandonarsi negli oggetti di contemplazione. Vale a dire che d'amori ce ne sono tanti, ma di morte solo una. Zambrano nota comunque che nei disegni di Picasso si verifica il contrario: “Nos sugiere que el amor sea uno y la muerte múltiple”⁷⁵. Si tratta d'un semplice gioco retorico, dato che nei termini in cui Zambrano espone l'atto creativo l'amore implica la morte, non sono separabili: “en lugar de aniquilarse se arroja en una especie de suicidio que anula la nada [...] el arte Picasso que rehúye lo divino, se adentra en la muerte [...] una tragedia resuelta. Es la pasión persecutoria [...] que al fin se entrega; consunción de la pasión en ternura”⁷⁶.

Zambrano parla d'una serie di disegni di Picasso che rappresentano fauni in circostanze varie. Il soggetto di questa serie è senza dubbio la sessualità. La filosofa per

⁷⁴ Zambrano, María (1986); pág. 11.

⁷⁵ Zambrano, María (2012); pag. 104.

⁷⁶ Zambrano, María (2012); pag. 105.

parlare di questi disegni spiega il fenomeno verificato da Freud: il punto in cui il sesso si avvicina irrevocabilmente alla morte, il *consummatum est* dell'oggetto di desiderio. L'amore viene sacrificato e consumato dalla sua realizzazione, per ciò lei parla in termini di "tragedia". La filosofa segnala che è tipica degli spagnoli la drammatizzazione di questo istante in cui l'essere umano fagocita sé stesso. L'attimo nel quale si consuma quell'amore che gli ha dato fino al momento una ragione d'essere: "la autofagia, mal sagrado de España. Pues de lo español quedará solo lo que se salve de la autofagia, de esa capacidad inigualable de destrucción que lo español lleva consigo [...] la autofagia hunde sus raíces en el mismo amor; amor que se devora a sí mismo"⁷⁷.

Nei disegni di Picasso non accade questa tragedia: invece di rappresentare il classico fauno che stupra una donna, appare un centauro che si limita alla contemplazione dell'amata che dorme. Con Picasso questa tragedia della pulsione erotica viene risolta e tradotta in tenerezza: "en sus dibujos la autofagia ha sido aplacada y resuelta la tragedia del erotismo, de lo que es símbolo la serie de los idilios entre el fauno dormido y la mujer en vela; *consummatum est* del fauno que ha ganado al fin su alma"⁷⁸. Il fauno ha vinto, ha finalmente conquistato la sua anima imparando a dominarsi ed a convivere con il mistero del sacro senza svelarlo. Non cedendo alle passioni è riuscito a mantenersi in equilibrio nella sottile corda dell'esistenza, senza sprofondare nel nichilismo: "es la antigua ternura, más vieja que el amor; la fidelidad de las entrañas aquietadas que nuestra concepción del amor-pasión ha olvidado. [...] la ternura, fiel por naturaleza, que no combate; la paz de las entrañas"⁷⁹.

Ancora una volta la filosofa è andata alla ricerca dell'opera d'arte intesa come esperienza sacra di contemplazione, capace di dire o insegnare qualcosa, senza svelarsi.

⁷⁷ Zambrano, María (2012); pag. 106.

⁷⁸ Zambrano, María (2012); pag. 107.

⁷⁹ Zambrano, María (2012); pag. 108.

4 Gli artisti spagnoli e María Zambrano

4.1 Alcune altre osservazioni metodologiche

Qui inizia forse la parte più problematica del lavoro, cioè il tentativo di ricercare, argomentare e dimostrare la presenza e l'importanza del pensiero di María Zambrano nell'opera e il discorso di alcuni pittori spagnoli.

Si tratta d'un compito complicato per varie ragioni. A fine agosto 2017, trovandomi¹ a casa di Leopoldo Pomés², ho avuto il piacere di conoscere lo scrittore Valenti Puig³. Si tratta d'un intellettuale che, tra l'altro, visse la Spagna negli anni in cui la dittatura franchista cominciava a decadere. Un periodo d'apertura politica e culturale in cui María Zambrano assieme ad altri esiliati repubblicani ricominciavano ad essere letti ed editati⁴. Per queste ragioni ho approfittato dell'occasione per porgli alcune domande. Gli ho inoltre spiegato il mio progetto di tesi di laurea magistrale, sperando in qualche consiglio, parere e libri da consultare. Mi disse che si trattava d'un lavoro interessante e certamente complesso. Osservò che senza dubbio c'era una relazione tra la pittura spagnola e il pensiero di María Zambrano; ad ogni modo mi avvertì del fatto che il loro rapporto era particolarmente celato. Rimarcò che in molti casi è difficile ripercorrere le confluenze tra i pittori e la filosofa, data la loro imprevedibile natura.

Alcuni giorni dopo, nella biografia di María Zambrano che scrisse Juan Fernando Ortega Muñoz trovai un aneddoto molto interessante riguardante questo dilemma.

¹ Tutto il lavoro, fino a questo punto, è stato scritto in terza persona per renderlo il più impersonale possibile. Ora invece, trattandosi d'un episodio personale, sento la necessità di utilizzare la prima persona.

² Si tratta d'un riconosciuto fotografo di Barcelona, nato nel 1931 ed arricchitosi grazie alla pubblicità. Questi, inserito nel circolo artistico del Dau al Set (con artisti come Modest Cuixart, Joan Ponç, Antoni Tàpies, Joan Brossa i Joan-Josep Tharrats), ritrattò una determinata epoca gloriosa per la vita culturale della città. Parliamo della Barcelona di Cortazar, García Márquez, Gil de Biedma, Ángel Valente, Francisco Rico etc. Si tratta della Barcelona in cui nacquero anche, ad esempio, case editrici come Anagrama, Lumen e Seix Barral, che lanciarono nel panorama spagnolo autori come Umberto Eco, Roberto Bolaño o García Marquez. In questa metropoli, tra gli anni sessanta e ottanta, tutti questi artisti lavorarono convivendo con vecchie glorie del passato come Dalí, Mirò o Duchamp.

³ Si tratta d'uno scrittore e giornalista amico di Leopoldo Pomés: nato nel 1949 è stato onorato con il Premio Ramón Llull nel 1987 e il Premio Josep Pla nel 1998, menzionandone solo alcuni. Ha inoltre pubblicato diversi saggi e raccolte di poesie.

⁴ Il pittore Ramón Gaya e il poeta José Bergamín tornarono lungo gli anni sessanta, mentre Zambrano negli anni ottanta. Riporto qui alcune delle tante pubblicazioni del periodo: nel 1960 venne editato il primo libro di Ramón Gaya a Madrid, *El sentimiento de la pintura*. Nel 1969 venne editato il secondo: *Velázquez Pájaro Solitario*. Nel 1973 venne rieditato *El hombre y lo divino*, mentre nel 1986 fu distribuita la seconda edizione di *Hacia un saber sobre el alma*, della casa editrice Alianza.

Lo scrittore, che aveva stabilito un rapporto di amicizia ed intimità con la filosofa, ci riporta questa confessione di una lettera del 1982:

“Recuerdo haber elegido sin pensarlo, a ciegas, sin apenas saber leer, un pequeño libro de la colección filosófica a la que mi padre era afecto. Y yo no sabía, no tenía idea de lo que era la filosofía y mucho menos de lo que fuese ese autor cuyo nombre campeaba sobre el libro chiquito: Leibniz, pude leer. Y ese libro lo guardé, creo que casi lo robé, y lo puse en un cofre en que yo guardaba las cosas preciadas [...] [poco dopo, parlando dell’influenza che Leibniz aveva avuto nel suo pensiero, la filosofa confessa:] Nadie que yo sepa ha reparado en ello, para mí de lo más “inspirado” (...) de mi pensamiento. No sin una mijilla de ironía la he dejado así, asomando la cabeza como pájaro burlón o asomando su escamada aleta entre las aguas”⁵.

Era contenta che nessuno avesse ancora attribuito al suo pensiero l’influenza di Leibniz. Come se si trattasse di una sorta d’innocente misfatto, che un bambino mantiene tenera e ironicamente in segreto. La filosofa si compiaceva del fatto che l’influenza di Leibniz fosse stata dimenticata: nel caso in cui questa fosse stata svelata, alcune peculiarità del suo pensiero non sarebbero più state percepite come originali.

Mantenere nascoste le influenze subite nel proprio lavoro comporta una maggiore mitizzazione dell’autore, al quale viene attribuita altrettanta genialità. Per questo motivo sono convinto che molti pittori, ai quali può essere associata l’influenza di María Zambrano nelle loro opere, negherebbero categoricamente. Questo si spiega in particolar modo a causa del rifiuto nei riguardi di istituzioni ed accademie, verificatosi in modo generalizzato nel secolo XX e spesso perpetrato fino ad oggi⁶. Ancora, la filosofia è stata spesso percepita come un qualcosa di sistematico e antistante all’arte, rendendo ancora più probabile questo rifiuto. Molto spesso però si tratta di un rigetto senza alcun fondamento, dato che non si può considerare sistemica un’autrice come Zambrano.

⁵ Fernando Ortega Muñoz, Juan (2006); pag. 11.

⁶ Nel contesto spagnolo molti di questi artisti con uno stile più informale o antiaccademico, come ad esempio Mirò, Josep Llorens i Artigas, Tàpies ed altri, costituivano un falso standard di libertà che il franchismo riciclò per questioni turistiche ed economiche. Servivano ad annunciare nel panorama internazionale una emancipazione inesistente nel contesto spagnolo. In altre parole, si trattava d’un rifiuto istituzionalizzato rispetto alle accademie ed alle istituzioni. Ma questo non significa che la loro arte, e loro stessi come artisti, non avessero la pretesa d’essentarsi dai discorsi che rischiassero d’incasellarli in qualche scuola o contesto storico-artistico.

Ad ogni modo non è raro vedere l'artista deridere storici e critici, insinuando la loro totale incomprendimento dell'arte. Sono frequenti le risposte come quella di Xavier Valls a Fernández Braso quando questi gli pone alcune domande riguardanti le influenze della sua pittura: “quizá que sí, que Villà⁷ influyó en este sentido, como Sunyer⁸ influyó con sus colores más suaves, con su también parte de cubismo, pero muy velado [...] o sea que las influencias son algo relativo y muy discutible”⁹.

Da qui sorgono le complicazioni: in un'epoca dove le relazioni tra pensiero e arte sono spesso rifiutate dai propri artisti per difendere un'ideale d'arte pura, oltre ogni categorizzazione. La necessità di lavorare con rapporti e presenze nascoste, forse negate dagli artisti, rende discutibile il lavoro qui realizzato. Per queste ragioni si tratta di una sezione del lavoro quasi più argomentativa, con l'obbligo di operare al di là dei metodi filologici positivisti classici. Questo implicherà la perdita del rigore, per esempio, di datare il primo o l'ultimo incontro degli autori le cui opere vengano messe in relazione. Per di più, non si sono catalogate le biblioteche dei pittori a cui si vuole attribuire l'influenza di Zambrano. Si lavorerà piuttosto per similitudini e parallelismi dei discorsi, trovando vicinanza d'ambienti socioculturali.

Forse l'origine dei discorsi sacrali attribuiti all'immagine da molti pittori ha origini che vanno oltre María Zambrano. Ma la possibilità di trovare somiglianze tra i discorsi sarebbe già un modo per segnalare forse l'importanza della conoscenza dell'opera della filosofa, per una narrativa più ampia della storia dell'arte. Anche se si tratta d'un pittore che lavora partendo da altre letture, non da lei, la conoscenza d'un discorso simile dovrebbe presentarsi come uno strumento utile per capirlo.

Si rischia in questo modo di fare associazioni inappropriate. Ma l'unico modo per evitare questo rischio sarebbe quello di elaborare una tesi specifica riguardante ogni pittore. A seguito si parlerà di due pittori conobbero María Zambrano e di un terzo che non la frequentò, ma conobbe i suoi colleghi e amici. Così si spera di raggiungere almeno parzialmente gli obiettivi di questo lavoro. Non ci sarà né il tempo né lo spazio necessario per argomentare in modo più ampio la presenza e la ramificazione del pensiero della filosofa nella pittura spagnola.

⁷ Miquel Villà (1901-1988) fu un pittore fauvista di Barcellona che frequentò Valls a Parigi.

⁸ Joaquim Sunyer (1874-1956) fu un pittore novecentista di Barcellona.

⁹ Fernández-Braso, Miguel (2001); *Escuchando a Javier Valls*, ed. Guadalimar, Madrid. pag. 29

4.2 María Zambrano e Ramón Gaya

A prima vista, Ramón Gaya è il pittore nel quale l'influenza del pensiero di Zambrano è più tangibile, senza nulla togliere all'autenticità del pittore murciano. L'affinità del loro pensiero si ostenta nelle loro numerose lettere e saggi, così come nei loro percorsi esistenziali.

I due personaggi si sono formati e cresciuti nella Spagna repubblicana, con pressappoco gli stessi posizionamenti etici e politici. Ramón Gaya fu anche involucrato nelle Misiones Pedagógicas, insieme a Juan Bonafé e Eduardo Vicente. Furono incaricati di dipingere le copie a scala ridotta delle opere del Museo del Prado, che furono esposte nel museo itinerante del progetto. L'idea era sempre quella di popolarizzare la tradizione, la cultura e la storia dell'arte spagnola, portandola ai villaggi più remoti della nazione.

Entrambi condividevano il mondo ideativo di base krausista. Per esempio la tradizione, nei testi di Gaya come in quelli di Zambrano, è un elemento fondamentale. Condividevano anche la critica all'individualismo istrionico della modernità, già trovato negli scritti teorici di Zambrano. Entrambi furono a favore d'una concezione mistica e sacra dell'immagine che nella sua pratica cerca di smarrire il soggetto, per concepire un'arte pura. Ad ogni modo Zambrano non criticò le avanguardie tanto quanto Ramón Gaya.

A parte i numerosi dipinti, l'opera di Ramón Gaya include un considerevole numero di scritti tra i quali due saggi di teoria dell'arte, raccolte di poesie, diversi articoli per riviste di vario genere, due estensi giornali personali etc.

In questi scritti si denota un autore durissimo e molto critico. Per esempio nel suo articolo "Divagaciones en torno al Surrealismo"¹, non esita a ridurre il surrealismo, con le sue opere ed i suoi partecipanti, ad una tendenza associata alle riviste di moda. Lo ritrae come una mera vanità borghese, anacronistica e priva di una qualsiasi autenticità creativa:

“De mucho interés y... nada más. Porque ni es una exposición buena, ni es una exposición mala. Anacrónica sí [...] nos resulta vieja [...] De ahí que toda la exposición en conjunto produzca esa impresión de escombros [...] Lo único vivo que hay allí es la personalidad, el espíritu poderoso de tal o cual pintor, revelándose en su obra no gracias al surrealismo, sino

¹ Si tratta d'un articolo di Gaya apparso nel secondo volume d'una rivista messicana intitolata *Romance*, tra le pagine 7 e la 15, nell'anno 1940.

como saltando, como salvándose de sus mimas ruinas [...]el surrealismo ha perdido ya sus indignados enemigos, no hiere a nadie, se convirtió en algo casi de color de rosa, en algo chic, en algo de buen gusto. Y cuando un movimiento de la violencia, de la exageración y la extremosidad [...] pierde sus detractores, quiere decirse que ha perdido también su fuerza, su razón de ser. Pero no se tome todo esto como una negación del surrealismo [...] El movimiento cumplía con su deber; la lucha ha terminado. Ha terminado y ha vencido, porque conquistó para el arte cosas que ya no ha de perder posiblemente nunca. Y nos quedará, sin notarlo, un surrealismo esencial, profundo, sin espectacularidad ni gritos, muy por dentro”².

