



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II
Dottorato di Ricerca in Scienze Filosofiche XXX ciclo

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
Doctorado en Filosofía
Metafísica, Ética y Política en el Contexto Filosófico Moderno y Contemporáneo

MONISMO ESTETICO E RAGIONE POETICA
Il pitagorismo in José Vasconcelos e María Zambrano

MONISMO ESTÉTICO Y RAZÓN POÉTICA
El pitagorismo en José Vasconcelos y María Zambrano

Coordinatore: Ch.mo Prof. EDOARDO MASSIMILLA

Coordinador: Ch.mo Prof. MANUEL BARRIOS CASARES

Tutor: Ch.mo Prof. SALVATORE GIAMMUSO

Tutor: Ch.mo Prof. JOSÉ M. SEVILLA FERNÁNDEZ

Candidata: Dott.ssa LORENA GRIGOLETTO

ANNO ACCADEMICO 2017/2018

RINGRAZIAMENTI

In questi anni di ricerca tra Italia, Spagna e Messico, molte persone hanno contribuito, consapevolmente o meno, allo sviluppo di questo lavoro. Molte persone e molti luoghi, paesaggi fluidi nella mia mente, all'interno dei quali si sono fatte spazio alcune importanti intuizioni. Vélez-Málaga con la sua campagna minuta e tuttavia vastissima, secolare, i suoi ulivi potenti, i suoi arcani... Ho amato le sue mura cinte di merletti che ho eletto a luogo privilegiato di meditazione, tanto da forgiare il mio pensiero su quel profilo, assumendone la forma, gli interstizi regolari tra i quali si apriva una terra amara, lucente, e quel mare lontano dove finiva per immergersi la sua scrittura cifrata di vecchia profetessa, e persino la sua voce. Città del Messico, la sconfinata metropoli che si staglia sull'immagine incompatibile, inarrivabile e perfetta dell'antica Tenochtitlán. San Cristobal, il Chiapas, con i suoi teli colorati, i suoi galli e i suoi riti serbati nel corpo ancestrale del popolo che la Conquista non ha potuto violare. Poi Siviglia, il suo incenso e il suo sole, la sua pigra metamorfosi. E Napoli, una città finalmente vissuta, venuta dal passato e rimasta inconclusa in un'alba senza porti.

La mia riconoscenza, come dicevo, va a numerose persone; va all'attento e affettuoso personale della Fondazione María Zambrano di Vélez-Málaga, ai responsabili del Fondo della Biblioteca de México, ai professori delle università messicane, spagnole e italiane. Tra questi, rivolgo un sentito ringraziamento a Mario Magallón e a Isaia Palacios Contreras per i preziosi consigli e la rara disponibilità, a Jorge Velázquez Delgado per l'ospitalità squisita, e a Guillermo Hurtado Pérez, a Raúl Trejo Villalobos, a Mauricio Beuchot, a Juan Fernando Ortega Muñoz per il tempo e l'ascolto che mi ha concesso, a José Luis Mora García, nonché ad alcuni stimati professori di Siviglia, Pablo Badillo O'Farrell, Manuel Barrios Casares e José Antonio Anton Pacheco, a Elena Laurenzi per alcuni essenziali suggerimenti, e a Stefano Santasilia per essersi reso disponibile in quella prima e incerta fase progettuale. La mia gratitudine va inoltre a una figura di studioso eccezionale, la cui grandezza di spirito si unisce a una rara umiltà, il Prof. Antonio Heredia Soriano.

Devo infine un ringraziamento speciale al Prof. Giuseppe Cacciatore, il quale mi ha accompagnata in questo percorso concedendomi grande fiducia e libertà, al Prof. José Manuel Sevilla Fernández, che con ostinazione mi ha spronata a un difficile confronto e a una fruttuosa collaborazione, al Prof. Salvatore Giannusso, il quale mi ha sostenuta e

incoraggiata nel momento più critico di questo percorso, e al Professor Bigalli per la stima e l'amicizia dimostratemi in questi anni.

Ai miei nonni, ruvide espressioni di un pensiero antico, rivolgo la mia più profonda riconoscenza; così a mia madre e a mia zia, grazie, per la comprensione e la fiducia ferma, irremovibile, nelle mie capacità.

Grazie Armando, grazie di cuore per essermi stato vicino, per i tuoi insegnamenti, per il tuo sguardo diverso dal mio, per il tuo sguardo complementare.

Quanto a voi, anime sottili di cui non oso pronunciare il nome, serbo nel cuore la vostra preziosa grafia; voi ci siete in questo lavoro, e che gioia trattenervi, sapervi accanto a me.

A te Rocco, mio vecchio amico, io rivolgo una preghiera silenziosa, a te, che come il santo di cui porti il nome hai saputo donarmi, ogni giorno, il pane dell'anima.

INDICE

INTRODUZIONE - 7

NOTA PRELIMINARE - 16

CAPITOLO PRIMO

PITAGORISMO E DESTINO: DUE AUTOBIOGRAFIE A CONFRONTO - 31

§ I.1 *Ulises criollo* e il Messico rivoluzionario, 32

§ I.2 Genealogia e fonti del pitagorismo vasconceliano, 43

§ I.3 *Delirio e destino*: la Spagna e la «Generazione del toro», 50

§ I.4 Genealogia e fonti del pitagorismo-orfico zambraliano, 59

CAPITOLO SECONDO

IL PESO REVERSIBILE DELLE COSE: METAFISICA E COSMOLOGIA IN VASCONCELOS - 72

§ II.1 *Pensiero, filosofia e pitagorismo*, 73

1.1 Filosofia e pensiero filosofico, 73 - 1.2 Concetto, intuizione ed estetismo nel *Pitágoras*, 75 - 1.3 Tre interpretazioni del concetto di numero: aritmetica, analitica, geometrica, 78 - 1.4 Ritmo e numero, 82 - 1.5 Pitagora esteta, 84

§ II.2 *Il misticismo uditivo: soggetto e “desinterés”*, 90

2.1 *Disinteresse* e finalità, 90 - 2.2 Il *disinteresse* e la nozione di “contagio ritmico”, 92 - 2.3 Un saggio mai scritto, 95

§ II.3 *Apollineo, dionisiaco e mistico*, 97

3.1 Tre categorie della bellezza, 97- 3.2 Apollineo o l'individuale perfetto, 99 - 3.3 Dionisiaco o dell'universale, 102 - 3.4 Mistico, 104

§ II.4 *Dal Monismo estetico alla filosofia della coordinazione*, 107

4.1 Metafisica e cosmologia, 107 - 4.2 Emozione e movimento, 110 - 4.3 Il metodo della coordinazione, 112

§ II.5 *Ritmo, melodia, armonia e contrappunto*, 116

5.1 Dal *Pitágoras* all'*Estética*: estetica, metafisica e mistica, 116 - 5.2 Simbolo logico e simbolo-parola, 120 - 5.3 Immagine, immaginazione e fantasia, 121 - 5.4 *A priori* estetico, 122 - 5.5 Ritmo, 124 - 5.6 Melodia, 126 - 5.7 Armonia, 127 - 5.8 Contrappunto, 129

CAPITOLO TERZO

L'ARIA SENZA PADRONE: TEMPORALITÀ E FENOMENOLOGIA DEL SACRO IN ZAMBRANO - 131

§ III.1 *Pitagorismo e filosofia: dalla condanna aristotelica al Leibnitiuss pitagoricus*, 132

1.1 Scienza e iniziazione, 132 - 1.2 Sacro e divino, 133 - 1.3 La condanna aristotelica dei pitagorici e il primo umanesimo, 134 - 1.4 Leibniz e il pitagorismo, 141 - 1.5 La condanna di Aristotele, 143

§ III.2 *Numero e Logos: semantica dell'Aurora e paradosso mistico*, 146

2.1 Proteo e il mare, 146 - 2.2 Ambiguità del *logos*, 148 - 2.3 Il «paradosso mistico»: vedere-udire, 150 - 2.4 Aurora, 151 - 2.5 Linguaggio, parola, cifra, 153 - 2.6 *Claro*, fonema, silenzio, 155

§ III.3 *Il mare rimasto a galla: orfismo e insularità*, 165

3.1 Acqua e mare, 165 - 3.2 Mare e viaggio dell'anima, 170 - 3.3 Medusa e lo specchio: la generazione di Adamo, 176 - 3.4 Insularismo, teleologia e filosofia, 180

§ III.4 *La misura della morte: figure orfiche, inferi e resurrezione*, 188

4.1 Orfismo e catabasi, 188 - 4.2 Orfeo (ed Euridice), 193 - 4.3 Persefone (e Demetra), 197 - 4.4 Antigone (e lo Sconosciuto), 202 - 4.5 Nina (e Doña Paca), 208 - 4.6 Dante (e Santa Lucia), 210

§ III.5 *Ritmo, melodia e armonia*, 214

5.1 Ritmo: analogia, simbolo, immagine, concetto, 214 - 5.2 Melodia: sogno, discontinuità e *Mnemosyne*, 222 - 5.3 Armonia: continuità, danza e amore, 228

CAPITOLO QUARTO

VASCONCELOS E ZAMBRANO, VOCI PITAGORICHE DEL NOVECENTO - 235

§ IV.1 *Orfeo, orfismo e pitagorismo*, 236

1.1 Vita e pensiero, 236 - 1.2 Orfismo e pitagorismo, 238 - 1.3 Neopitagorismo, neoplatonismo e gnosticismo, 241 - 1.4 Poesia e filosofia, 245 - 1.5 Musica e matematica, 253 - 1.6 Dall'eros orfico all'amore cristiano, 257

§ IV.2 *Totalità e Armonia: homo viator, polis e cosmo*, 267

2.1 Soggetto e persona, 267 - 2.2 Storia tragica e storia etica: aurora e crepuscolo dell'umano, 282 - 2.3 Per una topografia filosofica: dal giardino alla *polis*, 311

§ IV.3 *Alcune figure della riflessione vasconceliana e zambrana: picari, mistici, filosofi, cinici, idioti, santi, eroi... e uomini*, 321

3.1 La musica da metafora del sociale a fenomenologia del ridicolo, 321 - 3.2 Verità, temporalità e ridicolo in alcune figure zambranae, 324 - 3.3 Il picaro, 325 - 3.4 Il mistico, 329 - 3.5 Il filosofo, 331 - 3.6 Il cinico, 334 - 3.7 L'idiota, 336 - 3.8 Ritmo e verità in alcune figure vasconceliane: poeta, filosofo, mistico, santo ed eroe, 341

§ IV.4 *Filosofia e generi letterari*, 344

4.1 Generi e forme letterarie, 344 - 4.2 Sinfonia, 346 - 4.3 Delirio, 353 - 4.4 Confessione, 361 - 4.5 Guida, 366

CONCLUSIONI - 371

BIBLIOGRAFIA - 378

OPERE DI JOSÉ VASCONCELOS, 378

Articoli

Corrispondenza

OPERE DI MARÍA ZAMBRANO, 379

Articoli

Corrispondenza

Manoscritti

STUDI CRITICI SU ORFISMO E PITAGORISMO, 385

STUDI CRITICI SU VASCONCELOS E ZAMBRANO, 387

ALTRE OPERE CONSULTATE, 392

*La mia adorazione ha
una grande qualità:
posso lasciarla
senza essere punito
(Tagore)*

INTRODUZIONE

La specificità del panorama filosofico ispanico e ispanoamericano non manca di destare una certa diffidenza in molti studiosi, per via, forse, della maggiore autorevolezza riconosciuta ai pensatori di lingua tedesca, inglese o francese. Tuttavia, una simile circospezione – personale, generazionale, epocale – andrebbe ricondotta a un determinato presupposto culturale, il quale determina specifiche esigenze, un rigore tipico e instilla la necessità di ottenere risultati ben precisi, più o meno soddisfatti dallo studio di filosofi appartenenti ad aree linguistiche differenti. Si potrebbe parlare di necessità vitali e culturali del pensiero, intendendo con ciò tutte quelle istanze, prevalentemente inconscie, che orientano inevitabilmente la riflessione verso forme determinate e obiettivi specifici, sebbene con pretese di assolutezza. Se, al contrario, si adottasse una prospettiva interculturale, la ricerca si arricchirebbe di sguardi inediti sul pensiero e sui prodotti culturali, o prettamente filosofici, di una peculiare area geografica. Lo stesso varrebbe per lo studio della filosofia tedesca, troppo spesso assunta quale paradigma in base a cui giudicare gli esiti filosofici di altre culture.

Il metodo utilizzato ai fini di questa ricerca risente certamente del punto di vista interculturale, fermo restando che neppure questa posizione di partenza è data una volta per tutte giacché lo spazio di connessione, quel “fra” che si pretende neutrale, è qualcosa di costitutivamente problematico, mai fisso né risolto. In tal senso, il presente lavoro esige una certa imparzialità e obiettività come qualità per antonomasia del filosofo, sia pur nella convinzione che neppure la disciplina filosofica è esente da specifiche eredità culturali. Il che ci spinge, senza affatto rinnegare l’idea di una filosofia come “scienza dell’essere” ma anzi includendola, ad adottare piuttosto quella prospettiva che attribuisce validità e sensatezza all’esercizio del filosofare.

Ci si sente quasi obbligati a rendere ragione del proprio lavoro quando si tratta di associare gli studi filosofici alla Spagna o, peggio ancora, all’America latina. Eppure, l’approccio storico-filosofico, che in un certo senso implica la prospettiva interculturale, dovrebbe offrire, e li offre, gli strumenti adatti a una maggiore capacità di “comprensione” di orizzonti altri rispetto a quelli nati nell’ambito della cultura di appartenenza. Ed è certo che, a ben vedere, neppure l’aggettivo “nostra” è universalmente condiviso. Pertanto, nel tentativo di partire da una piattaforma più o meno stabile nel mare delle culture e delle filosofie, questo lavoro ha dovuto

previamente riconoscere una sorta di fissa dimora, giacché non vi è interculturalità senza scelta, pur sempre problematica, di una propria prospettiva.

L'aspetto paradossale, e per certi versi ironico, della questione, è che se è possibile individuare nella presente ricerca un minimo comun denominatore questo è il "nostro" Mediterraneo, con tutto ciò che questo piccolo e antico mare porta con sé. La scelta di sviluppare un lavoro di tesi su temi di derivazione orfica e pitagorica, infatti, nasce da qualcosa di profondamente radicato che, ancor prima di assumere quel minimo di metodologia implicita già nell'adozione del punto di vista, risponde istintivamente alla propria matrice culturale e identitaria per poi ergerla a tema. Questo bacino di appartenenza si è rivelato essere, appunto, il Mediterraneo, come inesauribile crocevia di culture, come "misura", come dimensione di dialogo e scambio tra le terre; il Mediterraneo politeista, ebreo, cristiano e musulmano, il Mediterraneo dalla memoria ancestrale, che ci costringe a misurarci sempre con l'inizio ma anche con la fine, con i limiti della nostra cultura. Quanto poco sappiamo di questa fine oggi, come se le colonne d'Ercole fossero ancora lì, sotto i mari della mente, a sopportare la potenza delle correnti, nonostante tutto.

Il valore di ogni ricerca che si rivolga all'origine, in campo fisico, medico, archeologico, letterario o filosofico, consiste esattamente nella recondita esigenza di sapere qualcosa di più del presente. Su orfismo e pitagorismo si hanno ben poche notizie certe, ma sicuramente rappresentano un inizio per la cultura occidentale, per un Occidente che si configura sin da subito nel suo fondativo dialogo con l'Oriente. Proprio le scarse conoscenze su questo tema hanno permesso una straordinaria proliferazione di interpretazioni e la possibilità di attingere ad esso come a un bacino inesauribile di suggestioni. Ripensare a orfismo e pitagorismo significa, dunque, ripensare all'origine dell'Occidente, alla matrice primigenia della nostra cultura. Il Novecento ha voltato lo sguardo più volte verso il pensiero presocratico, e non solo in ambito religioso e filosofico ma anche scientifico.

Sembra esservi, in una prospettiva ampia, un nesso peculiare tra pitagorismo e crisi. Difatti, si risponde ad essa cercando messaggi di armonia e di riscatto, metafisiche confortanti, prospettive escatologiche. In tal senso, non sorprende una sua rinascita nei primi decenni del ventesimo secolo, quando il castello inattaccabile dell'idealismo e del positivismo comincia a vacillare e non soddisfa neppure più la perdizione emozionale dei romantici. È alle filosofie della vita che si deve guardare se si vogliono ottenere risposte soddisfacenti in merito. Si è molto parlato della "crisi" della ragione, che di

fatto non è che crisi di una determinata ragione, di una specifica *forma mentis*, di una cultura della razionalità contro cui si è ribellata la vita con tutto il suo bagaglio di apparente illogicità e incoscienza.

La storia del pitagorismo antico, per quanto intrisa di elementi leggendari, ci offre uno spunto straordinario per affrontare tale riflessione. La pretesa tutta occidentale di “deificazione” – come osserva Zambrano – dell’umano, forse incontra proprio nell’antica Scuola una prima battuta d’arresto con la scoperta dei numeri irrazionali. Leggenda vuole che Ippaso di Metaponto, che divulgò il segreto, fu gettato in mare da una nave, divenendo così l’emblema di un sacrificio che sembra assumere carattere fondativo. Il fallimento del sistema matematico e cosmologico pitagorico per via della scoperta dell’impossibilità di ridurre a numero razionale la radice di due potrebbe essere assunta come atto primo, prima cruciale articolazione della vicenda stessa del pensiero occidentale sintetizzabile in crisi della ragione e minaccia dell’irrazionalità.

La contrapposizione tra razionalità e irrazionalità, tra ragione e vita, è il grande tema del Novecento, in cui le istanze vitali si sono riversate prepotentemente e pericolosamente sul teatro della storia. Paradossalmente, un posto speciale all’interno di questa lotta titanica lo riveste la Spagna, quella che Ortega voleva risvegliare dal suo splendido isolamento. E come poteva mancare di reagire a un appello tanto chiaramente rivolto proprio a lei. Perché la Spagna non ha da vantarsi di sistemi filosofici, ha piuttosto da esibire, come è stato più volte sottolineato, uno straordinario bagaglio letterario che serba in grembo le più sottili riflessioni, le più dolci e le più amare e disincantate filosofie. E perciò stesso faceva emergere qualcosa di non più tipicamente spagnolo, una precisa *circostanza*, bensì – per così dire – una *circumstantia universalis*, il tempo o l’epoca adatta per un ripensamento del modo stesso di concepire la filosofia; d’altronde, è noto il carattere metafilosofico del pensiero spagnolo contemporaneo. Nel momento in cui anche la guerra diventa mondiale è evidente come una tale analisi assuma carattere universale.

La novità rappresentata dalla rinascita di un certo pitagorismo in Spagna e in Messico emerge sin da subito come qualcosa di non circoscritto ai confini territoriali della penisola iberica e dell’America latina, bensì come una provocazione rivolta al cuore stesso dell’Occidente, alle sue radici più antiche, a un’origine che si cerca e che si sceglie. E se la si è scelta, in pieno Novecento, è perché non ha cessato di fornire domande e risposte necessarie ad un’auspicabile rinascita.

La critica ai razionalismi tenacemente condotta da Zambrano non può essere estrapolata dal quel contesto storico che vede l'instaurazione del regime franchista, ma in quella critica sono inclusi tutti i regimi e ogni ideologia. È incluso il trauma universale dei totalitarismi.

Prima della Spagna cui facciamo riferimento, vi è tuttavia il Messico con la propria vicenda rivoluzionaria, il proprio tentativo di grande riforma culturale. È il Messico con il suo sincretismo, con la sua cultura precolombiana e le sue radici ispaniche, la sua, e solo apparentemente sua, circostanza. Infatti quel Messico è anche luogo di ripensamento delle dinamiche coloniali, di scontro e antagonismo nei confronti del vicino statunitense in una lotta che ci riguarda eccome da un punto di vista culturale e politico-economico.

Cosa può dire il Messico alla vecchia Europa? Può forse solo dipendere culturalmente e filosoficamente dal nostro continente? La risposta è per certi versi sconcertante, giacché il riferimento a fenomeni culturali risalenti al Mediterraneo del VI secolo a.C. potrebbe dimostrare una certa insufficienza filosofica. Potrebbe, se non fosse che il senso ci sembra essere tutt'altro.

La presenza di orfismo e pitagorismo nelle prospettive filosofiche di José Vasconcelos e María Zambrano, difatti, dimostra tanto la matrice circostanziale quanto il carattere universale delle loro riflessioni, e nei temi mutuati dalle suddette correnti e nella straordinaria versatilità di quelli in ambiti che spaziano dall'estetica, alla riflessione sulla scienza e alla teoresi, dall'etica alla politica.

Se esistono individui e popoli affascinati dallo spazio e altri affascinati dal tempo, gli uni orientati alla presa sulla realtà grazie al senso della vista, gli altri posseduti dalla realtà nel suo continuo fluire, una realtà che tentano di contrastare o cogliere grazie all'ausilio della memoria, alla traccia che il passato lascia nel presente, la filosofia ispanica sembra appartenere a questa seconda tipologia. Non è un caso, allora, che dopo una nota preliminare volta a chiarire cosa si intenda nell'ambito di questo lavoro per pitagorismo, il primo capitolo sia dedicato alla ricostruzione biografica dei due pensatori a partire dalle rispettive "autobiografie", *Ulises criollo* di Vasconcelos e *Delirio e destino* di Zambrano. Questa scelta ha già un peso e carattere peculiari dal momento che, come osserva la pensatrice spagnola, in passato il filosofo non doveva avere biografia. Del resto, il «diritto alla biografia», ci insegna Lotman, non è appannaggio di tutti. Esistono uomini con una biografia, ovvero degni di averne una, e uomini privi di biografia; è normalmente lo scarto che si stabilisce tra vite normali e vite

straordinarie a sancire questa scissione. Un diritto rivendicato con esasperazione nell'epoca del digitale. Fu Ortega y Gasset a riflettere sulla «*biografiabilidad*» della vita e sul suo significato, e in tal senso sorprende quanto proprio Pitagora, pitagorici e pitagoriche, siano stati oggetto, nell'ambito di una crescente attenzione verso le vite dei filosofi in epoca ellenistica, di celebri biografie.

La nostra analisi comincia dunque da *Ulises criollo* – primo volume delle *Memorias vasconceliane* – e *Delirio e destino* di Zambrano, analizzati non solo da un punto di vista letterario, ovvero riflettendo sulla possibilità di includerle nel genere autobiografia, ma anche come riflessione sulla storia del Messico, in particolar modo del periodo rivoluzionario, e della Spagna nel passaggio tra Seconda repubblica e instaurazione del regime franchista. In questo contesto emergono due generazioni distinte ma segnate entrambe da un sogno di profondo cambiamento politico e culturale, quella messicana dell'*Ateneo de la Juventud* e quella spagnola del '27, nonché alcune importanti categorie di carattere vitale e storico, quali “volontà” e “destino” in Vasconcelos e “delirio” e “destino” in Zambrano. Categorie che mettono in luce quanto non si tratti di semplici autobiografie ma dello spazio riservato a una rivelazione personale e storica. È solo a partire dai rispettivi contesti che risulta possibile riflettere sulla genealogia delle loro peculiari proposte filosofiche, nonché soffermarsi sulle fonti da loro utilizzate in merito a orfismo e pitagorismo.

L'idea di far dialogare José Vasconcelos e María Zambrano nasce dalla loro esplicita dichiarazione di appartenenza alla tradizione pitagorica. Oltre a specifici rimandi alle suddette correnti, come avviene nel saggio «La condanna aristotelica dei pitagorici», Zambrano in un capitolo dell'opera *Dell'Aurora*, afferma di aver seguito un cammino che a ragione può essere definito “orfico-pitagorico”. Vasconcelos, invece, non solo dedica la sua prima opera al pitagorismo intitolandola *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, in cui dichiara esplicitamente la propria appartenenza ad esso, ma ad anni di distanza, nel prologo all'*Estética*, ammette che è precisamente in quella prima opera che va rintracciato il motivo cardine della sua riflessione.

Questo lavoro vuole dunque rintracciare nelle prospettive filosofiche dei due pensatori i temi di derivazione pitagorica, in modo tale da proporre un lavoro storico-filosofico e teoretico che giustifichi il loro dichiarato pitagorismo, o pitagorismo-orfico, cogliendone differenze e analogie all'interno di un panorama filosofico in cui sembrano costituire due interessanti eccezioni. In effetti, la difficoltà maggiore che questa indagine ha presentato è stata l'impossibilità di individuare un precedente nel panorama

della filosofia iberica e iberoamericana del Novecento. Si tratta certamente di pensatori che hanno condiviso e addirittura sposato le più profonde intuizioni dei loro maestri o di un'intera generazione; tuttavia, temi o riferimenti al pitagorismo in ambito filosofico sembravano essere pressoché assenti.

Com'era possibile che due pensatori così lontani tra loro e per certi versi affini insistessero su taluni aspetti come essenziali senza che fosse possibile ricondurli a un determinato contesto? E il problema che si pone, e si pone forse a maggior ragione quando si ha a che fare con il pensiero iberico e iberoamericano, è proprio questo: cosa si intende per "contesto filosofico"? Cos'è filosofia? Del resto l'insistenza tanto di Vasconcelos quanto di Zambrano sulla necessità di non ridurre il pensiero alla filosofia in senso stretto suggerisce una possibile soluzione.

In questa prospettiva, le ricerche di Ricardo Gullón sono state illuminanti in quanto hanno permesso di rintracciare una possibile origine di tematiche di derivazione orfica e pitagorica nel modernismo. Il riconoscimento di una tale influenza, sia pur indiretta, ci impone di considerare due questioni di fondo: 1) la problematizzazione del confine tra pensiero poetico, religioso e filosofico, che di fatto sarà uno dei temi centrali della riflessione di Vasconcelos e Zambrano 2) il rapporto tra America latina e Spagna, in ultima istanza la questione identitaria, e quello tra Spagna ed Europa che, sulla scia del suo maestro Ortega, muove dal profondo buona parte degli scritti di Zambrano.

Il secondo capitolo, in cui si analizza la prospettiva filosofica di Vasconcelos, parte dalla frattura da lui stesso analizzata tra *logos* e *sophia*, per mostrare la dicotomia, tracciata in *Historia del pensamiento filosófico*, tra filosofia e pensiero filosofico inteso come bacino più ampio in cui convergono poesia, ragione e religione, che il pitagorismo sembra in qualche modo poter ristabilire. Secondo il pensatore messicano, dalla primigenia domanda circa la natura del ritmo, ovvero circa l'intrinseca capacità delle cose di corrispondere alla percezione umana, di vibrare all'unisono, di simpatizzare con la coscienza, la ricerca dei pitagorici si è orientata sull'aspetto quantitativo e matematico giungendo a individuare nel numero il principio di tutte le cose. Si è verificato quindi uno slittamento dal concetto di ritmo a quello di numero, dall'aspetto qualitativo del reale e dalla sfera patica della conoscenza, da una conoscenza di tipo intuitivo a una di tipo analitico su cui è stato costruito l'intero impianto gnoseologico occidentale. Il numero, originariamente, non era che il simbolo della percezione immediata del ritmo; è avvenuta, dunque, una sostituzione di un valore estetico con un valore formale. Ecco perché è necessaria un'interpretazione estetica del pitagorismo in

cui orizzonte metafisico e cosmologico vengano a coincidere e volta a ripristinare nozioni di derivazione musicale quali ritmo, melodia, armonia e contrappunto come veri e propri *a priori* estetici, attraverso cui il soggetto, solo se *disinteressato*, realizza un processo di “redenzione” o “trasfigurazione” del reale.

Per quanto riguarda Zambrano, cui è dedicato il terzo capitolo, la questione si sviluppa in modo molto diverso. Nel saggio sulla condanna aristotelica dei pitagorici emerge una dicotomia tra pitagorismo e filosofia, tra *logos* inteso come numero e rapporto, da cui nascono musica e matematica, e *logos* concepito come parola, discorso. Secondo la pensatrice, Aristotele decreta una vera e propria condanna nei confronti del pitagorismo perché in quel *logos*-numero è l’umano stesso, la definizione del suo *telos*, a non poter sussistere. Alla base di questa dicotomia vi è la concezione della filosofia come trasformazione del sacro – sorta di *ápeiron* –, in divino.

Quello di Zambrano è spesso un universo allegorico, metaforico e simbolico, pertanto per rintracciare alcuni temi e il loro sviluppo occorre talvolta saper trattare con immagini e simboli complessi. In questo senso, la contrapposizione tra numero e *logos*, che rinvia piuttosto un’originaria ambiguità di quest’ultimo, può essere individuata anche nel mare come simbolo del non numerabile, come luogo dell’indifferenziato. I temi dell’insularismo, dello specchio e del mare, sono trattati in questa medesima prospettiva in cui a quella che Zambrano chiama “stirpe del mare”, fedele all’indicibile, all’indifferenziato, si contrappone quella umana del *logos*, della terra, dell’isola come azione primigenia dell’isolare l’*ápeiron*, ragione appena nata o nascente, aurorale, e perciò liberata dalla cristallizzazione del concetto. A partire dalla teogonia orfica hieronymiana in cui emerge la figura di Dioniso-Zagreos e dal mito-simbolo della discesa agli inferi di Orfeo, si è proseguito con l’analisi di alcune tra le principali figure zambraniane rappresentative del viaggio agli inferi, o iniziazione alla conoscenza. Infine, si è riflettuto su nozioni estetiche quali ritmo, melodia, armonia, in cui emerge come la musica, e prima di essa il tempo, subisca un processo di razionalizzazione che non consente lo sviluppo di una vera e propria dimensione etica dell’uomo. Solo melodia e armonia consentono l’apertura verso l’alterità, la vitale e perciò necessaria discontinuità, mentre il ritmo è ripetizione dell’identico.