La questione del sacrificio e della solitudine richiesta dall’atto creativo, vissuta spesso in modo drammatico, è un altro punto in comune tra i due autori. Gaya scrisse:

“Todo aquello que vamos logrando ser –en la vida y en la obra de creación– se lo arrancamos, muy penosamente a la soledad. La soledad no nos da nada [...] está ahí, [...] permitiéndonos ser nosotros”³. Sulla stessa linea Zambrano parlò ad esempio di quanto fosse necessaria la quietudine del niente a favore dell’apparizione del linguaggio e del senso dell’essere:

“en la nada obtenida por un puro retirarse para que lo máspreciado aparezca, surge, no notado al principio, un algo inseparable, más allá de toda figuración. Y ya esto sólo, lo inesperable que se advierte con naturalidad, es el primer don del exilio. Aquello que llega como respuesta a una pregunta no formulada”

Per entrambi la vita è un piano di lavoro, inseparabile dalla sofferenza che ne deriva. L’esistenza come condizione di sacrificio si sublima solo esistendo non per sé stessa quanto per il mondo, restituendogli una ragione d’essere. Zambrano affronta tale questione in qualità di filosofa, mentre Gaya di pittore: “No venimos a la vida para aprovecharnos de ella, sino a entregarle cuanto somos”⁴. Per ciò, nel suo libro *El*

² Gaya, Ramón (2010); *Obra Completa*, edizione d’Isabel Verdejo e di Nigel Dennis con un prologo di Tomás Segovia, ed. Pre-Textos, Valencia. pág. 289-291. Qui risplende l’ambiguità di Gaya: il suo carattere sommamente critico ma allo stesso tempo rispettoso nei riguardi del *totem* della tradizione. Non attacca il surrealismo in sé, quanto la sua tediosa persistenza.

³ Gaya, Ramón (2010); pag. 880.

⁴ Gaya, Ramón (2010); pag. 269-270.

sentimiento de la pintura Gaya afferma che l'importante non è “pintar la realidad, sino salvarla”⁵.

Per capire come Gaya porta a termine questa salvazione del reale e comprendere la sua struttura argomentativa, è fondamentale tenere in conto della distinzione di Gaya fra la denominata arte “vera” e “viva”, che si contrappone all’arte “artistica” ed “artificiale”. La prima categoria è sacra: “El arte grande, el arte no artístico, no puede nunca ser juzgado, porque es vida, y lo vivo puede ser... tocado [...] pero no juzgado, porque lo vivo es Dios”⁶. Mentre la seconda non lo è. Secondo Gaya si tratta di quel genere d’arte, critica ed estetica che hanno commesso l’errore di pensare che “el arte era una especie de *comentario* más o menos agudo, penetrante, intenso, que unas personas especialmente dotadas —los artistas— hacen [...] de la realidad”⁷. È questo, secondo Gaya, il peccato capitale delle avanguardie e dell’accademia: ridurre l’arte ad un insieme di norme anacronistiche, trasformandola in un giochetto formale e prospettivistico-concettuale. In un articolo del 1971 riguardante Picasso e l’arte moderna, Gaya scrisse:

“Hace unos sesenta o setenta años, el arte, o mejor dicho, los acontecimientos más externos del arte, empezaron a tomar un sorprendente aspecto de problema, se convirtieron decididamente -¡ahora sí! - en *cosa mental*, en proposición aventurada, en agitadísima acción, en juego -a veces, incluso en juego apasionado-, en hallazgo, en ocurrencia, en experimento. Fue una desviación que nos ha costado y sigue costándonos muy cara; en realidad, nos ha sumido en la pobreza, en la más patética miseria”⁸

Poi nel libro *Claros del Bosque*, María Zambrano afferma alcune cose che possono far intravedere se non la provenienza, almeno la vicinanza di Gaya con la malagueña:

“La vida es por principio superficial, y sólo deja de serlo si a su respiro se une el aliento del ser que, escondido bajo ella, está depositado sobre las aguas primeras de la Vida, que nuestro vivir apenas roza. [...] Todo lo trasciende la respiración del ser, y así su [...] milagrosamente identificada palabra, alza en su ímpetu único todas las palabras juntas y las unifica

⁵ Gaya, Ramón (2010); pag. 75.

⁶ Gaya, Ramón (2010); pag. 36

⁷ Gaya, Ramón (2010); pag. 32-33

⁸ Gaya, Ramón (2010); pag. 861.

destruyendo irremediabilmente. Ya que en el ser humano lo que trasciende abate y anula; nadifica”⁹.

Secondo María Zambrano la creatività, l’esistenza e la vita¹⁰ non sono altro che un gioco superficiale fino a quando non si universalizzano nelle loro forme, confluendo con l’essere e con l’unità del divino. Questa può solo emergere dalle acque primordiali, l’immagine della vita per eccellenza.

Gaya utilizza lo stesso simbolo ed elemento formale per ideare quello stile pittorico capace di smarrire il soggetto, dando luogo a quel che lui chiama l’arte viva. Nel suo libro *El sentimiento de la pintura* narra l’origine di questo progetto come se quasi si trattasse di un’apparizione avuta a Venezia. Si tratta d’un viaggio della primavera del 1958, testimoniato da diverse lettere. Nel libro scrive:

“Un atardecer, de entre aquellas aguas espesas, usadas, me pareció ver salir, surgir como una Venus cochambrosa, el manchado cuerpo de la Pintura. Y no era ningún delirio; era que, a partir de entonces, el sentimiento pictórico no lo veía ya más como cualquier otro sentimiento del arte –el de la música, el de la poesía, el de la escultura–, porque ahora lo había individualizado y le encontraba como un dejo especial, casi una motivación de otra índole. No se trata, desde luego, de un sentimiento del color, ni de la luz, ni de la apariencia del mundo –como se suele creer–, sino de un sentimiento, me atreveré a decir, de... la carne, no de la corporeidad –ese había sido el error al pensar en la «apariencia»–, no de la corporeidad de la carne, sino de su sustancia”¹¹

Miriam Moreno conferma che nell’universo creativo di Gaya: “la pintura tiene cuerpo femenino, su carne emerge de un agua que mancha, un agua que es la sustancia, el elemento originario de esencia líquida. De ella nace la pintura como una diosa de las aguas”¹². Da questo momento in poi, la pittura di Gaya acquista un carattere sempre più

⁹ Zambrano, María (1986); pag. 101.

¹⁰ Questa serie di sostantivi sono stati elencati perché nel pensiero degli autori in questione l’uomo è quel che crea, l’umano è lo spazio che egli crea per la sua esistenza. Quindi vita, creazione, creatività ed esistenza sono per loro sinonimi.

¹¹ Gaya, Ramón (2010); pag. 43

¹² Moreno Aguirre, Miriam (2015); *Ramón Gaya: otra modernidad*, tesi dottorale, Universidad Complutense de Madrid. pag. 81.

metafisico, più etereo. Adotta una leggerezza sempre originata dall'incremento dell'elemento acqueo e dalla diminuzione del pigmento pittorico¹³.

Un altro punto di contatto tra María Zambrano e l'opera di Gaya può essere trovato nella lettera che la filosofa inviò al pittore il 18 maggio del 1959¹⁴. In questa lettera si congratula con il pittore per il cammino intrapreso nella sua opera:

“has llegado ya al «gran tiempo» –a veces lo he llamado el «ancho presente» –. Pero ahora encuentro más justa esa denominación. Todo lo que anoche contemplé ha nacido, se ha realizado en el gran tiempo¹⁵, [...] el ancho, el grande, el circular¹⁶ [...] donde las cosas nacen y se realizan [...] Es la Ley. Que es el logro total lo que veo; el grande tiempo donde se respira, donde la libertad es obediencia y el conocimiento amor¹⁷.

Un'ulteriore prova della prossimità tra il pittore e la filosofa sembrerebbe essere la costanza nella sua forma di acquerellare: nonostante varino i soggetti, il metodo e la tecnica di esecuzione rimangono le stesse. L'unica variante plastica verificabile nello sviluppo dei suoi quadri è l'utilizzo di una quantità sempre minore di materia pittorica. Pertanto, con il passare del tempo, si rese un autore più volatile e minimalista, quasi come se la prossimità dell'aldilà si manifestasse nel crescente bianco dei dipinti. Una dinamica che risponde perfettamente alla diminuzione del significante zambraniano, così come quella necessità di mutismo richiesta dalla sacralità.

¹³ Data l'universalità del simbolo acqueo e il largo uso datogli da Gaya e Zambrano non dovrebbe essere un problema filologico la distanza temporale dei testi d'entrambi, per l'interrelazione d'ambi gli autori.

¹⁴ Pubblicata per prima volta nel giornale ABC: Santos Torroella, Rafael (1989); “Ramón Gaya, María Zambrano y la modernidad”, “ABC de las artes”, ABC, 27 aprile del 1989: 23. Consultato il 29/04/2016 nel sito: [<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1989/04/27/023.html>]

¹⁵ María Zambrano utilizza qui gli stessi termini utilizzati da Maurice Blanchot per parlare di Rilke e del processo mistico creativo. Lui distingue la “piccola morte”, quella fisica, destinata a perdere importanza quando l'artista assume la “grande morte”, cioè quando l'artista riesce a generare il sacro sopprimendo la sua individualità. Tra questi due autori, raggiungere il “grande tempo” è il massimo complimento che potevano darsi: Blanchot, Maurice (2002); *El espacio literario*, traduzione di Vicky Palant e Jorge Jinkis, ed. Nacional, Madrid. pag. 110 e pagine posteriori).

¹⁶ Qui Zambrano utilizza il famoso simbolo della perfezione pitagorica: il cerchio.

¹⁷ In questa parte della lettera Zambrano attribuisce all'opera di Gaya il raggiungimento degli obbiettivi proposta da quell'utopia dell'“aperto”. Isabel Verdejo afferma che senza dubbio la filosofa parla del dipinto riprodotto nel numero 160 della rivista *Insula*, assieme al testo di Zambrano intitolato “La pintura en Ramón Gaya”, apparso in occasione della mostra alla Galería Mayer di Madrid dell'anno 1960, tra le pagine 3 e 7: Zambrano, María (2012); pag. 238.

4.2.1 Le discrepanze di Gaya rispetto alla filosofa

Per quanto la pittura di Gaya sia vicina alla filosofa, questi presentava alcune differenze con Zambrano. I suoi dipinti sono destinati a salvare il reale, ad esaltare la sua meraviglia. In questo modo le sue opere dovrebbero riuscire a raggiungere quella sacralità richiesta dalla filosofa, fornendo quindi una ragione estetica e poetica all'essere.

Qui appaiono le loro differenze. Il simbolo di Zambrano utilizza il reale per dare un senso al di là della cosa: “Algo alcanza la categoría de ruina cuando su derrumbe material sirve de soporte a un sentido que se extiende triunfador”¹⁸. Il simbolo della filosofa utilizza il reale per dire qualcos'altro. Per ciò lei difende e riesce a percepire come trascendentali anche opere astratte come quelle di Mirò¹⁹, che al parere di Ramón Gaya sarebbero indifendibili.

Il pittore sembra intuire quanto rischia di diventare alienante per il reale la meccanica linguistica proposta da María Zambrano. Con lei le cose smettono d'essere quel che sono, per acquisire un significato al di là della semplice realtà. Gaya sembra intuire con quale facilità i linguaggi simbolici, generati a partire dagli elementi del reale, rischiano di rendere povera e insignificante la realtà²⁰. Scrisse nei suoi giornali, parlando di Zambrano: “Las personas *dadas* al simbolismo (como María [Zambrano]) *cambian* la realidad por sus símbolos en vez de ver por transparencia los símbolos que *hay* en la realidad, que forman parte de ella, pero que no la *sustituyen*”²¹. Per ciò lui squalifica come individualista ogni tipo di pittura che pretende di modificare la realtà per renderla un linguaggio proprio²². Gaya appellerà il bisogno d'una fedeltà cieca al reale fino all'ultimo istante della sua vita. Sembra quasi che intuisca il problema rappresentativo nel quale doveva cadere il modello linguistico zambrano che prova ad “acquisire un massimo di significati con un minimo di forme e inventare un simbolismo proprio, come spesso

¹⁸ Zambrano, María (2012, a); pag. 251-254.

¹⁹ Un capitolo viene dedicato specificamente al pittore catalano nella antologia di testi della filosofa: *Algunos lugares de la pintura*.

²⁰ Un esempio potrebbe essere il confronto tra un paesaggio semplice ed uno stesso dipinto da un espressionista. Quando una realtà viene rappresentata in modo istrionico e psicosomatico diventa anche spettacolare, teatrale. Abituando l'uomo ad un certo tipo di rappresentazioni molto espressive si rischia di rendere insipido il suo riferimento reale.

²¹ Gaya, Ramón (2010); pág. 468.

²² Gaya, Ramón (2010); pág. 43

fecero le avanguardie”²³. Il problema di base si radica nel fatto che tentando di far apparire un’immagine atemporale d’origine divina:

“al eliminar la categoría de la subjetividad, se elimina la noción de intencionalidad como clave de los procesos de significación y los significados de los textos dejan en libertad el juego aporético de los significantes [...] Pensar el texto sin el sujeto es anular que la intencionalidad del productor diga algo de su producto y, por tanto, es negar que el significado de este último se pueda determinar en un esquema comunicativo”²⁴.

In altre parole, la pratica di María Zambrano nella ricerca del sacro trascendentale, effettuata con immagini scelte soggettivamente e senza tenere in conto la loro storicità, può sboccare solo in un relativismo interpretativo totale. Poiché l’opera vera ed autentica è atemporale, questa viene concepita al di là del concetto dell’autore, l’intenzione dell’artista o il contesto sociale non dovrebbero mai determinarla. Nella pratica il simbolo zambrano può solo rimanere a disposizione della libera interpretazione di chi lo vede e lo legge. L’opera, perdendo la sua universalità, può soltanto diventare una moda decorativa depoliticizzata. Per ciò, Ramón Gaya non si fida assolutamente del simbolismo della filosofa. Nella libera associazione tra significati e significanti sopraggiunge il postmoderno:

“El acento en la particularidad lingüística de los productos culturales, su despojamiento de formas de intencionalidad como clave de su significado, hace que esos productos temporalmente acumulados no se entiendan [...] El desvanecimiento de la idea de programa o de proyecto va, así, de la mano de la imposibilidad de pensar una concepción del tiempo histórico como progreso [...] Lo acontecido en el pasado pasa, así, a ser arsenal de las prácticas culturales de interpretación del presente”²⁵.

Si arriva ad un momento storico in cui non sembra più avere nessuna utilità il senso della storia o la ricerca d’un criterio universalista. Sopraggiunge un populismo in cui le narrative discorrono in parallelo, senza mai incontrarsi. A questo punto le ideologie

²³ Cito me stesso nel capitolo “Lo smarrimento del soggetto”.

²⁴ Bozal, Valeriano (ed.) (2002); *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, collezione “La balsa de la Medusa”, della casa editrice Visor, Madrid. pag. 389.

²⁵ Bozal, Valeriano (ed.) (2002); pag. 377.

cedono il loro protagonismo al capitale, l'unico capace di comprare spazio mediatico per generare nuove mode. Sorge un panorama artistico contemporaneo, dove non vengono più messi in vendita i valori dell'opera in sé quanto la sua spettacolarità e la polemica che la circonda.

Forse, nella proposta della fedeltà al reale di Gaya, era implicita la speranza che un principio linguistico minimamente più solido e realista potesse evitare il degenerare del postmoderno.

4.3 Luis Marsans e Gaya

Luis Marsans fu un pittore di Barcelona, nato nel 1930 e scomparso nel 2015. Tra il 1936 e il 1940, durante la Guerra Civile spagnola, visse a Parigi assieme alla famiglia, che tornò nella capitale catalana subito dopo la guerra.

Nel 1947 viaggiò con sua madre in Messico per visitare suo padre, trasferitosi per questioni lavorative. Durante quell'anno, grazie alla sua amicizia con Ismael Smith¹ conobbe Salvador Dalí a New York. Nel 1948 tornò a Barcelona per iniziare la sua carriera artistica con Ramon Rogent², pittore nella "Escola de la Llotja"³. Nell'ambito artistico di Barcelona e del suo maestro conobbe Joan Ponç⁴ e molti altri personaggi dell'arte contemporanea nazionale.

Agli inizi degli anni cinquanta (1950-1952), dopo una visita ad una mostra di Cézanne nell'Aix-en-Provence, cominciò ad allontanarsi dall'arte contemporanea, dando un'altra direzione al suo lavoro. Cominciò la sua carriera in solitario, interrompendo le visite da Rogent. In quegli anni bruciò integralmente il materiale creato fino a quel momento. Rimase soltanto un dipinto d'una mano, regalata al suo amico Juan Eduardo Cirlot⁵. In quegli anni cominciò ad impostare quella che sarà la sua carriera artistica più autentica, come anche il suo modo di affrontare l'atto creativo. Tra l'altro, in quel periodo

¹ Ismael Smith Marí (1986-1972) fu un incisore e scultore d'origine catalana trasferitosi a New York sempre a causa della Guerra Civile spagnola.

² Vissuto tra il 1920 e il 1958. Vengono segnalate l'influenza che ebbero per lui Picasso e Matisse.

³ Una scuola d'arte a Barcelona, non propriamente l'accademia d'arte della città ma con simile funzione.

⁴ Un pittore del gruppo del Dau al Set d'orientazione, piuttosto surrealista, vissuto tra il 1927 e il 1984.

⁵ Poeta, critico e studioso di questioni d'arte e pensiero di Barcelona, vissuto tra il 1916 e il 1973, (autore d'un dizionario d'istmi delle avanguardie, un dizionario di simboli etc). Andrebbe studiata la relazione tra gli studi di Cirlot e la pittura di Marsans.

Marsans iniziò a studiare la tecnica calligrafica cinese, producendo alcuni lavori ispirati ad Edgar Allan Poe⁶.

Lungo la seconda metà degli anni cinquanta cominciò a lavorare nella casa editrice RM di suo zio materno, Ramon Julià⁷. Conobbe inoltre a Cadaqués l'architetto José Antonio Coderch e Marcel Duchamp. Qui cominciò un periodo pittorico del quale è stata indicata come significativa la raccolta di disegni e dipinti della *Suite Paccioli*. In queste opere datate tra il 1960 e il 1965 Marsans tentò di combinare l'astrazione con la pittura figurativa⁸.

La figlia Alicia Marsans, sempre pittrice, nel 2010 registrò e trascrisse una conversazione con Marsans padre che narrava il suo incontro con Gaya. Questa fu editata nella rivista *Turia*⁹. Nell'articolo Luis Marsans spiegò che Salvador Moreno Manzano¹⁰ lo avvisò dell'inaugurazione d'una mostra di Gaya nella Galleria Syra¹¹ di Barcelona. Il pittore colloca il suo primo incontro con il murciano nella mostra menzionata, lungo gli

⁶ DD. AA. *Luis Marsans, del concepte a la representació*, Palau de la Virreina del Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1995. pag. 137.

⁷ Qui è stato contattato il nipote dell'editore (Pepe Andreu). Questi ha spiegato che questa casa editrice era originariamente specializzata in questioni sportive e d'alpinismo. Sembra che Ramon Julià fu amico d'Edmund Hillary (1919-2008), il primo uomo a scalare l'Everest con un sherpa nepalese. Questi era inoltre un collezionista interessato all'arte. Per ciò, non si fece pregare per fare un posto dentro l'editoriale a suo nipote. Realizzò diverse collaborazioni con artisti e architetti dell'epoca. Tra altri progetti, editò un'antologia di poemi di Rilke (sotto il titolo *Les Fenêtres*), tradotte da Gerardo Diego (un autore della generazione del 27), che accompagnò con fotografie di finestre del fotografo Leopoldo Pomés. Non ci sono dati concreti riguardanti la chiusura della casa editrice. Pepe Andreu dice che la casa editrice vide la sua fine con la morte di Ramon Julià, che lavorava in modo molto disordinato senza riuscire a delegare il lavoro a nessuno. Spiega anche che probabilmente l'attuale casa editrice sudamericana RM non è che l'erede della RM di Barcelona, comprata da Edhasa, i cui direttori erano cari amici di Ramón Julià. Ad ogni modo la storia della chiusura della casa editrice non è stata confermata data l'impossibilità di contattare gli editori.

⁸ DD. AA. *Luis Marsans, del concepte a la representació*, Palau de la Virreina del Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1995. pag. 138.

⁹ Marsans, Alicia ed. (2010); "Luis Marsans: 'Gaya ejerció una influencia muy importante sobre mi actitud frente a la pintura'", in *Turia*, revista cultural, 95: 270-273.

¹⁰ Un compositore, storico dell'arte e pittore messicano, vissuto tra il 1916 e il 1999. Costui fu tra gli intellettuali che accolsero gli esiliati spagnoli in Messico: strinse una grande amicizia con Zambrano e con Gaya. Si tratta d'un autore poco studiato, che venne a Barcelona per studiare musica. Nel 1961 fu rappresentata una sua opera nel Teatre del Liceu (uno dei più celebri della città) in cui il celebre Plácido Domingo iniziò la sua carriera.

¹¹ La Galleria Syra fu inaugurata da Montserrat Isern Rabascall il 1931 nel Carrer de la Diputació a Barcelona. Diventò rapidamente uno dei centri promotori dell'avanguardia spagnola, inaugurando mostre d'autori come Picasso e Mirò negli anni trenta. La galleria fu trasferita subito dopo la fine della Guerra Civile spagnola nel 1940, nell'edificio modernista di Gaudí della Casa Batlló: [Trovato nel post di Facebook della pagina ufficiale dell'edificio Casa Batlló - Gaudí Barcelona, pubblicato il 3 gennaio del 2014. Sito web consultato il 24/10/2017:

<https://www.facebook.com/casabatllo/posts/686701108017880>. È anche stata consultata la pagina "Montserrat Isern Rabascall" di Wikipedia, il giorno 24/10/2017:

https://ca.wikipedia.org/wiki/Montserrat_Isern_Rabascall] Non si sa quando chiuse la galleria ma si può costatare come oggi non esista più.

anni cinquanta: “Era por los años 50 y pico”¹². Ma la mostra della quale Marsans parla si celebrò l’anno 1960¹³, anno in cui Gaya ritornò per prima volta in Spagna e scrisse nel suo diario personale: “Después de veintiún años de exilio, adonde se vuelve, en realidad, no es a España, sino a 1939”¹⁴. Quello stesso anno, Gaya pubblicò il suo primo libro: *El sentimiento de la pintura*, apparso con l’editoriale Arión. Questa era gestita dal suo amico Fernando Baeza¹⁵. Il libro fu presentato dal suo amico José Bergamín¹⁶ a Madrid nella stessa galleria in cui fu celebrata la mostra¹⁷.

Marsans afferma in un primo momento la situazione creativa in cui si trovava gli impedì d’incontrarsi con il mondo di Gaya: “Yo en aquel momento no era susceptible a la pintura que hacía Ramón, estaba un poco alejado del mundo en que Ramón trabajaba y no pude valorar nada”¹⁸. Marsans si interessa per Gaya poco tempo dopo, al sentirlo leggere un suo testo in pubblico:

“Leyó algo suyo, sobre Tiziano, me parece. Yo, me quedé realmente sorprendido, admirado de que se pudiese escribir de esta forma tan simple, tan sencilla, tan emocionante y tan clara. La alusión al pintor era nítida, transparente, como nunca antes habíamos oído o leído algo similar. Entonces decidí prestar atención a este personaje. Poco a poco, fui más frecuentemente a los sitios donde él iba. Me sentaba por ahí cerca, escuchaba lo que decían”¹⁹

¹² Marsans, Alicia ed. (2010); pag. 270-273.

¹³ La mostra fu tenuta solo 3 giorni, dal 14 al 17 ottobre del 1960. Consultato sul sito web *Ramón Gaya Blog dedicado a la obra, vida y pensamiento del pintor Ramón Gaya*, gestito dal Museo Ramón Gaya, il giorno 25/10/2017: <http://ramongaya.blogspot.com.es/2008/03/la-exposicin-de-syra-en-el-60.html>

¹⁴ Bonet, Manuel (2000); “Apuntes para una vida de Ramón Gaya” in DD. AA. *Ramón Gaya, el pintor en las ciudades*, IVAM Centre Julio González, 2000. pag. 52. Anni dopo Gaya confessò che “esa tentativa de volver a España fue bastante ingenua y equivocada [...] trataron de convencerme de que ya era tiempo de volver. Sin embargo, Bergamín, que me estaba esperando al pie del avión, me dijo: “No te hagas ilusiones, aquí a lo sumo se nos tolera”. Y así fue”: Gaya, Ramón (2007); *Ramón Gaya de viva voz, entrevistas (1977-1998)*, selección y presentación de Nigel Dennis, ed. Pre-Textos, Valencia. pag. 339. Qui Bergamín parla della situazione politica degli intellettuali repubblicani nella Spagna franchista.

¹⁵ Fernando Baeza (1920-2002): si tratta d’un discendente d’una ricca famiglia di Madrid, compromessa con la Repubblica Spagnola. Fu membro del Partido Socialista Obrero Español. Esercì anche l’edizione, portando alla stampa molti dei capisaldi della letteratura spagnola: Moran, Fernando (2002): “Fernando Baeza, hombre de letras y luchador por la democracia”, *El país*, 18/12/2002: [https://elpais.com/diario/2002/12/18/agenda/1040166009_850215.html]

¹⁶ José Bergamín (1895-1983), riconosciuto poeta, saggista spagnolo della la Generazione del 27.

¹⁷ Valcárcel, José Luis (2011); *Ramón Gaya, la vida entrecortada*, Ediciones Tres Fronteras, Murcia. pag. 279.

¹⁸ Marsans, Alicia (2010); pag. 270-273.

¹⁹ Marsans, Alicia ed. (2010); pag. 270-273. Probabilmente si tratta d’un testo che Gaya scrisse a Roma l’anno 1962 intitolato “La frente del atardecer” che apparso pubblicato per prima volta nella rivista *Papeles de Son Armadans*. Consultato al Centro Cervantes Virtual il giorno 25/10/2017:

Lungo l'articolo Marsans afferma chiaramente l'influenza di Ramón Gaya nel suo lavoro. Ma riscontra lo stesso problema qui menzionato per dimostrare la presenza di María Zambrano (un elemento teorico) nei pittori (elemento plastico). Diventa molto difficile argomentare la presenza d'un elemento teorico in un mezzo prioritariamente plastico: anche se un saggio può essere fondamentale per capire un dipinto. Per ciò Marsans nega la possibilità di considerarsi un discepolo di Gaya nel senso più tradizionale del termine. Le loro opere sono indubbiamente legate, ma non nel senso plastico delle relazioni di discepolato tipiche della storia dell'arte. Sono prossime per il modo e l'attitudine d'avvicinarsi al reale. Le loro opere e i loro percorsi sono vicini tanto quanto Gaya con María Zambrano:

“Yo no fui un discípulo de Ramón en el sentido tradicional de la palabra. Lo que sí, él ejerció una influencia bastante notable sobre mi actitud frente a la pintura. Yo estaba muy interesado en el arte moderno y fui un espectador de primera fila en los años 50 y 60. Conocía a algunos de sus maestros, e incluso llegué a sentir admiración por alguno de ellos. Jamás me aventuré a practicar nada de lo que allí se hacía, pero claro, estaba la presencia de esas cosas en mi mente, y con Ramón, esto se lo debo muy claramente, fui desatándome completamente de todo el arte contemporáneo... ¿cómo podríamos llamarlo?... el arte del mercado, vaya”²⁰.

La conoscenza di Ramón Gaya fu così fondamentale per Marsans tanto che pochi anni dopo averlo conosciuto (nella seconda metà degli anni sessanta), rindirizzò la sua pittura. Abbandonò il progetto di combinare la figurazione con l'astrazione, per concentrarsi in quel che si può considerare uno dei suoi maggiori capolavori: la serie “A la recherche du temps perdu”, una ricreazione pittorica del mondo di Marcel Proust, che fu esposta solo nel 1972 nella Galleria Trece di Barcelona²¹.

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/antologia--10/html/001975d8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html]

²⁰ Marsans, Alicia (2010); pag. 270-273.

²¹ DD. AA. *Luis Marsans, del concepte a la representació*, Palau de la Virreina del Ajuntament de Barcelona, 1995. pag. 138. La Galleria Trece fu aperta dall'inversore Carlos Aguilera nel 1970, che diresse lo spazio i primi due anni (quando Marsans fece la mostra). La galleria ebbe almeno tre sedi diverse nella città, due delle quali furono nel numero 13 delle strade in cui erano collocate, a confermare il nome della galleria. La galleria fu riaperta nel 2004 in una nuova sede a Ventalló, questa volta diretta da José Luis Pascual (Ventalló è un piccolo paese, a un'ora di macchina da Barcelona). Questi dirige attualmente la Galleria Km7, sempre nella regione dell'Empordà. La Galleria Trece rapidamente si specializzò in pittura

Ad ogni modo Marsans non abbandonò l'interesse per la pittura astratta. Questa rimase come un qualcosa in attesa di essere realizzato. La sua ricerca cominciò con la "Suite Anonyme". Attraverso questa serie cercò l'astratto nel reale paesaggistico, dipinse panorami cittadini, edifici demoliti dal tempo, porte di giardini e varie inquadrature dell'urbe. Anche se Gaya poteva averlo diretto ed influenzato a procedere in una determinata direzione, non abbandonò i suoi progetti. L'aneddoto raccolto nell'intervista con la figlia Alicia è particolarmente esplicativo della relazione di Marsans con Gaya:

“cuando le hacía preguntas de pintura, me daba una respuesta que nunca era categórica, pero sí profundamente evidente. [...] hacía observaciones muy significativas y muy precisas que me eran realmente útiles para seguir el peregrinaje de la pintura. [...] He tenido mucho interés por los sueños. No me he dedicado a pintar temas oníricos porque esto no me pertenece, pero sí he tenido cierta curiosidad. En esto, se me presentó una imagen que me sedujo bastante. Era un rinoceronte pisoteando una alfombra persa. Me gustaba y divertía la idea, y la mezcla de la calidad de la alfombra y la piel del rinoceronte. Pensaba que se podía hacer algo [...] Le enseñé este dibujo preparatorio a Ramón. Se lo miró con cierta indiferencia, cierto profundo desprecio, porque este tipo de cosas a Ramón no le gustaban nada, y me dijo: «Sí, sí... pero esto es una ocurrencia». Y esta sola palabra, estableció en mí una categoría evidente. Una ocurrencia es una cosa que ocurre en la vida, dura cinco minutos y desaparece, y no se puede cultivar en pintura esas sensaciones tan fugaces. Y desde luego, no lo pinté”²².

Il disegno del rinoceronte del quale parla Luis Marsans esiste realmente. Resta però in dubbio la sua datazione dato che non datava mai le sue opere. Ad oggi diventa estremamente difficile ubicare nel tempo le opere che non figurano nei cataloghi delle sue mostre. Nell'intervista il pittore afferma: “Le enseñé este dibujo”, quindi forse il disegno lo fece, ma non lo dipinse. Le sue figlie, alcuni anni prima della sua morte (nel 2015) avevano preso l'incarico di gestire e catalogare l'opera del padre. Queste affermano che il disegno del rinoceronte non lo avevano mai visto, che gli fu mostrato dal padre solo alcuni giorni dopo aver registrato l'intervista. Potrebbe darsi che avendo ricordato

contemporanea, inaugurando le prime mostre individuali con pittori chiave della scena nazionale come Manolo Millares o Miquel Barcelò.

²² DD. AA. *Luis Marsans, del concepte a la representació*, Palau de la Virreina del Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1995. pag. 138.

l'immagine del rinoceronte, Marsans si trovò nuovamente davanti alla necessità di dipingerla mentre pianificava l'intervista, o dopo averla registrata.

Molto probabilmente si trattava d'una di quelle amicizie che si stabiliscono tra i creatori, nel senso più sacro e artistico del termine. Queste relazioni in cui entrambi scambiano punti di vista e si arricchiscono a vicenda, sono spesso fondamentali per le opere degli artisti, ma sono molto difficili da verificare plasticamente. Marsans chiude l'intervista affermando: “Muchas veces, cuando pinto con pincel rápido, siento su presencia y su voz, que me dice: «Eso, eso... Así se hace»”²³.

4.3.1 Luis Marsans e Zambrano

Le affinità che qui si vogliono argomentare si basano soprattutto in una certa percezione della sacralità dell'immagine, specialmente nelle tematiche affrontate dal pittore e nelle sue affermazioni. Questa si potrebbe perfino dimostrare in alcune forme plastiche.

Nel documentario dedicatogli dalla figlia Violeta Marsans il pittore, in risposta ad una giornalista durante una delle sue inaugurazioni a Parigi²⁴, afferma: “Who do I think I am? A person just like everyone else”²⁵. Il punto di partenza antropologico è simile a quello di Zambrano. L'artista è un uomo comune che lavora per trovare o crearsi un suo posto nel mondo. Come dichiara María Zambrano: “al elegir me voy eligiendo; voy eligiendo el que seré, estamos abandonados a nosotros mismos, engendrando nuestra suerte”²⁶. Luis Marsans afferma: “el camino, para mí, es una continuidad que hay en las situaciones vividas y en las situaciones pintadas”²⁷.

²³ Marsans, Alicia ed. (2010); pag. 270-273.