Il quarto e ultimo capitolo è invece dedicato al confronto tra i due filosofi, di cui si evidenziano affinità e incompatibilità. Emerge anzitutto come, a partire da aspetti squisitamente teorici, questa rinascita del pitagorismo in pieno Novecento abbia importanti risvolti etici, politici, culturali e identitari. In secondo luogo, si è chiarito se

si possa effettivamente parlare di pitagorismo, o se non si debba piuttosto, in ragione delle fonti utilizzate dai due pensatori e dei temi emersi, non ultima la concezione dell'amore, parlare di neopitagorismo, neoplatonismo e gnosticismo. In seguito, l'analisi si è concentrata sul significato e sul valore del soggetto nella riflessione vasconceliana e zambraniana. Sempre leggendo i temi alla luce del loro pitagorismo, ci siamo soffermati sul valore del soggetto in Vasconcelos e su quello di persona in Zambrano. Quando la pensatrice spagnola parla della sconfitta del pitagorismo ad opera di Aristotele si riferisce anche alla vittoria delle istanze vitali dell'uomo e all'inizio di quel processo che definisce come delirio di deificazione dell'umano per cui l'uomo, ontologicamente mancante, mira alla conquista dell'essere e a realizzare la promessa veterotestamentaria del "sarete come dèi". Avere l'essere è, infatti, la suprema *hybris* dell'uomo occidentale. In Vasconcelos, al contrario, l'umano si identifica immediatamente per la sua missione cosmica trascendentale di spiritualizzazione della materia. L'uomo è un «anfibia» tra orizzonte materiale e spirituale, è il nesso che consente quel processo designato con vari termini, «contagio», «redención» o «transfiguración». In tal senso, anziché insistere sulla condizione creaturale dell'uomo, Vasconcelos ne esalta proprio la superiorità rispetto alla natura, esalta il suo essere Creatore, senza tuttavia esimersi dal puntare, un po' contraddittoriamente, anche sul suo essere «involucrado» nel cosmo. Già nella sua prima opera *Pitágoras* emerge un'ideale di umanità essenzialmente votata all'azione trasformante sulla natura, ovvero il cui intervento su di essa risulta essere il carattere specifico. In tal senso si è distinto tra «uomo pitagorico», con il suo amore per la misura e per il limite, e «uomo faustiano», che proietta verso l'esterno le energie caotiche della sua interiorità, e sulla differenza tra «grande matematicismo» e «piccolo matematicismo», laddove emerge una sorta di processo di «apollinizzazione», di conquista del «demiurgato» o capacità di eliminazione del caso dalla vita, dominio sull'irrazionale, ma non quella componente dionisiaca che si riversa in volontà di potenza. In quest'ottica si è letta la contrapposizione tra storia tragica e storia etica, su cui riflettono entrambi sebbene con esiti opposti, tra "crepuscolo" vasconceliano e "aurora" zambraniana, tra Totalità e armonia e, infine, tra paradigma musicale e paradigma architettonico di creazione, sulla base dei quali si è analizzato il tema vasconceliano del giardino e quello zambraniano della città. Chiude il lavoro una riflessione sulle numerose figure presenti tanto nella riflessione vasconceliana quanto in quella zambraniana e una ricostruzione delle loro posizioni e

proposte in merito alle diverse modalità di espressione del pensiero filosofico, sempre sulla base di nozioni essenziali del loro pitagorismo.

NOTA PRELIMINARE

Circostanza curiosa quella di due pensatori *sui generis* appartenenti all'area iberica e iberoamericana entrambi ispirati, ed anzi dichiaratamente permeati, da quella corrente filosofico-sapienziale nata in Magna Grecia sei secoli prima della nascita di Cristo. Quasi a volersi rifare, con quel carattere "pitagorico" o "orfico-pitagorico" che rivendicano come cifra del loro pensiero, a una sorta di mediterraneo prefilosofico carico di contenuti sapienziali e di provocazione epistemologica.

Ma cosa si intende per "pitagorismo"? La necessità di tale chiarimento si scontra con la diffidenza che l'ambiguità del termine immediatamente desta, dati gli inaggirabili problemi di natura storica e storiografica implicati. Come ripercorrere la storia di un pensiero nato in seno a quelle antiche comunità il cui carattere esoterico e l'aura leggendaria impediscono già nel lontano V secolo a.C. di ricostruirne con esattezza le vicende e gli aspetti dottrinali? Diversi sono i problemi che tutt'ora il pitagorismo antico presenta, primo fra tutti l'inesauribile dibattito circa l'influenza dell'orfismo¹, ma anche quello relativo ai peculiari divieti alimentari della scuola, o ancora all'alone di mistero che avvolge la scoperta dell'incommensurabilità, o alle tragiche vicende politiche che vedono la persecuzione dei suoi membri.

Le fonti di epoca ellenistica², in particolare Porfirio e Giamblico, offrono un quadro ricco di aneddoti, a volte inverosimili, che contrastano con la distanza temporale dagli eventi menzionati e con la scarsità di informazioni fornite in epoca classica. La fondamentale testimonianza aristotelica³ presenta certamente in modo esaustivo il complesso dottrinale ma risulta assai poco puntuale – perché non interessata – da un punto di vista storiografico o dossografico. Fu il "pitagorico" Platone⁴, certamente in

¹ Esiste un'ampia bibliografia sul tema che, tuttavia, non esaurisce la proficuità del dibattito ma anzi, com'è giusto che sia, evidenzia l'insolubilità di molti questioni. Sull'argomento si veda, *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità*, Atti dei seminari napoletani (1996-1998), a cura di M. Tortorelli Ghedini, A. Storchi Marino, A. Visconti, Napoli, Bibliopolis, 2000.

² Cfr. Porfirio, *Vita di Pitagora*, a cura di A.R. Sodano, G. Girgenti, Milano, Rusconi, 1998 e Giamblico, *La vita pitagorica*, a cura di M. Giangiulio, Milano, BUR, 1991. Il famoso "Catalogo dei pitagorici" di Giamblico, prima redazione dettagliata di nomi di appartenenti alla scuola di Pitagora, potrebbe essere stato redatto circa otto secoli prima da Aristosseno di Taranto.

³ Per Aristotele si vedano i passi di *Metafisica*, I, 986 a 30, 985 b 23, 986 b 1, 987 a 13, 987 b 11, 987 b 24, 987 b 31, 989 b 29, 990 a 33; III, 996 a 6, 1001 a 10; VII, 1036 b 19; X, 1053 b 12; XII, 1072 b 31; XIII, 1078 b 21, 1080 b 16, 1080 b 31, 1083 b 8; XIV, 1090 a 21, 1090 a 31, 1091 a 14; *Grande Etica* I, 1182 a 12, 1194 a 30; *Etica Nicomachea* I, 1096 b 5; II, 1106 b 30; V, 1132 b 22; *De Anima* I, 404 a 17, 407 b 22; *Analitici Posteriori* II, 94 b 33; *Fisica* III, 203 a 4, 203 a 6, 204 a 33; IV, 213 b 23, 222 b 18; *De Caelo* I, 268 a 11; II, 284 b 7, 285 a 10, 285 b 25, 291 a 8, 293 a 21, 293 b 1; III, 300 a 7; *De sensu* 445 a 16, 493 a 31; *Metereologica* I, 342 b 30, 345 a 14.

⁴ Per quanto riguarda la testimonianza di Platone si vedano *Repubblica*, VII, 530 d 8 e X, 600 b 2-3 e *Lettera XIII* 360 b 7.

stretto contatto con le comunità della setta, a farsi carico degli insegnamenti della Scuola italica.

Il complesso dottrinale che si evince da queste testimonianze si può circoscrivere, certamente operando una drastica ma funzionale semplificazione, ad un nucleo ridotto di insegnamenti: il mondo come armonia, intuizione essenziale del loro intero sistema dottrinario, l'idea dell'immortalità dell'anima e della reincarnazione (metemempsiosi) fino alla liberazione totale dal carcere del corpo, il numero come sostanza di tutte le cose e la scoperta della determinazione numerica delle consonanze.

Tuttavia, occorre anzitutto se non risolvere la spinosa questione del legame con l'orfismo affrontarne separatamente le tematiche e la fortuna nel corso della storia del pensiero dato che, già in questa breve sistemazione dottrinale, emergono e si intrecciano indissolubilmente teorie prettamente orfiche.

La diffusione dell'orfismo costituisce senza dubbio uno degli aspetti più innovativi nel panorama della cultura greca; si tratta di un evento cruciale, in parte affine a quello della nascita della filosofia. Sabbatucci, in proposito, ritiene che il misticismo orfico e la speculazione filosofica coincisero nella formulazione di un principio assoluto trascendente (o superiore a) gli stessi Dei, capace di giustificare e inquadrare le manifestazioni del divenire salvaguardando quella realtà statica rappresentata dagli Dei immortali⁵. Come il misticismo anche la riflessione filosofica produsse un distacco, sino a porsi in antitesi al sistema religioso politeistico.

Il nome di Orfeo, diviso tra mito e storia, ci rimanda alla regione della Tracia⁶ in cui dobbiamo localizzare tanto l'origine del dionisismo quanto dell'orfismo, a quello strettamente connesso tanto da poter essere inquadrato, secondo Macchiore, come una sorta di "setta dionisiaca"⁷. L'orfismo penetrò profondamente nella cultura greca, in cui si andavano conciliando e alternando, in particolar modo a Delfi, dionisismo e apollinismo, sino a perdere quei suoi caratteri primitivi e ad assorbire alcuni elementi della religione apollinea⁸ e, in tal modo, mutando radicalmente. Trasformazione da dionisiaco ad apollineo che, molto presumibilmente, ne decretò l'immensa fortuna all'interno della civiltà greca e alla quale sarebbe connessa la versione eschilea della morte di Orfeo, colpevole di aver proclamato Elio, ovvero Apollo anziché Dioniso, il più grande degli dèi nonché di svegliarsi ogni mattina verso l'alba al solo scopo di

⁵ Cfr. D. Sabbatucci, *Saggio sul misticismo greco*, Roma, Ateneo, 1991.

⁶ Cfr. V. Macchiore, *Zagresus. Studi intorno all'orfismo*, Firenze, Vallecchi, 1930, p. 342.

⁷ Ivi, p. 343.

⁸ Ivi, p. 346.

vederlo, motivo per cui Dioniso avrebbe mandato le Baccanti per sbranarlo, destinandolo così a una morte analoga alla sua.

Una tale trasformazione, tuttavia, non trova l'accordo di numerosi studiosi, che sarebbero disposti piuttosto a riconoscere il carattere conciliatorio dionisiaco-apollineo dell'orfismo. Colli, infine, insiste non tanto sull'unione inscindibile di Apollo-Dioniso quanto su una vera e propria identità di cui l'orfismo costituirebbe la principale testimonianza ed espressione.

Difatti la poesia di Orfeo è in primo luogo il canto di Apollo, cioè espressione, apparenza, musica, e parola, ma il suo contenuto è – attraverso la passione di Dioniso – il mistero di Dioniso [...]. Orfeo stesso è la figura mitica inventata dai Greci per dare un volto alla grande contraddizione, al paradosso della polarità e dell'unità tra i due dèi. [...] Ma Orfeo non è il pacificatore di Apollo e Dioniso: esprime la loro unione e perisce straziato dalla loro lotta⁹.

L'orfismo primitivo è da collocare attorno al VI-V secolo a.C., sebbene non manchino indizi che ne attestino la presenza in età più remota. È opportuno specificare, tuttavia, che quando si parla di “orfismo”, come precisa Colli, si intende anzitutto, almeno fino al V secolo, la poesia orfica. Difatti, la configurazione settaria di tale fenomeno sarebbe da inquadrare all'interno di un processo di decadenza dottrinale e di involuzione successive¹⁰. Il suo legame originario con la dimensione rituale attestata da Erodoto, sembra non sia da intendere quindi come la testimonianza dell'esistenza di comunità religiose orfiche quanto, piuttosto, dell'utilizzo della poesia orfica nei rituali eleusini. D'altronde il nesso orfico-dionisiaco-eleusino è confermato da numerose fonti e spiegherebbe anche la mancanza di testimonianze relative alla poesia orfica più antica in quanto connessa a una funzione esoterica nei rituali misterici.

La tradizione mistica attribuisce a Orfeo diverse opere; fino al XVIII secolo la sua conoscenza si fondava sugli *Inni Orfici*, sugli *Argonauti* e sui *Litici*, tutti a lui attribuiti. Oggi, a seguito delle numerose ricerche, è pressoché impossibile parlare di frammenti orfici in senso stretto, ovvero anteriori al V secolo a.C. Ad ogni modo questi testi, in particolare gli ottantasette brevi componimenti in esametri – gli *Inni Orfici*, la cui paternità, evidentemente non ascrivibile ad Orfeo, nonché la databilità, sono assai imprecise – costituiscono un documento prezioso e il maggior pilastro della storia della tradizione orfica. Il loro carattere liturgico e culturale, d'altronde, presuppone, al di là della loro provenienza e datazione, un complesso mitologico e teologico ben più antico.

⁹ Cfr. G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, Milano, Adelphi, 1977, pp. 38-39.

¹⁰ Ivi, p. 36.

Alcuni valori tipici della spiritualità orfica, quali l'interesse escatologico e soteriologico, il dualismo, l'anelito alla purezza e alla immortalità, risultano sbiaditi. Altri, sempre caratteristici, come l'atteggiamento enoteistico del *mystes*, l'opera in atto del sincretismo, il substrato panenteistico, nonché la lirica esaltazione degli elementi, appaiono evidenti, nonostante si tratti di componimenti spesso non legati a divinità tipicamente orfiche o alla teologia antichissima, rapsodica o hieronymiana dell'orfismo.

Infatti, le teogonie orfiche sono essenzialmente tre: la "antiquissima", nella versione aristotelica-eudemea e in quella di Apollonio Rodio, la teogonia "hieronymiana", perché esposta da un Hieronymus che si rifà al logografo Ellanico di Lesbo e conservata da Damascio, e la cosiddetta "rapsodica", probabilmente precedente quella hieronymiana, composta di ἰερωὶ λόγοι distribuiti in ventiquattro rapsodie. L'importanza di questa teogonia per i neoplatonici, sin dai tempi di Siriano, è dovuta al fatto che in essa è contenuto il mito di Dioniso-Zagreus, in cui si ritrovano i simboli più affini alla loro metafisica e al loro misticismo. Ad ogni modo, risulta piuttosto eterogeneo il complesso di cosmogonie, teogonie e antropogonie orfiche tramandateci dalla letteratura greca ed ellenistica.

Dal VII secolo a.C. al 396 d.C., anno in cui i monaci che accompagnavano Alarico distrussero il santuario di Eleusi, e sino all'età dei neoplatonici più tardi, l'orfismo si propagò lentamente ma in modo radicale, e in tale diffusione gli *Inni* hanno compiuto una funzione culturale limitata ma precisa. Assenti nella rinascita filosofica dell'orfismo dei neoplatonici, dove i miti orfici diventano simboli e allusioni di concetti metafisici e portano elementi preziosi all'opera del sincretismo filosofico-religioso, riemergono con forza nel Rinascimento, dove sono adottati assieme alle opere pseudo ermetiche e zoroastriane, agli oracoli sibillini e caldaici, agli scritti dei neoplatonici e all'autorità di San Paolo, a testimonianza della "*perennis religio*". Riemergono, ma assumendo un significato differente e sempre più frequentemente associato alla dottrina sephirotica o cabalistica, come si evince dalle opere di Pico della Mirandola e di Kircher. Infine, in epoca romantica, in cui si rinnova il gusto per l'esoterico e per la magia, la metafisica neoplatonica e gli *Inni* subiscono una vera e propria riscoperta. Le aspirazioni simbolistiche, la concezione lirica del panenteismo, la poesia degli elementi tipici dell'orfismo, sono componenti consonanti ai Romantici. Gli inni di Hölderlin e di Novalis, infatti, nell'esaltazione del "padre Etere", della Notte, di Helios e della Santa

Natura, corrispondono all'entusiasmo dell'atmosfera orfica. In modo analogo Goethe, che in alcuni componimenti rimanda alla visione mistica orfica dell'Uno-Tutto¹¹.

Ma la fortuna dell'orfismo va ben al di là della sua celebrità e capacità suggestiva in campo letterario. Determina un vero e proprio sconvolgimento per la Grecia omerica tanto da presentarsi come punto di svolta nella storia dei concetti etici. Tra le principali innovazioni della corrente orfica, infatti, vi è l'idea, espressa nel mito di Dioniso-Zagreos, che l'uomo sia dotato di un'anima immortale. L'antropogonia orfica del dio Dioniso sbranato dai Titani fulminati poi da Zeus e dalla cui fuliggine nascono gli uomini, come sottolinea Giovanni Reale¹², è al fondamento di una "vita spirituale", nel senso di una contrapposizione tra parte dionisiaca (anima, che tende al bene) e parte titanica (corpo, che tende al male). La liberazione della parte dionisiaca contro quella titanica diviene quindi il nuovo paradigma etico, incentrato sul valore dell'anima immortale rispetto al corpo che la imprigiona. Neppure la morte libera l'anima, dato che questa è destinata a rinascere, secondo la teoria della trasmigrazione, compiendo un ciclo che sancisce il nesso tra vita ed espiazione. La novità della metafisica orfica, pertanto, con la unione-opposizione di una parte immortale (anima) proveniente dal divino e di una parte mortale (corpo) di natura titanica, trasforma radicalmente anche l'idea dell'immortalità, sino ad allora decisa dalla visione omerica come conquista di un atto eroico, ed ora insita nella stessa natura umana che, liberatasi dall'elemento tellurico, allentatisi cioè i legami con il corpo (attraverso il sonno, la meditazione-contemplazione, la morte), riacquista la propria dignità divina e immortale. Con Orfeo e con l'orfismo, inoltre, l'Occidente si impossessa dei tradizionali Grandi e Piccoli Misteri, i quali lungo la tortuosa storia del pensiero e della spiritualità europea, subiscono profonde trasformazioni e commistioni sino a confluire nei Misteri cristiani¹³.

È evidente come la credenza nella divinità e nell'immortalità dell'anima e la necessità di condurre una vita di "purezza" e pertanto di salvezza, attenendosi ad un certo *bios orphikos* per potersi affrancare da tale ciclicità, ha una portata inestimabile nella storia del pensiero occidentale. È già degli orfici, come lo sarà dei pitagorici, il rifiuto del sacrificio cruento, che perpetrerebbe all'infinito la colpa dei Titani e la morte di Dioniso. Ciò implica, evidentemente, anche il rifiuto della religione ufficiale, nonché una differente accezione di "umano".

¹¹ Cfr. G. Faggin, *Introduzione*, in G. Faggin (a cura di), *Inni orfici*, Roma, Asram Vidya, 2001.

¹² Cfr. G. Reale, «La novità di fondo dell'Orfismo», in *Storia della filosofia greca e romana*, vol. I, Milano, Bompiani, 2004, pp. 62-63.

¹³ Sul legame tra orfismo e cristianesimo con particolare riferimento alla cristologia paolina, vedi V. Macchioro, *Orfismo e paolinismo: studi e polemiche*, Montevarchi, Cultura moderna, 1922.

Il profondo e rivoluzionario contributo dell'orfismo è stato evidenziato dai più noti studiosi del pensiero greco. In proposito, Giovanni Reale scrive:

il suo messaggio – ripensato in vario modo – costituisce un asse portante di gran lunga parte del pensiero filosofico dei greci [...] Ora senza l'Orfismo noi non spiegheremmo Pitagora, non Eraclito, non Empedocle e, naturalmente, non Platone e quanto da lui deriva... E sarà proprio la sollecitazione della visione orfica a portare Platone a intraprendere la sua “seconda navigazione”, cioè a intraprendere quella via che lo porterà a scoprire il mondo del sovrasensibile¹⁴.

Anche Dodds¹⁵ fa notare come l'attribuzione di un “io” di origine divina all'uomo apre una prospettiva inedita sull'umano: *psyké* assumeva per la prima volta un significato slegato e addirittura opposto al corpo.

Che il pitagorismo sia il grande erede delle dottrine orfiche, o vi sia più semplicemente profondamente connesso, sembra indiscutibile. Tuttavia, una letteratura vastissima sul tema non è stata sufficiente a trovare una soluzione chiara al tema dei rapporti storici e dottrinali tra le due correnti.

Il suo fondatore, figura leggendaria, nascosta da un tenda dietro la quale si narra parlasse ai discepoli (gli akousmatici), figlio di Apollo, dalla coscia d'oro¹⁶, maestro mediatore tra Occidente ed Oriente, erede dei saperi d'Egitto¹⁷, esemplare taumaturgo, può a ragione essere considerato il primo “filosofo” d'Occidente. Non solo perché primo, secondo la tradizione, ad utilizzare il termine “filosofia”, ma perché – come osserva Sini – quel rapporto “squilibrato” col divino, sancito dal silenzio pitagorico e da una tenda simbolo della distanza e assieme invito a impadronirsi della parola per superarla, è sostituito dal rapporto di “amicizia” (*philia*) tra gli adepti. “Amici”, d'ora in poi, saranno i “filosofi”, uniti dall'amore verso il sapere¹⁸. Questo l'inizio dell'argomentazione razionale che Sini ravvisa nel gesto simbolico dell'alzare la tenda come «profanazione del profeta e umanizzazione dell'oracolo», gesto di cui Platone fu il più grande artefice attraverso quel suo Socrate personaggio “letterario” e lo scandalo della scrittura. Così l'Ateniese sancisce «il tramonto della parola oracolare [...] per

¹⁴ G. Reale, *Storia della filosofia antica. Dalle origini a Socrate*, vol. I, Milano, Vita e pensiero, 1991.

¹⁵ Cfr. E.R. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, a cura di A. Momigliano, introduzione di M. Bettini, Milano, BUR, 2017.

¹⁶ Secondo la biografia di Porfirio e Giamblico, difatti, Pitagora sarebbe stato dotato di un ginocchio o di una coscia d'oro. Cfr. Porfirio, *Vita di Pitagora*, cit., 28; Giamblico, *La vita pitagorica*, cit., 135.

¹⁷ In proposito Mallinger, sulla base delle opere di Diogene Laerzio, Plutarco, Clemente d'Alessandria e Diodoro Siculo, sottolinea come tutti i grandi uomini dell'Ellade si recarono in Egitto per accrescere la loro sapienza. Così Talete, Licurgo e Solone, che precedettero Pitagora e Platone. Cfr. J. Mallinger, *Pitagora e i misteri*, Roma, Atanòr, 1999, p. 20.

¹⁸ Cfr. C. Sini, *Prefazione*, in V. Guarracino (a cura di), *Versi Aurei*, Milano, Medusa, 2005, p. 7.

sostituirla con la domanda e con la ricerca razionale. In esse risuona nuovamente il nome di “filosofia”: come non ravvisare in Pitagora il prototipo di questa vicenda?»¹⁹.

Annunciatore del Pizio (*Pythios* – epiteto di Apollo – e *agorà*) e proveniente da Samo, Pitagora giunse a Crotone attorno al 530 a.C. dopo numerosi viaggi²⁰ e dopo essere stato iniziato alla filosofia dalla sacerdotessa di Delfi Themistokleia, come attestano Diogene Laerzio e Porfirio²¹.

Qui fondò la sua Scuola, una comunità di carattere religioso e morale che si riconosceva nel suo insegnamento e che, secondo il celebre elenco dei pitagorici fornito da Giamblico, derivato presumibilmente da un altro più completo di Aristosseno di Taranto²², contava all'incirca trecento membri. Come sappiamo dalle ricostruzioni di Aristosseno, Nicomaco e Apollonio, tanto Crotone quanto le altre comunità pitagoriche, conobbero una violenta persecuzione e una tragica fine dovuta a lotte di natura politica²³. La fine della Scuola di Crotone decretò la fuga e la morte di Pitagora a Metaponto, nonché la diaspora dei pitagorici superstiti a Reggio, in alcune località della Sicilia, nell'Ellade e a Tebe.

Al di là del carattere leggendario che la sua figura assunse sin dai tempi più antichi, è innegabile la profonda trasformazione che il Maestro di Samo – figura mitica analoga ad Orfeo o realmente esistita²⁴ – e i suoi discepoli provocarono nel pensiero greco. Orfismo, eleatismo e platonismo, si intersecano in modo indistricabile alle dottrine

¹⁹ Ivi, pp. 7-8.

²⁰ La tradizione attribuisce a Pitagora, figlio di un commerciante di nome Mnesarco, numerosi viaggi durante i quali sarebbe entrato in contatto con i saggi dei numerosi luoghi visitati: Caldea, Persia, India, Arabia, Creta, Tracia, Gallia ed Egitto. Una tale ricchezza di peregrinazioni nonché, evidentemente, di influenze, ha spinto Burckert a definirlo un “filosofo di frontiera”. In proposito, Timpanaro Cardini ha sostenuto se non la veridicità l'alta probabilità di viaggi e contatti tra Samo, la Tracia, l'Asia Minore e l'Egitto. Cfr. M. Timpanaro Cardini, *Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, Milano, Bompiani, 2010, p. 4.

²¹ Cfr. C. Montepaone, *Introduzione*, in C. Montepaone (a cura di), *Pitagoriche. Scritti femminili di età ellenistica*, Bari, Edipuglia, 2011, p. 10. In proposito, il volume presenta anche un'interessante appendice: «Themistokleia», pp. 103-104.

²² Se il Catalogo di Giamblico, come ipotizza Diels, fosse effettivamente derivato da quello di Aristosseno di Taranto, si tratterebbe di una testimonianza risalente a sette secoli prima.

²³ Per un'analisi e una ricostruzione circoscritta del tema si vedano: G. Casertano, *I Pitagorici e il potere*, in G. Cornelli, G. Casertano (a cura di), *Pensare la città antica: categorie e rappresentazioni*, Napoli, Loffredo, 2010, pp. 9-20; G. Cornelli, *Una città dentro le città: la politica pitagorica tra i lógoi di Pitagora e le rivolte antipitagoriche*, in G. Cornelli, G. Casertano (a cura di), *Pensare la città antica: categorie e rappresentazioni*, cit., pp. 21-38.

²⁴ Sostanzialmente scettici circa la reale esistenza del filosofo di Samo furono la maggior parte dei filologi del XIX secolo, in particolar modo Zeller in *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwicklung dargestellt*, tradotta e aggiornata da Rodolfo Mondolfo: *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, Parte II, voll. III, a cura di M. Isnardi Parente, Firenze, La nuova Italia, 1974.

pitagoriche, ma qualcosa di radicale e assolutamente specifico resta e sancisce un vero e proprio *incipit* per l'Occidente: il principio come numero e la realtà come armonia.

La tradizione pitagorica non fu affatto una corrente omogenea. Da Archita di Taranto a Nicomaco di Gerasa, infatti, passano sei lunghi secoli in cui è alquanto difficile riuscire a rintracciare un apparato dottrinario definito e incontaminato sotto quella seppur condivisa rivendicazione di discepolato nei confronti di Pitagora. Convenzionalmente suddiviso in tre periodi, antico, medio (antecedente al I secolo a.C.) e nuovo, il pitagorismo conobbe una florida produzione letteraria, in particolar modo di opere pseudoepigrafiche attribuite al Maestro stesso o a prestigiosi discepoli, quali Timeo, Ocello, Callicratida, Telauges, Archita, solo per citarne alcuni.

I *Versi Aurei*, le *Lettere* e una raccolta di *akousmata*, invece, sono oggetto di un dibattito circa la paternità di Pitagora, ritenuta possibile, almeno parzialmente, da studiosi come Delatte²⁵.

Per quanto riguarda l'organizzazione della Scuola, è Giamblico a offrirci una dettagliata ricostruzione: dagli orari dell'insegnamento ai periodi di meditazione e di studio, delineando quel *bios pythagorikos* che Platone aveva indicato come regime specifico dei governanti nella sua *Repubblica*. Il silenzio (*echemuthìa*) di tre o cinque anni cui erano tenuti gli aspiranti adepti, l'obbligo di mantenere il segreto circa le dottrine della setta, le interdizioni alimentari, la rigida suddivisione della vita umana in fasce d'età nonché di sesso – ricordiamo in proposito che nelle comunità pitagoriche erano ammesse anche le donne –, nonché la distinzione gerarchica tra i discepoli secondo il grado di conoscenza e autorevolezza in *akousmatikoi* (semplici osservanti della disciplina), *mathematikoi* (dediti all'attività scientifica), *sebastikoi* (impegnati nell'attività contemplativa) e *politikoi* (destinati al governo della città), sono solo alcuni degli aspetti della vita pitagorica.

Da un punto di vista dottrinale, fu certamente il numero il segno distintivo del pitagorismo, numero che in qualche modo rispondeva all'*horror infiniti* della civiltà greca²⁶. Il celebre passo del *Filebo*, in cui è spiegata la teoria di carattere pitagorico

²⁵ Delatte, come sottolinea Fumagalli, ha proposto l'attribuzione a Pitagora della metà degli esametri dei *Versi Aurei*, intesi come posteriori e spuri ma attorno a un nucleo autentico di *parngèlmata*, ovvero precetti etici in uso presso i discepoli più antichi. Lo proverebbe il fatto che si sia in possesso di brevi sentenze denominate *akoùsmata* o *symbola* tramandate come pitagoriche. Cfr. S. Fumagalli, *Introduzione*, in S. Fumagalli (a cura di), *Versi Aurei. Seguiti dalle Vite di Pitagora, di Porfirio e Fozio, da testi pitagorici e da lettere di donne pitagoriche*, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 12-13. Cfr. A. Delatte, *Etudes sur la littérature pythagoricienne*, Paris, 1915.

²⁶ Cfr. P. Zellini, *Breve storia dell'infinito*, Milano, Adelphi, 1993.

della contrapposizione tra limite (*peras*) e illimitato (*ápeiron*), inquadrata in una prospettiva etica, è una delle maggiori testimonianze in merito.

Con l'interpretazione neopitagorica e misticheggiante degli enti matematici operata nell'Accademia di Speusippo e Senocrate, ma forse già presente nel pitagorismo più antico che esprimeva un potente orizzonte simbolico e mistico, si insistette particolarmente sulla facoltà intuitiva come mezzo per cogliere tali entità; la speculazione intorno ai numeri (aritmologia) assunse pertanto un carattere trascendente e sacrale. Così in particolare la Tetrade o "santa" Tetraktys, numero quaternario o sistemazione gnomonica in cui si succedevano i primi quattro numeri naturali e che rappresentava il rapporto fondamentale tra queste cifre, esprimendo in tal modo la totalità pitagorica delle consonanze musicali nonché il loro sistema cosmologico. Il numero come principio, come sostanza autentica, come "monade", sanciva evidentemente l'inizio del percorso occidentale in senso metafisico e scientifico nell'implicazione di quel concetto dalla portata non meno rivoluzionaria che fu la relazione. *Logos* e *kòsmos*, musica, matematica e cosmologia – non è necessario insistere sull'immensa fortuna che ebbe il tema della musica delle sfere –, si reggevano su un sistema dottrinario dominato dalla grande metafora musicale, in cui l'uomo svolgeva una funzione precisa e sottoposta a un ordine universale retto dalle leggi della simpatia e dell'analogia. In un tale orizzonte, assolutamente determinato, matematico ed ottimistico, il tema del male, del disordine e dell'imprevedibile, avevano poco spazio. La scoperta dell'incommensurabilità da parte di Ippaso di Metaponto rappresentò, difatti, una vera e propria catastrofe per il sistema pitagorico.

La relazione tra pitagorismo e platonismo risulta tutt'altro che chiara. Tuttavia, il parere degli antichi – si pensi a Cicerone e ad Apuleio – circa il rapporto di discepolato, o più semplicemente di influenza, che lega Platone ai pitagorici è quasi unanimemente condiviso. Reale, a proposito del pitagorismo, parla di una sua «stagione ateniese nell'Accademia platonica»²⁷, dopo la quale esso rimase, perlomeno da un punto di vista filosofico, estraneo allo sviluppo del dibattito permeato di istanze immanentistiche e materialistiche. A partire dal I secolo d.C., assieme a motivi religiosi e spirituali, il pitagorismo rinacque tanto in Oriente, ad Alessandria, quanto in Occidente, a Roma. Il suo sviluppo in età romana è stato oggetto di svariati studi²⁸ dati l'abbondanza di

²⁷ D. Antiseri, G. Reale, *Mediopitagorismo e neopitagorismo, Storia della filosofia dalle origini a oggi. Dal cinismo al neoplatonismo*, vol. II, Milano, Bompiani, 2008.

²⁸ In merito al pitagorismo in età imperiale si veda anche la monumentale opera di V. Capparelli, *La sapienza di Pitagora: la tradizione pitagorica*, 2 voll., Roma, Edizione Mediterranee, 1988 e *Il*

riferimenti, la rinascita di determinate tematiche, nonché il proliferare di testi pseudoepigrafici.

Rappresentanti del neopitagorismo metafisico furono Nicomaco di Gerasa, Numenio di Apamea e, in territorio spagnolo, Moderato di Gades (Cadice). Nonostante la grande eterogeneità degli autori e la varietà delle posizioni, è possibile affermare che il neopitagorismo vero e proprio nacque ad Alessandria, il cui atteggiamento mistico-religioso sarà nondimeno condizione per lo sviluppo del neoplatonismo.

Contrapposto al pitagorismo ellenistico e sviluppatosi tra la fine dell'età pagana e i primi due secoli dell'età cristiana, il neopitagorismo presenta caratteristiche ben precise, prima fra tutte il recupero della dimensione incorporea e immateriale (attraverso la teoria della Monade, della Diade e dei Numeri) che, condiviso seppur da prospettive differenti dai medioplatonici (in cui risulta centrale la metafisica del *Nous* di carattere aristotelico e delle Idee), costituisce la condizione per la sintesi neoplatonica.

Con il neopitagorismo e il neoplatonismo prima, la filosofia araba e la mistica ebraica poi²⁹, temi e suggestioni “pitagoriche” si fanno sempre più indistricabili da elementi estranei. E, come già evidenziato in merito all'orfismo, anche il pitagorismo va assumendo di volta in volta, tra entusiasmo e diffidenza, nuove connotazioni mantenendo sempre, tuttavia, una posizione marginale nella storia del pensiero e spesso tacciato, come già fece Eraclito, di *polymathia* o ciarlataneria dalla cultura ufficiale.

La diffusione delle idee “pitagoriche”, infatti, rintracciate in modo particolare nei dialoghi platonici *Fedone* e *Timeo* (certamente il dialogo più celebre dell'Antichità e dell'Alto Medioevo), conoscono un florido sviluppo. La relazione tra musica e universo, o meglio la corrispondenza tra anima dell'uomo e anima dell'universo attraverso le proporzioni musicali come strumenti della creazione, costituisce un'idea centrale di tutta l'età antica: Teone di Smirne, Nicomaco, Ptolomeo o Aristide Quintiliano, nel panorama culturale greco; Plinio il vecchio, Cicerone, Censorino, Macrobio, Boezio, in ambito latino. Infine, per quanto riguarda l'ambito cristiano troviamo Atanasio, San Clemente, sino ad arrivare al *De musica* di Sant'Agostino.

Al di là del carattere esoterico o prettamente filosofico con cui si sviluppano, non vi è alcun dubbio circa la profonda suggestione che il pitagorismo esercitò tanto nel Rinascimento, in particolare attraverso l'Accademia fiorentina – e che tramite la figura

messaggio di Pitagora: il pitagorismo nel tempo, 2 voll., prefazione di P. Fenili, Roma, Edizione Mediterranee, 1988.

²⁹ In proposito si veda F. García Bazán, *El platonismo pitagorizante y su desarrollo helenístico, gnóstico-cristiano, islámico y judío*, Argentina, Academia de Ciencias y de Artes de San Isidoro, 1999.

di Sor Juana Inés de la Cruz si diffuse nel contesto latinoamericano – quanto nell’indagine cosmologica seicentesca, da Reuchlin a Copernico, Keplero, Galileo, Giordano Bruno, Tycho Brahe, Leibniz fino ai primi Accademici dei Lincei. A partire dal XVII secolo, con il fiorire degli studi filologici e l’interesse per le Scuole filosofiche, le indagini sul pitagorismo rifiorirono, sebbene in un orizzonte decisamente più critico e votato a una più attenta ricostruzione storico-filosofica. I numerosi studi ottocenteschi da parte di studiosi francesi e tedeschi rappresentano, in tal senso, tanto la prodigiosa rinascita dell’interesse nei confronti del pitagorismo quanto una condanna inappellabile emessa dal filtro più o meno attendibile della storiografia verso un fenomeno straordinariamente versatile e, pertanto, difficilmente comprensibile nella sua pretesa di totalità. Come evidenzia Capparelli³⁰, della storia del pitagorismo se ne sono occupati per lo più storici della filosofia e filosofi interessati a rintracciare l’idea metafisica come fondamento del sistema dottrinario; in tal modo, tuttavia, la rappresentazione totale del cosmo e dell’umano ne è rimasta impoverita e la complessità dell’universo filosofico della Scuola italice, manifesto in quel suo *bios pythagorikos*, mutilata. Ma il “pitagorismo” aveva ancora molto da insegnare.

Il positivismo, che non ne fa certo un baluardo del proprio pensiero, tuttavia non lo misconosce, forse per via di quei tratti misticheggianti dello stesso Comte. Al contrario, sebbene non demonizzato da Hegel, fu trattato con sostanziale diffidenza o non considerato affatto dall’hegelismo italiano. Tuttavia riemerge, ancora prima che in epoca fascista – che lo rilegge filtrato da quella sua ambigua lente misticheggiante, si pensi al matematico e misterioso Arturo Reghini – nel 1873 a Napoli con l’istituzione dell’Accademia Pittagorica di Felice Caivano Schipani. Ad ogni modo, occorre precisare che già a partire dal XVIII secolo è il grande contenitore teosofico della Massoneria a rielaborare in senso arbitrario ed eclettico i contenuti e i simboli di un certo pitagorismo.

Il panorama contemporaneo, offre altri importanti esempi di studiosi decisamente distanti tra loro ma ugualmente appassionati alle vicende, alle dottrine o alle suggestioni offerte da questa corrente. Così il ripensamento estetico da parte di Schoenberg, Yeats e Rubén Darío o l’interesse dello storico della scienza De Santillana, il cui *Mulino di Amleto*³¹ rappresenta una lettura utile alla ricostruzione e comprensione del fenomeno.

³⁰ Cfr. V. Capparelli, *La messaggio di Pitagora. Il pitagorismo nel tempo*, vol. I, cit., p. 16.

³¹ Cfr. G. De Santillana, H. Von Dechend, *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, a cura di A. Passi, Milano, Adelphi, 2003.

Infine, con l'evoluzione delle discipline fisico-matematiche, un pitagorismo "purificato", ovvero desacralizzato, riemerge come riferimento antico di una nuova *forma mentis*.

Per quanto riguarda la specificità del panorama ispanico e ispanoamericano, idee di ispirazione pitagorica si sviluppano seguendo un andamento ancor più complesso e difficilmente scomponibile nelle sue tappe o negli autori di riferimento, dati la fecondità dello scambio, in particolare circa i motivi numerologici e cosmologici, con il mondo intellettuale arabo ed ebraico in Spagna e il profondo sincretismo della cultura latinoamericana.

Ad ogni modo, per ciò che concerne la Spagna, è possibile sostenere la presenza di una prospettiva pitagorica che, a partire da Moderato, attraversa i secoli nutrendo la riflessione spagnola di profonde suggestioni. L'attenzione dello storico Bonilla San Martín³² verso la figura del neopitagorico spagnolo o la ricostruzione della storia degli eterodossi spagnoli di Menendez Pelayo³³ sono una prova di questo significativo aspetto della cultura ispanica, tanto significativo da porsi come alternativo rispetto al ben più noto senechismo³⁴. Pitagorismo e senechismo, entrambi frutti dell'epoca romana, rappresenterebbero, dunque, i due grandi filoni del pensiero spagnolo.

Proprio i contributi di questi due insigni studiosi ci riportano al clima di fine Ottocento in cui si diffonde, dentro e contro la *Weltanschauung* positivista, una peculiare idea di pitagorismo di grande rilevanza ai fini della presente ricerca. Infatti, nell'orizzonte culturale degli ultimi decenni del diciannovesimo secolo, così infiammato dagli slanci idolatrici nei confronti della scienza, si assiste allo sviluppo di quel fenomeno prettamente iberico e iberoamericano che è il Modernismo letterario e filosofico.

Corrente nata in America e poi in Spagna per una sorta di «independencia involuntaria» dalla Francia, secondo l' incisiva espressione di Alfonso Reyes³⁵, il Modernismo non presenta di certo un carattere omogeneo. La sua stessa definizione è stata piuttosto dibattuta e non sembra possibile trovare una soluzione unanime, e per la diversità degli autori e per la diversità delle circostanze storico-politiche in cui si

³² Cfr. A. Bonilla y San Martín, *Moderato de Gades, filósofo pitagórico español*, in «Archivo de la Historia de la Filosofía», 1, Madrid, 1905, pp. 30-36.

³³ M. Menendez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Imprenta de F. Maroto e hijos, 1880-1882.

³⁴ La presenza di una duplice prospettiva senechista e pitagorica del pensiero spagnolo è quanto emerge dal libro di J.F. Ortega Muñoz e F. García Bazán, *El alborear andaluz de la Filosofía española*, Málaga, Umaeditorial, 2017.

³⁵ F. De Onís, *Sobre el concepto del Modernismo*, in H. Castillo (a cura di), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 35-42.

sviluppa. Si pensi anche solo alla difficile e tanto discussa distinzione tra Modernismo e Generazione del '98 per quanto riguarda la Spagna. È assolutamente certo, tuttavia, che proprio il 1898 rappresenti una data spartiacque tanto per l'America latina quanto per la Spagna. Se quest'ultima, infatti, perde le sue ultime colonie nella guerra ispano-americana, per quella comincia una fase di profondo ripensamento identitario nel contesto del crescente imperialismo statunitense. A partire da questo momento la Spagna dovrà confrontarsi con l'Europa, in questo senso l'orteghiana domanda «Dio mio cos'è la Spagna?» risuonerà per anni nella coscienza di molti intellettuali, mentre l'America centrale e meridionale, d'ora in poi "latina", sarà costretta a reinventarsi e a riformularsi nel legame con il vecchio continente.

Modernismo americano e modernismo spagnolo, dunque, si sviluppano, sebbene in anni diversi e con caratteristiche peculiari, da una circostanza comune: il "problema" dell'America latina e il "problema" della Spagna. Nascono così l'"hispanismo", la nuova attitudine statunitense del "panamericanismo" e la cultura "latina" che, in sostanziale opposizione all'America anglosassone e nel contesto di una crisi spirituale dalle molteplici e contraddittorie forme individuali, nazionali e cosmopolite, giunse a dare espressione universale e moderna a ciò che di più profondo ha l'ispanico.

Il legame tra modernismo e pitagorismo, il cui sviluppo, nella prospettiva di Schuré, si dà sempre in connessione a periodi di crisi storica³⁶, esprime da un lato la rivendicazione delle tradizioni religiose e spirituali contro il positivismo imperante, dall'altro l'intima esigenza di sostenere, in accordo con la natura profondamente sincretistica di tale corrente, l'idea di armonia pitagorica come concordanza degli opposti. Se il positivismo aveva insistito sulle categorie di razza, linguaggio, classe, ambiente, il modernismo mira all'unità, alla fusione totale. La complementarità e la giustapposizione di culture e dottrine differenti, infatti, è uno dei suoi aspetti più tipici: filosofia greca, misticismo cristiano, orientalismo, illuminismo, teosofia, magia, ermetismo, occultismo, cabalismo e alchimia, spesso convivono nei poeti modernisti, esprimendo tutta la loro inquietudine circa la ricerca di un cammino di perfezione. È in questo senso che pitagorismo e buddismo coincidono in un'ascesi purificatrice.

È nota la presenza di motivi pitagorici nella poesia di Rubén Darío, padre della corrente modernista iberoamericana. In proposito Raymond Skirme³⁷, dopo aver rintracciato nei poeti simbolisti e modernisti un pitagorismo essenzialmente incentrato

³⁶ E. Schuré, *Pythagoras and the Delphic Mysteries*, Londres, Wellby, 1906.

³⁷ R. Skirme, *The Pythagorean vision of Rubén Darío in La Tortuga de oro*, in «Comparative Literature Studies», vol. 11, No. 3, (settembre 1974), Penn State University Press, pp. 233-248.

sul tema musicale e ispirato in modo particolare a Carlyle, visto come figura emblematica dell'antipositivismo, ne individua le specificità. Armonia e numero emergono come concetti chiave all'interno di una prospettiva altamente simbolica che opera una risignificazione non convenzionale del pitagorismo e in cui il concetto di armonia non ha a che vedere con una visione statica ma con un processo dinamico dettato da un impulso creativo: il ritmo. Ritmo, o misteriosa musica dell'universo che, correati di una ricca costellazione simbolica – *in primis* dall'immagine della tartaruga il cui guscio è usato per costruire la lira simbolo di Apollo –, dalla credenza nella ciclicità del tempo e, quindi, nella trasmigrazione delle anime, descrivono in modo eloquente lo spirito di tale poetica. In quest'ottica, è lo stesso processo poetico, in quanto aderente ed anzi capace di incarnare e rinnovare quel ritmo, ad essere "pitagorizzante".

Che il pitagorismo sia una delle correnti più profonde e rivelatrici del modernismo è stato evidenziato da Ricardo Gullón³⁸, il quale ha mostrato la frequenza dei riferimenti al nome di Pitagora o le allusioni alle sue dottrine presenti nella prosa e nei versi di molti scrittori dell'epoca: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Leopoldo Lugones, Valle-Inclán, Herrera y Reissig e Miguel de Unamuno.

In questa prospettiva, dunque, il termine "pitagorismo", che nel contesto della storia delle idee implica non poche ambiguità, non si riferisce a un *corpus* dottrinale, bensì a una certa affinità di tematiche dentro un orizzonte interpretativo piuttosto ampio in cui emerge l'interesse, come evidenziato, per la dimensione mistica e onirica, una concezione ritmica dell'universo, l'idea del numero come cifra magica, la visione del pitagorismo, spesso associato al buddismo, come cammino di perfezione, nonché una singolare attenzione al tema del ciclo morte-resurrezione.

Sebbene José Vasconcelos e María Zambrano siano legati in modo differente e talora indiretto a quel contesto culturale, ritengo che la peculiarità della loro prospettiva filosofica, apertamente ispirata a pitagorismo e orfismo, sia da leggere anche, sebbene non esclusivamente, nell'ottica della diffusione e dell'eco delle suggestioni di poeti e pensatori modernisti. Pertanto, lontana dal voler mostrare un rapporto di influenza diretta tra la poetica modernista e le specifiche prospettive filosofiche di Vasconcelos e Zambrano, è mia intenzione, tuttavia, mostrare la preesistenza di determinati temi in

³⁸ Cfr. R. Gullón, *Pitagorismo y modernismo*, in H. Castillo (a cura di), *Estudios críticos sobre el modernismo*, cit., pp. 358-384. Dello stesso autore si veda anche, con il medesimo titolo, una versione ampliata del suddetto articolo: *Pitagorismo y modernismo*, Sant Ander, Gonzalo Bedia, 1967.

ambienti culturalmente e storicamente vicini. Resta da chiarire, evidentemente, fonti specifiche e genealogia delle rispettive posizioni.

I capitolo
«Pitagorismo e destino:
due autobiografie a confronto»

«Non resta altra causa se non la più antica di tutte, quella in realtà che fin dal principio della nostra storia ha determinato l'esistenza stessa della vita politica, la causa della libertà contro la tirannide».

H. Arendt, *Sulla rivoluzione*

I.1 Ulisse creolo e il Messico rivoluzionario

È nel 1916, nel contesto di una conferenza all'Università San Marcos di Lima, che il filosofo messicano, tracciando una sorta di storia intellettuale dal trionfo della Repubblica in poi, adotta per la prima volta il mito di Ulisse in riferimento al proprio esilio³⁹. Un Ulisse latino, “criollo” come dirà in seguito, un Ulisse, quello di Vasconcelos, che incarna le qualità culturali di un Messico pronto a riconoscersi soprattutto nella sua eredità ispanica e contro l'imperialismo non solo economico ma culturale di matrice anglosassone, il cui emblema sarà, come vedremo, un troppo pragmatico e profano Robinson Crusoe⁴⁰.

Che José Vasconcelos sia nato a Oaxaca il 27 febbraio del 1882 e si sia trasferito in tenera età con la famiglia nei territori desertici di Sásabe, Sonora, Piedras Negras e Cohauila, vicino alla frontiera con gli Stati Uniti – giacché il padre era impiegato doganale – non è un elemento trascurabile. Ancora fresca, forse, la ferita provocata dalla espansione territoriale degli Stati Uniti che con il trattato di Guadalupe Hidalgo (1848) risarcivano il Messico di un'enorme mutilazione territoriale⁴¹. Troppo evidenti anche le conseguenze del terribile genocidio delle popolazioni native americane, ridotte a vagare cacciando, assieme al cibo, una piccola porzione di libertà. Ma il messicano “*criollo*”, lo straniero nativo, il “*norteño*”, non può che vivere la presenza degli indigeni come una costante minaccia, e tra la fine del diciannovesimo secolo e gli inizi del ventesimo quella minaccia, immortalata nelle eroiche gesta di una sorta di epica contemporanea, era più grave che mai, giacché alla grande conquista americana dell'ovest seguiva la grande conquista del sud. La contrapposizione tra civiltà e barbarie cambiava solo nei termini del conflitto ma, in fondo, restava immutata nei contenuti, e alla frattura tra il Nord creolo e il Sud indigeno si sovrapponeva quella tra un Messico in cerca della propria identità culturale, nonché dell'effettiva indipendenza nazionale, e il colosso statunitense con la sua costante ingerenza nelle politiche dei paesi latinoamericani.

³⁹ Cfr. G. Hurtado Pérez, *La revolución creadora. Antonio Caso y José Vasconcelos en la Revolución mexicana*, México, UNAM, 2016, p. 161.

⁴⁰ Cfr. J. Vasconcelos, *De Robinson a Odiseo (Pedagogía esctructurativa)*, in Id, *Obras Completas*, tomo II, México, Libreros Mexicanos Unidos, 1958, pp. 1495-1710.

⁴¹ La guerra messicano-americana o “intervento USA” (1846-1848), avvenuta sotto la presidenza di James Knox Polk, il cui *casus belli* fu l'irrisolta questione della “Repubblica del Texas”, terminò con una grave sconfitta per il Messico che, evidentemente più debole, non poté fare altro che accettare un risarcimento di diciotto milioni di dollari circa in cambio della cessione di ampi territori del nord: Texas, California, Nevada, Utah, Arizona, Nuovo Messico, Wyoming e parte del Colorado.

La suggestiva analisi di Turner a proposito della frontiera nella storia americana⁴² offre un profilo suggestivo quanto veritiero del tipo antropologico americano, della «fluidità» della sua vita, che può arricchire la nostra ricostruzione fornendoci un'idea chiara del vicino scomodo e ingombrante con cui un Messico tutto sommato agli albori della sua storia nazionale è costretto a fare i conti, ma anche una contrapposizione tra due tipologie di frontiera e pertanto di conquista, l'una europea e l'altra americana, che rispondono in qualche modo a una lacerazione culturale ritratta con passione e grande spirito di rivalse da Vasconcelos.

Fino ad oggi la storia americana è stata, in larga misura, la storia della colonizzazione del Grande Ovest. L'esistenza di una superficie di terre libere e aperte alla conquista, la sua retrocessione continua e l'avanzata dei coloni verso occidente, spiegano lo sviluppo della nazione americana [...] Lo sviluppo sociale americano è stato un inizio continuo, un punto di partenza sempre nuovo, su una frontiera mobile. [...] In quest'avanzata, la frontiera è la cresta, la lama acuta dell'onda, il punto d'incontro fra barbarie e civiltà. [...] La frontiera americana si distingue nettamente da quella europea, che è una linea di confine fortificata che corre attraverso terre densamente abitate. La cosa più significativa della frontiera americana è che è posta proprio al limite dei territori aperti all'espansione e alla conquista. [...] La frontiera è la linea dell'americanizzazione più rapida ed effettiva. La grande distesa solitaria domina il colono, s'impadronisce del suo animo. Egli è vestito all'europea, ha strumenti europei, viaggia e pensa all'europea. La grande distesa solitaria lo tira giù dalla carrozza ferroviaria e lo mette su una canoa di betulla. Lo spoglia dei vestiti della civiltà, lo veste con la casacca del cacciatore e gli mette ai piedi i mocassini di daino. Lo spinge nella capanna di tronchi d'albero del Ciroki e dell'Irochese e lo circonda di una palizzata indiana. Il colono ha già seminato mais e lo ha arato con un legno appuntito; ora lancia grida di guerra e scotenna nel più puro e ortodosso stile indiano. Per dirla in breve, alla frontiera l'ambiente è, agli inizi, troppo violento per l'uomo bianco. Questi deve accettare le condizioni o perire, e così si adatta alla radura e segue le piste degli indiani. A poco a poco trasforma le solitudini deserte, ma il risultato non è la vecchia Europa, lo sviluppo dell'originario germe sassone, il ritorno all'antichissimo ceppo germanico. Nasce con lui un prodotto nuovo e genuino: l'americano. In principio, la frontiera era rappresentata dalla costa atlantica ed era la frontiera dell'Europa, veramente, in ogni senso. Spostandosi verso Ovest, essa divenne sempre più americana. Come le morene frontali si depositano a ogni regredire delle glaciazioni, così ogni frontiera lascia dietro di sé le proprie tracce, e quando diventa un'area colonizzata la regione partecipa ancora delle caratteristiche della frontiera. L'avanzata della frontiera ha significato un movimento regolare che s'allontanava sempre più dall'influsso dell'Europa, uno sviluppo costante di indipendenza su linee prettamente americane⁴³.

È nello spazio desertico e incandescente di questa frontiera che nasce e si sviluppa la riflessione vasconceliana, mostrando le tracce profonde del suo antagonismo alla rivisitazione in senso imperialista della dottrina Monroe, antagonismo che sarà il punto di partenza per una forte rivendicazione oltre che politica culturale. Ma non tanto insistendo sul versante nazionalistico, quanto tentando di imprimere una direzione universalista alla cultura messicana senza tuttavia dimenticarne le più profonde radici. D'altronde, la liberazione per Vasconcelos non si raggiunge negando lo straniero,

⁴² Cfr. F.J. Turner, *La frontiera nella storia americana*, Bologna, Il Mulino, 1967.

⁴³ Ivi, pp. 5-7.

arginandolo, combattendolo, bensì costruendo ciò che è proprio, ciò che è caratteristico di un popolo. Non è un caso che dedichi ampio spazio alla valorizzazione della cultura e del pensiero, non già latinoamericano – termine troppo compromesso dal punto di vista politico perché legato alla conquista francese di Massimiliano –, come neppure iberoamericano, quanto “indoamericano”⁴⁴.

Nel primo volume della sua monumentale autobiografia *Memorias*, divisa in quattro volumi – *Ulises criollo* (1935), *La tormenta* (1936), *El desastre* (1938) e infine *El proconsulado* (1939), cui forse, come suggerisce Fell, ne andrebbe aggiunto un quinto, *La flama* (1959)⁴⁵– Vasconcelos ricorda quei primi anni d’infanzia descrivendo la paura della madre, Carmen Calderón, una fervente cattolica, e la risolutezza del padre, Ignacio Vasconcelos, quando si affacciava sull’uscio di casa rispondendo a colpi di *winchester* ai saccheggi degli Apaches⁴⁶. Tuttavia, della storia narrata in *Ulises criollo* non tutto corrisponde al vero.

Scritto all’indomani della sconfitta alle elezioni presidenziali del 1929, in cui molti suoi fedeli erano stati assassinati o incarcerati, il primo libro delle sue memorie, che ripercorre i primi trent’anni dell’autore e si chiude con l’assassinio di Francisco Madero, non può dirsi a tutti gli effetti un’autobiografia. Il Vasconcelos autore, difatti, non sempre coincide con il personaggio. Come evidenzia Pitol⁴⁷, il personaggio Vasconcelos eredita dall’autore la data di nascita, genitori e fratelli, un’amante di nome Adriana, una sposa insopportabile, gli studi, la visione messianica, gli amici e una stessa Rivoluzione in cui entrambi lottano, trionfano, e infine perdono. Tuttavia, il personaggio diviene fautore di idee, come la “teoria del risentimento sociale”, che certamente non potevano essere proprie dell’autore di quegli anni⁴⁸. Uno scarto, quello tra autore e personaggio, che sembra rievocare, come è stato acutamente osservato, le opere unamuniane⁴⁹.

Si tratta pertanto di una sorta di biografia romanzata? D’altronde *Ulises criollo* è per lo meno un romanzo il cui protagonista si chiama José Vasconcelos; potrebbe darsi, dunque, se non fosse che il Vasconcelos delle opere estetiche teorizzerà, come vedremo, la funzione “trasfigurante” della facoltà fantastica, la sua capacità di aumentare e

⁴⁴ Cfr. J. Vasconcelos, *Indología*, in Id., *O.C.*, tomo II, cit., pp. 1205-1280.

⁴⁵ Cfr. C. Fell, *Introducción del Coordinador*, in J. Vasconcelos, *Ulises criollo*, edizione critica a cura di C. Fell, Parigi, ALLCAX, 2000, p. XXXV.

⁴⁶ J. Vasconcelos, *Ulises criollo*, cit., p. 7.

⁴⁷ Cfr. S. Pitol, *Liminar*, in J. Vasconcelos, *Ulises criollo*, cit., pp. XIX-XXXIII.

⁴⁸ Ivi, p. XXVII.

⁴⁹ Cfr. F. Traslavina-McCallion, *Vasconcelos y Unamuno: dicotomía y síntesis en la modalidad autobiográfica*, tesi dottorale del 1982 dell’Università di New York, consultabile presso l’archivio della Casa-Museo Unamuno, Universidad de Salamanca.

redimere il reale, che ci spinge in qualche modo ad intravedere qualcosa di più nell'operazione di intervento e modificazione della propria biografia. Se la fantasia non è mera invenzione ma trasfigurazione in funzione del destino, come dovremmo interpretare il suo *Ulises criollo*, che di fatto sembra appartenere a un genere differente dagli altri tre volumi delle sue memorie? Dovremmo forse ascriverlo a una sorta di genere *plusquambiografico*?

Di fronte alla difficoltà di classificare l'*Ulises*, Pitol propone di considerarla una specie di "educazione sentimentale" o di "esperienza iniziatica", ma la si potrebbe altresì intendere come epopea, suggerisce Joaquín Blanco⁵⁰ o, più semplicemente, come una "biografia di idee"⁵¹, in cui ciò che dà unità al racconto è il processo di costruzione di una volontà e il suo esercizio incessante nella conformazione di un destino⁵². «La volontà può muovere le montagne» è il motto dell'eroe ibseniano su cui Vasconcelos tornerà più volte e con cui si identifica, accomunati – Vasconcelos e Peer Gynt – dall'applicazione di una energia sovrumana nel forgiare il destino, dal fatto che entrambi si concepiscano come creatori di un futuro personale anormale, eccezionale, in cui anche il caso risulta un prodotto della propria energia⁵³.

⁵⁰ Cfr. J.J. Blanco, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, México, Fondo de cultura económica, 1977, p. 32. In proposito Blanco scrive: «Convendría ensayar otro tipo de marco teórico si lo que se busca es recobrar su figura íntegra y compleja [...] un marco literario, como el de *La isla del tesoro* y las novelas de Salgari, por ejemplo. [...] gran parte de la historia política contemporánea de México es una novela de piratería y es ése el espacio en que él se movió. Si desde puntos de vista morales parece incoherente y contradictorio es porque su lógica es la de la aventura, y su ética y su estética son las del aventurero [...] *Ulises criollo* tiene mucho que ver con los "héroes" de Carlyle, con los "hombres representativos" de Emerson y con la malas biografías sentimentales de Romain Rolland; pero Vasconcelos intentó algo que ellos no se propusieron: considerar la autobiografía como una epopeya. Desde las primeras páginas describe a sus padres como "eugénicamente" aptos para procrear un superhombre; habla en seguida de su infancia como la de un genio, y su adolescencia y juventud tienen el nervio de las novelas de aventuras. Gracias a ello, no oculta en su autobiografía sus peores momentos: no posa en ella para figura ejemplarmente moral. Es cínico, deslenguado, desaliñado. Se desembarazó, molesto, de su familia y de sus mujeres; trató narrar con ingratitud y desprecio a las instituciones y personas que lo apoyaron. Su vejez destruye cualquier posibilidad de creer en el mito moral del Maestro de la Juventud, que él por su parte corrompió conciente y constantemente en sus escritos posteriores a 1924. No ambicionó erigirse en una figura imitable, sino en un individualista inimitable». Ivi, pp. 32-33.