²⁴ Cominciò ad esporre con il suo gallerista parigino, Claude Bernard, nel 1978. Costui conobbe Luis Marsans per una mostra a la Galerie Jacob, sempre a Parigi, che gli procurò il suo amico Xavier Valls: [Valls, Xavier (2003); *La meva caps de Pandora, Memòries*, edizione di Julia de Jòdar, Quaderns Crema, Barcelona. pag. 375]. Claude Bernard espose Luis Marsans con regolarità e tra l'altro lo condusse a partecipare ad una mostra al Hirshhorn Museum and Sculpture Garden di Washington D.C. nel 1985. Alcuni anni dopo nel 1989, sempre con Claude Bernard, inaugurò anche una mostra nella fiera internazionale d'ARCO a Madrid, con una mostra individuale: DD. AA. *Luis Marsans, del concepte a la representació*, Palau de la Virreina del Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1995. pag. 139.

²⁵ Marsans, Violeta (2010); *La sombra y la imagen*, documentario prodotto, editato e distribuito dalla propria autrice [versione con sottotitoli in inglese]. min. 3:49. Nel documentario la conversazione è in francese. Qui è stata trascritta in inglese, come nei sottotitoli della versione del film utilizzata per questo lavoro.

²⁶ Zambrano, María (2012, a); pag. 313.

²⁷ Marsans, Violeta (2010); min. 5:24.

Per María Zambrano il gesto, l'attività creativa e artistica è strettamente legata ad una dimensione esistenziale inseparabile: “De toda ruina emana algo divino, [...] que nace del propio vivir humano [...] ganado por haber apurado la esperanza en su extremo límite y soportado su fracaso y aun su muerte: el algo que queda del todo que pasa”²⁸. Per Marsans la pittura funziona in modo simile:

“Si vas a ver *Così fan tutte* o el *Don Giovanni*, Mozart te exige un tiempo que tú le dedicas. Si tú lees *El Quijote*, o *La Divina Commedia*, o *Santuario* de Faulkner, tienes que dedicar un tiempo. A la pintura no se le dedica nunca un tiempo. Miras, ves y te vas. Y claro, esto no va así. Si tu un cuadro te lo pones con chinchetas, como se ponía antes, y lo vas viendo acabas entendiendo algo del proceso que ha seguido aquella persona, del porqué aquello es así, que es el fundamento de la pintura: porqué la cosa es así. Y claro, esto a primera vista, si ves: “ah pues mira es un conejo, es un Durero”²⁹ y te vas, pues no has visto nada. Porqué hay todo un proceso que si no le dedicas un mínimo de tiempo...³⁰.

Da notare l'importanza della forma: “porqué aquello es así”. È questa forma a donare ragione all'essere, costituendo il suo fondamento, la sua sostanza. Dunque, per Marsans, l'immagine è anche una categoria sommamente trascendentale. Questa immagine parla del reale ed è uno strumento non solo per conoscere ma anche per configurare il divino, la realtà.

È stato già affermato come per María Zambrano l'uomo non finisca di creare il suo posto nel mondo fino alla sua morte: “mientras su vida siga siendo tal como es, mientras sea solo hombre, será alguien obligado a ser libre y a hacer, a hacerse con la esperanza”³¹. La morte o la coscienza della propria finitudine sono per lei fondamentali. In modo analogo Luis Marsans afferma: “La comprensión en el terreno de la pintura no se acaba nunca”³². Per entrambi la conoscenza, la creazione, non solo ha una dimensione esistenziale, ma è un vero e proprio *modus vivendi*, una religione ed una ragione d'essere

²⁸ Zambrano, María (2012, a); pag. 251-254.

²⁹ Parla qui d'Albrecht Dürer, che dovuto alla abitudine spagnola di tradurre i nomi, praticata addirittura dal Museo del Prado, è diventato Alberto Durero. Lo stesso è accaduto con Peter Paul Rubens denominato dal Museo: “Pedro Pablo Rubens”.

³⁰ Marsans, Violeta (2010); min. 10:15.

³¹ Zambrano, María (2012, a); pag. 317.

³² Marsans, Violeta (2010); min. 13:48.

che genera delle forme, delle immagini che devono essere elaborate fino alla morte per acquisire un senso proprio.

Come per Zambrano, secondo Marsans il sacrificio ha un ruolo centrale ed è ciò che precede la visione. Nel documentario il pittore racconta una visione avuta uscendo da casa sua, poco dopo aver bruciato tutte le opere dipinte all'accademia con il suo maestro:

“Recuerdo perfectamente que una mañana al salir de mi casa había llovido. En el suelo había un charco de agua de lluvia en el que se reflejaba el cielo azul del amanecer. Había unas hojas secas sumergidas, unas hojas secas que estaban alrededor del charco y se reflejaban las de arriba de los árboles. Todo aquello era de una sutileza y de un colorido, con unos acordes que eran inalcanzables con la pintura que se vendía en las tiendas [...] entonces vi claramente que debía considerar la técnica de la pintura en su totalidad”³³.

Da notare quindi come è il sacrificio a generare la visione che porta il soggetto ad una nuova direzione di ricerca artistica. Per Marsans, come per Zambrano, è l'immagine nella sua forma divina a suggerire la possibilità della trascendenza o dell'aldilà. È già stata accennata questa affermazione di Zambrano: “Forma pura de una belleza inexorable al borde mismo de la diafanidad. La respiración que le falta se muestra como la anunciación de otro medio ambiente donde la vida no consume ya nada, ni se consume”³⁴. Per entrambi, posteriormente alla visione comincia a presentarsi il linguaggio. Il creatore cerca i simboli, i mezzi per esprimere la sua visione. Scrive Zambrano:

“del recorrer la serie de claros que se van abriendo en ocasiones y cerrándose en otras, se traen algunas palabras furtivas e indelebles al par, inasibles, que pueden de momento reaparecer como un núcleo que pide desenvolverse, [...] completarse más bien, es lo que parecen pedir y a lo que llevan”³⁵.

Luis Marsans racconta come iniziò, dopo la sua visione, a fabbricare i suoi strumenti, facendosi aiutare da alcuni restauratori di Barcelona. Anche lui, come il creatore zambrano, ricerca un aiuto nella tradizione: “Me fabriqué yo mismo dos colores: el negro marfil y el blanco a partir del carbonato de cal y las cáscaras de huevo. Hice este

³³ Marsans, Violeta (2010); min. 15:25.

³⁴ Zambrano, María (2012, a); pag. 380.

³⁵ Zambrano, María (1986); pag. 85.

trabajo durante cerca de dos años”³⁶. Avendo studiato il mestiere del pittore nel senso più materiale del termine, Marsans spiega come imparò a distinguere i pittori non solo stilisticamente ma soprattutto fisicamente³⁷. La materia e la questione della singolarità della fisicità dell’essere sono fondamentali sia per lui che per Zambrano.

Tanto per il pittore quanto per la filosofa, dopo il sacrificio giunge la visione. Questa apre il tempo del linguaggio proprio che permette e dà luogo alla conoscenza del mondo. A questo punto del processo creativo Zambrano, parlando del sorgere del simbolo, dichiara: “De toda ruina emana algo divino, que nace del propio vivir humano [...] ganado por haber apurado la esperanza en su extremo límite”³⁸. Allo stesso modo, definendo il suo concetto di “persona” scrive: “Persona es lo que ha sobrevivido a la destrucción de todo en su vida y aun deja entrever que, de su propia vida, un sentido superior a los hechos les hace cobrar significación y conformarse en una imagen”³⁹. Zambrano, parlando della nascita dell’immagine nel soggetto (o del soggetto come immagine), utilizza sempre termini come “propio vivir humano” o “propia vida”. C’è sempre qualche particola linguistica indicante l’intrasferibilità della conoscenza umana. D’altro canto, parlando degli obiettivi che il creatore deve raggiungere nella sua opera dice: “no se trata [...] de expresar opiniones, ni emociones personales, sino de ejecutar una acción eficaz: conjuro, invocación, oficio; modos de provocar la aparición de un algo, suceso, situación, desencadenamiento de un conflicto”⁴⁰. Nasce quindi un confronto tra un linguaggio personale ed un contenuto con aspirazioni d’universalità. Lo stesso accade quando Luis Marsans riflette sull’arte della pittura:

“Son estos misterios que encierra el cultivo de una cosa que merece la pena ser cultivada, por que la pintura ¿entiendes? esencialmente tiene que contribuir a tu conocimiento del mundo en que vives, ¿verdad? Si no tiene esa dimensión, la pintura tiene muy poco significado”⁴¹.

La pittura aspira ad avere un significato universale, deve però essere filtrata dal linguaggio proprio, da “tu conocimiento del mundo”. Con Marsans si ritrova la stessa

³⁶ Marsans, Violeta (2010); min. 15:25. Il pittore racconta come fabbricò molti altri prodotti: non risulta però in questo caso necessario elencarli tutti.

³⁷ Marsans, Violeta (2010); min. 18:50.

³⁸ Zambrano, María (2012, a); pag. 251-254.

³⁹ Zambrano, María (2012, a); pag. 251.

⁴⁰ Zambrano, María (2012, a); pag. 218.

⁴¹ Marsans, Violeta (2010); min: 22:10

contraddizione segnalata in María Zambrano, ma è proprio nella possibilità di comunione d'entrambi questi elementi che si trova la radice della meraviglia della creazione.

Qui vale la pena di chiarire un piccolo aneddoto molto esplicativo dell'universalismo che il pittore pretendeva dall'arte. Frequentemente alcuni giovani artisti andavano a casa di Luis Marsans per presentare il loro lavoro e ricevere una opinione da parte del pittore: molto spesso questi cercavano di argomentare il perché delle loro opere. Questi rispondeva sempre lo stesso: se erano coscienti di dover parlare in nome dei loro lavori, per giustificarle, c'era qualcosa che non quadrava e che andava riformulato. Gli faceva notare come l'essere coscienti di questa necessità, prima ancora di aver mostrato il lavoro, era sintomatica di un problema di fondo. Secondo Marsans erano le opere stesse a dover legittimarsi. L'arte è un concetto visivo, un simbolo necessariamente auto evidente. Nel documentario il pittore segnala:

“En el momento que se renunciaba a la pintura tradicional, entonces uno buscaba modos de como justificar su forma de no pintar. Salíamos a pasear y a lo mejor en algún lugar había unos escombros, unos hierros o unas maderas y montábamos una cosa de esas. Esta amiga mía la fotografiaba y luego la abandonábamos porque no era una cosa para... [...] Yo tuve la fortuna de desdecirme muy pronto de estas aventuras y de ver que lo importante era otra cosa: coger un papel y un lápiz y pintar lo que tienes delante”⁴².

Qui riappare Gaya e il culto del reale. L'arte come strumento di ritorno della ragione d'essere al reale, il culto della solitudine, del lavoro quotidiano e della fede nella pittura. Ad ogni modo questi concetti, nel documentario, vengono motivati dall'influenza di Cézanne. Marsans afferma, riguardo al pittore francese:

“La soledad, el trabajo diario y la presencia de la naturaleza son los temas de su vida. Esto proseguido incansablemente como él lo persigue, es el camino que lleva a la sabiduría. La sabiduría del pintor es una extraña cualidad que muy pocos pintores han adquirido. Es un extraño equilibrio entre el tiempo que pasa, el permanecer de las cosas, el ser del hombre etcétera etcétera. Todo es obra propia, obra original, no aprendida en

⁴² Marsans, Violeta (2010); min: 25:18

ninguna parte si no en el trabajo de él mismo, con su caballete y su pincel”⁴³.

È inutile dibattere per cercare di discernere se la presenza di questi elementi, nell’opera di Marsans, erano presenti fin dalle sue origini cézanniane o se sono stati adottati posteriormente dopo aver conosciuto Gaya. Si può però affermare con sicurezza come questi tratti approssimino le loro opere: rimane comunque l’ostacolo di non poterlo verificare plasticamente. Si potrebbe affermare la presenza di un filo conduttore, impercettibile, che collega gli autori.

A livello plastico, può essere argomentata la continuità tra Marsans e Zambrano nel tratto tremulo e leggero della pennellata del pittore. Si può affermare che nel suo universo pittorico queste confermano la fragilità catartica e l’indeterminazione dell’essere proprie di Zambrano. Si possono menzionare le contiguità tematiche d’entrambi gli autori, il cui argomento retrostante è molto spesso il tempo. Tutte queste argomentazioni generiche rischiano però di banalizzare le opere di questi, riducendole a meri escamotage tecnici. Inoltre persiste la problematica dell’incontro tra teoria e prassi⁴⁴. Tale questione è un problema fondamentale per entrambi gli autori, avvicinandoli.

4.4 Xavier Valls e Zambrano

Xavier Valls fu un pittore di Barcelona che visse tra il 1923 ed il 2006. Nell’anno 1937 si immatricolò nella scuola d’arti e uffici dell’Escola Massana, Barcelona. Riuscì a studiare solamente durante l’inverno del 1937-1938, ad appena tredici anni, dato che con l’arrivo delle truppe di Franco si paralizzò ogni attività della città. Qui studiò con il maestro Charles Collet¹ che introdusse il giovane Valls nel mondo intellettuale barcellonino, permettendogli di conoscere i più notevoli personaggi dell’epoca.

⁴³ Marsans, Violeta (2010); min: 27:41

⁴⁴ In ogni dipinto di Luis Marsans il reale (la prassi) viene rappresentata in modo che l’astrazione (il pensiero e la teoria) diventi un elemento fondamentale nelle sue opere. Forse la questione si palesa nelle sue biblioteche o nei suoi dipinti di paesaggi urbani nei quali spesso dipinge porte di case con giardino. In questi lavori le superfici piatte delle pareti dialogano con la natura retrostante dei giardini, ed entrambi gli elementi vengono mediati dalle porte, rappresentanti l’arte. La creazione artistica diventa un mezzo per esercitare il genio, quella parte dell’uomo che secondo Kant riconcilia il teorico con la prassi naturale.

¹ Charles Collet (1902-1983), fu uno scultore svizzero, vissuto a Parigi tra il 1918 e il 1923, anno in cui arrivò a Barcelona. Stabilì relazioni con notevoli artisti catalani come Ramon Sunyer, Francesc Solà o Xavier Corberò. Fu esposto nelle gallerie più frequentate dalla borghesia catalana come la Sala Parès o la Dalmau. Insegnò disegno alla scuola Massana tra il 1929 e il 1938. Con l’arrivo del fascismo a Barcelona andò in esilio per due anni. Posteriormente non tornò ad insegnare, continuando però ad esporre le sue opere in Europa. Ad ogni modo è stato un artista spesso dimenticato, dato che si specializzò in questioni

Nella seconda metà degli anni quaranta Valls cominciò a frequentare l'Istituto Francese di Barcelona che, nel claustrofobico ambiente della repressione del postguerra, fu uno dei pochi canali d'entrata della cultura internazionale a Barcelona. Fu qui che in quel momento si formò il Cercle Maillol² dove Valls conobbe Luis Marsans: tra i due nascerà una solida e calorosa amicizia.

Nel 1949 il pittore si trasferì definitivamente a Parigi grazie ad una borsa dell'Istituto Francese. Qui, grazie ad Henri Kahnweiler, conobbe Henriette Gomès che sarà a lungo la sua *marchand*. In Francia Valls consolidò un'amplia rete d'amicizie, che includeva notevoli nomi come Giacometti, Gargallo, Balthus, Tzara, Leger e scrittori come Carpentier e Cortazar³. Valls conobbe anche María Zambrano, José Bergamín, Rosa Chacel⁴ e Pedro Flores⁵ al caffè Mabillon di Parigi⁶. Frequentava questo bar poiché, al tavolo di Rafael Lasso de la Vega⁷, si incontravano spesso intellettuali ed artisti come Guillermo de Torre⁸, Jaime del Valle Inclán⁹ o Luis Fernández López¹⁰. Riguardo quest'ultimo, Xavier Valls segnala che fu “un dels artistes que més m'ha fet reflexionar sobre el misteri de la pintura” mentre nella stessa pagina parla della distanza della loro arte rispetto alla pittura dell'epoca, che seguiva i “dictats de Breton com de l'abstracció, que començava a imposar-sé com a sublimació de la <<modernitat>>”¹¹.

religiose e le sue sculture spesso venivano concepite per contesti architettonici: consultato sul blog di Jose Luis Muñoz, Des de Sant Adrià de Besos, il giorno 8/11/ 2017:

[<http://desdesantadriadebesos.blogspot.com.es/2009/10/lescultor-charles-collet.html>]

² Il circolo Maillol era un gruppo artistico promosso da Pierre Deffontaines (un umanista e geografo che lavorava all'Istituto Francese di Barcelona), presieduto dal critico e pittore Josep Maria de Sucre. Questi riuscì a radunare un ampio spettro d'artisti, dai catalani riconosciuti come il “gruppo del Dau al Set” ad altri veterani come Ramon Rogent, già menzionato.