⁵¹ «La biografía de Vasconcelos – come scrive Jorge Cuesta in un articolo pubblicato dopo la comparsa dell'*Ulises* – es la biografía de sus ideas. Este hombre ha tenido ideas que viven, ideas que aman, que sufren, que gozan, que sienten, que odian y se embriagan; las ideas que solamente piensan le son indiferentes y hasta odiosas. *Ulises criollo* es, por esta causa, el libro en que la filosofía de Vasconcelos encuentra su genuina, su auténtica expresión. Aquellos en que la ha expuesto de un modo puramente doctrinal son casi ilegibles», e poi aggiunge «Tan inconsistente, tan pobre y tan confusa como es su doctrina cuando se la mira pensando, es vigorosa, imponente y fascinadora cuando se la mira viviendo». Cfr. J. Cuesta, cit. da S. Pitol, *Liminar*, in J. Vasconcelos, *Ulises criollo*, cit., p. XXVII.

⁵² Cfr. S. Pitol, *Liminar*, in J. Vasconcelos, *Ulises criollo*, cit., p. XXVII. In proposito, è interessante la distinzione tra volontà e destino che Vasconcelos offre in *Monismo estético*: «La voluntad nos hipnotiza simulando grandes ambiciones, cuando en verdad sólo es sierva de los deseos y a la hora de un percance, ella es la primera que vacila y nos abandona. En cambio el destino, la fuerza externa, esa sí, a veces parece que nos sale al encuentro y nos toma a su cargo o nos asalta como un antagonista». Cfr. J. Vasconcelos, *Monismo estético*, in Id., *O.C.*, tomo IV, México, Editores Mexicanos Unidos, 1961, p. 70.

⁵³ Cfr. S. Pitol, *Liminar*, in J. Vasconcelos, *Ulises criollo*, cit., p. XXVII.

Hanno un che di epico le gesta narrate da Vasconcelos, e persino commovente osserva Pitol, mentre lo si immagina attraversare il paese a cavallo con la compagna Adriana, avventurarsi per i sentieri impervi della Sierra Madre fuggendo dai nemici fino ad attraversare il Río Bravo, per poi trovarlo quasi un attimo dopo nella biblioteca di San Antonio in Texas, radunando materiale per la sua *Estética*, o ancora a Parigi assistendo alla storica *Consacrazione della primavera* di Stravinski. Un giorno contro e un giorno a favore di Pancho Villa, un giorno in patria l'altro in esilio a New York a studiare Plotino e Pitagora. Ma a forgiare la vita gloriosa di questo Ulisse messicano, di questa biografia fantastica di idee divise tra politica e filosofia⁵⁴, dove gli zoccoli dei cavalli non sono che il freno della mente sulla sabbia, è anche e soprattutto una circostanza storica unica, il momento “glorioso” della Rivoluzione messicana, con tutto ciò che venne prima e dopo.

È in un simile contesto che, come scrive Blanco, azione storica e concezione allegorica si fondono all'evocare il nome di José Vasconcelos. E se a proposito del suo ruolo storico si può ricordare l'appartenenza alla classe media porfiriana, la valorosa partecipazione all'*Ateneo de la Juventud* e alla Rivoluzione, lo straordinario impegno nella politica culturale ed educativa dello stato postrivoluzionario, la lotta democratica, la critica amara ai governi messicani, l'opportunismo e il risentimento, la sua concezione allegorica, prosegue Blanco, rivela gli ideali culturali tipici del Messico moderno e il loro fallimento.

Formado y conformado en el siglo XIX, en la tradición liberal humanista, Vasconcelos establece una identidad nacional con mitos e impulsos diversos – la lucha de Quetzalcóatl y Huichilobos, la estética bárbara, la raza cósmica, el mesianismo nacionalista, la redención misionera, la felicidad del Espíritu – con los que no sólo debía lograrse una nueva nación, sino una nueva humanidad; esta alegoría constituyó la palanca cultural básica del México moderno y comprometió a su autor en una biografía que pretendió cumplir el destino romántico aprendido en la noción humanista del genio. De ahí que en Vasconcelos al destino personal se trencen el destino de una cultura, a una acción histórica la práctica empedernida de un pensamiento, y que su fracaso biográfico sea aún una herida en la optimista cultura liberal latinoamericana de la que, desde los tiempos de la independencia, se esperó la liberación, la civilización, el progreso y hasta la grandeza de nuestros países⁵⁵.

⁵⁴ Vasconcelos si laureò in Giurisprudenza presso l'Universidad Nacional Autónoma Mexicana (UNAM) nel 1907 con una tesi dal titolo *Teoría dinámica del derecho*. Questa parte da assunti metafisici per elaborare l'idea delle tre leggi naturali del diritto (sviluppo dell'energia, della giustizia e dell'equilibrio). Si tratta di una teoria del Diritto di origine metafisica e con tratti moralizzanti, che tuttavia rivela già la propria componente critica nei confronti delle istanze positiviste. In proposito si veda M.J. Sarabia Viejo, *José Vasconcelos*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1989. Cfr. J. Vasconcelos, *Teoría dinámica del derecho*, in Id., *O.C.*, tomo I, México, Editores Mexicanos Unidos, 1957, pp. 13-36.

⁵⁵ J.J. Blanco, *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, cit., p. 9.

Autore di molti contrasti⁵⁶ e attore di numerose battaglie politiche, Vasconcelos – politico, giornalista e filosofo – va ricordato in particolar modo per una grandiosa opera di riforma culturale che merita di essere ripercorsa, sia pur brevemente, al fine di comprendere la statura del pensatore messicano all’interno del panorama culturale del Messico del Novecento.

Nel 1908 Vasconcelos, assieme a un gruppo di intellettuali tra cui Antonio Caso, Pedro Henríquez Ureña e Alfonso Reyes, fonda l’*Ateneo de la Juventud*, istituto che, profondamente ispirato al pensiero di Boutroux e di Bergson, si poneva in aperto contrasto con l’educazione positivista di stampo comtiano e spenceriano di Barreda, Sierra, Chávez e Parra, ovvero contro quel sistema di idee che in qualche modo legittimava il porfirato⁵⁷. È in occasione del centenario dell’indipendenza, in cui si tengono una serie di conferenze presso l’Ateneo – nessuna delle quali tratta direttamente il tema dell’indipendenza ma in cui tutte furono dedicate a scrittori o pensatori messicani o iberoamericani, celebrando in tal modo una più effettiva indipendenza intellettuale⁵⁸ –, che Vasconcelos presenta un intervento dal titolo *Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas*⁵⁹. Si tratta di una conferenza molto significativa dato che offre una critica all’evoluzionismo spenceriano e chiarisce i termini della lotta ideologica, giacché la rottura dall’assunto evoluzionista implicava al tempo stesso il rifiuto dell’argomento positivista dell’impossibilità della rivoluzione⁶⁰. Non sorprende, in tal senso, il fatto che in quella stessa conferenza Vasconcelos, dopo aver insistito sul carattere autodidattico della propria generazione, dunque sulla mancanza di maestri, ma non di eminenti ispiratori – *in primis* Schopenhauer e Wagner – faccia riferimento al Bergson de *L’évolution créatrice*, grazie al quale riemerge con forza il tema della libertà. Solo l’adozione di un nuovo presupposto filosofico poteva giustificare il mutamento radicale dell’ordine sociale.

⁵⁶ Ivi, p. 212.

⁵⁷ Con il termine “porfirato” si intende il regime dittatoriale di Porfirio Díaz (1877-1911) in cui il positivismo divenne l’orizzonte filosofico entro cui comprendere le scelte in campo tanto sociale quanto politico-economico. Esiste pertanto una stretta relazione tra porfirato e positivismo e tra antipositivismo e democrazia.

⁵⁸ Cfr. G. Hurtado Pérez, *La revolución creadora. Antonio Caso y José Vasconcelos en la Revolución mexicana*, cit., p. 73.

⁵⁹ Cfr. J. Vasconcelos, *Don Gabino Barreda y las ideas contemporáneas*, in Id., *O.C.*, tomo I, cit., pp. 37-56.

⁶⁰ Cfr. G. Hurtado Pérez, *La revolución creadora. Antonio Caso y José Vasconcelos en la Revolución mexicana*, cit., p. 75.

Furono anni di grande fermento culturale quelli che precedettero e forse determinarono in parte la Rivoluzione messicana⁶¹, anni in cui gli “ateneisti”, animati da una doppia vocazione politico-filosofica⁶², ingaggiarono una decisa battaglia tesa a rinnovare le basi filosofiche dell’educazione ufficiale e, in quest’ottica, a reintegrare la filosofia nelle accademie e nella scuola media superiore. È esattamente in questo contesto che viene fondata la Facoltà di Filosofia presso la Universidad Nacional Autónoma de México.

L’*Ateneo de la Juventud* subì un profondo cambiamento nel senso di una maggiore istituzionalizzazione a partire dal 1912, anno in cui cambia anche di nome diventando *Ateneo de México* il cui obiettivo, all’indomani della caduta del regime di Porfirio Díaz (1911), era quello di creare il programma educativo della nuova società democratica.

Se da un lato Vasconcelos subì clamorose sconfitte, la prima con Madero, la seconda nel 1924 in seguito al suo periodo alla Segreteria dell’Educazione come aspirante governatore di Oaxaca e, infine, alle elezioni del 1929, sconfitte seguite da lunghi esili (il maggiore dei quali va dal 1915 al 1920), soggiorni in Spagna, in vari paesi dell’America Latina in qualità di conferenziere, o negli Stati Uniti, dall’altro non si può di certo negare l’enorme risonanza che ebbe il suo operato socio-culturale, prima come Ministro dell’Istruzione Pubblica sotto il governo Gutiérrez (1914-1916), poi come rettore dell’Universidad Nacional de México sotto il governo Huerta⁶³, in seguito come fondatore della Secretaría de Educación Pública (SEP) nel 1921 sotto la presidenza Obregón, con il proposito di scolarizzare il popolo messicano. Quest’ultima esperienza, la cosiddetta “crociata educativa e culturale” di Vasconcelos, che si concluse nel 1924 a causa di alcuni dissapori politici, è di enorme importanza per la storia del Messico, tant’è che gli valse il titolo di “Apóstol de la educación”. Si tratta di anni di gloria, «años del águila»⁶⁴ come li ha definiti Fell utilizzando una frase di esortazione di Vasconcelos rivolta ai maestri, in cui vennero istituite scuole rurali, fu promosso un

⁶¹ Circa la relazione tra Ateneo e Rivoluzione (che iniziata nel 1910 si conclude nel 1917 con la promulgazione della Costituzione) sono state offerte molte interpretazioni. Se alcuni critici revisionisti non sono disposti a riconoscere una qualche influenza dell’istituto sullo scoppio del fermento rivoluzionario, ed anzi insistono su quel fenomeno culturale come tipico dell’élite borghese porfirista, altri vedono nell’Ateneo l’antecedente intellettuale della Rivoluzione. Ivi, pp. 79-80.

⁶² Il pensiero come forma di azione fu certamente il motto degli “ateneisti”, tuttavia, la vocazione dei suoi membri fu piuttosto eterogenea: vi erano umanisti come Pedro Henríquez Ureña, filosofi come Antonio Caso e José Vasconcelos, l’uno dedito all’insegnamento accademico l’altro all’attività politica, saggisti come Alfonso Reyes, Julio Torri e Jesús Acevedo, critici come Eduardo Colín e poeti come González Martínez. Cfr. S. Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, in Id., *Obras Completas*, vol. I, México, UNAM, 1990, p. 135.

⁶³ Celebre è il lemma da lui proposto e adottato dall’UNAM: «Por mi raza hablará el espíritu».

⁶⁴ Cfr. C. Fell, *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, México, UNAM, 1989.

vasto programma editoriale⁶⁵ – destinato a una vittoria tutto sommato modesta per via delle eccessive aspettative rispetto a quella che era la situazione del paese, afflitto da un altissimo tasso di analfabetismo – e in cui fu dato un grande impulso all’arte, grazie all’incarico offerto da Vasconcelos a pittori del calibro di Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro e Jean Charlot, che lavorarono alla costruzione dell’identità messicana esprimendola e persino forgiandola sui muri degli edifici della nazione⁶⁶. Anni cui tuttavia fanno seguito il clamoroso broglio elettorale del 1929, con cui si dichiara la sconfitta di Vasconcelos alla presidenza, il conseguente tentativo di muovere il popolo all’insurrezione e il ritiro definitivo e nella più profonda amarezza dalla vita politica, dopo il quale si dedicò esclusivamente ad attività culturali come direttore della Biblioteca Nacional e come membro fondatore del Colegio de México.

Come evidenzia Carreras⁶⁷, Vasconcelos era animato da una triplice lotta. È lui stesso a fornirci un profilo di sé attraverso questi elementi; ne *El desastre* difatti scrive:

⁶⁵ Il programma editoriale ideato da Vasconcelos rispondeva all’idea di una pedagogia affine alla nuova estetica della *Generación del Centenario*, ovvero degli “ateneisti”. In una lettera del 16 settembre del 1920 il filosofo aveva annunciato all’amico Alfonso Reyes il progetto della traduzione e pubblicazione delle *Enneadi*, le quali rappresentavano il perno di tutto il suo progetto educativo inteso come vocazione apostolica. Idea di fondo del programma era la maggiore importanza del libro rispetto all’istituzione scolastica nel processo educativo in quanto, come afferma Vasconcelos «la moral la han hecho Buda en los bosques y Jesús en los desiertos. La idea nace en la soledad o en la lucha; en la congoja o en la dicha, pero nunca en la quietud de las aulas. La lucha, la fe, la acción, el gran anhelo de bien que conmueve a esta sociedad contemporánea... se define en los libros; en los libros de nuestros contemporáneos y en los grandes y generosos del pasado: por eso un Ministerio de Educación que se limitara a fundar escuelas, sería como un arquitecto que se conformase con construir las celdas sin pensar en las almenas, sin abrir las ventanas, sin elevar las torres de un vasto edificio». Non ci sorprende la posizione di Vasconcelos se pensiamo al carattere autodidatta – come vedremo a breve – della sua generazione. È interessante notare che tra i libri destinati alla pubblicazione secondo il programma editoriale della SEP vi sono le *Enneadi* di Plotino, come anticipato, l’*Illiade* – da cui si sarebbe dovuto cominciare –, classici greci, opere buddiste e cristiane, la *Divina Commedia*, Lope de Vega, Cervantes, Calderón de la Barca, Shakespeare, Tolstoj, Rolland, ma non compaiono gli umanisti né le opere del XVII secolo, né Gibbon, Hume, Voltaire, Montaigne, né tantomeno – cosa ben sorprendente – la letteratura latina che gli sembrava priva di carattere trascendente. Cfr. E. Krause, *Pasión y contemplación en Vasconcelos*, in *Ulises criollo*, cit., p. 933.

⁶⁶ Cfr. C. Fell, «Literatura y revolución», in Id., *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, cit., pp. 534 e sg. Esiste un legame profondo tra letteratura e rivoluzione, sottolinea Fell, tra impegno artistico e impegno politico nel panorama culturale messicano. È ciò che meno piacque a Ramón Gaya quando, esule dalla Spagna franchista, si trovò fianco a fianco con i muralisti senza poterne soffrire l’assunto di fondo, ovvero il fatto che la politica fosse elevata a tema dell’arte. Al contrario la poesia, come si evince dall’antologia dei poeti messicani pubblicata nel 1920, risulta essere pressoché estranea ai profondi mutamenti politici del tempo. In linea con la profonda connessione tra arte e politica rivendicata con forza dagli intellettuali messicani, nel contesto della politica culturale della SEP si riscontrano due diversi atteggiamenti, quello di Vasconcelos, più propenso a imprimere una direzione “universalista” alla cultura messicana, nell’ottica del progetto estetico-mistico, e di Diego Rivera, più nazionalista. La pubblicazione dei classici ad opera della SEP rientra in questo stesso progetto socio-politico-culturale che, tuttavia, si rivelò in buona parte fallimentare, forse per via del forte tasso di analfabetismo e per la carenza di incentivazione di una letteratura nazionale.

⁶⁷ Cfr. F.J. Carreras, *José Vasconcelos. Filosofía de la coordinación*, Porto Rico, Anaya, 1970, p. 32.

Y ya que no podí ensayar la santidad que se abstiene del pecado, por lo menos procuraba mantener la pelea a distancia mientras podía reanudarla en el deber patriótico. Un continuado esfuerzo de heroísmo cívico aliviaría, sin duda, el peso de las otras faltas. El destino me había impuesto desde la juventud la tarea de bregar por la dignidad pública en un pueblo servil, de luchar por la libertad en país de dictaduras, y no traicionaría esta porción secundaria de mi actividad, secundaria en relación con el fin de la vida, que es para todos el descubrimiento del alma propia, su cultivo, su purificación y su salvación. Por otra parte, el género de libros que estaba preparando, dedicados a las cuestiones de la moral, la estética y la verdad, exigían el respaldo de una conducta cívica, no sólo intachable, también sacrificada, cada vez que fuese honroso un sacrificio⁶⁸.

La lotta spirituale tra l'anima filosofica, politica e cattolica, si esprime lungo tutto il corso della sua vita, nel tentativo di realizzare un sistema unitario, organico ed essenzialmente monistico capace di comprendere le tante anime della sua personalità quanto i diversi traguardi dell'umanità, in campo scientifico e filosofico. Certamente, quella di Vasconcelos non fu una vita dedita alla riflessione, alla meditazione e alla teoresi; fu un connubio impressionante di azione e contemplazione, di pensieri carichi di entusiasmo, di sete per il divino, frammenti di conquiste che non trovarono il tempo necessario per svilupparsi e crescere, ma che rimasero lì, gettate su carta con l'immediatezza delle rivelazioni. Ha ragione Carreras quando evidenzia i limiti della produzione vasconceliana, troppo spesso ripetitiva, imprecisa, contraddittoria, sedotta dalla libertà della forma saggistica quando al contrario la materia esigerebbe il rigore del trattato. Ha ragione perché riconosce esattamente in quella vita eccessiva, avventurosa e impegnata a fondo nella possibilità di realizzare un cambiamento politico profondo, i motivi dell'impossibilità di un'attività filosofica davvero soddisfacente. Del resto, per Vasconcelos la filosofia è sinonimo di vita e, in questo senso, ne eredita tutta la contraddittorietà e la frammentarietà.

In ragione di ciò, non sorprende la diffidenza che l'incontro tra Vasconcelos e Ortega suscitò in entrambi, quando il pensatore messicano in viaggio per la Spagna durante l'esilio degli anni Trenta fa visita al filosofo spagnolo, il quale lo riceve nel suo studio accompagnato da alcuni discepoli – tra cui non è da escludere una giovane María Zambrano –. Poco prima di morire Vasconcelos ricorda così quel momento: «No me hizo buena impresión ni yo a él»⁶⁹. Del resto, come sottolinea Pitol, la divergenza culturale tra i due pensatori era abissale. Il misto di vitalismo, energia irrazionalista, influenze bergsoniane, induiste, schopenhaueriane, nietzschiane, messianiche ed esaltazione dionisiaca di Vasconcelos mal si conciliava con il discorso filosofico che Ortega aveva cercato di introdurre in Spagna attraverso la «Revista de Occidente». E

⁶⁸ Cfr. J. Vasconcelos, *El desastre*, in Id., *O.C.*, tomo I, cit., p. 1573.

⁶⁹ Cfr. S. Pitol, *Liminar*, in J. Vasconcelos, *Ulises criollo*, cit., pp. XXV-XXVI.

del resto a Vasconcelos, i vecchi amici liberali e socialisti, nonché il gruppo del Sur, non interessavano più, impegnati com'erano, secondo il filosofo messicano, in mere disquisizioni stilistiche⁷⁰.

Come inquadrare dunque questo odierno Odisseo messicano? Non vi è dubbio che, nonostante il carattere altamente contraddittorio della sua personalità, Vasconcelos costituisca una tappa importante nella storia, non solo politica, ma culturale e filosofica del Messico. Nel tentativo di costruire un grandioso quanto pretenzioso sistema filosofico, infatti, emergono motivi profondi che forse hanno da dire molto di più di quanto si creda sull'identità messicana, o su quella che – come ci si auspica sempre da qualsivoglia cultura – dovrebbe essere l'inarrestabile costruzione identitaria, in questo caso del Messico e, in generale, dell'America Latina. Se Vasconcelos ha messo a nudo il servilismo intellettuale di cui soffre la cultura iberoamericana, ha insistito altresì sul carattere emotivo della “razza” latina su cui ha costruito un'intera filosofia, e non volta a celebrare una sorta di nazionalismo filosofico, bensì a un “filosofare” a partire dai tesori dell'esperienza nazionale⁷¹.

È in questa prospettiva che, nell'avvertenza iniziale del suo *Ulises*, emerge il tema del *criollismo* come unica forma di rigenerazione della nazione messicana, in un impeto di speranza che, tuttavia, lascerà il posto alla più totale amarezza e disincanto negli anni della maturità:

El nombre que se ha dado a la obra entera se explica por su contenido. Un destino cometa, que de pronto refulge, luego se apaga en largos trechos de sombra, y el ambiente turbio del México actual, justifican la analogía con la clásica Odisea. Por su patria... El criollismo, o sea la cultura de tipo hispánico, en el fervor de su pelea desigual contra un indigenismo falsificado y un sajonismo que se disfraza con el colorete de la civilización más deficiente que conoce la historia, tales son los elementos que han librado combate en el alma de este Ulises criollo lo mismo que en la de cada uno de sus compatriotas⁷².

È chiaro nel riferimento all'Odissea il tema della patria e di un ritorno ad Itaca inteso come costruzione, scoperta e assieme creazione di un nuovo Messico, laddove il fattore “creazione” ci riconduce all'intima connessione, sostenuta da Jorge Cuesta⁷³, tra pensiero vasconceliano e movimento rivoluzionario, confermando altresì la formula «*revolución creadora*» adottata da Hurtado Pérez per evidenziare, in quella stessa

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Cfr. J. Vasconcelos, *Indología*, in Id., *O.C.*, tomo II, cit., p. 1206. Vedi anche F. Larroyo, *Prólogo*, in S. Ramos, *Obras Completas*, vol. I, cit., pp. XII-XIII.

⁷² J. Vasconcelos, *Advertencia*, in Id., *Ulises criollo*, cit., pp. 3-4.

⁷³ S. Pitol, *Liminar*, in J. Vasconcelos, *Ulises criollo*, cit., p. XXXIII.

connessione, l'eredità bergsoniana⁷⁴. Octavio Paz parla al contrario del tradizionalismo di Vasconcelos, ma di un «tradizionalismo que no se apoyaba en el pasado sino en el futuro» e che partiva da un'idea essenziale, ovvero dal fatto che «la tradición universal de España en America consiste sobre todo en concebir el continente como una unidad superior», in tal senso «volver a la tradición española no tiene otro sentido que volver a la unidad de Hispanoamerica»⁷⁵.

La natura creola di questo Ulisse moderno, dunque, sembra mettere in luce un aspetto di assoluta rilevanza, e nella filosofia vasconceliana e nel peso di questa all'interno della cultura messicana. Il creolo, inteso come «perfil europeo integrado ya al paisaje de México», rivela infatti il carattere per così dire ancestrale della cultura messicana che il positivismo, con la sua vocazione antireligiosa, non è riuscito a debellare, ma solo a trasformare in superstizione scientifica, ovvero la sua connaturata spiritualità e religiosità. Una religiosità divisa tra le rovine pagane e le cattedrali⁷⁶, e tra la cultura classica mediterranea e il cattolicesimo dei missionari. Non è un caso, allora, se lo spiritualismo attecchì in modo così profondo in Messico, tanto da spingere Ramos a intendere la tradizione intellettuale della “razza” ispanoamericana come una variazione sul tema dello spiritualismo⁷⁷. In questo senso, il *criollismo*, o un certo europeismo, non è da intendersi come mero «mimetismo servil»⁷⁸, bensì è lo spazio culturale entro cui affermare i valori della vita umana e dello spirito. E difatti, come osserva Krauze, il destino singolare del *caudillo* Vasconcelos «obedece a una voz distinta y en cierta forma intemporal, esta forma se llama religiosidad»⁷⁹.

⁷⁴ Hurtado Pérez pone in relazione la nozione bergsoniana di “evoluzione creatrice”, che certamente ispirò tanto Caso quanto Vasconcelos, e il grande tema della rivoluzione messicana. In tal senso, utilizza la formula “revolución creadora” che dà il titolo al suo interessante volume a proposito dei due pensatori messicani, per fare riferimento alla imprescindibile componente etica, estetica e spirituale che la causa rivoluzionaria assunse in entrambi.

⁷⁵ Cfr. M.A.J. Sarabia Viejo, (a cura di), *José Vasconcelos*, prologo di Antonio Lago Carballo, Madrid, ed. de cultura hispánica, 1989.

⁷⁶ Cfr. S. Ramos, *Obras Completas*, vol. I, cit., p. 134. Si tratta di un'espressione di Rubén Darío il quale affermava che la sua anima si dibatteva «entre la catedral y las ruinas paganas».

⁷⁷ Ivi, p. 136.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Cfr. E. Krauze, *El caudillo Vasconcelos*, in Á. Matute, O. Rivero Serrano, M. Donís (a cura di), *José Vasconcelos: de su vida y de su obra. Textos selectos de las Jornadas Vasconcelianas*, México, UNAM, 1984, pp. 25-46.

I.2 Genealogia e fonti del pitagorismo vasconceliano

In una lettera ad Antonio Caso, Martín Luíz Guzmán ci offre un profilo di Vasconcelos di poco precedente alla pubblicazione della sua prima opera *Pitágoras*, in cui manifesta il più profondo interesse verso questo nuovo «Pitágoras vasconcélico»⁸⁰. Formula quanto mai calzante, dato che, come vedremo, è proprio a una sorta di conciliazione tra le intuizioni originarie dell'antico pitagorismo e la sensibilità ispanica ciò cui tenderà sempre il filosofo messicano.

La riflessione vasconceliana si inserisce pienamente nel peculiare clima filosofico-culturale del Messico a cavallo tra Ottocento e Novecento, da cui emerge, come si è visto, il tentativo di sradicamento delle onnipersive istanze positiviste e il grande disegno di riforma culturale dell'*Ateneo de la Juventud*. All'interno di questa prospettiva, e da un punto di vista squisitamente filosofico, Vasconcelos si propone l'obiettivo più ampio di scardinare il carattere meramente concettuale, definitorio e razionalistico cui si vorrebbe costringere il pensiero occidentale il quale, prendendo forma in un rigido determinismo, elimina le istanze vitali del soggetto.

Il pensatore messicano non riceve una formazione filosofica – del resto la Facoltà di filosofia non era ancora stata istituita – ma giuridica. Tuttavia, animato da una profonda vocazione filosofica e da un intenso spirito religioso instillatogli dalla madre, si avvicina ben presto agli studi filosofici e ha occasione di approfondire il pensiero greco grazie alla proficua amicizia con altri intellettuali “ateneisti”.

Già a partire dal 1905, l'“asiatico zapoteca”, come amava chiamarlo Alfonso Reyes, comincia a formulare visioni totali del cosmo e a scrivere pagine dalla tonalità profetica,

⁸⁰ Riportiamo qui di seguito l'intero passo della lettera in cui Guzmán mostra una profonda stima per la straordinaria originalità dell'amico: «Pepe publicará pronto su *Pitágoras* en la Habana. ¡Me escuece tal curiosidad por conocer a este Pitágoras vasconcélico! Creo que de todos nuestros amigos es el más desconcertante y extraordinario. Alguna vez me decía usted de él que era “la cabeza más poderosa de nosotros”. Alfonso pone la corona sobre la frente de Pedro, movido por el cariño, por la modestia y por un tantico de mala fé: bien sé yo que si Alfonso pudiera ser sincero se coronaría a si mismo, y como lo sé yo lo sabe usted. Volviendo a Pepe: la verdad es que no se tiene medida para fijar de antemano el alcance ni la curva de su esfuerzo. Todo cuanto puede decirse es que en cualquier obra que intente será siempre personalísimo, absolutamente original a veces, y matizado de inexplicables desigualdades; podrá añadirse a esto que, así en los buenos como en los malos momentos, sus ideas y la forma de expresarlas se producirán con una fácil espontaneidad, como si en él tuvieran todo su origen. La cualidad primera de su espíritu me parece ser el pensar las cosas de nuevo; a diferencia del resto de mis amigos que caminan preocupados eternamente con la preciosa mochila que llevan a la espalda, repleta depensamiento helénico, medieval, renaciente, moderno, contemporáneo. ¿Comienza a verse claro que me equivoco? Ayúdeme usted, por Dios, que por lo menos ya tengo a Pedro en mi contra. Cierto que si a Pepe le falta la mochila, no será porque él la haya arrojado al camino; y en tal caso bastaría con incluirlo en la regla general de los grandes ignorantes (¿quiénes fueron?) para explicarlo en parte». A. Reyes y M.L. Guzmán, *Dos cartas a Antonio Caso*, in «Letras libres», No. 7, luglio 1999, pp. 23-24.

ma oscura⁸¹. La sua tensione mistica, altrettanto potente della vocazione politica, si esprime nello studio dei classici greci, dei testi sacri indiani, nell'avvicinamento allo yoga, alla Teosofia, al buddismo, saperi che negli anni di gioventù soddisfano quella sete che verrà in parte sedata nel 1940 con la definitiva conversione al cattolicesimo.

Fu solo durante l'esilio newyorkese, però, come egli stesso ricorda ne *La tormenta*, che poté approfondire lo studio della filosofia greca, del pitagorismo, del platonismo, del neoplatonismo e della filosofia indiana, nonché dedicarsi, sebbene per puro diletto, ad alcune traduzioni di Plotino e Porfirio e, infine, raccogliere gran parte del materiale che poi confluirà nelle successive opere. Sono anni certamente segnati da gravi difficoltà economiche ma anche da una infaticabile attività politica e intellettuale.

Del resto, come si è visto, la vocazione filosofica non è la sola; l'idea di un legame indissolubile tra prospettiva puramente filosofica ed etico-politica è ciò che muove l'attività di Vasconcelos sin dai primi anni di formazione, e per l'intima esigenza di promuovere il pensiero nella sua integrità e per via di un appello storico inaggirabile che lo richiamava al più profondo impegno politico. È chiaro che la doppia vocazione filosofico-politica, di contemplazione e di azione, non poteva che restare abbagliata dall'antica Scuola italiana, in cui ciascuna disciplina era ritenuta assolutamente complementare alle altre e in cui la prospettiva politica costituiva l'ultimo degli insegnamenti esoterici, quindi il più alto. In questo senso, il pitagorismo poteva rispondere alle esigenze più profonde di un intellettuale "ateneista".

È durante l'esilio, dunque, che prende forma e viene pubblicata, nel 1916, la sua prima opera *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, successivamente rieditata in una versione più ampia nel 1921. Tuttavia, come specifica Vasconcelos nel Prologo alla seconda edizione, esiste un primo scritto, datato 1913, quindi risalente al periodo in patria, inerente la nozione di ritmo da una prospettiva metafisica. Nell'impossibilità di recuperare questi primi appunti – suddivisi in tre parti «La noción de ritmo», «El concepto de ritmo», «Apuntes para una teoría de lo desinteresado y el ritmo universal» – Vasconcelos pubblica l'opera in una versione più breve, salvo poi reintegrarli, una volta rientrato dall'esilio, nell'edizione del '21. Il che testimonia la preesistenza, rispetto al periodo americano e al contestuale studio della bibliografia sul filosofo samio, dell'interesse verso il pitagorismo.

⁸¹ Cfr. E. Krauze, *El caudillo Vasconcelos*, in Á. Matute, O. Rivero Serrano, M. Donís (a cura di), *José Vasconcelos: de su vida y de su obra. Textos selectos de las Jornadas Vasconcelianas*, cit., pp. 25-46.

Costituita di tre parti («Pitágoras vidente»; «Pitágoras filósofo»; «Pitágoras estéta») e corredata dalla prima traduzione spagnola dei 71 *Versi aurei* e dei frammenti di Filolao – sebbene tradotti dal francese dal libro di Chaignet sul pitagorismo del 1873⁸² –, l’opera propone, come specificato dal medesimo autore nell’introduzione, una reinterpretazione del pitagorismo più che una ricostruzione fedele da un punto di vista storico-filosofico. Si tratta, ad ogni modo, di una importante novità cui fa seguito, durante l’incarico come segretario dell’educazione pubblica, la grande opera di divulgazione sul territorio messicano dell’opera di Plotino, la cui traduzione dal francese è assegnata a Samuel Ramos.

È certamente possibile indicare con una certa facilità le fonti, dirette e indirette, relative all’opera su Pitagora, in quanto segnalate dallo stesso Vasconcelos. Meno semplice, tuttavia, è individuare, all’interno dell’enorme letteratura di cui si serve, filosofi e filosofie che hanno contribuito alla nascita e allo sviluppo del suo pitagorismo.

Per quanto riguarda il primo aspetto, quello relativo alle fonti, Vasconcelos si attiene ai riferimenti platonici, in particolare contenuti nel *Fedone* e nel *Timeo*, ai noti passi di Aristotele della *Metafisica* e della *Fisica*, alla *Vita pitagorica* di Giamblico⁸³, alla *Vita di Pitagora* di Porfirio⁸⁴, alla testimonianza di Diogene Laerzio, ai lavori dei celebri studiosi del pensiero antico Zeller⁸⁵ e Ritter⁸⁶, all’opera di Dacier⁸⁷ e, infine, a quella di Schleiermacher, di cui si serve attraverso la lettura di Zeller.

Per quanto riguarda invece il secondo aspetto, ovvero quegli autori o quelle correnti che hanno suscitato e alimentato l’interesse e la rielaborazione di motivi pitagorici, riteniamo decisiva l’influenza degli ambienti modernisti, di Bergson e di Schopenhauer⁸⁸, questi ultimi per il grande valore assegnato alla musica nei loro sistemi. E musica e filosofia, com’è noto, nell’antica Scuola pitagorica risultano inscindibili.

I contatti con il modernismo, come anticipato nella nota preliminare, spiegano la familiarità di Vasconcelos a immagini e figure dell’orfismo e del pitagorismo rivisitati con l’occhio sincretico di una sensibilità tipicamente latinoamericana, la quale non

⁸² A.E. Chaignet, *Pythagore et la Philosophie Pythagoricienne, contenant les fragments de Philolaus et d’Archytas*, Parigi, Didier et Cie, 1873.

⁸³ Nella versione inglese di T. Taylor, Iamblichus, *Life of Pythagoras*, Londra, 1816.

⁸⁴ Nella versione inglese di T. Taylor, Porphyrius, *Life of Pythagoras*, Londra, 1814.

⁸⁵ E. Zeller, *A History of Greek Philosophy from earliest period to the time of Socrates*, Londra, 1881.

⁸⁶ H. Ritter, *The History of Ancient Philosophy*, tr. ing. di A.J. Morrison, Oxford, 1837.

⁸⁷ A. Dacier, *La vie de Pythagore, ces Symboles; la Vie de Hierocles et ces Vers Dorés* (2 voll.), Parigi, Saillant-Nyon, 1761.

⁸⁸ In proposito si veda anche l’articolo di J. Sánchez Villaseñor, *El “Pitágoras” y los orígenes del pensamiento estético vasconcelista*, in «Revista mexicana de filosofía», II, 3, 1959, pp. 19-26, in cui l’autore sottolinea come con questa prima opera Vasconcelos rompa con il positivismo di Spencer e Comte, quando Schopenhauer lo ha già iniziato all’induismo.

poteva che lasciarsi attraversare e assorbire dalle molte, moltissime suggestioni di un'epoca di grandi trasformazioni.

Molti sono i nomi del modernismo americano e spagnolo in cui emergono motivi di ispirazione pitagorica con i quali il pensatore messicano era direttamente o indirettamente in contatto: Darío, Valle Inclán, Unamuno, alcuni grazie alla mediazione, possiamo supporre, dell'amico di una vita Alfonso Reyes.

È possibile altresì riconoscere l'influenza di una delle menti più geniali del panorama latinoamericano: José Martí. Del resto – coglie molto intelligentemente Shulman – esiste un nesso tra modernismo, rivoluzione e pitagorismo nella produzione di Martí. In un interessante articolo lo studioso osserva come sia proprio nel quadro di una espansione ideologica ed interculturale orientata alla rivendicazione delle tradizioni spirituali e religiose contro il positivismo che affiorano motivi di ispirazione pitagorica. E questo perché nel panorama profondamente sincretistico del modernismo, in cui individualismo e tensione mistica convivono, è possibile, in linea con il pitagorismo, affermare un'idea di armonia come unione dei contrari, lasciando che l'eredità della Scuola italica coincida con quella eraclitea. In tal modo, l'anima dell'artista può identificarsi con la totalità universale. Nella prospettiva martiana, in cui centrali sono i concetti di divenire e di trasformazione, la cacciata dal Paradiso, che è percorso di “discesa” alla materia, dev'essere superata attraverso una serie di processi di transustanziazione, quindi di passaggi a una nuova vita, cui si accede attraverso arte e lotta e che conducono a pace e armonia. Il taglio pitagorico della riflessione martiana, permeata da nozioni quali ritmo, melodia, luce, si esprime proprio nella complementarità di ragione, fede e lotta. È in tal senso che l'azione artistica, secondo Martí, ha da essere rivoluzionaria. In quest'ottica, è possibile, come sembra suggerire Guadarrama, inserire il monismo estetico vasconceliano tra i legittimi eredi del pensiero martiano⁸⁹. Del resto, l'opera su Pitagora può essere interpretata come una sorta di preludio al suo *Monismo estético*⁹⁰.

Tuttavia, è legittimo dare per assodato il carattere pitagorico dell'intera riflessione vasconceliana? Sebbene i riferimenti non siano molti, l'appartenenza del pensatore messicano a una certa tradizione pitagorica è confermata, nonostante l'eterogeneità delle influenze di cui fu permeato il pensiero di Vasconcelos, dallo stesso autore: «De

⁸⁹ Cfr. P. Guadarrama González, *El monismo estético de José Vasconcelos*, in Id., *José Martí y el humanismo en América latina*, prologo di E. Ubieta Gómez, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003, pp. 169-200.

⁹⁰ M. Beuchot, *Prólogo*, in J. Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, pp. 8-12.

esta suerte lo que debemos afirmar los pitagóricos, es que cada ser, en vez de número, es un caso de ritmo y que el universo es un concierto de ritmo conciente»⁹¹. Questa la prima dichiarazione di esplicita adesione a quella corrente di pensiero che andava appunto reinterpretando nell'opera del 1916. Anni più tardi, nel prologo alla sua *Filosofía estética*, avrebbe rievocato quella prima ispirazione come essenziale allo sviluppo di una personale proposta filosofica.

Las ideas que sirven de soporte a esta doctrina no son nuevas en el autor. Su primer trabajo filosófico, publicado por 1916, y dedicado a la filosofía de Pitágoras, señalaba como un error el hecho de que los pitagóricos se hubiesen dejado llevar totalmente por la matemática, descuidando el hallazgo de verdad que Pitágoras dejó olvidado en su intuición sobre el ritmo. Desde entonces ha venido elaborando el autor una filosofía que desentraña las leyes del ritmo consideradas como el secreto y el sostén de la cualidad⁹².

Per quanto l'operazione vasconceliana desti non poco interesse per la sua novità, un "pitagorismo latinoamericano" con pretese di sistematicità sorprende solo in parte. Infatti, come osserva Hurtado Pérez⁹³, ben prima del Novecento si assiste a una incursione del pensiero pitagorico in territorio messicano grazie ad una delle sue più celebri figure: Sor Juana Inéz de la Cruz. È Athanasius Kircher, secondo la ricostruzione di Paz⁹⁴, a influenzarla profondamente e a determinare lo sviluppo di temi pitagorici ed ermetici in una prospettiva in cui musica, realtà umana e struttura del cosmo si corrispondono. In tal senso, non è un caso che sul frontespizio del suo *Musurgia Universalis* sia raffigurato Pitagora nell'atto di ascoltare il suono prodotto dalla lavorazione del metallo.

Ad ogni modo, è pur sempre con spirito artistico, figlio legittimo della *forma mentis* modernista, che Vasconcelos anela alla costruzione di un grande sistema filosofico. In tal senso, il noto studioso di filosofia iberoamericana Alain Guy scrive, sulla scia di Sarti, che del forte temperamento d'artista di Vasconcelos resta:

son effort métaphysique grandiose, qui frise le panthéisme ou le panenthéisme, et qui sublime le naturalisme (à la Jean Giono), [il quale] a de quoi plaire à tout esprit pour lequel le mystère du cosmos et de la destinée ne saurait être deviné ou entrevu que par la médiation d'une vaste aperception ontologico-poétique de la musique éternelle des sphères⁹⁵.

⁹¹ J. Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 99.

⁹² J. Vasconcelos, *Filosofía estética*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 826.

⁹³ Cfr. G. Hurtado Pérez, «Pitágoras», in Id., *La revolución creadora. Antonio Caso y José Vasconcelos en la Revolución mexicana*, cit., p. 159.

⁹⁴ Cfr. O. Paz, *Sor Juana Inéz de la Cruz o las trampas de la fe*, in Id., *Obras Completas*, vol. V, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 292.

⁹⁵ A. Guy, «Vasconcelos», in Id., *Panorama de la philosophie ibéro-américaine. Du XVI siècle à nos jours*, Ginevra, Patiño, 1989, pp. 117-118.

Tentare un'analisi sulle fonti cui il pensatore messicano attinge, circa il suo pitagorismo qui in oggetto, è quindi cosa tutt'altro che semplice, e per la vita straordinaria che egli condusse e per il profondo sincretismo ed eclettismo di un'anima sommamente latinoamericana. Con ciò non si vuol certo affermare l'ambiguità di fondo di quel pensiero, ma piuttosto esaltare la grande eterogeneità delle sue radici, della sua eredità culturale. Se ad esso si aggiunge la peculiarità del momento storico che vide dissiparsi, nel passaggio tra Ottocento e Novecento, l'orizzonte idolatrico del positivismo nei confronti della scienza, anch'essa in crisi in seguito alla scoperta einsteiniana, e il colpo di coda di un certo romanticismo ed esoterismo tipicamente ottocentesco, la circolazione dello spiritualismo francese e molte altre e nuove suggestioni provenienti dalla vecchia Europa, si comprenderà bene quanto intricato fosse il panorama filosofico e culturale del Messico agli inizi del Novecento.

Che Vasconcelos sia incluso da Guy nel capitolo sul bergsonismo iberoamericano non stupisce, data la profonda influenza che il filosofo francese ebbe su di lui come su Antonio Caso, così come su altri noti pensatori contemporanei dell'area latina. D'altronde, è nello stesso *Pitágoras* che Vasconcelos menziona alcuni fra i suoi più grandi riferimenti del panorama filosofico, tra cui appunto Bergson. E a riprova del profondo interesse verso lo spiritualismo, nel 1941 alcuni tra i più importanti nomi del panorama messicano scrivono l'*Homenaje a Bergson*⁹⁶. È in questa occasione che Vasconcelos esprime tutto il suo debito nei confronti del grande filosofo francese, ponendo maggiore attenzione a quei concetti che sono, evidentemente, imprescindibili per lo sviluppo del suo ambizioso sistema filosofico.

In effetti, come anticipato, il motivo del suo interesse verso l'antica Scuola italica può essere individuato primariamente nell'influenza che Bergson e Schopenhauer, entrambi profondamente ispirati, sebbene secondo prospettive diverse, dall'ambito musicale, esercitano su di lui. Il che deve aver fatto confluire l'attenzione del pensatore messicano verso quel bacino originario del pensiero in cui musica e filosofia mostravano la loro più intima connessione.

In merito alla profonda influenza bergsoniana sul pensiero ma anche sulla vita di Vasconcelos si esprime anche José Gaos, il quale, per contro, tende a minimizzare l'eredità nietzschiana:

⁹⁶ Cfr. J. Gaos, E. Nicol, E. Noulet, S. Ramos, O. Robles, J. Vasconcelos, J. Xirau, *Homenaje a Bergson*, México, UNAM, 1941.

Vasconcelos es un temperamento de *élan vital* [...] y un consecuente bergsoniano en que la emotiva conciencia de su vital *élan* y la idea de la propia *durée* surtieron un día la ocurrencia [...] de una interpretación del pitagorismo que de suyo se desarrolló, desde el germen de la idea de un a priori estético, en el árbol frondoso de la teoría estética, y que es un ejemplo incisivo de proliferación, en toda una teoría y sistema filosófico, de una “vivencia” personal, la de un “ritmo libre” personal – un día que puede haber tenido su presagio en algún anterior, per que sin duda no tuvo su plenitud sino hasta aquel que es centro de uno de los capítulos más apasionados, pasional incluso, y apasionantes de su autobiografía⁹⁷.

Per quanto riguarda, invece, l’influenza schopenhaueriana, è lo stesso Vasconcelos, nell’opera *Filosofia estética*, a evidenziarla, individuando in essa la fonte imprescindibile per lo sviluppo di una riflessione filosofica di carattere musicale:

Uno de los filósofos que comenzó a abrir los ojos del pensador acerca del valor de la música, es Schopenhauer; conocida es su teoría un tanto arbitraria que identifica la música con la voluntad. Según Schopenhauer, la fuerza que mueve el mundo es la voluntad y la expresión más pura de la voluntad se manifiesta en el juego libre de la música⁹⁸.

⁹⁷ J. Gaos, *José Vasconcelos*, in Id., *Obras Completas*, tomo VI, México, Pensamiento de lengua española, UNAM, 1990, p. 118.

⁹⁸ J. Vasconcelos, *Filosofía estética*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 1252.

I.3 Delirio e destino: la Spagna e la “Generazione del toro”

«E ciò che vedeva erano nuvole bianche e immobili, gigantesca scrittura del cielo di una vita che si progettava da sé, che tutti gli esseri umani progettavano ma che poi, vedendola al di sopra delle loro teste scaricarsi in pioggia, chiamavano destino e persino storia»⁹⁹.

La Spagna, nell'ora del suo risveglio, si presenta così, inesorabile terra vergine, memoria ancestrale priva di ricordi, consegnata alla vita e alla storia nella forma più elementare e concreta dell'essere vivi che consiste nel resistere al tempo¹⁰⁰. Le circostanze, come sottolinea Zambrano, non costringono se non quando si è già scelto, se non chi ha scelto, che è un po' come dire che si conosce solo ciò che si cerca, che si incontra solo ciò che è sedimentato nel ricettacolo più profondo del nostro tempo, del tempo che siamo, e che da quel fondo ci chiama e orienta, ci rende ricettivi in un modo specifico, il nostro, e che quello stesso peculiare modo, informa, a sua volta, le circostanze. Per questo nelle nuvole è iscritta una forma... la forma che vi riconosciamo.

Quando Ortega y Gasset ne *Le meditazioni del Chisciotte* aveva espresso la celebre formula sommamente spagnola dell'interrelazione tra l'“io” e la “circostanza”, formula magica di salvazione, non aveva previsto l'eco che questa avrebbe destato nella sua giovane discepola. Non aveva previsto che anche le circostanze hanno uno stato “prenatale” e che proprio questo sarebbe stato l'aspetto più contraddittorio, irriverente e inaccettabile del suo magistero. «Estamos todavía aquí y usted ha querido dar el salto al más allá»¹⁰¹, reagì Ortega nel 1934, alla lettura del saggio *Verso un sapere dell'anima*, in cui Zambrano rivelava già, sia pur inconsapevolmente, l'ossatura della Ragione poetica. La giovane pensatrice uscì dalla Redazione della «Revista de Occidente» piangendo per la Gran Via di Madrid.

Nel 1934 la Spagna viveva una situazione sociale e politica accesa, carica di presagi, di grosse nuvole nere che preannunciano la tempesta, e che semplicemente “vengono” a noi. Fu quello forse, dopo il lungo periodo di degenza dovuto alla tubercolosi¹⁰², il

⁹⁹ M. Zambrano, *Delirio e destino*, a cura di R. Prezzo, tr. it. di R. Prezzo e S. Marcelli, Milano, Raffaello Cortina, 2011, p. 27.

¹⁰⁰ Ivi, p. 28.

¹⁰¹ M. Zambrano, *Sobre la iniciación (conversación con María Zambrano)*, intervista di A. Colinas, in «Cuadernos del norte», n. 38, ottobre 1986, p. 9.

¹⁰² Zambrano si ammala di tubercolosi all'età di 24 anni e dall'autunno del 1928 alla primavera del 1929 è costretta a un'assoluta immobilità, pena la morte. Si tratta di un'esperienza cruciale che le impone importanti riflessioni. Vi fanno riferimento i capitoli «Adsum» e «La molteplicità dei tempi». In proposito

secondo momento decisivo in cui Zambrano comprese che certe cose semplicemente vengono. In questo modo si muovono le due categorie principali del pensiero e dell'autobiografia, o del pensiero essenzialmente autobiografico, zambrano: "delirio" e "destino". Categorie che hanno precisamente questo aspetto in comune: vengono a noi, scoprendoci in una passività difficilmente pensabile per l'uomo occidentale.

L'orteghiano *logos del Manzanares* assunse sin da subito una connotazione eminentemente poetica in Zambrano, scoprendosi in una familiarità profonda con l'arcaica capacità maieutica di *Mnemosyne*. In entrambi, la pensatrice spagnola riconobbe immediatamente come loro condizione essenziale la passività, dimensione in cui solo si è "costretti alla scelta" della nascita.

Le categorie di delirio e destino si muovono esattamente in questo spazio, quello della memoria e dell'oblio, di *Mnemosyne* e *Lethe*, geografia aurorale¹⁰³ di fiumi sotterranei e terre emerse; «la memoria sembra giungere come dall'oblio, da un oscuro fondo che, inespugnabile, fa resistenza», scrive in *Delirio e destino*¹⁰⁴. Ma quello che emerge non è che ciò che doveva affiorare, che era destinato a uscire alla luce, a nascere. O forse si poteva deviare il corso degli eventi, si poteva de-lirare? O forse ancora, il delirio nasce solo in seguito alla necessità del destino, alla sua irrevocabilità?

Nell'unità narrativa di *Delirio e destino*, che è tempo confessionale e tempo storico assieme, la storia rivela tutta la sua ambiguità, giacché è compresenza di storia pensata e storia vissuta¹⁰⁵. Non vi è dunque una preminenza di una categoria sull'altra; esse sono ugualmente necessarie e costituiscono le condizioni essenziali per il farsi della storia nella coscienza. È esattamente il rapporto dialettico tra «storia come destino e necessità e storia come delirio e sogno creatore» – osserva Cacciatore – a rivelarsi come «indispensabile alla comprensione dell'esperienza storico-vitale»¹⁰⁶.

Zambrano nacque nel 1904 a Vélez-Málaga, in terra andalusa, da Blas Zambrano e Araceli Alarcón, e questo fu necessario, era scritto. In seguito ebbe una sorella. Si trasferirono presto a Segovia, città caratterizzata in quegli anni da un grande fermento culturale e in cui il padre strinse una profonda amicizia con il poeta Antonio Machado, fino a quando, nel 1927, si spostarono a Madrid dove Zambrano divenne allieva di

si veda W. Tommasi, *Il dono della malattia e dell'esilio: il riscatto della passività*, in A. Buttarelli (a cura di), *La passività. Un tema filosofico-politico in Maria Zambrano*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

¹⁰³ Cfr. M. Zambrano, «La geografia dell'aurora», in Id., *Dell'Aurora*, a cura di E. Laurenzi, Genova-Milano, Marietti, 2000, p. 123.

¹⁰⁴ M. Zambrano, *Delirio e destino*, cit., p. 21.

¹⁰⁵ Cfr. G. Cacciatore, *Maria Zambrano: la storia come "delirio" e "destino"*, in Id., *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, Bologna, Il mulino, 2013, pp. 107-108.

¹⁰⁶ Ivi, 101.

Ortega y Gasset. Nel '36 scoppiò la Guerra civile e tre anni dopo fu costretta a lasciare la Spagna alla volta di un esilio lungo quarant'anni. Lo stesso giorno, su un'altra frontiera, abbandonava la Spagna anche Machado. La pensatrice spagnola tornerà in patria solo nel 1984, sette anni prima di morire; «la vuelta de Ulises», la definisce Ortega Muñoz¹⁰⁷.

La biografia di Zambrano non è semplice da ricostruire, si dovrebbe stilare un vertiginoso elenco di eventi, luoghi, nomi; si dovrebbero menzionare le numerosissime collaborazioni in riviste, le più svariate letture, le moltissime corrispondenze, i progetti realizzati e quelli naufragati. Oppure si potrebbe procedere per via negativa, partendo da alcuni spazi vuoti, dalle assenze, dai fallimenti, e ridurre così la sua biografia a una sorta di radiografia, ma sorprendentemente eloquente. Infatti è proprio l'assenza, ciò che non è nato e che era destinato a restare nel buio, a scrivere paradossalmente la sua storia, che si intreccia con la storia della Spagna, così per come ce la presenta Zambrano in *Delirio e destino*. D'altronde se esiste una teologia negativa deve esistere anche una biografia negativa. La rinuncia alla musica – di cui parleremo a breve – la malattia, la tentazione costante di abbandonare lo studio della filosofia, il fallimento del sogno repubblicano, la rinuncia alla patria, il fallimento del matrimonio, la perdita del padre, della madre e in seguito dell'amata sorella, sono tutti eventi imprescindibili alla comprensione della riflessione zambraniana, perché scandiscono nel divenire temporale i momenti di massima curvatura del tessuto elastico della memoria, e, come insegna la fisica moderna, quando vi è distorsione dello spazio-tempo significa che la gravità è maggiore e qualcosa sta accadendo, sta nascendo.

Ortega y Gasset, ne *Il tema del nostro tempo*, aveva espresso la sua teoria delle generazioni, in cui queste risultavano da un compromesso dinamico tra massa e individuo¹⁰⁸. Esistono “epoche cumulative” ed “epoche polemiche” e ogni generazione è chiamata a compiere il suo destino. Ma qual era il destino della Generazione del '27? Il destino di quella generazione nata sotto il segno di Platone, sotto il segno dell'amore? Il destino emerge dal passato «dobbiamo, volenti o nolenti, realizzare il nostro “personaggio”, la nostra vocazione, il nostro programma vitale, la nostra entelechia», aveva scritto Ortega in *Goethe por dentro*¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Cfr. J. Ortega Muñoz, *La vuelta de Ulises*, Madrid, Endymión, 1999.

¹⁰⁸ Cfr. J. Ortega y Gasset, «L'idea delle generazioni», in Id., *Il tema del nostro tempo*, Milano, Sugarco, 1994, pp. 73-78.

¹⁰⁹ J. Ortega y Gasset, *Goethe. Un ritratto dall'interno*, prefazione di S. Zecchi, tr. it. di A. Benvenuti, Milano, Medusa, 2003, pp. 39-40.

La Generazione, pertanto, non è qualcosa in cui ci si trovi solo accidentalmente, con la propria generazione occorre incontrarsi, perché in essa si apra uno spazio diverso. Come osserva Zambrano in *Delirio e destino*, lo spirito di comunità che questa crea, segna anche il confine tra gioventù e maturità nella percezione del tempo. È proprio la differente articolazione del futuro, la sua percezione, che genera uno iato tra uno stadio e l'altro, tra il vivere in comune tipico della gioventù e il destino declinato a livello individuale caratteristico della maturità¹¹⁰. Vi è quindi qualcosa di ineffabile in una generazione, una sorta di temporalità propria, specifica: ogni generazione ha il proprio ritmo e in esso è possibile marciare fino alla morte. È una questione di unità, rileva la pensatrice spagnola, una unità che si compie in momenti di precisione matematica della storia, in cui la storia stessa si mostra nell'unità di tempo facendosi propriamente tale. La storia, infatti, ha i suoi momenti estatici, di partecipazione alle idee, di libertà suprema. Ma, si interroga Zambrano, dall'estasi può nascere qualcosa? Questa la domanda che risuona nell'ottobre, densissimo, del 1930:

Fino a che punto la "fatalità" fa parte della storia? [...] Sono senza dubbio brevi i "momenti storici" nei quali si esplicita una ragione in cui coincidono tutte le ragioni, tutti i modi della ragione; e sono i momenti più carichi di pericoli, poiché tali ragioni possono dividersi, anche annullarsi, cadere nel vuoto che sembra sempre spalancarsi sotto le più chiare azioni umane, in quel fondo oscuro che sta in agguato anche nel pensiero più chiaro, nel momento critico in cui esso si viene incarnando. A ogni ragione vivente corrisponderà inesorabilmente una passione? [...] Il fatto che una nazione formatasi da secoli, in realtà il primo stato moderno in Europa, si elevasse al di sopra di se stessa, al di sopra della propria coscienza, per farsi nuovamente, era un evento storico. Una cosa rara...

La rivoluzione è infatti un'altra cosa [...] Ma in Spagna la continuità storica era spezzata ormai da tre secoli e l'azione, l'esigenza di un cambiamento di regime, non fu in nome di un principio originalmente rivoluzionario, non fu per fare la rivoluzione, ma per farsi attraverso se stessa, per farsi, semplicemente¹¹¹.

Il quel momento di «congiuntura storica»¹¹², la Spagna era chiamata a inventarsi da sé, a partire dalla propria coscienza, esplicando le possibilità del senso, rivelando l'umano nel proprio essere essenzialmente progettuale; il destino bisogna farlo, inventarlo, perché si manifesti. E non attraverso un'analisi, perché il destino è cifra, è numero e tempo, pertanto è impossibile e persino errato propriamente de-cifrarlo; la storia, infatti, è geroglifico, pensa Zambrano.

La natura bifronte del destino si mostra sotto diversi aspetti: comprende tanto l'evento umano individuale quanto collettivo, si riferisce tanto al passato come eredità quanto al futuro come vocazione, riguarda ciò che è visibile, ciò che nasce, e assieme

¹¹⁰ Cfr. M. Zambrano, *Delirio e destino*, cit., pp. 45 e sg.

¹¹¹ Ivi, pp. 178-184.

¹¹² Ivi, p. 177.

ciò che non è mai nato. L'accettazione del destino su cui insiste Zambrano ha probabilmente più a che vedere con l'aspetto nascosto, con ciò che non fu mai presente, con l'*ex-futuro* dell'esistenza, con la possibilità di ricordare il futuro¹¹³; «come ciò che è più venturo, dal più antico essere stato» scrive Heidegger a proposito di Hölderlin¹¹⁴, perciò il destino parla attraverso il subcosciente, attraverso il sogno. E precisamente con «un destino sognato» si apre la sua autobiografia. Impossibile, pertanto, una vera e propria analisi del destino; ad esso si può solo rispondere con un'accettazione che produca una conversione del soggetto, un'azione trascendente.

La struttura di *Delirio e destino*, del resto, esprime bene questo intimo dialogo tra passato e futuro; prima viene descritto il sogno della Spagna e dopo, nella seconda parte del libro, la memoria dell'autrice si apre all'evento storico e narrativo del delirio. Esprime bene anche il pericolo del presente, della pietrificazione assoluta che annuncia il compimento della tragedia, quando il fluire storico si congela nell'istante, quando alla «molteplicità dei tempi» si sostituisce un eterno presente, che può essere l'immobilismo del tradizionalista o l'impeto del rivoluzionario. L'utopia del passato e l'utopia del futuro, ma – avverte la filosofa – la coscienza non inizia mai da uno stato di assoluta originalità.