³ DD. AA. *Xavier Valls, Sotto voce*, Fundació Vila Casas, Barcelona, 2013. pag. 90-91.

⁴ Rosa Chacel (1898-1994), scrittrice della Generazione del 27 che coltivò ogni genere di testo.

⁵ Pedro Flores (1897-1967), pittore involucrato nelle Misiones Pedagógicas della repubblica spagnola assieme a Ramón Gaya.

⁶ Si tratta d'un bar presente ancora oggi nel numero 164 del Boulevard Saint-Germain, a Parigi.

⁷ Rafael Lasso de la Vega fu un poeta modernista del sud della Spagna, vissuto tra il 1890 e il 1959. Era vincolato con i movimenti dell'avanguardia spagnola come il Creacionismo o l'Ultraismo. Viveva a Parigi molto tempo prima della Guerra Civile spagnola. Fu spesso associato al dadaismo ed alle altre avanguardie europee.

⁸ Guillermo de Torre (1900-1971) fu saggista, poeta e critico letterario della Generazione del 27. Si sposò con Norah Borges, la sorella di Jorge Luis Borges.

⁹ Jaime del Valle Inclán fu un pittore spagnolo che visse tra il 1922 e il 1985, figlio del noto scrittore Ramón María del Valle Inclán.

¹⁰ Luis Fernández López (1900-1973) fu un pittore spagnolo prossimo al cubismo, amico di Zambrano e di Bergamín.

¹¹ Valls, Xavier (2003); pag. 75-76.

Una delle prime cose che si possono segnalare della vicinanza tra Valls e Zambrano è l'importanza del ricordo nella sua pittura¹². Nel suo discorso appaiono come elementi inseparabili la memoria e la riflessione, l'elemento vitale pratico e quello teorico, il quotidiano che genera l'astratto e viceversa. Sintomatico di questa argomentazione è la frase di Valls: "Conservar todos estos recuerdos, guardar la memoria de la infancia, es un don o un milagro"¹³. Il dono, cioè il genio come capacità innata di creare, viene comparata dal pittore al miracolo, alla meraviglia della creazione. Queste categorie sono per lui quasi coincidenti e vengono strettamente associate al ricordo ed alla memoria provenienti dal quotidiano. Il pittore dichiara: "Pasaba horas en el jardín que mi madre cuidaba amorosamente [...] el chirrido de la bomba del pozo, que alimentaba los depósitos de agua, me parecía como la música más fresca en aquel diminuto jardín"¹⁴.

In modo molto zambrano questa meraviglia, che il pittore cerca di trasportare nelle sue opere, radica nella *epoje*¹⁵ della domanda per l'essere:

"para no ser devorado por la nada o por el vacío [...] haya a lo menos que detenerse, quedar en suspenso, en lo negativo del éxtasis. Suspender la pregunta que creemos constitutiva de lo humano. La maléfica pregunta al guía, a la presencia que se desvanece si se la acosa, a la propia alma asfixiada por el preguntar de la conciencia insurgente"¹⁶

Il pittore, evitando di porsi questa domanda, può quindi solamente consegnarsi all'innocenza della fede, resa possibile da questo allontanamento. Questa fede permette unicamente di coprire il mondo con un velo amoroso, rendendo ogni cosa fine a sé stessa. Il processo qui discusso si presenta come l'unico modo di sostenere la finzione umana senza cadere nell'abisso dell'insopportabile esistenza.

Secondo Valls e Zambrano, l'esistenza presenta lo stesso problema che il tempo rappresenta per Sant'Agostino nelle sue *Confessioni* (389 d.C.): "¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé; pero si quiero explicárselo al que me lo pregunta,

¹² Fernández-Braso, Miguel (2001); pag. 10.

¹³ Fernández-Braso, Miguel (2001); pag. 18.

¹⁴ Fernández-Braso, Miguel (2001); pag. 17.

¹⁵ Termine proveniente dal greco antico "ἐποχή", cioè "sospensione". Viene utilizzato da Husserl nel suo metodo fenomenologico per parlare della sospensione del giudizio, effettuata per conoscere la cosa come sé stessa, senza i condizionamenti del soggetto che la conosce.

¹⁶ Zambrano, María (1986); pag. 11-12.

no lo sé”¹⁷. Il soggetto può solo consegnarsi alla fede che, privata dalla sicurezza del divino e cosciente dell’inutilità della ricerca del senso, può solo cercare o generare il miracolo nell’immediato. Porre il quotidiano reale come punto di partenza. Per ciò, la pittura di Valls è sempre sommamente quotidiana nelle sue tematiche e leggera nella sua plasticità. Cosciente dell’effimero dell’essere, la sua pittura non può essere in altro modo.

La frase degli ex libris del padre del pittore: “cree y espera”¹⁸, è fondamentale per poter comprendere la sua pittura. È un pittore che, come Gaya e Marsans, non si lascia sprofondare nell’abisso dell’effimero dell’essere. Non cade nella tentazione dello spettacolo esistenzialista come molti pittori contemporanei¹⁹. Al contrario, si sofferma a dipingere amorosamente elementi del quotidiano. La sua pittura diventa come le rovine delle quali parla Zambrano. Sono dettagli della quotidianità che grazie alla pittura, resistono al tempo divenendo trascendentali. Diventano quel muro del divino che si oppone al sacro temuto e divoratore.

Xavier Valls, come Luis Marsans o Gaya, non è un pittore tradizionalista, ma non ha neppure quella tipologia di relazione edipica o traumatica con la questione storica o l’autorità paterna: “Mi relación con mi padre fue estupenda, muy generosa”²⁰.

Per Valls, come per Gaya o per Marsans, l’incontro dell’astratto con il reale, ancora una volta, è uno dei principali interessi della questione pittorica. A detta di questi pittori l’interessante avviene quando il reale rappresentato acquisisce un significato, una ragione d’essere oltre la sua semplice presenza visuale ed estetica. Tutti e tre hanno differente origine e formazione, ma la loro pittura radica in quel culto religioso del reale.

Valls spiega parlando degli esercizi che il suo maestro gli proponeva: “me daba consejos para transformar, por ejemplo, una cosa muy naturalista en una cosa de tipo más abstracto”²¹. Valls è partecipe dello stesso problema al quale Marsans si era interessato: l’incontro tra la pittura e la matematica, tra l’universale ed il concreto che è fondamentalmente l’incontro tra l’uomo e il divino. Non è strano che questo tema sia per

¹⁷ “San Agustín de Hipona: ¿Qué es el tiempo?”, articolo pubblicato online nella rivista *Culturamas, la revista de información cultural en internet*, il giorno 27/07/2014. Consultato il 08/11/2017: <http://www.culturamas.es/blog/2014/07/27/san-agustin-de-hipona-que-es-el-tiempo/>

¹⁸ Fernández-Braso, Miguel (2001); pag. 21.

¹⁹ Si parla qui di pittori come Egon Schiele, Lucian Freud, Francis Bacon e Salvador Dalí. Con le loro rappresentazioni tendono a teatralizzare la realtà, svagandosi nella sua deformazione e mostruosità. Non si giudicheranno qui le loro opere, va solamente segnalato che il meccanismo retorico dei pittori menzionati è opposto a quello dei pittori oggetto di questa tesi.

²⁰ Fernández-Braso, Miguel (2001); pag. 24.

²¹ *Ibidem*.

lui fondamentale, data la presenza della religione in famiglia e l'origine ecclesiastica del suo interesse per l'arte moderna: "El sacerdote doctor Manuel Trens, director del Museo Diocesano de Barcelona y amigo de mis padres, me inició ya de niño en la arqueología y el arte moderno"²².

Ma Valls è cosciente delle ironie, dei disaccordi che questo tipo di proposte può generare. Cosa significa dipingere in maniera da convergere l'universale con il concreto, l'individuale? Valls, parlando del suo amico Miquel Villa²³, spiega con certa ironia:

"Decía que a él le gustaba pintar lo que se ve. Ahora lo curioso es que, claro, cada uno ve a su manera. Yo le había visto en medio de la plaza de Nôtre Dame pintar la catedral de color amarillo cuando entonces estaba negra. Pero es esa la verdadera visión del pintor. No es, digamos, pintar exactamente lo que hay sino lo que tú ves, lo que sientes"²⁴

Valls è cosciente che questa sacralità della sua proposta artistico estetica può generare le stesse ironie apparse con l'avanguardia, anche se non coincide completamente con la sua pittura. Citando a Delacroix, Valls difende la necessità d'una depurazione dell'esperienza estetica da parte del pittore, per dare più personalità all'immagine che appare:

"La naturaleza no es otra cosa que un diccionario, uno busca la palabra y encuentra los elementos que componen una frase o un relato; pero jamás nadie ha considerado el diccionario como una composición en el sentido poético de la palabra. O sea, la transmisión de lo real a lo que ve el ojo del pintor yo creo que tiene que pasar por una depuración"²⁵.

La depurazione, la minimizzazione del significante, si palesa ancora una volta esattamente come nelle rovine di Zambrano. Queste dovrebbero poi dare luogo ad un simbolo ricontestualizzabile e riutilizzabile. L'arte si dovrebbe comportare proprio come il linguaggio che evolve e si riconverte generando la poesia del quotidiano e del popolare, così apprezzate da Zambrano ed il suo mentore Antonio Machado.

Nella pittura di Valls è presente quel rifiuto della sfacciatezza di cui spesso viene accusata l'arte contemporaneo, un modo di fare che banalizza l'arte dissacrandola. Valls, proprio come Zambrano, Marsans e Gaya, difende un'ideale di lavoro quotidiano, umile

²² *Ibidem*.

²³ Miquel Villà (1901-1988), fu un pittore fauvista di Barcelona con chi Valls trattò a Parigi.

²⁴ Fernández-Braso, Miguel (2001); pag. 29.

²⁵ Fernández-Braso, Miguel (2001); pag. 48.

e costante, destinato quasi a risacralizzare l'esperienza quotidiana. Valls alza la questione tramite le parole del suo amico Pierre Reverdy,²⁶ durante una visita a casa sua con Fernand Leger:

“no sé qué se creen esos pintores modernos, se creen que porque ya tienen cierta fama pueden hacer cuatro pinceladas en un encargo importante como este. No, no, que trabajen, que yo también trabajo con mis poemas, y mis poemas son aún más cubistas de lo que ha sido la época cubista o tubista de Leger”²⁷

Valls mantiene una posizione simile nei riguardi di Zambrano. L'opera deve rendersi espressiva al di là delle sue componenti formali, che sono per lui secondarie:

“Fue un poco una tontera general de los críticos y hasta de muchos coleccionistas, que habían comprado las cosas más horrendas y más *pompier*, que podía dar la pintura [...] de pronto, como unos beatos, pensaron que todo tenía que ser moderno [...] la modernidad puede ser una cosa interesantísima, pero que a veces se puede caer en la caricatura de lo moderno [...] lo que hay que valorar es lo que es la pintura. Lo que me interesa es la buena pintura, porque es donde hay un misterio, una voluntad, una personalidad. Puede ser apacible o desgarradora, pero que haya algo”²⁸.

L'importante dell'opera è, per Valls come per Zambrano, la capacità di dire qualcosa, di risvegliare emozioni nello spettatore. Non è presente la necessità di alterare lo spettatore, come fa spesso l'arte contemporanea con il suo linguaggio spettacolare e grandiloquente. È sufficiente poter instaurare un rapporto di certa intimità nei confronti dell'opera. L'amore è un concetto fondamentale tanto per il motore creativo ed esistenziale di Valls quanto per l'opera stessa. Il concetto è simile negli scritti di María Zambrano: nel suo capitolo “La metáfora del corazón” il cuore viene inteso come sede dell'amore e della volontà del soggetto. Quasi come se si trattasse di un motore immobile aristotelico:

“El motor inmóvil no tiene huecos, espacios dentro de sí, no tiene un dentro, eso que ya en tiempos de cristiana filosofía se llama interioridad. El "atrae, como el objeto de la voluntad y del deseo atrae y mueve sin ser

²⁶ Poeta cubista francese, vissuto tra il 1889 e il 1960.

²⁷ Fernández-Braso, Miguel (2001); pag. 57.

²⁸ Fernández-Braso, Miguel (2001); pag. 70.

movido por ellos". Es impasible, acto puro, "pensamiento cuyo acto es vida"; la vida. Mas la vida atraída y movida por este centro que no se mueve, no circula por él, dentro de él. Él mueve sin moverse mientras que el desvalido corazón que un día, en un instante ha de pararse, se mueve dentro de nuestra vulnerable y abatida vida. Así la circulación que nuestro corazón establece pasa por él, y sin él se estancaría”²⁹.

L'amore è l'unico elemento umano capace di reggere la condizione d'origine della sua esistenza, senza alcun fondamento. La pittura, l'esistenza di Valls, si alimenta anche fundamentalmente dell'amore: un amore per il quotidiano che lo circonda e che vuole dotare di significato attraverso la sua opera. Si tratta dello stesso amore immenso che il pittore mostrò per la sua donna, Luisa Galfetti. Fernández-Brasso racconta che:

“Ella está absolutamente identificada con la obra del pintor, protege sus horas de trabajo, se encarga de la burocracia y de la intendencia de la casa [...] Luisa dice, con humor no exento de verdad, que ella es una “profesional”. Una profesional que sabe que es parte de una obra, que abre espacios para que pueda entregarse a su pintura, que conforta en horas bajas y en las dudas y en las obsesiones propias de todo verdadero artista. Es difícil imaginarse a Xavier Valls sin Luisa. Creo que él tampoco puede imaginar su vida sin ella”³⁰

Si potrebbe dire altrettanto dei partner degli altri pittori nominati in questo lavoro. Questa unità utopica dell'aperto, la cui ricerca è stata predicata da María Zambrano, si rende specialmente evidente con Valls.

²⁹ Zambrano, María (1986); pag. 63.

³⁰ Fernández-Braso, Miguel (2001); pag. 57.

5 Per concludere

In questo lavoro si è voluta argomentare l'affinità della pittura d'alcuni artisti con l'opera di María Zambrano. L'obiettivo è stato sempre quello di dibattere la rilevanza della filosofa, dagli anni sessanta in poi, nella comprensione del panorama artistico-estetico d'un determinato settore dell'arte spagnola.

Il principale problema di questo lavoro rimane l'intensità dell'astrazione dei testi della filosofa. Questi difficilmente possono inquadrarsi in modo chiaro e conciso con un elemento così plastico e materico come la pittura. Dall'opera di María Zambrano non è possibile derivare una teoria dell'arte avente una proposta specifica e concreta. La posizione estetica della filosofa è quasi sempre la stessa, nonostante le variazioni terminologiche che si evolvono con il tempo. Tenendo conto di questo, si è cercato qui di affiancare i testi alle opere e i discorsi dei pittori intuendo una tesi, forse difficilmente dimostrabile, che accostasse gli autori in questione.

Un ottimo scritto per capire ciò che si cerca di dimostrare è quello che María Zambrano dedicò al pittore murciano, intitolato "La pintura en Ramón Gaya"³¹. Questo permette anche d'evidenziare secondo quale criterio, al di là delle prossimità biografiche, questi artisti sono stati radunati nello stesso contesto. I tre pittori menzionati utilizzano ragionamenti simili per parlare d'arte. Ma non dimostrano elementi plastici che permettano di evidenziare particolari similitudini tra loro.

Si tratta piuttosto d'una contiguità che si vede rispecchiata nel discorso teorico che sostiene e illustra non tanto la loro arte, quanto il loro modo di rapportarsi con questa. Questa prossimità si rende palpabile nelle forme linguistiche e nella retorica che questi tre pittori utilizzano nelle loro opere, non nelle linee del disegno o nella tecnica utilizzata.