In questa prospettiva, è illuminante la conversazione di Zambrano – secondo quanto da lei stessa ricostruito in *Delirio e destino* – con uno studente molto incisivamente chiamato Ulisse: «Quello che conosco del tuo maestro è *La ribellione delle masse*; per questo voglio diventare marinaio, nel mare è ancora l'individuo quello che conta»¹¹⁵, affermazioni cui la giovane Zambrano aveva risposto con un impeto di ribellione, richiamando l'amico al proprio compito generazionale, invitandolo a non esiliarsi bensì a mostrarsi, persino alle masse, perché questo era loro toccato di vivere, e che proprio mostrandosi persona di fronte ad esse, forse, queste si sarebbero riconvertite in popolo. Ma il ragazzo le rispose che esattamente per questo sarebbe stato tragico. Eppure il popolo in quanto tale, riprende più avanti Zambrano, che di fronte a quella glaciale considerazione non aveva saputo dire nulla, non è mai soggetto di tragedia. Questa è propria solo di un individuo realizzato in parte, «l'uomo creato solo a metà, che deve compiere un'azione che non è la sua, che non ha scelto [...] Forse *Il condannato per*

¹¹³ Ivi, p. 35.

¹¹⁴ Cfr. M. Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in Id., *La poesia di Holderlin*, a cura di L. Amoroso, Milano, Adelphi, 1994, p. 77.

¹¹⁵ M. Zambrano, *Delirio e destino*, cit., p. 163.

*manca di fiducia; quello che è colto solo parzialmente dalla grazia divina; il semicredente»*¹¹⁶.

La danza apotropaica che scioglie l'incantesimo dei propri morti – scrive l'autrice –, i rituali di una comunità magica, esistono tutt'ora, nelle società contemporanee. La convivenza tra i ragazzi di quella «nuova generazione», la condivisione degli ideali, la precisione con cui questi si unirono in cerchio alla generazione precedente, assieme vivi e morti, presente e tradizione¹¹⁷, rappresentò l'ora più luminosa e assieme quella più buia della Spagna, perché quella «nuova generazione» era la «generazione del toro»¹¹⁸, della Guerra civile, dell'esilio dalla Spagna franchista, dell'esilio della Spagna da se stessa. E l'esiliato è come «colgado de tiempo», evidenzia Abellán riflettendo sul tema della vita itinerante e dell'esilio¹¹⁹, tutto tempo e niente spazio. Il loro destino si andava compiendo da anni, da quel 1930 nutrito di sogni, dall'imminente nascita della Seconda Repubblica in seguito alle elezioni del 14 aprile 1931, in cui regime e corona si svuotavano come un pomposo costume di scena senza più il sostegno del corpo. Alfonso XIII era stato costretto ad abbandonare il paese e il generale Primo de Rivera era morto.

E loro erano semplicemente un'espressione di ciò che l'università poteva offrire all'intera vita spagnola. Per questo non solo non avevano un programma, ma evitavano di averlo; nel prendere coscienza prendeva corpo un atteggiamento, un cambiamento di atteggiamento. [...] Un sangue nuovo, purificato dall'aria libera, e che liberasse finalmente il popolo spagnolo dalle sue ossessioni, dalla sua pigrizia e dal suo orgoglio, un sangue che conducesse il cuore e la mente alla realtà. Sì, non se ne rendevano del tutto conto, ma i vocaboli che utilizzavano con maggior frequenza, e su cui ponevano l'accento, formavano una metafora; la metafora di un sangue limpido che non avrebbe tardato molto a spargersi¹²⁰.

Ed è anzitutto il pensiero a farsi sangue, ad esigere che esso fluisca, del resto «l'atto del pensiero è vita», riflette Zambrano sulla scorta di Aristotele. Attraverso quel sangue la filosofa ripercorre, in quella che è tanto la sua autobiografia quanto l'autobiografia della Spagna, la storia del risveglio, del suo sogno di veglia. Unamuno, Machado, Jiménez, Cossío Castillejo, Baroja, Valle Inclán, Ortega, Miró, Azorín, lo sforzo di europeizzazione della cultura spagnola, l'impegno politico ed intellettuale che, privo di soluzione, pulsa attraverso la *Institución Libre de Enseñanza*, la *Residencia de*

¹¹⁶ Ivi, p. 165.

¹¹⁷ Ivi, p. 176.

¹¹⁸ Cfr. M. Zambrano, *Le parole del ritorno*, a cura di E. Laurenzi, Troina, Città aperta, 2003, p. 45.

¹¹⁹ J.L. Abellán, *María Zambrano una pensadora de nuestro tiempo*, Barcellona, Anthropos, 2006. In proposito si veda *Cartas sobre el exilio*, in «Cuadernos por la libertad de la cultura», n. 49, Paris, 1961, p. 65.

¹²⁰ Ivi, p. 49.

estudiantes, le Misiones pedagógicas, l'Instituto Escuela, la Federación Universitaria Escolar.

Tuttavia, quell'ispirazione resta come intrappolata nell'utopia, laddove viene imprigionata ogni ispirazione della storia in Occidente, perché «la storia di un'ispirazione senza utopia è un'altra storia, una storia rara»¹²¹.

Esiste un modo antico di far fluire il tempo, il pensiero, il sangue, ed è quello del sacrificio; infatti la struttura della storia è sacrificale. Non è un caso – osserva Zambrano in *Chiari del bosco* – che il dio della storia sia Dioniso¹²², e in Dioniso toro e sacrificio sono strettamente connessi. E ciò non solo perché Dioniso è la divinità che muore e perché il sacrificio del toro è alla radice della civiltà greca, ma perché esiste tra Dioniso e l'animale una vera e propria identificazione. Dioniso è «il dio dalle corna di toro»¹²³, è «Dioniso-Minotauro»¹²⁴, è il dio arcaico della vendetta in cui persiste, nonostante l'attenuazione dei caratteri più cruenti in epoche successive, come osserva Colli, l'accostamento a divinità femminili quali Arianna e Demetra, nonché il tema dell'accoppiamento bestiale¹²⁵. Infine, è il dio veggente, il dio della previsione, del futuro.

E chissà se, nel solco di questa stessa suggestione, non sia da leggere anche il passaggio dalla terza alla prima persona singolare che non solo si verifica ma persino vivifica la narrazione di *Delirio e destino*. Come osserva Prezzo, se posto a titolo del primo capitolo troviamo la formula latina *Adsum* (“ci sono”, “sono qui”) – espressione mutuata dal personalista Mounier¹²⁶ –, l'*incipit*, al contrario, ci immerge sin da subito in un tempo lontano e appartenente a una terza persona¹²⁷. Lo scollamento prodotto dalla nascita, evento di cui non si ha memoria e su cui Zambrano richiama immediatamente l'attenzione, fa da contrappunto lungo tutto il corso della narrazione, giacché si pone come la dimensione altra cui accedere e in cui riscattarsi ogni volta che la vita lo richiede. È in questa forse non semplicemente autobiografia¹²⁸ che compare per la prima volta il neologismo *disnacita (desnacer)*. E dalla nascita si passa subito al tema dell'amore, altra dimensione, l'unica, in cui è nuovamente possibile l'unità. Non a caso,

¹²¹ Ivi, p. 214.

¹²² Cfr. M. Zambrano, *Chiari del bosco*, a cura di C. Ferrucci, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 46-47.

¹²³ Cfr. G. Colli, *La sapienza greca*, I, cit., p. 55.

¹²⁴ Ivi, p. 17.

¹²⁵ Ivi, p. 18.

¹²⁶ Cfr. E. Mounier, *Personalismo e cristianesimo*, Bari, Ecumenica, 1977, p. 104.

¹²⁷ Cfr. R. Prezzo, *Solo un'autobiografia?*, in M. Zambrano, *Delirio e destino*, cit., p. X.

¹²⁸ Prezzo, attraverso la domanda retorica posta a titolo del suo saggio introduttivo al volume, ci invita a non considerare il testo come una semplice autobiografia.

verso la fine del libro, Zambrano si domanda: «finiremo di nascere del tutto nel tuo paradiso?»¹²⁹. *Delirio e destino*, del resto, sono le due istanze per eccellenza del Fedro platonico. Il delirio, se inteso come mania divina, è origine e destino oltremondano dell'anima che nasce dal ricordo dell'esperienza del mondo ideale e che conduce all'appassionato tentativo di riaccostarsi al bello assoluto portando gli amanti a cercarne i segni sensibili nell'amato. Il resto è molteplicità temporale, alternanza e sovrapposizione di accenti differenti, come nel caso del finale in cui il "sono qui" iniziale è pronunciato nuovamente ma in modo totalmente diverso. Dodds, ne *I greci e l'irrazionale*, proprio riferendosi agli oracoli delfici indica nel fenomeno dell'"entusiasmo" (*entheos: plena deo*) il caratteristico utilizzo della prima persona singolare, e mai della terza, da parte del dio "incarnatosi" nella Pizia¹³⁰. E probabilmente proprio a una "reincarnazione", all'unità finalmente ritrovata – specie se si considera la peculiare accezione zambranianiana di sacro e divino – rinvia l'utilizzo della prima persona. Per quanto si tratti semplicemente di un'ipotesi, di un'ulteriore lettura, riteniamo che non sia insensata, data la profonda polivalenza e ambiguità del termine "delirio". Nell'opera per certi versi speculare *L'uomo e il divino*, Zambrano scrive che «visitare gli inferi richiede, più che castità, innocenza; ignoranza, oblio del proprio essere. Al contrario, la coscienza che risparmia l'inferno ha l'abitudine di parlare in prima persona»¹³¹.

Quando Zambrano presentò il manoscritto di *Delirio e destino* al concorso letterario bandito dall'Istituto universitario europeo della cultura di Ginevra nel 1953, non vinse un premio, che venne assegnato *ex aequo* ad altri due autori, ma Gabriel Marcel, in qualità di membro della giuria, ottenne che venisse riconosciuta al lavoro una menzione d'onore e la raccomandazione per la pubblicazione presso l'associazione editoriale *Communauté des Guildes du livre*. Purtroppo, però, il libro sarà pubblicato solo nel 1988¹³².

In quell'anno la *Madrasta*, come chiama Zambrano la Spagna franchista, era morta, ma con lei si era definitivamente eclissato anche il «destino sognato», la *Niña*, la Spagna repubblicana – dimensione ben lontana dalle odierne democrazie¹³³ – per

¹²⁹ M. Zambrano, *Delirio e destino*, cit., p.299.

¹³⁰ Cfr. E. Dodds, *I greci e l'irrazionale*, cit., p. 115.

¹³¹ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, introduzione di V. Vitiello, *Per una introduzione al pensiero di Maria Zambrano: il Sacro e la storia*, Roma, Lavoro, 2008, p. 158.

¹³² Cfr. M. Zambrano, *Presentazione* (Madrid 25 settembre 1988), in Id., *Delirio e destino*, cit., pp. 11-12. Si veda inoltre, J. Moreno Sanz, *Introduzione*, in M. Zambrano, *Delirio e destino*, cit., p. 3.

¹³³ Sulla critica alle democrazie moderne e a un grave fraintendimento di fondo si veda il prologo di Zambrano del 1987 alla nuova edizione di *Persona e democrazia*. Cfr. M. Zambrano, *Prologo* (Madrid,

questo, e a maggior ragione, era il momento di mostrare tutto il pulsare del sangue versato e le ragioni più profonde del suo repubblicanesimo, perché si arrivasse a intendere, come osserva Cioran, la Spagna come fallimento¹³⁴.

Queste morti erano già avvenute nelle nostre vite quando arrivò l'ora, l'ora della pienezza della speranza nella quale la vita di tutti era pura presenza che non sembrava contenere possibilità di morte, perché la morte deriva dallo star nascosto e chi riesce a essere presente, presente completamente, sarà completamente, sarà attualità pura, libero dalla fine. [...] L'Utopia, la nostra utopia, ci ha meticolosamente divisi: voi, i morti, lasciati senza tempo; noi, i superstiti, lasciati senza luogo. [...] Quando quella parte di destino affondò, come Atlantide, nel seno di una storia senza fondo, quando si sente agire un'altra volta l'arcaico dio che divora i suoi figli spossessati finanche del tempo, non è possibile accettare il silenzio. C'è il silenzio della ragione compiuta che si integra con tutte le ragioni rendendo più ampio il corso dell'armonia. E c'è il silenzio dissonante che lascia nell'aria la parola spezzata, la ragione divenuta grido, silenzio che spoglia il condannato dello scheletro della sua verità. Il silenzio che avvolge l'ispirazione assassinata¹³⁵.

Costellata di immagini e simboli, attraversata da cinque esistenziali della condizione umana, come osserva Ortega Muñoz, ovvero dall'irreversibilità dell'esilio, dall'abbandono, dalla solitudine, dall'uomo come essere sconosciuto, dall'uomo come essere divorato¹³⁶, la "quasi autobiografia"¹³⁷ di Zambrano ci offre l'occasione per una meditazione che va ben al di là della vicenda personale e storica dell'autrice e della sua patria. Se i sogni costituiscono la trama metafisica della dimensione umana, *Delirio e destino* ci inizia alla coscienza del tempo come *durata*, come trama ineffabile e tuttavia con una sua circolarità che scardina la fede cieca nel progresso e la pretesa tutta umana della divinizzazione della storia, quando invece la vita storica conservava allora, e conserva tutt'oggi, la struttura magica del bosco¹³⁸.

luglio 1987), in Id., *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, tr. it. di C. Marseguerra, Milano, Bruno Mondadori, 2000, pp. 1-3.

¹³⁴ Cfr. E. Cioran, *L'intellettuale senza patria. Intervista con Jason Weiss*, a cura di A. Di Gennaro, tr. it. di P. Trillini, Milano-Udine, Mimesis, 2014, pp. 60-61.

¹³⁵ M. Zambrano, *Delirio e destino*, cit., pp. 216-218.

¹³⁶ Cfr. J.F. Ortega Muñoz, *Introduzione*, in M. Zambrano, *L'esilio come patria*, a cura di A. Savignano, Brescia, Morcelliana, 2016, pp.45-68

¹³⁷ M. Zambrano, *Quasi un'autobiografia*, in «Aut aut», (279), 1997, pp. 125-134.

¹³⁸ Cfr. M. Zambrano, *Delirio e destino*, cit., p. 158.

I.4 Genealogia e fonti del pitagorismo-orfico zambrano

La relazione di Zambrano con il pensiero greco è profonda, è un colloquio interminabile, fatto di continue suggestioni, immagini, rivisitazioni. Molti sono i nomi di filosofi dell'antichità che ritornano nella riflessione zambrano: Eraclito, Anassagora, Anassimandro, Talete, Parmenide, Platone, Aristotele, Plotino.

Pino Campos, noto studioso della filosofa andalusa, si è dedicato essenzialmente alla sua ricezione del pensiero antico, giungendo persino a contare i riferimenti zambrano ad alcuni autori¹³⁹. In quest'ottica, Pitagora non è che uno fra tanti; eppure, è la stessa Zambrano a segnalare in diverse occasioni l'importanza speciale che assumono pitagorismo e orfismo nella sua riflessione.

In uno dei saggi che compongono *Dell'Aurora*, e molto significativamente proprio quando parla del magistero orteghiano, la pensatrice spagnola scrive: «Il cammino che io ho seguito, e che non a torto può essere definito un cammino orfico-pitagorico, non deve essere in alcun modo attribuito a Ortega. Eppure fu proprio lui, con la sua concezione del *logos* espressa nel *logos del Manzanares*, ad aprirmi la possibilità di avventurarmi per un tale cammino, dove ho incontrato la ragione poetica»¹⁴⁰. Lo stesso si evince dall'intervista di Colinas, cui la filosofa risponde a proposito del poeta cantore tracio: «Yo la figura de Orfeo, más que verla, la siento. Orfeo es el mediador con los inferos. Y eso sí que ha sido un gozoso y penoso descubrimiento mío: la mediación con los inferos»¹⁴¹.

Allo stato attuale la questione si presenta tutt'altro che chiara. Si è più volte criticata l'eccessiva attenzione data alla componente orfica e pitagorica, lamentando che, in fondo, non sembra avere un peso così rilevante. Sono in parte di quest'opinione Rius Gatell, Adán, Ortega Muñoz, Campos, e ciascuno per motivi specifici. Sulla difficoltà di risolvere tale quesito ha inciso indubbiamente l'ambiguità della terminologia

¹³⁹ Cfr. L.M. Pino Campos, *Fundamentos presocráticos en la Filosofía de María Zambrano: el pensamiento de Parménides*, (Conferenza), in *Filosofía, religión y mística en María Zambrano*, pp. 1-40. Dello stesso autore si veda anche, *Heráclito en la obra de María Zambrano*, in Vv.Aa., *V Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, Vélez Málaga, Fundación María Zambrano, 2009, tomo II, pp. 83-104, e *Los presocráticos en la filosofía de María Zambrano: importancia de Anaximandro*, in J.M. Maestre Maestre, J. G. Montes Cala, R.J. Gallé Cejudo, C. Macías Villalobos, M.V. Pérez Custodio, S.I. Ramos Maldonado, M. Sánchez Ortiz de Landaluze, *Beatica renascens*, vol. 2, 2014, pp. 1163-1172.

¹⁴⁰ M. Zambrano, *Dell'Aurora*, a cura di E. Laurenzi, Genova, Marietti, 2000, p. 145.

¹⁴¹ M. Zambrano, *Sobre la iniciación (conversación con María Zambrano)*, intervista di A. Colinas, cit., p. 4.

zambraliana, oltre che il carattere sfuggente di quel saggio denso ed oltremodo discusso che inaugura una nuova stagione del suo pensiero: «La condanna aristotelica dei pitagorici», probabilmente, come confessa in quella stessa intervista, quanto di più difficile e profondo abbia mai scritto.

L'altra questione fondamentale riguarda la possibilità di parlare di “orfismo” e “pitagorismo”, tanto in senso assoluto quanto relativo alla specifica prospettiva della filosofa spagnola. Non sarebbe, difatti, più corretto parlare di neopitagorismo, neoplatonismo e gnosticismo? In questa direzione, come vedremo, si inseriscono i lavori di Adán, Prieto, nonché di molti altri studiosi che pur non dedicandosi sistematicamente alla questione, vi aggiungono importanti tasselli. Vi è poi chi, come Martínez González, pur adottando la prospettiva di Adán, ha insistito in particolar modo sull'importanza di Schneider come veicolo di trasmissione di determinate tematiche di derivazione pitagorica¹⁴².

È evidente, in questa prospettiva, che risulta necessario anzitutto individuare i primi riferimenti zambraliani al pitagorismo. Al fine di realizzare questo tipo di operazione è opportuno, per ora, separare la ricerca della componente orfico-pitagorica dal discorso circa la genealogia della Ragione poetica, nonostante siano intimamente connesse.

Presumibilmente scritto nel 1953, il celebre capitolo sul pitagorismo compare nella cartella «Filosofia y cristianismo», titolo con cui sarebbero dovuti uscire i lavori successivamente raccolti nella prima edizione de *El hombre y lo divino*¹⁴³, comprendente riflessioni che vanno dal '44 al '53. Per quanto riguarda i rimandi alla tradizione orfico-pitagorica, tuttavia, possiamo constatare la loro presenza già a partire dall'opera *Verso un sapere dell'anima*, che comprende saggi dal 1933 al 1945 e la cui prima edizione risale al 1950¹⁴⁴. È per la prima volta nel saggio del 1934 «Hacia un saber sobre el alma», che dà il titolo al volume, che emergono alcune riflessioni a proposito dei riti orfici, dei misteri eleusini, del culto di Dioniso e della filosofia pitagorica come “cammino di vita”, che andranno a formare alcuni centrali capitoli de *L'uomo e il divino* e, in generale, a costituire il bagaglio simbolico del suo orfismo-pitagorico¹⁴⁵. Ma è solo in «Poema e sistema» e ne «La scuola di Alessandria»,

¹⁴² Cfr. F. Martínez González, *El Pensamiento musical de María Zambrano*, tesi dottorale diretta dal Prof. F.J. Giménez Rodríguez e dal Prof. F. Linares Alés, Universidad de Granada, Dipartimento di Storia dell'arte e Musica, 2008.

¹⁴³ Cfr. M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, Fondo de cultura económica, 1955. Cfr. M. Zambrano, (M-350), Fondazione Zambrano Vélez-Málaga.

¹⁴⁴ M. Zambrano, *Hacia un saber sobre el alma*, Buenos Aires, Losada, 1950.

¹⁴⁵ Cfr. M. Zambrano, «Verso un sapere dell'anima», in Id., *Verso un sapere dell'anima*, tr. it. di E. Nobili, a cura di R. Prezzo, Milano, Raffaello Cortina, 2009, pp. 11-22. In questo importante saggio

entrambi risalenti al '44¹⁴⁶, che la filosofa espone alcune considerazioni che sembrano anticipare le posizioni espresse nel saggio «La condanna aristotelica dei pitagorici»:

Forse era la sopraffatta tradizione del pitagorismo la detentrica di questo sapere del ritmo del pensiero, nelle sue forme viventi ed efficaci. Come altre tradizioni di sapere oscurate dall'aristotelismo imperante, non si estinse del tutto. Continuò la sua vita eterodossa sotto forma di sapere segreto, per iniziati, al confine o addirittura dentro la teosofia. Ma da questi saperi inestinguibili ecco che sgorga l'ispirazione che sembra infiltrarsi o rivivere nelle forme più ortodosse del sapere trionfante¹⁴⁷.

Del resto, esiste uno scritto intitolato «Pitágoras: primer intento de vida filosófica», all'interno del manoscritto «Tres crisis históricas», in cui sembrano essere state riunite le lezioni di filosofia che Zambrano diede al Lyceum club dell'Avana tra il 1945 e il 1948, il quale può essere considerato come una prima riflessione sistematica sul tema che andrà a costituire il saggio a proposito della condanna aristotelica¹⁴⁸.

Pertanto, possiamo considerare risolta la questione, visto che è possibile datare al 1934 i primi espliciti riferimenti a Pitagora e ai riti orfici.

C'è inoltre chi si è soffermato su tematiche di carattere orfico e pitagorico senza soffermarsi sulla spinosa questione relativa alla distinzione tra elementi puri o spuri. È questo il caso di Lizaola che ha preferito concentrarsi sullo sviluppo di alcune suggestioni “orfico-pitagoriche”, per sviscerarne il significato e il peso da un punto di vista prettamente teoretico¹⁴⁹.

Per quanto riguarda le fonti inerenti alle specifiche tematiche orfiche e pitagoriche, tra cui Zambrano intenzionalmente non distingue, è possibile menzionare la testimonianza aristotelica e platonica, le opere di Porfirio e Giamblico, così come i lavori di Proclo e Plotino. È evidente come le maggiori fonti cui la pensatrice spagnola attinge siano di epoca ellenistica e imperiale¹⁵⁰. Zambrano, peraltro, cita spesso a

emerge altresì la contrapposizione tra anima e psiche che costituirà il centrale nucleo tematico dei successivi lavori sul sogno.

¹⁴⁶ Lo scritto «Poema y sistema» è del settembre del 1944, mentre «La escuela de Alejandria» è stato scritto tra i mesi di luglio e dicembre del 1944.

¹⁴⁷ M. Zambrano, «Poema e sistema», in Id., *Verso un sapere dell'anima*, cit., p. 40.

¹⁴⁸ Cfr. J.M. Sanz, *Anejo a El hombre y lo divino*, in M. Zambrano, *Obras completas*, tomo III, a cura di J. Moreno Sanz, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011, p. 1191. La cartella in cui è incluso lo scritto porta il titolo «Lecciones de filosofía», (M-262). È interessante notare come le lezioni affrontassero il tema della nascita della filosofia, del suo sviluppo in Grecia sino alla crisi della filosofia antica.

¹⁴⁹ Cfr. J. Lizaola, *Lo sagrado en el pensamiento de María Zambrano*, México, Ediciones Coyoacán, 2008.

¹⁵⁰ Nella biblioteca privata della filosofa si trova il seguente testo: *I versi aurei, i simboli, le lettere (Seguite da frammenti ed estratti di Porfirio, dell'Anonimo Foziano di Iamblico e di Ierocle relative a Pitagora)*, a cura di G. Pesenti, Lanciano, Carabba, 1919.

memoria, in modo talvolta impreciso, e non si può dire che presti particolare attenzione alla congruenza tra le fonti. Di fatto, il suo obiettivo non è certamente quello di una ricostruzione storico-filosofica attendibile, bensì quello di rivitalizzare un supposto nucleo tematico originario del pensiero al fine di scardinare certi pregiudizi culturali e superare la paralisi del moderno.

Un'analisi approfondita sul carattere orfico-pitagorico del pensiero zambrano, tuttavia, non può ridursi a uno studio, per quanto necessario, delle fonti specifiche. Parlare di fonti può non significare necessariamente una ricerca filologica. Vorremmo, difatti, assumere il termine in una accezione più ampia, in cui possano convergere significati diversi e, in generale, il senso primario di “emergere”, “sorgere”.

In questa prospettiva, e in modo analogo rispetto a quanto si è detto per Vasconcelos, è possibile costruire una genealogia in cui per fonti si intendano tanto le influenze teoriche, dirette o filtrate dallo specifico orizzonte culturale e filosofico del tempo – precedente e contemporaneo alla Generazione del '27 –, quanto i motivi biografici che hanno condotto alla nascita di una determinata riflessione.

Per quanto riguarda la questione biografica, è la stessa Zambrano ad offrirci un importante indizio. In effetti, come confessa in «A modo de autobiografía», suo primo desiderio fu quello di essere una cassa musicale: «Primariamente quise ser una caja de música. Sin duda alguna me la habían regalado, y me pareció maravilloso que con sólo levantar la tapa se oyese la música; pero sin preguntarle a nadie ya me di cuenta de que yo no podía ser una caja de música»¹⁵¹. Desiderio al quale si aggiunse quello di diventare un cavaliere templare e poi una sentinella notturna¹⁵². Solo dopo aver realizzato di non potere di fatto diventare nulla di tutto questo, come ammette lei stessa, incontrò il pensiero, la filosofia, che si svilupperà proprio a partire dall'assenza, dal fallimento, dal vuoto come apertura al nuovo. E proprio l'elemento musicale, su cui torneremo a breve, riteniamo che sia cruciale nello sviluppo del carattere orfico-pitagorico della sua riflessione.

Sempre al tema della rinuncia, dell'impossibilità, ma questa volta legata allo studio della filosofia, nella nota del 1986 a una nuova edizione di *Verso un sapere dell'anima*, Zambrano ci consegna un elemento biografico di assoluta rilevanza ai fini della nostra ricostruzione:

¹⁵¹ M. Zambrano, *A modo de autobiografía*, in «Anthropos», 70/71, Barcellona, marzo-aprile 1987, p. 69.

¹⁵² Hanno insistito su questi importanti fattori biografici C. Janés, *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, prologo di J. Moreno Sanz, Madrid, Siruela, 2010; J.L. Abellán, *María Zambrano. Una pensadora de nuestro tiempo*, Barcelona, Anthropos, 2006.

La mia terza “rinuncia” alla filosofia coincise con le elezioni politiche nelle quali mi impegnai con grande ardore e che portarono alla costituzione della Repubblica. Una personalità importante, Luis Jiménez de Asúa, ordinario di Diritto penale, mi offrì un seggio nel Partito socialista, avendo il potere di farlo. [...] Ma io, da ragazzina qual ero, rinunciai a occupare un seggio nella seconda tornata, dato che nella prima non era possibile per una donna né eleggere né tantomeno essere eletta [...] tornata a casa dall’incontro con Luis Jiménez de Asúa, a cui avevo detto che il socialismo mi era molto vicino ma che io non ero adatta alla politica, mi misi a studiare la Storia della filosofia, in particolare il capitolo sui pitagorici. A un certo punto mio padre entrò nella mia stanza e, con un rispetto non privo d’intimità, mi chiese se per caso non avessi qualche dubbio sulla decisione appena presa; gli risposi, dopo una breve pausa, che quello che mi interessava davvero in quel momento era quel che stavo facendo, ossia continuare a studiare i pitagorici¹⁵³.

Siamo a metà degli anni Trenta e la pensatrice spagnola è già attratta dallo studio del pitagorismo. Del resto, questo dato coincide con la pubblicazione del saggio del 1934, «Hacia un saber sobre el alma».

In *Delirio e destino*, poi, emergono alcune informazioni essenziali. Sono anni decisivi, anni in cui la Spagna vive la breve stagione repubblicana. A partire dall’anno accademico 1930-31 la giovane filosofa è nominata assistente alla cattedra di Metafisica dell’Universidad Central di Madrid, e allo stesso tempo insegna anche all’*Instituto Escuela* e alla *Residencia para Señoritas*. Rievocando la propria passione per la musica e precisando la rinuncia ad essa in seguito a un monito paterno, Zambrano insiste su come fu la lettura di Bergson¹⁵⁴ a consentire a quello stesso fallimento di dare i suoi frutti e cambiare di segno.

Quando due anni dopo lesse Bergson sentì un’immensa allegria, l’allegria per il fatto che fosse possibile riscattare la musica perduta; perché Bergson faceva musica facendo filosofia, la faceva col suo pensiero... perché era preciso. Aveva fatto della sua precisione la virtù essenziale del suo pensiero, sostituendola alla “chiarezza” cartesiana – pensava lei adesso – e ciò che è preciso ha musica; è musica. [...] Il pensiero filosofico, nella sua massima espressione, sarebbe comunque musica e matematica: la chiave dovevano averla i pitagorici. [...] Senza rendersene conto, si era infatti identificata con quei pitagorici “condannati” da Aristotele [...] la rivolta che le ispirava la loro condanna le aveva fatto ricordare, proprio nel momento in cui l’intensità del presente cancellava il ricordo, che prima, molto prima dell’esame di maturità, da sempre, aveva identificato la filosofia con la scuola di Alessandria, di cui aveva certo notizia per aver sentito parlare suo padre e per una storia che aveva in casa; una storia scritta da un allievo di Victor Cousin [...] ¹⁵⁵.

Abbandonerà, ma solo apparentemente, quei saperi, dando ragione – come vedremo – ad Aristotele, precisamente perché essi non potevano rendere conto dell’«esser qui»,

¹⁵³ M. Zambrano, «Nota alla presente edizione», in Id., *Verso un sapere dell’anima*, cit., p. 5.

¹⁵⁴ Circa le affinità tra la riflessione zambranianiana e quella bergsoniana si veda L. Moscon, *Il problema mente-corpo in relazione al tempo a partire dal pensiero di H. Bergson e di Maria Zambrano*, in «Rocinante. Rivista di filosofia iberica, iberoamericana e interculturale», n. 9/2015-2016, pp. 19-36.

¹⁵⁵ M. Zambrano, *Delirio e destino*, cit., pp. 194-195.

dell'«incarnazione»¹⁵⁶, appello quanto mai urgente a un passo dall'inizio della tragedia spagnola, della sua guerra fratricida. E sorprende in un certo senso la spaccatura che emerge tra vita contemplativa e vita attiva a proposito dei pitagorici, quando proprio loro – e Zambrano lo esplicita – avevano risposto così prontamente al proprio appello, si erano compromessi ed esattamente perché filosofi¹⁵⁷. Non sappiamo a quale testo Zambrano faccia riferimento, tuttavia le notizie fornite ci permettono di retrodatare l'interesse di Zambrano e di collocarlo, molto tempo prima degli studi universitari, negli ambienti intellettuali di cui faceva parte il padre, Don Blas Zambrano.

Se da un lato non va sottovalutata l'influenza orteghiana – in proposito, al di là del già menzionato *logos del Manzanares*¹⁵⁸ non si dimentichino gli articoli sul tema della musica¹⁵⁹, i suoi riferimenti al mito di Dioniso¹⁶⁰, nonché le riflessioni sulla scienza –, come neppure quella zubiriana – è di questa opinione Cerezo Galán che coglie un aspetto certamente importante, dato che una delle poche note presenti nel saggio sul pitagorismo menziona proprio Zubiri e la sua interpretazione di Aristotele¹⁶¹ –, sembra che di fondamentale importanza sia anzitutto l'ambiente intellettuale del padre in quella Segovia di inizio secolo così legata al movimento modernista¹⁶².

In merito, degna di nota è la considerazione di Montero Padilla, il quale circa il *milieu* intellettuale segoviano scrive: «Unamuno, Baroja, Azorín, Machado, Julián Otero, Ramón Gómez de la Serna; los poetas, foráneos y locales de las últimas décadas,

¹⁵⁶ Ivi, p. 196.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Cfr. S. Tarantino, *Il “logos del Manzanares” di Ortega y Gasset e l'eredità orfico-pitagorica nel pensiero di María Zambrano*, in «Rassegna di Pedagogia», LXV, 1. 4, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma, 2007, pp. 69-84.

¹⁵⁹ Cfr. C. Cantillo, *Il paesaggio della cultura. Filosofia e musica in Ortega y Gasset*, in L. Bartalesi e G. Consoli (a cura di), *Aesthetic experience in the evolutionary perspective*, in «Rivista di estetica», n. 54/2013, pp. 207-227. Consultabile all'indirizzo: <https://journals.openedition.org/estetica/1448>. Cantillo osserva la dimensione musicale costituisca un aspetto assolutamente non trasversale nella riflessione orteghiana. Tuttavia, ad essa egli dedica uno spazio esiguo, circoscritto agli articoli *Musicalia*, *Apatia artística* – entrambi del 1921 apparsi su “El sol” – e al celebre *La deshumanización del arte* del 1925.

¹⁶⁰ G. Ferracuti, «Il libro che Ortega non ha scritto», in Id., *José Ortega y Gasset: esperienza religiosa e crisi della modernità*, Rimini, Il Cerchio, 1992, p. 201.

¹⁶¹ Cfr. P. Cerezo Galán, Zubiri, *Los maestros de María Zambrano: Unamuno, Ortega y Zubiri*, in *María Zambrano. De la razón cívica a la razón poética*, Madrid, Publicaciones de la Reisdencia de Estudiantes, 2004, p. 203-208. Per quanto riguarda il riferimento a Zubiri si veda, M. Zambrano, «La condanna aristotelica dei pitagorici», in Id., *L'uomo e il divino*, cit., nota 1, p. 71.

¹⁶² In proposito si vedano: J.L. Mora García, *La ciudad ausente como utopía de la ciudad en el pensamiento de María Zambrano: Segovia en su recuerdo*, in «Estudios segovianos», n. 110, 2011 e *Las ciudades paternas*, in «Aurora. Papeles del seminario “María Zambrano”», n. 2, 1999, nonché il volume curato da J.L. Mora García e J.M. Moreno Yuste, *Pensamiento y palabra en recuerdo de María Zambrano (1904-1991): contribución de Segovia a su empresa intelectual*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2005, pp. 255-280.

tienen tanta parte en la creación de nuestra ciudad como el ignorado arquitecto del acueducto»¹⁶³.

Amico di Antonio Machado, Blas Zambrano – trasferitosi a Segovia con la famiglia nel 1909, mentre il primo solo dieci anni più tardi in concomitanza con la creazione dell'Universidad Popular –, apparteneva alla élite intellettuale socialista, in cui all'impronta della Generazione del '98 si univano gli ideali della *Institución Libre de Enseñanza*¹⁶⁴, com'è noto legata all'impronta filosofica krausista, cui non erano estranei motivi di carattere pitagorico¹⁶⁵.

Celebri i circoli segoviani Zuloaga o Pezuela, o ancora le *tertulias* del caffè de La Union, tra le cui figure di spicco vi erano certamente il padre della filosofa e il suo amico poeta. Si comprende bene, dunque, come un tale fermento culturale possa aver inciso sulla riflessione filosofica della pensatrice. Il marchese di Lozoya, riferendosi agli ambienti intellettuali della città e in particolare al cosiddetto «bando de los poetas» scrive nelle sue memorie:

Entré entonces en el que los socios del casino llamaban el bando de los poetas, que deambulábamos por los maravillosos paisajes que rodean la ciudad o nos reuníamos en alguno de nuestros domicilios para comentar la poesía modernista (Rubén, Amado Nervo, Marquina, Villa-espesa...) y la novísima poesía de Juan Ramón Jiménez y de los hermanos Machado. Formábamos el bando tres jovencísimos poetas: Juan José Llovet, Mariano Quintanilla y yo; un prosista de extrema sensibilidad, Julián María Otero, y algunos artistas: el mismo Valentín Zubiarré, cuando estaba en Segovia, y otro vasco: Manuel Martí Alonso, gran artista, hoy del todo desconocido. Publicamos una revista, *Castilla*, de muy efímera vida, pues dependía de nuestros escasos recursos económico¹⁶⁶.

I riferimenti alla poesia modernista come protagonista delle loro riunioni e alla rivista *Castilla*, della quale fu direttore Blas Zambrano e che fu organo dell'Universidad Popular segoviana, sono illuminanti circa il clima culturale e il movimento poetico dell'epoca. Siamo nel 1917, per cui María Zambrano ha appena tredici anni, due anni dopo il padre comincerà a scrivere un *Resumen de la historia del pueblo griego* che offre un'ulteriore spiegazione circa la precoce ammirazione della figlia per la cultura

¹⁶³ J. Montero Padilla, *Prólogo del marqués de Lozoya*, in *Miscelánea Segovianista*, Segovia, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1971, pp. 9-10.

¹⁶⁴ Cfr. J.L. Abellán, «La Segovia del primer tercio del siglo XX: los orígenes intelectuales de María Zambrano», in Id., *María Zambrano. Una pensadora de nuestro tiempo*, cit., p. 14. Dello stesso autore vedi anche, J.L. Abellán, «María Zambrano: el itinerario de la “razón poética”», in Id., *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939*, México, fce, 1998, pp. 257-284. Vedi anche, Pablo de A. Cobos, «Don Blas y Don Antonio», in Id., *Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética*, Madrid, Ínsula, 1963, pp. 19-28.

¹⁶⁵ Cfr. P. Aullón de Haro, *Idealismo y positivismo en estética: Krause*, in I. Lissorgues e G. Sobejano (a cura di), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 265-272.

¹⁶⁶ Marqués de Lozoya, *Memorias*, pp. 118-119, cit. da J.L. Abellán, *María Zambrano. Una pensadora de nuestro tiempo*, cit., pp. 23-24.

ellenica¹⁶⁷. Passeranno quasi dieci anni al trasferimento a Madrid (1927), per cui è certamente possibile riconoscere negli anni trascorsi a Segovia una tappa decisiva nella formazione della filosofa e nello sviluppo di quel preciso carattere che si intende qui analizzare.

Gli ambienti modernisti, di segno opposto al positivismo che sperava forse in una rottura più radicale dal carattere ispanico della riflessione filosofica, sono di fondamentale importanza nella sua formazione intellettuale. Vitalismo e irrazionalismo da un punto di vista filosofico, l'esuberanza del simbolismo, dell'allegoria, del mito, delle metafore, da un punto di vista letterario, e la critica all'utilitarismo borghese in una prospettiva sociale e politica, sono i tratti distintivi di una generazione che influenzerà Zambrano in modo decisivo.

In quest'ottica, riteniamo sulla scorta di Abellán che non si sia insistito a sufficienza su come l'antitesi tra vita e ragione, che emerge come questione filosofica per eccellenza nella riflessione di Unamuno, muovesse da una profonda reazione al *milieu* culturale positivista; la ragione contro cui si scagliava la vita, quella vita fino ad allora costretta a "giustificarsi" di fronte ad essa, come dirà poi Zambrano, era precisamente la ragione "fisico-matematica", la ragione positivista¹⁶⁸. I motivi più profondi dei modernisti, la reazione di Unamuno, la soluzione di Ortega, rispondevano esattamente dell'insufficienza e dei limiti del positivismo, rispondevano quindi a un appello storico irrevocabile. La Ragione poetica zambraliana nasce e si sviluppa su questa contrapposizione e da questo stesso clima culturale eredita immagini e motivi specifici.

Si è già evidenziato come tra i letterati modernisti, e in particolare Machado e Unamuno, ma anche Valle Inclán – cui peraltro Zambrano dedica uno scritto nel 1965¹⁶⁹ – o lo stesso Juan Ramón Jiménez, abbondino i riferimenti a Pitagora e ad Orfeo¹⁷⁰. I primi, tanto pitagorici quanto lo furono i loro *alter ego*, l'uno con la sua metafisica poetica¹⁷¹, con il suo «divino secreto, órfico y pitagórico»¹⁷², l'altro con la

¹⁶⁷ Cfr. J.C. Marset, «Años diez en Segovia (1911-1920)», in Id., *María Zambrano I. Los años de formación*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004, p. 196.

¹⁶⁸ Ivi, p. 89.

¹⁶⁹ M. Zambrano, *Valle Inclán y la Generación del '98*, in «Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"», n° 3, Barcelona, 2001, pp. 145-147. Precedentemente pubblicato in «Semana», Puerto Rico, 31 de marzo de 1965. In proposito Zambrano scrive: «Si la llamada generación del '98 tuviese un centro, una figura señera, sería don Ramón María del Valle Inclán». Anche Rosa Chacel – di cui parleremo a breve – vede in Valle Inclán la figura per eccellenza del '98. Cfr. R. Chacel, *Don Ramón como maestro*, in Id., *Obra Completa*, vol. III, Valladolid, Centro de Creación y estudios Jorge Guillén, Diputación Provincial de Valladolid, pp. 447-457.

¹⁷⁰ Cfr. R. Gullón, *Pitagorismo y modernismo*, cit., p. 363.

¹⁷¹ Cfr. A. Bundgård, «Antonio Machado: la metafísica de poeta frente a la razón poética», in Id., *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Trotta, 2000,

sua *Niebla*, rivelano la propria vocazione nella coincidenza – come osserva Gullón – tra razionale e cordiale, nella relazione socratico-cristiana tra comprensione e amore, che è appunto relazione armonica con l’universo¹⁷³.

Vale la pena di insistere su questo aspetto per due motivi: il primo, e principale, riguarda il rapporto di filiazione che lega Zambrano a due tra i maggiori esponenti del '98 e del modernismo – non è nostra intenzione affrontare in questa sede la spinosa questione circa la distinzione tra le due formule – il secondo riguarda la necessità previa di ricondurre Unamuno, e Machado in particolare, all’interno del clima culturale dei poeti modernisti, al fine di poterne rilevare i tratti specifici e, tra questi, un connaturato pitagorismo. In proposito, Gullón scrive:

En un poema publicado inicialmente en 1916 anticipó don Antonio la visión de un mundo envuelto en niebla, en la niebla escogida por Unamuno como metáfora central de su novela más ambiciosa, para mostrar lo borroso de la vida y del ser. En ese poema hallamos una asociación insólita: «Pitágoras alarga a Cartesius la mano» y vemos calificada a la extensión como «sustancia del universo humano». Contra lo afirmado por cronistas virtuosos que necesitan preservar la “originalidad” machadiana, [...] fue Machado uno de los más vigorosamente asociados a la renovación rubendariana [...]¹⁷⁴.

E la poetica rubendariana, come precedentemente osservato, risulta intimamente connessa a un immaginario di carattere orfico e pitagorico. Stupisce meno, a questo punto, la matrice orfico-pitagorica della riflessione zambraniana.

Eppure, come evidenzia Pardo, esiste certamente una distanza, di carattere etico, tra Zambrano e quegli esperimenti estetici che irrompono nella letteratura europea, la “poesia pura” dei Maestri Simbolisti (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé) che avranno tanta influenza sul modernismo ispanoamericano (R. Darío, J.R. Jiménez) e sulla Generazione del '27¹⁷⁵. Eredità su cui insiste anche Rosa Chacel nell’ambito di un affresco generazionale, in cui gli intellettuali del '27 si distinguono per la profusione della metafora rubata amorosamente alla poesia. Se l’indiscusso punto di partenza era la prosa orteghiana, è pur vero che sono stati i poeti francesi, la traduzione di Dámaso Alonso dell’opera proustiana, Joyce, l’autorità di Juan Ramón Jiménez, a forgiarne il

pp. 99-136. Vedi anche Pablo de A. Cobos, «Metafisica poética», in Id., *Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética*, cit., pp. 33-36.

¹⁷² Lo definì così Bacarisse, che peraltro organizzò in una domenica di maggio del 1923 una visita a Machado presso la sua casa a Segovia al fine di esprimergli la loro profonda ammirazione. Cfr. R. Guillón, *Pitagorismo y modernismo*, cit., p. 373.

¹⁷³ Ivi, p. 368.

¹⁷⁴ Ivi, p. 373.

¹⁷⁵ Cfr. F. Pardo, *María Zambrano y la tradición simbolista (Noticia de la humillación del verso ante el verbo divino en la “razón poética” zambraniana)*, in «Aurora. Papeles del seminario “María Zambrano”», n.4 febbraio 2002, pp. 57-67.

carattere. Eppure, scrive amaramente Chacel, al gruppo del '27 è mancata quell'unione amicale, quella caratteristica di una comunità di poeti¹⁷⁶.

Proprio Rosa Chacel¹⁷⁷, l'autodidatta ed eterodossa "allieva" di Ortega y Gasset, rappresenta l'altra, per certi versi speculare, voce pitagorica di quella Generazione. Pardo ha messo in luce alcuni motivi caratteristici del suo pensiero in cui, nel quadro di una più ampia riflessione circa la possibilità di distinguere tra dimensione letteraria o prettamente filosofica¹⁷⁸, emergono chiaramente elementi, simboli, nonché esplicite dichiarazioni di appartenenza a un certo orizzonte pitagorico¹⁷⁹. Non è questa l'occasione per un'analisi approfondita della riflessione chaceliana, a maggior ragione perché non riteniamo sia possibile sostenere una vera e propria influenza di Chacel su Zambrano. D'altronde, però, le due pensatrici si conoscevano e ammiravano profondamente, ed è certo che il carattere pitagorico delle loro riflessioni, la radice erotica della loro filosofia, costituisca un elemento di grande importanza nella dinamica e nello sviluppo della loro relazione.

Di qualche anno maggiore, Rosa Chacel¹⁸⁰ appariva a Zambrano come assorta in un candido isolamento, nella sua geniale intuizione di studiosa selvatica. Era stato probabilmente Antonio Machado a parlargliene per la prima volta, ad offrire alla pensatrice andalusa ancora adolescente un breve quanto incisivo ritratto di quella carismatica studiosa autodidatta dopo averla ascoltata mentre teneva una conferenza su Nietzsche a Madrid nel 1921¹⁸¹.

¹⁷⁶ Cfr. R. Chacel, *Sendas perdidas de la generación del '27*, in Id., *Obra completa*, tomo III, (1989-1993), a cura di A. Piedra, C. Pérez Chacel, A. Rodríguez Fischer, F. Pardo, vol. III, Valladolid, Centro de Creación y estudios Jorge Guillén, Diputación Provincial de Valladolid, p. 233.

¹⁷⁷ Sul legame tra Rosa Chacel (Valladolid, 1898 – Madrid, 1994) e Ortega è di recente pubblicazione in edizione italiana una raccolta di saggi di Chacel dedicati a Ortega. Cfr. L. Parente, *Rosa Chacel lettrice di Ortega y Gasset*, prologo di J. Lasaga Medina, Milano, Mimesis, 2017. Chacel comincia a collaborare con la «Revista de Occidente» nel maggio del 1927, quando viene pubblicato il primo capitolo del suo romanzo *Estación. Ida y vuelta*. Nel 1931, tuttavia, probabilmente in seguito a divergenze filosofiche con Ortega, la collaborazione si interrompe bruscamente. Il 1933 segna invece l'inizio della collaborazione di Zambrano alla rivista con il saggio «Por qué se escribe».

¹⁷⁸ In proposito, riteniamo opportuno specificare la posizione di Pardo, il quale difende il contenuto filosofico dell'opera di Chacel contro la maggioranza dei critici, propensi piuttosto a descriverla come letterata. Proprio nel rapporto di filiazione con la tradizione pitagorico-platonica, Pardo riconosce una certa affinità tra Chacel e Trías. Cfr. F. Pardo, *Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel*, in «Aurora. Papeles del seminario "María Zambrano"», p. 109, nota 33.

¹⁷⁹ Cfr. F. Pardo, *Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel*, in «Aurora. Papeles del seminario "María Zambrano"», n. 3, 2001, pp. 101-114. In una conversazione privata del 1993, Chacel confessa che «hay un amor obscuro por Pitágoras en toda mi obra», «una simpatía pitagórica dentro de una perfecta ignorancia de la tradición pitagórica». Ivi, p. 102.

¹⁸¹ Si tratta presumibilmente della prima conferenza di Chacel tenuta presso l'Ateneo di Madrid nel 1921 intitolata *La mujer y sus posibilidades*, secondo la ricostruzione di G. Sobejano, *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos, 1967, p. 523. Cfr. F. Pardo, *Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel*, cit., p. 112, nota 43.

En Segovia , yo sola, una muchacha, oí decir de aquella persona que más contaba para mí, en el orden literario y naturalmente afectivo, en el que, de cierta manera, tenía la clave de mis sueños: «María, he conocido y oído en Madrid a una muchacha, tan joven como tú, hablar de Nietzsche en el Ateneo de Madrid. Ya no eres única, ella se te ha adelantado. Tiene talento, belleza, y el hado del genio en su frente». Yo temblé de alegría y también un poco angustiada¹⁸².

Zambrano e Chacel si conosceranno di persona solo nel 1927 e a partire da quel momento si instaurerà un rapporto di amicizia profondo e persino, come confessa Zambrano, di discepolato nei confronti dell'amica¹⁸³. Come ricostruisce Pardo¹⁸⁴, nelle suggestive riflessioni che le due si scambiano, nell'epistolario interrottosi improvvisamente nel '50¹⁸⁵ e, in modo ancor più manifesto, nei testi «Pentagrama»¹⁸⁶ e «Rosa mistica»¹⁸⁷, emergono i motivi della loro divergenza, motivi tutti interni, per così dire, alla tradizione pitagorica. L'una devota ad Apollo, l'altra, secondo l'analisi che ne fa Chacel, offerta interamente a Dioniso, a una «mística pura», alla sua estasi e al suo *pathos*. E del resto, l'influenza nietzschiana non è di certo trascurabile in Zambrano; anzi Nietzsche rappresenterà lungo tutto il percorso filosofico un "essere dell'aurora" e il più alto esempio di martire del pensiero. Degno di nota è il fatto che già nel '35, quindi sempre negli anni che abbiamo riconosciuto come cruciali del suo percorso, Zambrano gli dedichi un saggio sulla «Revista de Occidente», «Los poemas de Nietzsche»¹⁸⁸. È indubbio, dunque, che il filosofo de *La nascita della tragedia* sia stato essenziale nella formazione del peculiare carattere orfico-pitagorico della Ragione poetica¹⁸⁹.

In proposito Pardo sostiene che, così facendo, Chacel inserisca Zambrano in un orizzonte più specificamente orfico che pitagorico¹⁹⁰. Il nostro lavoro è solo all'inizio,

¹⁸² M. Zambrano, «Rosa», in *Un Ángel más*, n. 3-4, Valladolid, 1988, pp. 11-12.

¹⁸³ Ivi, p. 12. Sul rapporto tra Chacel e Zambrano si veda anche, C. Janés, *Libertad de laberinto. Las geometrías mentales de Rosa Chacel, (Incluye el intercambio epistolar y último encuentro con María Zambrano)*, México, Universidad Veracruzana, 2013.

¹⁸⁴ Cfr. F. Pardo, *Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel*, cit., p. 113.

¹⁸⁵ Cfr. M. Zambrano, *Cartas a Rosa Chacel*, Ana Rodríguez-Fischer, Madrid, Cátedra, Versal/Travesías, 1992.

¹⁸⁶ R. Chacel, «Artículos», in Id., *Obra completa*, vol. III, cit., pp. 521-524.

¹⁸⁷ R. Chacel, *A la orilla de un pozo*, in Id., *Obra completa*, vol. I, cit., p. 421. In questo testo Chacel ripercorre l'amicizia che la lega a Zambrano facendo luce sui motivi della rottura.

¹⁸⁸ M. Zambrano, *Los poemas de Nietzsche*, in «Revista de Occidente», n. 114, Tomo XLVIII, aprile, maggio e giugno 1935.

¹⁸⁹ Cfr. J. Moreno Sanz, *Guías y constelaciones*, in *María Zambrano. De la razón cívica a la razón poética*, cit., pp. 209-251; A. Bundgård, *Nietzsche e Zambrano: nihilismo y creación*, in «Aurora. Papeles del seminario "María Zambrano"», n. 10, 2009, pp. 19-28; E. Laurenzi, *Sotto il segno dell'aurora. Studi su María Zambrano e Friedrich Nietzsche*, Pisa, ETS, 2012.

¹⁹⁰ Cfr. F. Pardo, *Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel*, cit., p. 114. In merito, Pardo sottoscrive le analisi di Rius Gatell circa l'orfismo zambrano, ma non circa il suo pitagorismo. Cfr. R.

tuttavia, ci preme anticipare che questa distinzione non risulta valida a nostro parere per almeno tre motivi: primo perché Zambrano, come vedremo, non distingue, e intenzionalmente, tra orfismo e pitagorismo, secondo perché lo stesso rapporto tra orfismo e pitagorismo, da un punto di vista storico-filologico, è quanto di più discusso e, infine, perché, secondo alcuni studi, le donne delle comunità pitagoriche erano devote proprio ai culti dionisiaci¹⁹¹.

Dal 1939, anno in cui Zambrano abbandona la Spagna alla volta dell'esilio, molti sono gli incontri importanti, e tra questi decisive sono le relazioni con i poeti modernisti cubani, messicani e portoricani, in particolar modo con José Lezama Lima, Alfonso Reyes¹⁹² – intimo amico, come si è visto, anche di José Vasconcelos, così come Gabriela Mistral – e Octavio Paz¹⁹³. Ci soffermeremo più avanti sull'importanza del periodo cubano di Zambrano, sulla sua vicinanza al gruppo di *Orígenes* e al poeta sommamente “orfico” José Lezama Lima¹⁹⁴. Per ora è sufficiente insistere sulla profonda rilevanza di questo incontro senza tuttavia dimenticare la preesistenza di determinate suggestioni e tematiche. Del resto, a ulteriore conferma di ciò, vi è il corso tenuto all'Università di Morelia, dedicato al legame tra fisica e filosofia, dalla Grecia antica alla teoria della relatività¹⁹⁵.

Di grande importanza è anche il periodo dell'esilio romano, in cui la riflessione zambraniana trova nuova linfa. In questi anni visita le rovine pitagoriche, legge i libri di Carcopino, studia le antiche religioni misteriche, conosce Zolla, e attraverso di lui Schneider, approfondisce, anche tramite Cristina Campo, i testi di Simone Weil che

Rius gatell, *Del pitagorismo y Aristóteles: a hombros de María Zambrano*, in C. Revilla (a cura di), *Claves de la razón poética*, Madrid, Trotta, 1998, pp. 99-110.

¹⁹¹ Cfr. A. Provenza, *La morte di Pitagora e i culti delle Muse e di Demetra. Mousiké ed escatologia nelle comunità pitagoriche di Magna Grecia*, in «ἄρχαιολογία-Ricerche di Storia Antica», n.s., 5-2013, p. 61.

¹⁹² In proposito si veda: “*Días de exilio*” *correspondencia entre Zambrano y A. Reyes*; oltre a M. Zambrano, *Carta abierta a Alfonso Reyes sobre Goethe*, in «El Nacional», Caracas, 23 settembre 1954. Per quanto riguarda il rapporto tra Gabriela Mistral e Vasconcelos si veda, Á. Valenzuela Fuenzalida, *Gabriela Mistral y la reforma educacional de José Vasconcelos*, in «Reencuentro», 34, Settembre 2002, pp. 9-27. Circa il periodo messicano di Zambrano si veda G. Sánchez Díaz, *Un exilio fecundo: María Zambrano en la Universidad Michoacana*, in A. Sánchez Cuervo, A. Sánchez Andrés e G. Sánchez Díaz (a cura di), *María Zambrano. Pensamiento y exilio*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010, pp. 111-124.

¹⁹³ In proposito si veda: M. Zambrano, *Saludo a Octavio Paz*, in «El País», Madrid, 23 aprile 1982.

¹⁹⁴ Circa l'orfismo della poetica lezamiana si veda l'interessante studio di J. Valdivieso, *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, Orígenes, 1980. Inoltre, sulla relazione tra pensiero spagnolo e Lezama Lima segnaliamo lo studio di I. Fuentes, *José Lezama Lima: hacia una mística poética. Algunas confluencias del pensamiento español en la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Verbum, 2010. Per una ricostruzione del lavoro del gruppo di poeti appartenenti alla rivista «Orígenes», si veda infine, A. Chacón, *Poesía y poética del grupo Orígenes. Selección prólogo, cronología testimonial y bibliografía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.

¹⁹⁵ Cfr. J. Moreno Sanz, *Guías y costelaciones*, in *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*, cit., p. 227.

avrebbe dovuto tradurre allo spagnolo¹⁹⁶. Ma si potrebbe fare un elenco vastissimo delle letture e delle conoscenze che possono aver influenzato la sua riflessione nel senso che a noi interessa. Restano, tuttavia, a nostro parere, le radici moderniste a imprimere il carattere così peculiare della sua riflessione.

Se l'aurora della ragione poetica è da rintracciare, come osserva Moreno Sanz rifacendosi a quanto affermato dalla stessa Zambrano, nel saggio del 1937 dedicato a «La guerra de Machado»¹⁹⁷, significa che il carattere orfico-pitagorico più volte indicato dalla stessa Zambrano è ad essa connaturato. In base alla nostra ricostruzione, infatti, l'emergere di alcuni temi di derivazione modernista sono da collocare nei primi anni Trenta, pertanto è nel grembo di questo più ampio immaginario filosofico e letterario che la ragione poetica nasce e si sviluppa.

In tal senso, la cifra di quello che potremmo a ragione inquadrare come “ispanismo filosofico zambrano”¹⁹⁸ si rivela precisamente nel carattere orfico-pitagorico della sua riflessione, in quella impossibile filosofia risorta dalle ceneri del positivismo e nel rinnovato paradosso di una filosofia spagnola. Molto significative risultano, allora, le analisi quasi provocatorie della pensatrice andalusa quando afferma che la Spagna non produce sistemi filosofici: «entre nuestras maravillosas catedrales, ninguna de conceptos; entre tanto formidable castillo de nuestra Castilla, ninguno de pensamiento»¹⁹⁹. E questo perché, se la filosofia nasce dalla meraviglia quanto dalla violenza – come analizzeremo in seguito – al pensiero spagnolo, al suo realismo, alla sua «gelida castità»²⁰⁰, è mancata la seconda e, con essa, l'audacia dell'impresa europea.

¹⁹⁶ Si veda la dettagliata ricostruzione di J. Moreno Sanz, *Guías y costelaciones*, in *María Zambrano. De la razón cívica a la razón poética*, cit. Sul rapporto tra María Zambrano e Simone Weil esistono diversi studi e saggi, tra cui segnaliamo: L. Boella, *Cuori pensanti: Hannah Arendt, Simone Weil, Edith Stein, María Zambrano*, Mantova, Tre Lune, 1998; L. Gianfelici, *La trascendenza dello sguardo. Simone Weil e María Zambrano*, Milano, Mimesis, 2011; S. Tarantino, *ἀνευ μητρὸς/senza madre. L'anima perduta dell'Europa. María Zambrano e Simone Weil*, Napoli, La scuola di Pitagora, 2014.

¹⁹⁷ Cfr. M. Zambrano, «Algunas anotaciones del itinerario de la razón poética», in Id., *Obras completas*, a cura di J. Moreno Sanz, vol. 6, Barcellona, Galaxia Gutemberg, 2014, p.591. Bundgård, al contrario, riconduce l'atto di nascita della ragione poetica alla prima opera di Zambrano *Horizonte del liberalismo* del 1930, laddove la nuova ragione si mostrerebbe nel suo originario carattere etico-politico. Cfr. F. Martínez González, *El Pensamiento musical de María Zambrano*, cit., p. 371.

¹⁹⁸ Cfr. J.L. Abellán, «Apéndice. El destino de la razón: una meditación desde el hispanismo filosófico», in Id., *María Zambrano. Una pensadora de nuestro tiempo*, cit., p. 85.

¹⁹⁹ M. Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, Fundación María Zambrano, Endymion, Vélez-Málaga, 1987, p. 30.

²⁰⁰ Ivi, p. 74.