Il testo si riferisce qui ad una specie di elemento particolarmente visibile: "De la pintura, como de todas las cosas visibles, lo más decisivo es el modo de su presencia; lo más <<superficial>> es lo que puede darnos la clave de lo que encierra"³². La pittura è un contenuto che deve essere ricercato solamente nella superficie pittorica. Anche se

³¹ Si tratta d'un testo della filosofa scritto nel 1960, in occasione della prima mostra del pittore in territorio spagnolo, dopo venti anni d'esilio. Fu pubblicato nel numero 160 della rivista *Insula*, dello stesso anno. Nel 1982, Zambrano inserì questo testo nella seconda edizione di *España, Sueño y Verdad* e ancora, nel 1989, fu inserito nella prima edizione d'*Algunos lugares de la pintura: Zambrano, María* (2012); pag. 238-239.

³² Zambrano, María (2012); pag. 136

l'importanza non risiede tanto in "cosa" rappresenta l'opera, quanto nel "come" parla di sé stessa. Questo viene denominato dalla filosofa come il "modo de su presencia".

Ma il visibile "nunca lo es ya desde siempre y del todo, sino que alcanza a serlo [...] El juego entre ocultación y visibilidad marca el modo de la presencia, lo que implica una manera de entrar en el espacio y de fluir en el tiempo"³³. Il gioco di tensioni tra il sacro (quel che si nasconde) ed il divino (quel che si mostra) riappare per determinare il modo d'essere nel mondo dell'opera.

La filosofa segnala inoltre come solitamente lo spettatore si precipita svergognatamente sull'opera, in modo possessivo, cosificandola e finendo per renderla inespressiva. L'opera autentica ha bisogno d'altri tempi per consegnarsi a chi guarda. Con il tempo adeguato "se nos iría dando con simplicidad la revelación que todo lo que se manifiesta contiene"³⁴. Nell'essere dell'elemento artistico partecipa anche lo spettatore, che deve dare tempo all'opera per permetterle di esprimersi.

Per consentire al quadro di pronunciarsi, deve trattarsi d'una pittura "tras de la cual queda como invisible el pintor. Y más que el pintor mismo, ese <<yo>> que la mayor parte del arte contemporáneo nos arroja en cara"³⁵. Dinanzi alle opere di cui parla la filosofa "el espectador no se siente obligado como ante una cuestión personal, ni menos aún sobresaltado por esa especie de descarga eléctrica con la que tan frecuentemente hoy se confunde la percepción de una obra de arte"³⁶. Secondo la filosofa:

"Todo ello, grito conmoción problematización, expuesto directamente, como si la pintura [...] fuese un instrumento y no un medio de aparición [riesce solo a ridurre la pittura ad] un mero signo, la materialidad de un fantasma o de un concepto, degradándola en medio que fija sin dar ser"³⁷.

La filosofa sta riaffermando questioni già accennate nella sua critica delle avanguardie. Evidenzia come un eccesso d'espressività, a parte d'impoverire l'esperienza del reale quotidiano dello spettatore, rende addirittura inespressivo il codice o l'elemento pittorico a sé stesso: "la violencia en el arte es siempre superficial"³⁸. L'avanguardia è una lingua

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ Zambrano, María (2012); pag. 137.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ *Ibidem.* L'alienazione della quale parlano questi autori ha forse origini critiche leggermente diverse, ma è più o meno la stessa che segnalò tutta la tradizione della critica materialista e anche quella segnalata da McLuhan nel suo libro *The Medium Is the Massage* (1967). Gli elementi segnalati dalla filosofa e dai pittori

spesso facinorosa, nata a causa delle variazioni tecniche e sociali che avevano reso inesplicito un linguaggio utilizzato per parlare d'altri tempi. L'aggressività dell'arte contemporanea nasce come un disperato ricorso linguistico. Quell'universo in crisi di valori etici, politici o d'ogni genere (una crisi visibile nel fiorire del totalitarismo del secolo XX o nelle grandi crisi economiche) utilizza la violenza perché non sa come esprimere sé stesso. Si tratta della stessa distinzione che Gaya aveva fatto tra quel che lui differenzia come "arte" e "creazione":

“ser creador es eso: obedecer. Ser artista, por el contrario, es desobedecer, y de ahí ese carácter de travesura que tiene casi todo el arte moderno, ya que se trata de un arte especialmente artístico, artificial. El arte, en contraste con la creación, es siempre una petulancia, un propósito [...] en cambio [...] la creación es un acto vivo [...] es un poder humilde —el más grande, el más alto— pero es un poder humilde [...] el arte por el contrario es un alarde [...] es la versión demoniaca del acto de crear, ya que el demonio no puede crear nada, pero sí, en cambio, puede fingir”³⁹

Si tratta d'un certo romanticismo in difesa di un'idea del creatore umile, che lavora come posseduto da un elemento ignoto. Gaya e Zambrano non arrivano ad affermare che questi crea arte involontariamente, poichè richiamano un'idea del soggetto umano cosciente di sé stesso, in modo quasi illuminista. Ma ad ogni modo una certa presenza di questo tipo di mitologia romantica è molto presente.

Secondo questi autori, lo stile ricercato a coscienza non è che un'altra stoltezza. Lo stile dell'artista dovrebbe affiorare da solo attraverso l'autenticità del creatore. L'arte viene intesa quasi come un gioco di affronto e scoperta di sé stessi. Bergamín, caro amico di Gaya e di Zambrano, scrive:

“Hay que poner mucho cuidado en separar el arte del artificio, que lo falsifica: el juego, de la trampa, que lo prostituye: porque en el juego, haciendo trampas, se puede ganar; pero entonces es cuando el juego *no vale*. Hay que negar todos los valores, invirtiéndolos, para que la trampa valga más que la suerte; el artificio, más que el arte; la estilización, caricatura del estilo; el efectismo, más que la expresión [...] El mayor

sono cose forse più indirette o meno ovvie. Ma che contribuiscono a rafforzare l'alienazione di cui parlano questi altri autori.

³⁹ Gaya, Ramón (2010); pag. 40.

pecado contra el *arte* [...] el pecado mortal, es la trampa o truco, porque es su falsificación engañosa; pero es también para los arribistas, aventureros de fortuna, voluntariosos desgraciados, el éxito seguro: [...] [lo artístico] no tiene policía ni justicia para las malas artes; y cuando no hay vigilancia para el tramposo, gana siempre”⁴⁰.

Tutta questa retorica, che come già affermato distingue il vero dal falso, è dovuta ad una coscienza dell'esaurimento dei linguaggi e della crisi di valori che attraversava il secolo XX. L'obiettivo era quello di frenare questa crisi, dovuta secondo gli autori ad un eccessivo razionalismo che aveva desacralizzato e disumanizzato il linguaggio. Criticavano una forma d'essere nel mondo che conosceva le debolezze del suo tempo e che le teatralizzava, incapace di proporre una valida alternativa. Questa era l'inganno, l'escamotage criticato da Bergamín ed i suoi colleghi. Quando si è critici è particolarmente facile richiamare l'attenzione del pubblico facendo appello alla morbosità creata dall'osceno. Nel momento della creazione di questo, però, sorgono delle difficoltà: il pubblico si ritrova ad annoiarsi dinanzi ad opere solenni e trascendentali rispetto al potere del dramma e della teatralità.

Non si cercherà di verificare la veridicità dei pregiudizi del quadro interpretativo da cui hanno origine gli argomenti degli autori qui studiati. L'obiettivo delle proposte qui sviluppate è sempre quello di ridare valore o senso al reale, salvandolo, rendendo possibile la discussione di questo a partire da criteri comuni.

Per questo motivo è di particolare importanza quel che la filosofa denomina “el modo de su presencia” (dell'opera). Questo poiché esistono modi più o meno onesti, quanto dannosi, di rapportarsi con il linguaggio e d'avvicinarsi al mondo. In questo discorso il tono e la retorica che un'opera presenta, acquisiscono un aspetto quasi etico.

La relazione tra il quotidiano e l'arte, ricercata nei pittori qui trattati, fa parte del progetto zambrano di redimere l'uomo, facendolo riavvicinare a quella unità perduta ed adamica della quale María Zambrano parla così spesso⁴¹. È stato detto che questa relazione si palesa in particolar modo con Valls, il che non implica una discriminazione

⁴⁰ Bergamín, Jose (1994); *El arte de Birlibirloque*, ed. Turner, Madrid. pag. 38-39.

⁴¹ “en la nostalgia del paraíso se despierta una nostalgia aún más primaria y original, la de ser. Ser no como resultado de un esfuerzo y de una elección sino por haber sido engendrado y elegido. Ser en modo natural es —en términos humanos— ser como hijo. Ser hijo, más no en soledad. La vuelta hacia el Padre es recuperación del ser original y originario y de la comunidad perdida con todas las criaturas; el entendimiento perfecto con lo viviente y lo no viviente”: Zambrano, María (2012, a); pag. 314.

negativa o positiva del pittore. Risulta interessante il fatto che Valls sia il pittore con il quale diventa più difficile separare la vita quotidiana dalla pittura. È inoltre particolarmente complicato discernere, nel suo discorso, l'aneddoto dalla teoria. Questa prossimità manifestata è di grande interesse in Valls. Si tratta d'una vicinanza che rende in qualche modo *naïf* la pittura degli autori in questione: *Naïf* come inteso nel dizionario Garzanti⁴² ma soprattutto nell'accezione al termine che punta più verso l'ingenuità e l'innocenza. Gli artisti qui presi in discussione sono profondamente innocenti ma pienamente coscienti d'esserlo (il che denota una sorta di gioco⁴³). Questa innocenza era destinata a restituire una certa trascendenza all'opera e a ciò che intendeva rappresentare.

Persiste quindi un fattore comune negli argomenti di questi autori: sia quando Zambrano attacca le avanguardie, affermando come queste minaccino di determinare la fine della pittura, sia quando Gaya critica ogni genere di pittura non realista, sia quando Bergamín critica la frode nell'arte. Tutti queste prese di posizione sono molto coscienti della capacità di determinate forme artistiche di riuscire ad impoverire l'esperienza del reale dello spettatore, come anche immiserire il linguaggio ed alienando quindi l'uomo.

Il professore e critico di letteratura contemporanea Javier Aparicio affermava sempre che le avanguardie, invece di narrare il reale per ciò che era, costruivano l'opera partendo direttamente dalla metafora. Per esemplificare tale affermazioni, invitava i suoi alunni a immaginare come avrebbe scritto Balzac la metamorfosi di Kafka. Questi, con il suo stile realista, avrebbe narrato la vita grigia, noiosa e ripetitiva del suo protagonista, narrando come questi creava incoscientemente il suo proprio inferno esistenziale. Alla fine del libro, nell'apoteosi del dramma, il soggetto avrebbe affermato: "mi sentii come uno scarafaggio". Il professore faceva notare come le avanguardie iniziano a narrare drammatizzando direttamente il momento più intenso ed astratto della questione. Questo le rende retoricamente più efficaci, facendo però apparire più inespressive le forme d'arte più tradizionali. Come affermò lo stesso Gaya, riferendosi a Zambrano:

⁴² Secondo la prima accezione del termine del dizionario Garzanti, Xavier Valls e tutti i pittori qui trattati sono *naïf*: "si dice di pittore figurativo autodidatta, non legato a scuole o accademie, che mediante moduli stilistici elementari e immediati mira a dare una visione magicamente suggestiva della realtà": Consultato online il giorno 17/11/2017: <http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=na%C3%AFf>

⁴³ Un gioco ingenuo ma profondamente ironico ed esistenzialista, verificabile in alcuni dipinti di Luis Marsans. Questi adorava fare scherzi ai galleristi, ad esempio scrivendo il loro nome nel dorso di qualche libro delle biblioteche che dipingeva. Queste piccole buffonate rendevano ovvia e quasi teatrale la finzione della realtà e la pretesa di trascendenza stabilitasi dentro il dipinto. Lo scherzo aggiungeva anche un qualcosa di tragico all'opera, mostrandone la sua fragilità ma allo stesso tempo donando certa trascendenza al dipinto.

“Las personas *dadas* al simbolismo (como María [Zambrano]) *cambian* la realidad por sus símbolos en vez de ver por transparencia los símbolos que *hay* en la realidad”⁴⁴.

Il simbolismo, assieme alle forme artistiche che si allontanano dall'esistenza per creare un'astrazione retorica, rendono inespessiva la realtà, sostituendola nella mente dello spettatore: questo impoverisce la sua esperienza del quotidiano. Non per niente il secolo XX è sempre andato alla ricerca di forme estetiche più impressionanti e sensoriali. Di fatto, per dimostrare quanto affermato, è sufficiente prendere in considerazione l'evoluzione del formato artistico attraverso questo secolo: partendo dal quadro da parete si arriva fino alla *performance* ed ogni altro tipo d'arte relazionale. Si potrebbe parlare inoltre d'una crescente tendenza allo spettacolare, una dinamica nata dalla necessità d'impressionare il pubblico. La ricerca di forme retoriche più sensoriali o dirette, quindi rapide, è ciò che gli autori in discussione intendono riferendosi alla frode artistica. Queste generano la cattiva abitudine d'una ricezione rapida, puramente sensoriale ed avventata, che a lungo termine intontisce il popolo.

Il posizionamento di Gaya è azzardato e forse eccessivamente radicale. Questi rischia di non apprezzare i capolavori del secolo XX. Opere come quelle di Kafka, di Rothko o di qualsiasi pittore astratto o non realista sono, secondo il suo criterio, da condannare. La posizione di questi autori può essere qualificata come conservatrice e reazionaria con molta facilità: ad ogni modo la storia ha dato a loro la ragione, lo spettacolo è cresciuto irrefrenabilmente ed il pubblico è stato costantemente abituato a prodotti la cui assimilazione non richiede la più minima riflessione. Le tesi di questi artisti, di fatto, sono difficilmente refutabili.

Questa è inoltre la caratteristica che svela l'incontro de pittori qui selezionati, senza considerare le coincidenze temporali e biografiche: nessuno di loro dipinge in modo spettacolare. Non c'è in loro la più minima traccia di spettacolo. Le loro opere, al contrario, hanno un “modo di presenza” discreto ed un tono predominantemente intimista.

È proprio qui che si radica il valore di questi autori. L'alienazione in cui si vive oggi è conseguenza di una lunga storia, marcata da un ampio rifiuto nei confronti di qualsiasi cosa che riguardi la tradizione. La volontà di *épater le bourgeois* non è tanto un'invenzione del maggio del 68 quanto una forma retorica predominante dell'arte del

⁴⁴ Gaya, Ramón (2010); pág. 468.

secolo XX. Sulla linea di questo discorso, ad ogni modo, ci si addentra in questioni economiche, politiche e sociologiche che non riguardano la tematica di questo lavoro. È però una realtà più che dimostrata quella che Guy Debord argomentò nel suo citatissimo libro *La società dello spettacolo* (1967): la capacità del mercato e del capitalismo di neutralizzare ogni tentativo di critica mediante la ripetizione e commercializzazione dell'oggetto critico. I pittori qui trattati potrebbero inoltre essere stati anche incorporati in questo spettacolo, ma forse con più difficoltà data la loro modalità di presenza.

A causa di ciò in questo lavoro si è ritenuta interessante la possibilità di rivedere i testi di María Zambrano, che sembrano svelare la presenza di una chiave di lettura alternativa riguardante il rapporto con la tradizione. Questa potrebbe forse permettere all'artista di proiettarsi nel tempo come continuità e non come reazione alienata. I pittori qui trattati sono possibili esempi pratici di quest'altra *modalità di presenza*, questa forma alternativa di esistere nel mondo ancora non del tutto definita.

6 Annesso d'immagini-1

6.1 *L'estasi di Santa Teresa d'Avila*



¹ Si tratta d'una scultura in marmo di Gian Lorenzo Bernini, fatta tra il 1647 e il 1652, ubicata nella Chiesa di Santa Maria della Vittoria a Roma. Immagine presa il 03/10/2017 dal sito web: https://i0.wp.com/www.marisolroman.com/wp-content/uploads/2015/10/ecstasy_of_saint_teresa_september_2015-2a.jpg?fit=800%2C1268

6.2 *Maschera d'Agamennone*

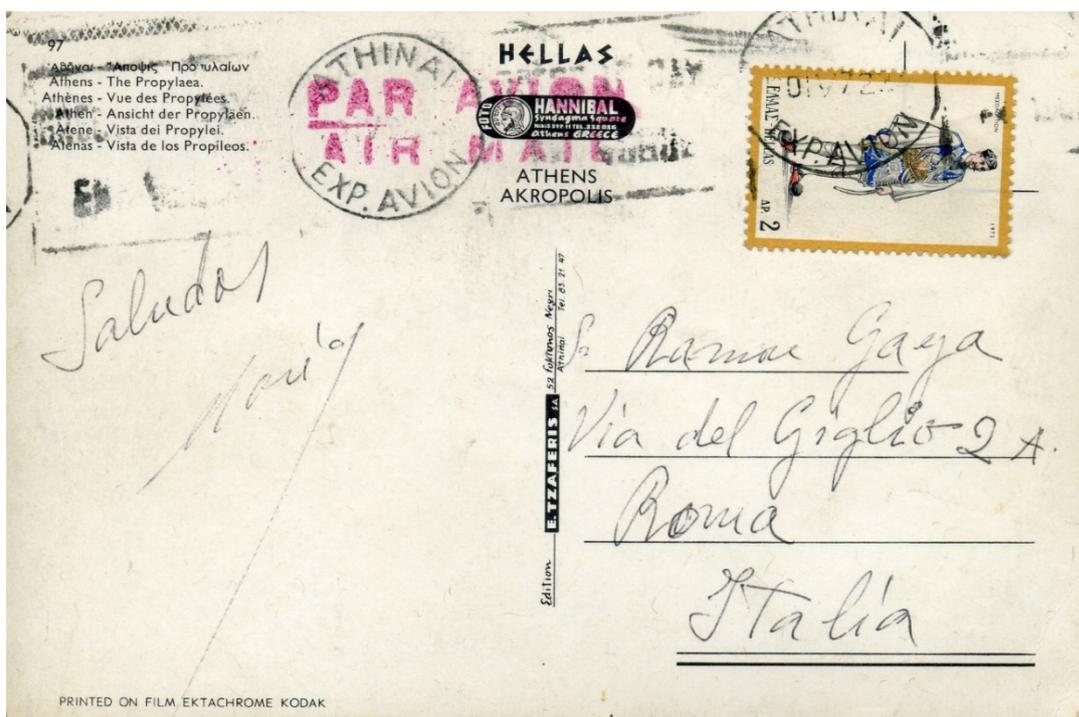
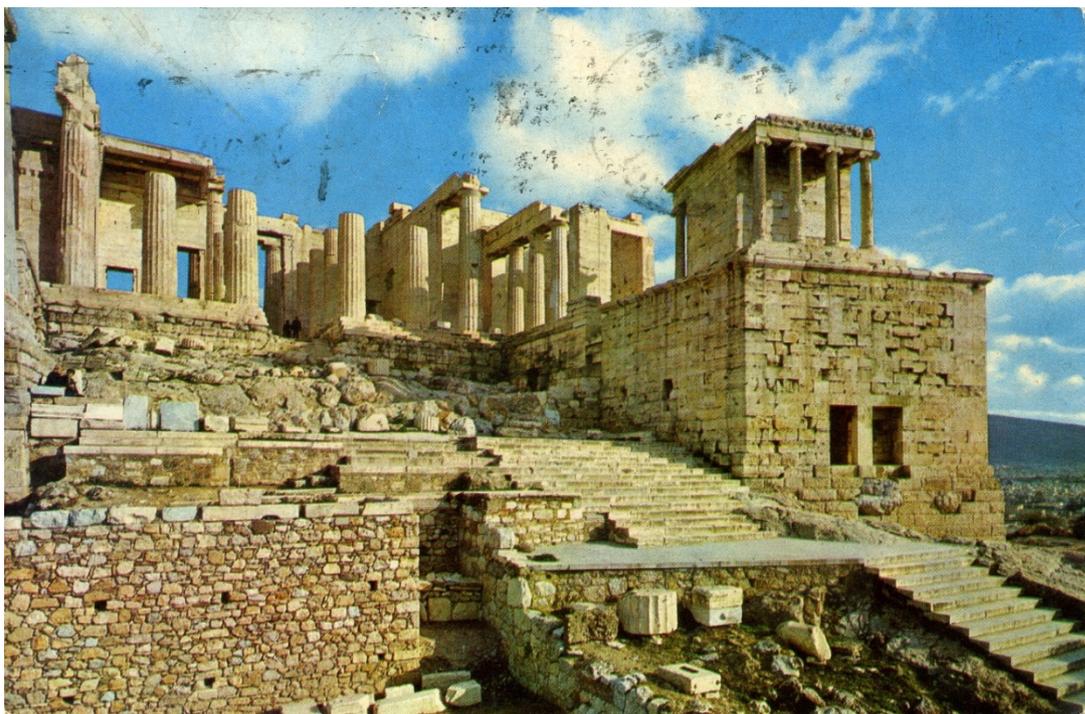


2

² Si tratta d'una maschera d'autore sconosciuto, ubicata nel Museo Archeologico Nazionale d'Atene, datata fra il 1550 e il 1500 a.C., trovata negli scavi archeologici di Micene il 1876 dall'archeologo Heinrich Schliemann.

Immagine presa il 19/09/2017 dal sito web: <https://www.grecotour.com/img/cms/grecia/micenas/mascara-de-agamenon-micenas-grecia.jpg>

6.3 Cartolina di María Zambrano per Ramón Gaya³



³ Si tratta d'una cartolina inedita, inviata da María Zambrano a Ramón Gaya il 2 maggio di 1972, durante un viaggio della filosofa con il suo amico Timothy Osborne: Fernando Ortega Muñoz, Juan (2006); pag. 50.

⁴ Fronte.

⁵ Retro.

6.4 *Santa Barbara* del trittico di Werl di Robert Campin



6

⁶ Si tratta d'un dipinto ad olio su tavola, del 1438. Faceva parte d'un trittico di tema religioso, del quale si sono conservati solo due pannelli. L'altro quadro conservato è di Heinrich von Werl ed è dedicato a San Giovanni. Questi sono conservati nel Museo del Prado. Immagine presa il 10/10/2017 dal sito web: https://es.wikipedia.org/wiki/Tr%C3%ADptico_Werl

6.5 *La tempesta* di Giorgione



7

⁷ È un dipinto ad olio, su tela, datato tra il 1502 e il 1503, conservato nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

6.6 Alcuni dipinti di Francisco de Zurbarán⁸



9



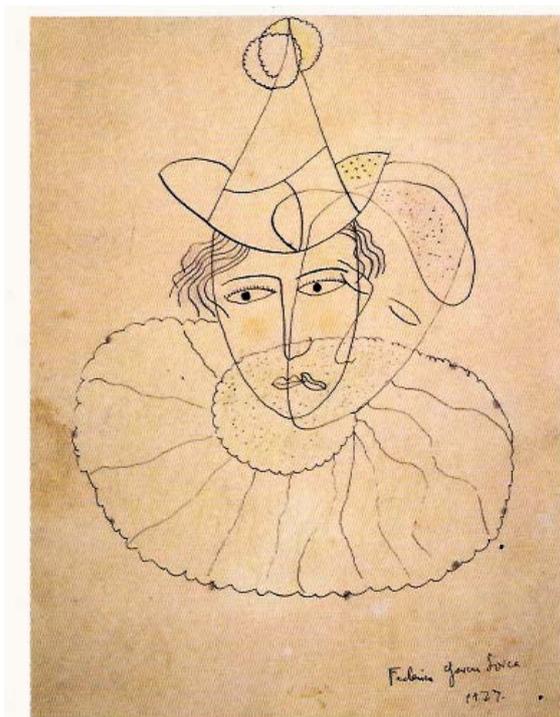
10

⁸ Nel testo in relazione al quale vengono aggiunte queste immagini non è affermato con precisione a quali dipinti di Zurbarán si riferisca la filosofa. Per ciò sono state scelte due immagini, facendo in modo che si adattassero alle osservazioni ed alle caratteristiche menzionate nei quadri dalla Zambrano.

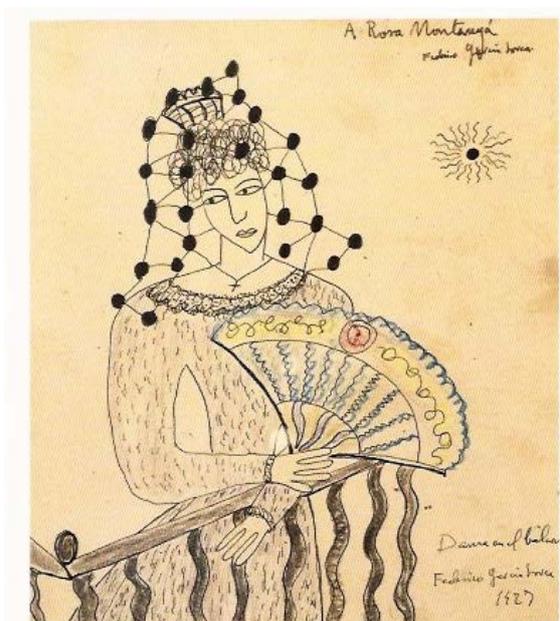
⁹ *Bodegón con cacharros*, dipinto ad olio su tela, datato attorno al 1650 e conservato al Museo del Prado (Madrid). Immagine presa il 11/10/2017, dal sito: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/bodegon-con-cacharros/bdd71dfb-cde5-440e-87a2-48d8c64060dd>

¹⁰ *Agnus Dei*, dipinto ad olio su tela, datato tra il 1635 e il 1640 e conservato al Museo del Prado (Madrid). Immagine presa il 11/10/2017, dal sito: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/agnus-dei/795b841a-ec81-4d10-bd8b-0c7a870e327b>

6.7 I disegni di Federico García Lorca¹¹



12



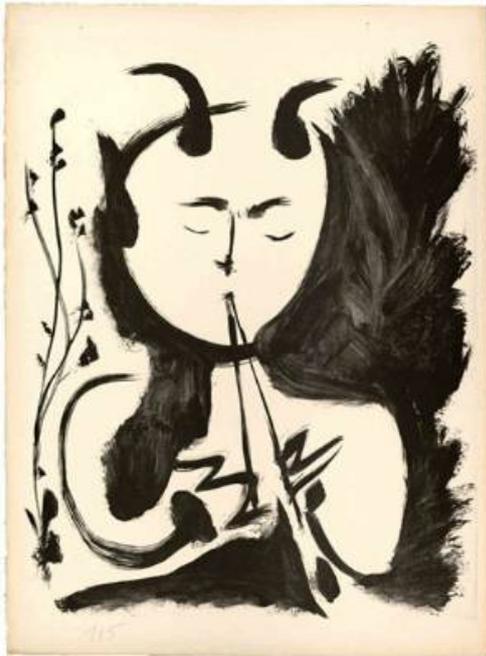
13

¹¹ Nel testo in relazione al quale vengono aggiunte queste immagini non si afferma con precisione a quali disegni di Lorca si riferisca la filosofa. Per questo motivo sono state scelte due immagini, facendo in modo di evidenziare le osservazioni, le forme o le tematiche riferite nei disegni dalla filosofa.

¹² intitolato *Payaso de rostro desdoblado* del 1927, disegno ad inchiostro e matite colorate su carta. Immagine presa il 11/10/2017, dal sito: <https://sancheztaffurarquitecto.wordpress.com/2014/02/11/resena-federico-garcia-lorca-recopilacion-6-dibujos/>

¹³ *Dama en el balcón*, 1927, disegno ad inchiostro e matite colorate su carta. Immagine presa il 11/10/2017 dal sito: <https://sancheztaffurarquitecto.wordpress.com/2014/02/11/resena-federico-garcia-lorca-recopilacion-6-dibujos/>

6.8 Alcuni disegni di Picasso¹⁴



15



16

¹⁴ Nel testo in relazione al quale vengono aggiunte queste immagini non si afferma con precisione a quali disegni di Picasso si riferisca la filosofa. Viene solo menzionato che si trattava d'un testo preparato per una mostra di disegni del pittore alla Maison de la Pensée Française, nel 1951. Non si indica il titolo della mostra. Le immagini sono state aggiunte per accompagnare il testo, scelte con l'unico criterio delle tematiche segnalate nei disegni.

¹⁵ *Fauno Musico* del 1948, tenuto alla Fundación Picasso di Malaga. Immagine presa il 12/10/2017, dal sito:

http://fundacionpicasso.malaga.eu/portal/menu/seccion_0001/secciones/subSeccion_0001d/subSeccion_0002?id=200

¹⁶ Incisione ad acquaforte ed acquatinta su carta, dell'anno 1936, conservato nella Tate Modern e catalogata come *Faune dévoilant une dormeuse*.

6.9 *Ritratto d'una ballerina spagnola* (1921) di Joan Miró



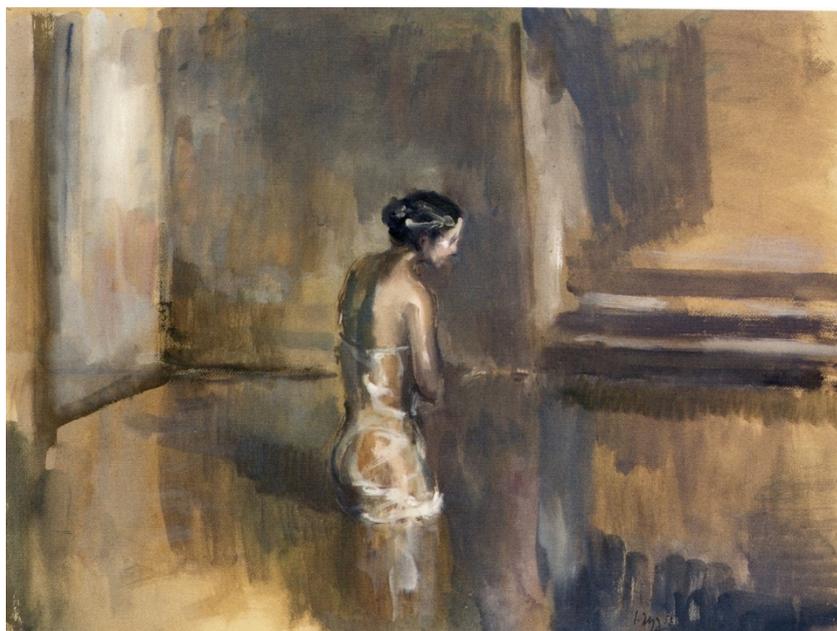
6.10 *Ballerina spagnola* (1928) di Joan Miró



¹⁷ Dipinto di Joan Miró, olio su tela, conservato al Musée Picasso di Parigi. Immagine presa il 13/10/2017, dal sito: https://elpais.com/diario/2004/02/28/babelia/1077926767_740215.html

¹⁸ Quadro di Joan Miró, olio su tela, conservato al Centro Georges Pompidou. Immagine presa il 13/10/2017, dal sito: [https://es.wikipedia.org/wiki/Bailarina_esp%C3%B1ola_\(Joan_Mir%C3%B3\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Bailarina_esp%C3%B1ola_(Joan_Mir%C3%B3))

6.11 *El Nacimiento de la pintura* (1958) di Ramón Gaya



19

6.12 *En la puerta del templo. Ecce Homo* (1959) di Ramón Gaya



20

¹⁹ Dipinto gouache su carta. Immagine presa il 09/01/2016 dal sito:
[<http://ramongaya.blogspot.com.es/2015/07/el-nacimiento-de-la-pintura.html>]

²⁰ Dipinto ad olio su tela. Immagine presa dal sito il 09/01/2016 dal sito:
[<http://ramongaya.blogspot.com.es/2015/07/en-la-puerta-del-templo.html>]

6.13 *La copa (divertimento cubista)* (1948) di Ramón Gaya



21

6.14 *El vaso y la taza* (1997) di Ramón Gaya



22

²¹ Quadro alla gouache su carta, conservato in una collezione privata. Le due opere sono state inserite a confronto, per denotare come con il passare del tempo si rende più leggera e immateriale l'opera di Gaya. Per lasciare sempre più spazio all'indicibile silenzio del bianco della carta.

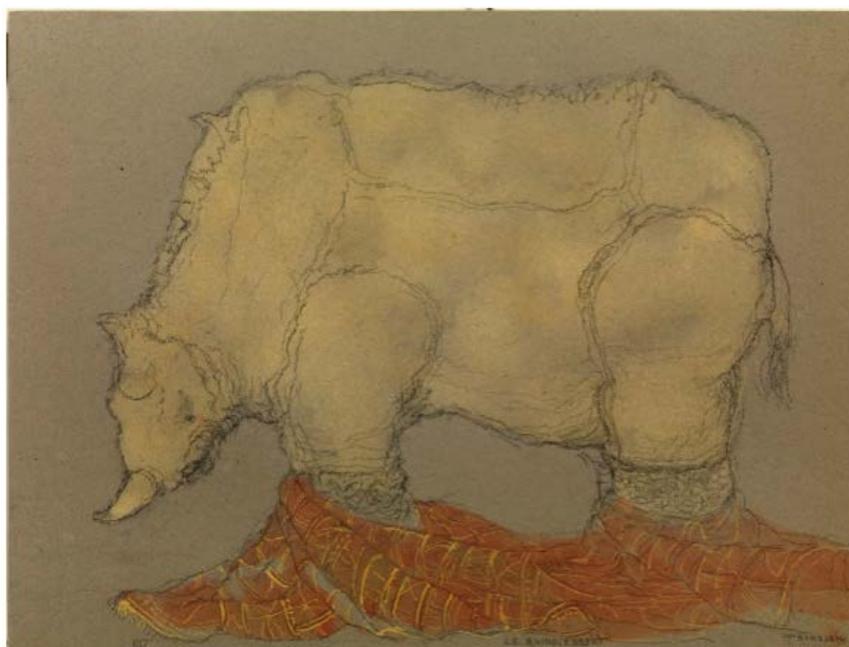
²² Dipinto alla gouache su carta, conservato in una collezione privata.

6.15 *La mano* di Luis Marsans



23

6.16 *Le Rhinoceros* di Luis Marsans



24

²³ Questo dipinto ad olio non può essere datato con precisione. È dei pochi, se non l'unico che si salvo dalla distruzione dei quadri di Marsans, negli anni cinquanta, perché era a casa di Juan Eduardo Cirlot. Di conseguenza deve per forza appartenere essere alla seconda metà degli anni quaranta.

²⁴ Tecnica mista su cartone, datazione imprecisa (36,5x50 cm).

6.17 *Los pintores* di Luis Marsans



25

6.18 *Camino* (1979) di Luis Marsans



26

²⁵ Questo disegno fu pubblicato con l'intervista di sua figlia, nella rivista *Turia*: Marsans, Alicia ed. (2010); "Luis Marsans: 'Gaya ejerció una influencia muy importante sobre mi actitud frente a la pintura'", in *Turia*, revista cultural, 95: 270-273. Le figlie affermano che probabilmente si tratta d'un disegno nato dai ricordi o creato addirittura per l'articolo in questione. Per il numero di catalogazione visibile in basso a sinistra chiariscono come questo non può avere troppi anni.

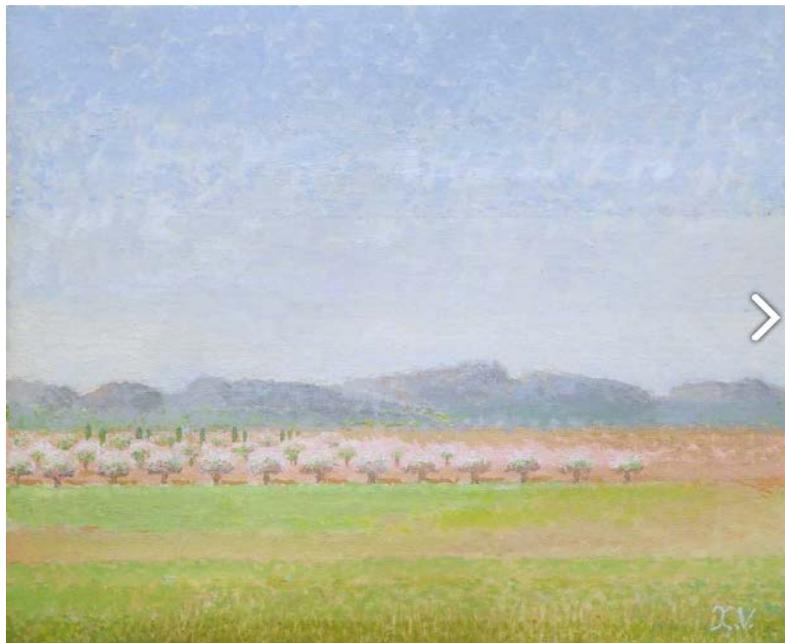
²⁶ Dipinta con tecnica mista su tavolo, quest'opera si trova nella collezione privata d'Elena G. Guereta M. e venne esposta nella mostra retrospettiva del Palau de la Virreina nel 1995.

6.19 *Tres Granadas* (2000) di Xavier Valls



27

6.20 *Almendros en flor* (2006) di Xavier Valls



28

²⁷ Olio su tela. Immagine presa dalla sezione dedicata a Xavier Valls nel sito web della Galleria Fernández Braso di Madrid, il giorno 11/11/2017:

<http://www.galeriafernandez-braso.com/ingles/exposiciones/xaviervalls/xaviervalls.html>

²⁸ *Ibidem*.

6.21 *Le repose* (1972) di Xavier Valls



6.22 *La silla* (1972) di Xavier Valls



²⁹ *Ibidem.*

³⁰ *Ibidem.*

7 Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2007); *Lo abierto: el hombre y el animal*, trad. di Flavia Costa e Edgardo Castro, ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires. [1ª ed. 2002]
- Agamben, Giorgio (1996): “Política del exilio”, trad. Dante Bernardi, *Archipiélago: cuadernos de crítica de la cultura*, 26-27:41-52.
- Bergamín, José (1994); *El arte de Birlibirloque*, ed. Turner, Madrid.
- Bergamín, José (2005); *Dolor y claridad de España, Cartas María Zambrano*, edición di Nigel Dennis, El Clavo Ardiendo.
- Blanchot, Maurice (2002); *El espacio literario*, traducción de Vicky Palant e Jorge Jinkis, ed. Nacional, Madrid
- Bonet, Manuel (2000); “Apuntes para una vida de Ramón Gaya” en DD. AA. *Ramón Gaya, el pintor en las ciudades*, IVAM, Centre Julio González, 2000.
- Bozal, Valeriano (1991); *Historia del Arte en España*, ed. Istmo, Madrid.
- Bozal, Valeriano (ed.) (2002); *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, colección “La balsa de la Medusa”, della casa editrice Visor, Madrid.
- Campo, Cristina (2010); “Atención y poesía”, traducción de María Zambrano. *Aurora*, 11: 117-119.
- Campo, Cristina (2012); “La teología de los sentidos”, traducción de Angela Lorena Fuster Peiro y Agnès González Dalmau. *Duoda*, 42: 37-55.
- Caudet, Francisco (1974); *Presentación de la revista Hora de España N° 23*, recuperata dal centro d’edición del Centro Virtual Cervantes. Consultado il 23/12/2015:
http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/05/aih_05_1_025.pdf
- Chacón Fuertes, Pedro (2011); “Ramón Gaya - María Zambrano: Afinidades Electivas”, en *Escritura e imagen*, publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 7: 39-58.
- Cirlot, Victoria (2014); “El oído interior. Acerca del encuentro de Campo, Zambrano y Schneider”, *Acta Poética*, México D.F. 35:169-186.
- DD. AA. *Ramón Gaya y el Museo Circulante de las Misiones Pedagógicas*, Museo Ramón Gaya, Murcia, 1991.
- DD. AA. *Luis Marsans, del concepte a la representació*, Palau de la Virreina del Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1995.

- DD. AA. *Xavier Valls, Sotto voce*, Fundació Vila Casas, Barcelona, 2013.
- Díaz Pérez, Eva (2008); *El Club de la Memoria*, ed. Destino, Barcelona.
- Fernández-Braso, Miguel (2001); *Escuchando a Javier Valls*, ed. Guadalimar, Madrid.
- Fernando Ortega Muñoz, Juan (2006); *María Zambrano. Biografía.*, ed. Arguval, Málaga. (edición digital epub). Comprata il 9/01/2016: [http://www.casadellibro.com/ebook-biografia-maria-zambrano-ebook/9788415329336/2128487]
- Ferruci, Carlo (2004); “Roma en María Zambrano”, acta del congreso *María Zambrano: los años de Roma (1953-1964) organizado por el Instituto Cervantes de Roma el 15 y el 16 de diciembre de 2004. Consultado el 08/04/2016:* [http://cvc.cervantes.es/literatura/zambrano_roma/ferrucci.html]
- Gadamer, Hans Georg (2000); *Verità e metodo*, trad. di Gianni Vattimo, intr. di Giovanni Reale, ed. Bompiani, Milano.
- Gaya, Ramón (2007); *Ramón Gaya de viva voz, entrevistas (1977-1998)*, selección e presentación di Nigel Dennis, ed. Pre-Textos, Valencia.
- Gaya, Ramón (2010); *Obra Completa*, edición d’Isabel Verdejo e di Nigel Dennis insieme al prologo di Tomás Segovia, ed. Pre-Textos, Valencia
- Givone, Sergio (1990); *Historia de la estética*, ed. di Maurizio Ferraris y Fernando Castro Flórez, trad. di Mar García Lozano, ed. Tecnos, Madrid.
- Heidegger, Martin (2010); *Caminos de bosque*, trad. di Helena Cortés e Arturo Leyte, ed. Alianza, Madrid.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1988); *Fenomenología del Espíritu*, ed. Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- José Martín, Francisco (1998); “El "sueño creador" de María Zambrano (Razón poética y hermenéutica literaria) ” en *Sogno e Scrittura nelle Culture Iberiche, Atti del XVII Convegno, Milano 24-25-26 ottobre 1996*, AISPI, ed. Bulzoni, Roma. [pág. 231-242] Consultato on-line dal Centro Virtual Cervantes il 06/01/2016: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/09/09_229.pdf]
- Laurenzi, Elena (2001); “María Zambrano, filósofa de la Aurora”, *Aurora*, 3: 16-24.
- Laurenzi, Elena e Pina de Luca (2014); *Por amor de materia, Ensayos sobre María Zambrano. Un entramado a cuatro manos*,

trad. di Consuelo Pascual Escagedo, ed. Plaza y Valdés, Mexico D.F.

- Luz Blanco Cambolor, María (2008); “María Zambrano y la experiencia del exilio” in *40 aniversario de la fundación de la AEPE, Actas del XLII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*, editato da Sara M. Saz, ed. AEPE, Málaga. [pág. 213 a 225]. Consultato al CVC il 27/12/2015:
[http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_42/congreso_42_26.pdf]
- Marí i Muñoz, Antoni (2016); “Un acercamiento”, en *La Maleta de Porbou*, 16: 89-98.
- Machado, Antonio (2001); *Juan de Mairena*, prologo di Alfonso Guerra, ed. Bibliotex, Madrid. [1ª ed. 19360]
- Martín, Francisco José (2004); “Verdad y sueño de España” acta del congreso *María Zambrano: los años de Roma (1953-1964)* organizzato dal Instituto Cervantes de Roma el 15 y el 16 de diciembre de 2004. *Consultado el 03/05/2016*:
[http://cvc.cervantes.es/literatura/zambrano_roma/martin2.htm]
- Marsans, Alicia (2010); “Luis Marsans: ‘Gaya ejerció una influencia muy importante sobre mi actitud frente a la pintura’”, in *Turia, revista cultural*, 95: 270-273.
- Marsans, Violeta (2010); *La sombra y la imagen*, documentario prodotto, editato e distribuito dalla propria autrice [versione con sottotitoli in inglese].
- Moran, Fernando (2002); “Fernando Baeza, hombre de letras y luchador por la democracia”, *El país*, 18/12/2002:
[https://elpais.com/diario/2002/12/18/agenda/1040166009_850215.html]
- Moreno Aguirre, Miriam (2015); *Ramón Gaya: otra modernidad*, tesi dottorale, Universidad Complutense de Madrid.
- Moreno Sanz, Jesús (2008); *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano, el eje de El hombre y lo divino, los inéditos y los restos de un naufragio*, ed. Verbum. Madrid.
- Pérez-Borbujo, Fernando (2004); “Sueño y vigilia. El nacimiento de la persona en la obra de M. Zambrano”. *Aurora*, 6: 58-70.
- Pérez-Borbujo, Fernando (2005); “La tradición como fontanar vivo de la creatividad. reflexiones en torno al concepto de historia en M. Zambrano”. *Aurora*, 7: 56-67.

- Replinger, Mercedes (1991); “El diálogo de María Zambrano y Ramón Gaya en la pintura”. *Murgetana*, 83: 129-136.
- Santos Torroella, Rafael (1989); “Ramón Gaya, María Zambrano y la modernidad”, “ABC de las artes”, ABC, 27 aprile del 1989: 23. Consultato il 29/04/2016 nel sito:
[<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1989/04/27/023.html>]
- Tejada Mínguez, Ricardo (2011); “Roma 1956: Ramón Gaya, puente entre Tomás Segovia y María Zambrano”, *Escritura e imagen*, 7: 59-75.
- Trapanese, Elena (2016); “Una «spagnola nostra» en Roma”, *Aurora*, 17: 112-119.
- Valcárcel, José Luis (2011); *Ramón Gaya, la vida entrecortada*, Ediciones Tres Fronteras, Murcia.
- Valls, Xavier (2003); *La meva capsua de Pandora, Memòries*, edizione di Julia de Jòdar, Quaderns Crema, Barcelona.
- Villena, Miguel Ángel (30 de octubre de 1997); “Antonio Jiménez-Landi recibe a título póstumo el Premio Nacional de Historia”, publicado in *El País*. Consultato il 3/10/2017:
[https://elpais.com/diario/1997/10/30/cultura/878166014_850215.html]
- Zambrano, María (1982); *España, Sueño y verdad*, ed. Edhasa. Barcelona. [1ª ed. 1965]
- Zambrano, María (1986); *Claros de bosque*, ed. Seix Barral, Barcelona. [1ª ed. 1977]
- Zambrano, María (1987); *Filosofía y poesía*, prologo di María Zambrano, Fondo de Cultura Económica, Madrid [1ª edición 1939].
- Zambrano, María (1990); *Los bienaventurados*, ed. Siruela, Madrid.
- Zambrano, María (1994); *Séneca*, Siruela, Madrid.
- Zambrano, María (1998); *Delirio y destino, los veinte años de una española*, edizione di Rogelio Blanco Martínez y Jesús Moreno Sanz, ed. Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid.
- Zambrano, María (2000); *Pensamiento y poesía en la vida española*, edizione della Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante. Consultato il 29/12/2015:
[<http://www.cervantesvirtual.com/obra/pensamiento-y-poesia-en-la-vida-espanola--0/>]
- Zambrano, María (2004); *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza Editorial, Madrid. [1ª ed. 1950].

Zambrano, María (2004); *La razón en la sombra, antología crítica*, edizione de Jesús Moreno Sanz, ed. Siruela, Madrid.

Zambrano, María y José Lezama Lima (2006); *Correspondencia, José Lezama Lima – María Zambrano, María Zambrano – María Luisa Bautista*, edición de Javier Fornells, Ediciones Espuela de Plata, Sevilla.

Zambrano, María (2011); *Confesiones y Guias*, edizione e introduzione di Pedro Chacón, ed. Eutelequia, Madrid.

Zambrano, María (2012); *Algunos lugares de la pintura*, edizione, note e introduzione di Pedro Chacón, Eutelequia, Madrid.

Zambrano, María (2012, a); *El hombre y lo divino*, Fondo de Cultura Económica, México. [1ª ed. 1955-2ª ed. 1973]

Zambrano, María–Elena Croce (2015); *A presto, dunque, e a sempre (Lettere 1955-1990)*, edizione d'Elena Laurenzi, Archinto, Milano.

8 Altre fonti

“Aduana Vieja - Agustín Andreu sobre María Zambrano”, video su *Youtube*, prodotto da aduanaviejatv, consultato il 01/07/2015:

<https://www.youtube.com/watch?v=sWWYcmjKWQ8>

Blog di Jose Luis Muñoz, *Des de Sant Adrià de Besos*:

<http://desdesantadriadebesos.blogspot.com.es>

Centro Cervantes Virtual: <http://www.cervantesvirtual.com>

Dizionario Garzanti: <http://www.garzantilinguistica.it>

Galleria Fernández Braso (Madrid): <http://www.galeriafernandez-braso.com/>

“La razón Poética, Elena Trapanese” video su *Youtube* della serie *Conceptos politico sociales*, prodotta dalla Facoltà di Scienze Politiche e Sociali della UNAM. Consultato il 05/10/2017: <https://www.youtube.com/watch?v=Z0ZlwGgpGmc>

Rivista *Culturamas, la revista de información cultural en internet*:

<http://www.culturamas.es/>

Unamuno, Miguel de; *Abel Sánchez*, ed. Feedbooks, scaricato online il 03/06/2017: <http://es.feedbooks.com/book/7045/abel-s%C3%A1nchez>

[1ª, ed. Renacimiento, Madrid (1917)]