Il capitolo
«Il peso reversibile delle cose: metafisica e
cosmologia in Vasconcelos»

II.1 Pensiero, filosofia e pitagorismo

1.1 Filosofia e pensiero filosofico

Pitagora mistico, Pitagora poeta e musicista, Pitagora capostipite della famiglia dei filosofi esteti²⁰¹. Vasconcelos ricostruisce la complessa figura del filosofo samio e la sua dottrina a partire dalla convinzione che a muovere la ricerca dei pitagorici sia un'intuizione di natura estetica. In questa prospettiva, e nell'ottica di una profonda critica nei confronti del razionalismo e del positivismo imperanti nel Messico tra Ottocento e Novecento, il "pitagorismo" vasconceliano mostra sin da subito il suo valore di antidoto rispetto a una tradizione filosofica votata all'astrazione e a un formalismo a suo giudizio sterile. In tal senso, esso si contrappone alla filosofia, che intende la vita secondo un'apparentemente inaggirabile prospettiva dualistica.

Come si è visto precedentemente, il giovane Vasconcelos, in linea con le preoccupazioni e le critiche degli "ateneisti", ha anzitutto a cuore la ricomposizione della frattura tra azione e contemplazione, tra vita attiva e ricerca teoretica; è indubbiamente la Scuola pitagorica, in cui l'impegno politico era assolutamente complementare all'esercizio teoretico, a offrirgli un'alternativa a questo modello e una tipologia di intellettuale, il pitagorico, con cui si confronterà sino all'ultimo. Alla scissione tra vita attiva e contemplativa, si unisce poi l'artificialità di una sempre più netta specializzazione disciplinare che mira a separare e a delimitare aspetti del sapere che Vasconcelos, mosso da una profonda attitudine monistica e da una sincera passione mistica, giudica inscindibili. In *Lógica orgánica*²⁰², l'attenzione dedicata alla distinzione tra filosofia e sapienza è certamente orientata a ripristinare l'idea di una conoscenza liberata da rigide settorializzazioni sul modello degli antichi sapienti in cui scienza, religione e contemplazione si danno in un rapporto di imprescindibile interdipendenza. La separazione tra Sapienza, espressa in particolar modo nel *Libro della Sapienza* e nell'*Ecclesiaste*, e *Logos*, inteso nella sua definitiva accezione di ragione dialettica, è il frutto della ricerca dei greci che, secondo Vasconcelos, consegnano all'uomo occidentale un *Logos* "eunuco"²⁰³, privato della capacità redentrice, privo di amore e infecondo. Tuttavia, il filosofo messicano è convinto che esista una filosofia capace di restare fedele alla *Sophia* e che prenda le distanze dal cartesianesimo, inteso come principale responsabile del divorzio tra *Logos* e dimensione

²⁰¹ Cfr. J. Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 14.

²⁰² Cfr. J. Vasconcelos, «Filosofía y Sabiduría», in *Lógica orgánica*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 496.

²⁰³ Ivi, p. 495.

sapientziale. In tal senso, si rende necessaria la riassunzione delle nozioni originarie di Sapienza e Verbo (vita, volontà, incarnazione dello spirito) nel termine filosofia, con l'obiettivo più profondo di riabilitare, o meglio salvare, ciò che è disorganizzato, caotico, differenziato, in un ordine armonico e spirituale, secondo un progetto condiviso dal neoplatonismo²⁰⁴ e dai suoi antenati mistici.

El Logos es el intelecto con sus leyes – toda la Lógica – aplicable al ordenamiento formal y cuantitativo de la realidad; el Logos separado de la realidad es palabrería vana. Sophia es el conocimiento de la realidad mediante el instrumento del Logos pero también conforme a otros medios de conocimiento que no sospecha el Logos; por ejemplo la estimación de la calidad en el color, en el sonido; por ejemplo la valorización de las cosas y los actos, en relación a los fines del espíritu; por ejemplo, el goce de la armonía que hace y deshace equilibrios; por último y más allá de toda cosa humana la revelación religiosa, he allí los dominios, vastos y profundos de Sophia²⁰⁵.

D'altra parte, Vasconcelos interpreta l'esercizio filosofico come connubio tra arte e scienza, ovvero tra invenzione, caratteristica dell'arte, e scoperta, propria della scienza.

Altra importante distinzione vasconceliana, che esplicita ulteriormente la sua prospettiva in merito, è quella tra filosofia e pensiero filosofico. Nell'introduzione a *Historia del pensamiento filosófico*²⁰⁶ individua tre fondamentali modalità del pensare filosofico: poesia, ragione e religione. Forme ricorrenti che non si sviluppano secondo un ordine di causalità storica o gerarchica, ma che si alternano e combinano fra loro secondo il carattere e le necessità dell'individuo e delle epoche. Tuttavia, per il filosofo messicano, è possibile osservare una certa andatura: se la poesia si dà sin dal principio, sin dagli albori del pensiero abbracciandolo totalmente, e suggerisce in quei primi inni la lenta gestazione delle future orazioni dei sacerdoti, la filosofia nella sua forma occidentale si dà come mera eventualità, e a volte non si dà affatto. La distinzione tra poeta, filosofo e mistico lo rivela: il poeta non passa per la prova del dubbio o del discorso come il filosofo, ma viene condotto dalla propria immaginazione attraverso i paesaggi dell'analogia e della metafora. Il filosofo, invece, con il suo estenuante esercizio razionale soccomberebbe se non gli venisse in soccorso l'istinto del mistico a segnalargli le finalità più profonde del pensiero. D'altra parte, per Vasconcelos il filosofo non è che un «poeta sabio» o un «poeta con sistema»²⁰⁷ e, difatti, la sua

²⁰⁴ La profonda influenza del neoplatonismo, in particolar modo plotiniano, sarà analizzata nel capitolo di confronto tra Vasconcelos e Zambrano.

²⁰⁵ J. Vasconcelos, *Lógica orgánica*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 539.

²⁰⁶ J. Vasconcelos, *Historia del pensamiento filosófico*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., 93.

²⁰⁷ La relazione tra poesia e filosofia è certamente uno dei temi caratteristici della riflessione vasconceliana. La definizione in questione viene da un paragrafo molto significativo dell'*Ética* in cui,

proposta filosofica ha un forte carattere rivelativo, quello di un «pensamiento que, aunque asentado en el razonamiento lógico, se eleva a las alturas de la visión religiosa y penetra en los senderos musicales del conocimiento poético»²⁰⁸. La separazione decisiva tra orizzonte poetico e orizzonte filosofico segna, dunque, la specificità della filosofia rispetto al “pensiero filosofico” inteso come bacino più ampio in cui si intrecciano poesia e religione, ambiti che Vasconcelos intende riscattare.

In tal senso, emerge uno schema ben preciso che dalla poesia porta alla mistica e che chiarisce il significato e le intenzioni della sua lettura del pitagorismo. Al pensatore messicano non interessa la filosofia in senso stretto, bensì il riscatto di un’originaria dimensione poetico-mistica avvalorata e caricata del senso della riscoperta, ovvero reinterpretata alla luce delle conquiste scientifiche e degli errori dell’Occidente. Nel *Monismo estético* Vasconcelos, riprendendo alcuni passi del primo testo su Pitagora, lo esplicita: la sua lettura del pitagorismo non vuole essere fedele, ma presentarsi come un tentativo di conversione di quelle intuizioni originarie in un’estetica moderna capace di “redimere” l’ordine “newtoniano” – su cui torneremo a breve – della causalità.

Evidentemente, una tale dichiarazione d’intenti non può prescindere dalle preoccupazioni in merito alle forme d’espressione del pensiero, come vedremo. Al filosofo, sorta di mediatore tra il poeta e il veggente, spesso ridotto a funzionario di un formalismo ridondante – a meno che non si tratti di “mistici” come Platone, Plotino, Sant’Agostino o Bergson, solo per citare alcuni dei suoi riferimenti – manca il senso della musica, sostiene Vasconcelos. In tal senso, il pitagorismo – cui rimarrà sempre fedele, come specifica nel Prologo dell’*Estética*²⁰⁹ – sebbene sia ancora troppo legato a una prospettiva materialistico-scientifica, rappresenta un primo passo verso una filosofia estetica.

1.2 Concetto, intuizione ed estetismo nel *Pitágoras*

Come anticipa lo stesso Vasconcelos nell’introduzione a *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, l’opera si articola in tre parti: la prima offre una ricostruzione del Pitagora moralista e fondatore di culti segreti, la seconda analizza le interpretazioni del pitagorismo più conosciute, dall’antichità a quelle più recenti, la terza espone l’interpretazione estetica della teoria del numero. L’obiettivo è «aventurar una

nell’ambito della relazione tra scienza e poesia, il principale riferimento di Vasconcelos sembra essere l’epistemologia meyerssoniana. Cfr. J. Vasconcelos, *Ética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., 699.

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ J. Vasconcelos, *Filosofía estética*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., 826.

interpretación que me parece bien fundada y fértil en consecuencias estéticas»²¹⁰, precisa il filosofo messicano.

Del mondo fenomenico l'uomo non coglie semplicemente la necessità delle sue leggi, la concatenazione causale degli eventi, bensì qualcosa di ineffabile che si impone all'esperienza come una sorta di vibrazione, un «infinito móvil» in cui non si dà separazione tra le cose e la coscienza. Si tratta, in realtà, di una comunanza naturale e originaria, interrotta proprio dall'esercizio analitico che giustappone a quel primo sentire l'inautenticità, ma certamente anche la funzionalità, delle categorie della ragione. In tal senso, osserva Vasconcelos, è possibile distinguere due modalità conoscitive principali: quella analitica, oggettiva e scientifica, e quella sintetica, intuitiva, che si affida alla percezione primitiva ed estetica del mondo. Evidentemente, tali prospettive seguono leggi diverse; se della prima è propria la legge di causalità, la seconda mostra come caratteristica principale l'assenza di finalità, ovvero il "disinteresse". Torneremo più avanti su questo concetto di importanza capitale nella riflessione vasconceliana, per ora ci è sufficiente comprendere quale sia il proposito di Vasconcelos nel ripercorrere i temi principali della dottrina pitagorica.

È evidente come quella del pensatore messicano sia una rilettura simbolica della dottrina, un'interpretazione di carattere estetico che aspira a mettere in luce come la scoperta essenziale della Scuola fu anzitutto il riconoscimento di un'intrinseca capacità delle cose di corrispondere alla percezione umana, di vibrare all'unisono, di simpatizzare con la coscienza.

Non è con il concetto di armonia, e quindi di Unità e di Assoluto, che la nozione di numero va identificata, secondo Vasconcelos; in tal modo, non si fa altro che ridurre arbitrariamente la distanza tra Parmenide e Pitagora, giacché si converte l'universo pitagorico in un sistema meccanico votato alla staticità. Al contrario, concepire esteticamente la dottrina pitagorica, significa riconoscere come suo fondamento il concetto di ritmo, del quale numero e armonia risultano essere espressione. Ritmo, inteso come movimento scandito temporalmente e al tempo stesso indefinito, a fondamento della visione di una realtà mobile, in trasformazione, estetica. È in tal senso che Pitagora, secondo il filosofo messicano, non appare poi così distante da Eraclito.

Sull'originalità del pitagorismo come prospettiva filosofica che vede nel numero l'essenza delle cose, Vasconcelos si sofferma nell'introduzione, fugando ogni dubbio circa un'eventuale confusione tra dottrina pitagorica e prospettive apparentemente

²¹⁰ J. Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., pp. 9-10.

analoghe. Non vi è analogia tra pitagorismo e cabala, o ancora tra pitagorismo e alcuni aspetti della filosofia indiana. Le somiglianze vi sono rispetto al linguaggio utilizzato ma non di certo rispetto al contenuto, precisa il filosofo. È la fisica moderna, piuttosto, ad aver ricondotto l'indagine scientifica e filosofica al numero, ad aver in qualche modo confermato l'intuizione pitagorica.

La ricerca di Pitagora, secondo la ricostruzione di Vasconcelos, non si basa su postulati scientifici o sull'esperienza dei sensi, quanto sulla profonda convinzione di una segreta affinità tra la natura e la struttura intima dell'essere umano; pertanto, le nozioni su cui si fonda l'intera dottrina pitagorica sono quelle di musica e di bellezza, nozioni di carattere più che intuitivo, estetico; del resto, per i pitagorici la possibilità di esprimere numericamente le note musicali non si fondava sulla conoscenza del nesso tra altezza del suono e capacità di vibrazione. Come evidenzia Barbone²¹¹, era piuttosto la velocità del suono a determinarne il carattere, sortendo quindi un effetto specifico sull'animo dell'ascoltatore. Ciò che si ignorava, e che invalida la teoria della corrispondenza tra suoni lenti ed effetti dolci e tra suoni veloci e ed effetti violenti, era esattamente che la velocità del suono è costante.

In questa prospettiva, qual è il significato e il valore del concetto? Letto alla luce di una critica severa nei confronti del razionalismo e di una viscerale propensione all'irrazionalismo di stampo nietzschiano e schopenhaueriano, il concetto diviene dunque un ostacolo alla penetrazione dell'essere e alla vita dello spirito. Non è un caso che a proposito della disciplina del silenzio imposta agli adepti delle comunità pitagoriche – nello specifico agli *akousmatikoi* che dovevano osservare ben cinque anni di silenzio prima di accedere al grado superiore di *mathematikoi* – il filosofo messicano osservi che proprio l'isolamento e la solitudine favoriscono l'ascolto di una voce intima che si articola in domanda: «el místico adquiere en la soledad el arte de la pregunta»²¹², e si noti come la domanda, anziché darsi come il frutto della teoresi, è intesa da Vasconcelos in termini di “arte”, di “invenzione”. La capacità di penetrazione dello spirito è, allora, direttamente proporzionale al carattere di irrealtà che assumono le cose del mondo, al loro venir meno. Nel silenzio più concreto, nella quiete degli affetti, osserva il pensatore latinoamericano, la realtà esterna sembra subire una trasfigurazione, come scivolasse lentamente nella cornice artefatta del sogno, nella forma estranea e bidimensionale del paesaggio onirico, in cui il processo di astrazione è da intendersi

²¹¹ Cfr. A. Barbone, «Musica e fisica: l'acustica pitagorica», in Id., *Musica e filosofia nel pitagorismo*, Prefazione di B. Centrone, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2009, pp. 55-78.

²¹² Ivi, p. 13.

come un ripiegamento del soggetto su se stesso alla ricerca della qualità essenziale delle cose che ha la forma vibratoria del suono e che si dà in una corrispondenza su cui si innesta il pensiero analogico anziché quello concettuale.

Secondo Vasconcelos, che in proposito si ricollega alla testimonianza di Giamblico circa l'attività di meditazione dei pitagorici, la vita dello spirito è soggetta a due tipi di eclissi, quella del sogno e quella della vita quotidiana in cui lo spirito è trascinato verso l'errore del vivere, esiliato dalla propria stessa natura. Al contrario, e in modo analogo a quanto accade nel sogno, lo spirito «en el instante de soledad vuelve a sí, oye su música interna y cree despertar, como si soñase mientras pensaba o quería. Por eso, para vivir conforme al espíritu, ha de tomarse la vida como sueño; un sueño más intenso que el de la noche, pero en vano como aquel a la hora del despertar»²¹³.

La vita come sogno è certamente il motivo centrale della poetica barocca calderoniana, e senz'altro un aspetto fondamentale – come vedremo – della riflessione zambraliana. Tuttavia, si tratta ancor prima di un tema dalle profonde radici pitagoriche, perché connesso alle loro pratiche meditative in cui l'attività onirica, naturale o indotta, era a fondamento della facoltà divinatoria e immaginativa²¹⁴.

In questa prospettiva, risulta chiara la svalutazione del concetto e l'importanza attribuita alla facoltà dell'intuizione di stampo bergsoniano, possibile in virtù dell'esistenza dell'*a priori* estetico della Bellezza. In realtà, come chiarirà alcuni anni dopo in *Lógica orgánica*, intelligenza, volontà e gusto, si danno sulla base di tre *a priori*, rispettivamente di carattere logico, etico ed estetico, i cui fini sono Verità, Bene e Bellezza.

1.3 Tre interpretazioni del concetto di numero: aritmetica, analitica, geometrica

Vasconcelos distingue tre tipologie interpretative del concetto di numero, aritmetica o quantitativa, analitica o essenziale, e infine geometrica o formale. Come anticipato, nonostante il pensatore messicano si serva anche di fonti di epoca ellenistica, in particolare Diogene Laerzio, Porfirio e Giamblico, i testi in base ai quali articola la propria riflessione, evidentemente per ragioni di attendibilità, sono i frammenti di Filolao, la *Metafisica* di Aristotele, nonché quelle fonti oggetto di analisi da parte di tre autorevoli esperti del pitagorismo, Chaignet, Zeller e Ritter.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Sul tema si veda, J. Mallinger, «I segreti dei Sebastikoi: i sogni, la Ypsilon, l'aldilà», in Id., *Pitagora e i misteri*, Roma, Atanòr, 1999, pp. 156-159.

Secondo Vasconcelos, la posizione originaria della scuola pitagorica si esprime nell'interpretazione aritmetica della teoria del numero, in base alla quale esso sta in un rapporto intrinseco con il fenomeno, ovvero costituisce l'essenza stessa del fenomeno e la sua legge di progressione. La possibilità di vedere nel numero un principio separato dal fenomeno, un ordine metafisico indipendente, è un retaggio platonico della teoria delle idee e, pertanto, da ritenersi successiva. Riprendendo Zeller, Vasconcelos afferma che, inizialmente, il numero non si dà se non come espressione delle relazioni tra le sostanze; la ricerca dei pitagorici è votata ai numeri come essenza e sostanza del reale. Tuttavia, suggerisce il filosofo messicano, questa formula non sembra rendere loro pienamente giustizia; infatti, è al ritmo che i numeri rinviano. L'universo pitagorico si configura, dunque, come un universo infinito composto di ritmi uniformi, ovvero suoni prodotti dal movimento dei corpi nello spazio, più o meno acuto a seconda della velocità. Da qui la corrispondenza tra musica e cosmo, da qui l'importanza dello studio della scala musicale, rivelativa della legge del movimento e dell'armonia.

Secondo la ricostruzione di Vasconcelos, l'aspetto analitico del numero, invece, è il frutto della ricerca di Filolao, il quale opera un decisivo cambiamento rispetto all'originaria dottrina pitagorica, avvicinandola in qualche modo ai principi di unità e identità della scuola eleatica. In Filolao il numero non è più il principio intrinseco delle cose, l'espressione e la legge di trasformazione della realtà, bensì si configura come entità fissa, assoluta, eterno principio da cui deriva la serie eterna dei fenomeni. La celebre teoria della contrapposizione tra limite e illimitato, tra dispari e pari, tra principio di determinazione e principio di indeterminazione, osserva Vasconcelos, implica un'idea di armonia, o di unità del molteplice, che risolva la contraddizione e che garantisca la "produttività", ovvero la continuità generativa degli elementi. Questa armonia, o unità presupposta tra pari e dispari, unità che comprende l'azione combinata di principi contrari, trasforma il numero in un elemento separato dalla cosa.

Infine, Vasconcelos analizza l'interpretazione geometrica della teoria del numero, responsabile di una depurazione in chiave razionalista della dottrina pitagorica, per cui quest'ultima risulterebbe privata di quella sua caratteristica componente misteriosa e spirituale. L'operazione "modernizzante", secondo l'autore, è il lascito di Ritter, che ha preteso di ridurre il pitagorismo a formule di ragione²¹⁵.

Riducendo il concetto di limite di Filolao alla nozione di punto astratto dei geometri e quello di illimitato a intervallo che separa due punti, Ritter sottomette la nozione di

²¹⁵ Cfr. J. Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 32.

materia a quella di forma; in tal modo, lo spazio si configura come una sorta di contenitore di monadi o numeri, e risulta convertito in spazio formale, intelligibile, motivo per cui il problema dell'esistenza si confonde con il problema della conoscenza. Ritter, dunque, fa del pitagorismo una teoria razionalista, laddove, al contrario, secondo Vasconcelos è da intendersi come dottrina essenzialmente mistica.

Il problema di fondo, nella prospettiva vasconceliana, è dunque la falsificazione dell'originaria dottrina pitagorica verso quel dualismo tra materia e forma, corpo e anima che è la cifra distintiva del pensiero occidentale. Zeller non a caso insisteva sul fatto che i pitagorici considerassero i corpi come numeri e non viceversa; la dimensione corporea era da loro intesa come qualcosa di originario e non di derivato dal numero, perciò Aristotele può affermare che è proprio nel movimento delle cose che i pitagorici osservavano uniformità, analogie esprimibili numericamente. Questo è il punto di partenza della teoria del numero: l'osservazione della natura. In tal senso, non è possibile ipotizzare l'esistenza di alcuna metafisica che facesse da presupposto alla teoria del numero e la posizione di Filolao è da ritenersi un'evoluzione di quella.

Secondo il pensatore messicano, che in proposito si affida interamente all'interpretazione di Zeller, la teoria del numero ha certamente a che vedere con il problema della conoscenza, con l'analogia; se il simile conosce il simile, il fondamento della conoscenza doveva sì trovarsi nella realtà, ma non poteva derivare da questa. Infatti, è la vita spirituale dei pitagorici, indubbiamente prioritaria, a muovere la ricerca circa le cause, a scoprire nella natura il fondamento della loro attività morale e nel corso regolare dei fenomeni, ma solo in un secondo momento, la teoria delle relazioni armoniose dei numeri. Se da un lato Vasconcelos concorda con Zeller nel riconoscere i pitagorici come *physiologi*, dall'altro non è disposto ad accettare, sulla scia di Schleiermacher, che una filosofia essenzialmente incentrata sulla dottrina spirituale sia il prodotto della mera osservazione empirica. Tuttavia, contrariamente al filosofo tedesco, non vede in essa un'originaria tendenza etica. In linea con il metodo di Schleiermacher, piuttosto che con l'assunto di fondo, Vasconcelos afferma che la filosofia pitagorica dovette essere il frutto di un'intuizione, in tutto simile a quella dell'artista, del filosofo creatore, secondo una postura conforme all'amore per la sapienza intesa in senso integrale. A quel tempo, «no se había recortado las alas con la dialéctica; [il filosofo] interpretaba el mundo con la totalidad de su vida intensa. La

determinación precisa de lo que es cuerpo y lo que es espíritu, aparece mucho más tarde»²¹⁶.

Il pensatore messicano, come anticipato, rilegge l'intera tradizione occidentale alla luce di questa scissione; in tal senso, Platone con la sua teoria delle idee, Aristotele con la distinzione tra forma e materia, offrono i primi strumenti per la formulazione di un mondo astratto, che la scolastica interpreterà in termini di spirito. Da lì, osserva Vasconcelos, l'essenziale dualismo del pensiero occidentale, che patisce il dramma di un mondo sdoppiato e la passione per la sua riunificazione, ricorrendo a meccanicismi o a dogmatismi arbitrari. Tuttavia, lo straordinario sforzo del razionalismo non sembra essere stato sufficiente a raggiungere le vette della speculazione filosofica; sono i mistici, veri ispirati, ad aver mostrato le possibilità più insperate del pensiero perché, a differenza del razionalismo, che nel concentrarsi sulle operazioni della logica dimentica il soggetto nella sua integrità, il misticismo è pensiero incarnato e mostra l'idea come prodotto o riflesso di una realtà primaria ed evidente.

L'indagine scientifica e filosofica circa le cause e le dinamiche dei fenomeni, il tentativo di "sviscerarne" (*desentrañar*) l'essenza, infatti, si scontra con una analogia di fondo tra gli elementi e i "dati immediati" della coscienza:

Parece que al llegar al fondo obscuro de lo material, en vez de una naturaleza peculiar de las cosas, nos encontramos con nosotros mismos. Esta extraña incapacidad en que nos hallamos para salir de nuestro propio ser, esta repetición de nuestro yo en lo externo, al principio desilusiona y desconcierta, porque no estamos del todo satisfechos del yo, y nos inquieta hallar por todas partes no otra cosa que él mismo. Pero, de todas maneras, esta es la derrota de la teoría de dos mundos opuestos, el del cuerpo y el del alma²¹⁷.

Tuttavia, non si tratta di una analogia formale, ma di una vera e propria identificazione tra materia e soggetto possibile grazie a una trasformazione di quella a beneficio dell'elemento soggettivo. In questo senso, non è lo spirito a "sacrificarsi", ma la materia. L'esempio dell'atomo esprime chiaramente questo passaggio, giacché quando viene meno la possibilità di osservazione diretta della materia, osserva Vasconcelos, la ricerca si muove nella dimensione puramente ideale delle ipotesi, degli elementi soggettivi, e le nozioni di energia e di forza relative all'atomo lo provano. In tal modo, conclude il pensatore messicano, è possibile affermare che la materia si trasforma in spirito e che l'atomo si identifica con il dato immediato della coscienza. Il dualismo della scolastica sembra allora aver operato un'analisi solo superficiale dei

²¹⁶ *Ibidem*.

²¹⁷ Ivi, p. 33.

fenomeni e il ritorno a Plotino, riletto da Vasconcelos alla luce dell'opera di Bergson, è inevitabile. Come è possibile operare una tale riunificazione tra materia e spirito? Certamente l'unità conquistata dai pitagorici offre un terreno privilegiato di indagine in questo senso se è vero che, come ipotizza Schleiermacher, partirono dall'osservazione introspettiva, registrandone le leggi e l'ordine, per poi estenderle alla realtà esterna. Tuttavia, secondo Vasconcelos, non dovette trattarsi di una ricerca di carattere etico, bensì estetico.

1.4 Ritmo e numero

Pitagora si abbandonava a profonde meditazioni alla vista di un fabbro lavorare il ferro; in base a quale principio un suono produce un effetto positivo o negativo sull'anima? Questa, osserva Vasconcelos, dev'essere stata la domanda del filosofo di Samo di fronte all'esperienza del ritmo, ritmo di cui doveva sentirsi pervaso come fosse egli stesso dotato delle corde di una lira. La leggendaria ricostruzione di Porfirio offre al pensatore messicano l'opportunità di inserire in un quadro narrativo quella che ritiene l'interpretazione più adeguata del pitagorismo, o certamente la via più feconda e paradossalmente meno battuta: l'interpretazione estetica della teoria del numero. Si è detto che la lettura "aritmetica" della nozione di numero è da considerarsi la più autentica, in quanto non risentirebbe di teorie elaborate solo successivamente all'interno della Scuola. Tuttavia, più che sulla nozione di numero, è su quella di ritmo che Pitagora elaborò inizialmente la propria dottrina. Ritmo che fu percepito come un'originaria intuizione e di cui il numero, lo ripetiamo, non è che il simbolo atto ad esprimerne il movimento.

Come spiega Vasconcelos, questa prima e straordinaria intuizione non fu seguita, giacché non poteva fare affidamento su un linguaggio già acquisito, mentre venne favorita la speculazione matematica. Si creò in tal modo una scissione tra ritmo, che Vasconcelos immagina essere la nozione chiave della dottrina esoterica, e numero, oggetto di indagine della dottrina pubblica. La prima segue l'originaria intuizione, verifica l'intima natura del ritmo e lo rileva come valore filosofico in sé, mentre la dottrina pubblica segue la legge del suo sviluppo, la sua dimensione matematica, e si occupa del problema dell'armonia applicata alla musica e al numero.

Il fatto che il nucleo originario della dottrina non fosse il numero, come opportunamente fa notare Vasconcelos, lo rivela lo stesso Aristotele quando afferma che la ricerca dei pitagorici era votata non al numero, bensì all'essenza del numero, laddove questo era letto alla luce della sua unità, della sua armonia tra pari e dispari;

non elemento quantitativo, dunque, ma misura di ciò che è dinamico, «fórmula de un valor irreducible, el movimiento rimado y monístico de lo múltiple»²¹⁸.

Un argomento a favore di quella che si potrebbe definire un'interpretazione qualitativa del numero, è offerta da Whitehead, su cui Vasconcelos si sofferma in modo particolare nell'opera più matura *Lógica orgánica*. Il Platone del *Teeteto*, del *Sofista*, del *Timeo* e delle *Leggi*, secondo il filosofo e matematico inglese, si muove all'interno di un orizzonte volutamente aporetico, non sistematizzante o definitivo, pur offrendo nozioni fondamentali per la conoscenza: idee, elementi fisici, concetti come Psiche, Eros, Armonia, relazioni matematiche e, infine, la nozione di ricettacolo. È la ricerca sull'armonia a comprovare la possibilità di esprimere la natura per mezzo di relazioni matematiche mediante il concetto di proporzione²¹⁹. Archita di Taranto, ricorda Vasconcelos, è certamente il pitagorico più illustre in questo senso, per via delle sue ricerche sulla relazione tra altezza della nota e lunghezza della corda. In tal modo, tuttavia, si realizzò un cambiamento radicale verso un tipo di ricerca che definiremmo scientifica, ovvero incentrata su un criterio di indagine quantitativo e sullo studio della matematica a discapito di una ricerca più profonda circa le leggi proprie della qualità indipendentemente dal fattore numerico. Tale passaggio è certamente opera dei Pitagorici e, di conseguenza, di Platone. Questa è la posizione di Whitehead che il filosofo messicano approva ed anzi evoca a sostegno delle proprie tesi enunciate in quel primo testo del 1916, in cui si distingueva il ritmo qualitativo dall'ordine matematico seriale²²⁰. È in questo senso che Vasconcelos contrappone l'universo quantitativo del numero, che esprime un orizzonte sempre omogeneo, all'universo poetico-estetico che concepisce l'universo come un insieme di eterogeneità, realtà eteroclitica. In esso, è la filosofia platonica a offrire adeguati strumenti di indagine, è la speculazione matematica, poi ereditata dal Rinascimento italiano e da quei suoi successori tacciati di misticismo, a consentire ciò che l'aristotelismo con la sua intransigenza non ha permesso di sondare: le connessioni essenziali del fenomeno. Tuttavia, Vasconcelos non auspica l'avvento di un panorama scientifico matematizzante: «aparece el número en Filosofía, antes que la idea, como elemento para explicar el mundo. Conocido es el

²¹⁸ Ivi, p. 39.

²¹⁹ Sul tema segnalo alcuni studi di fondamentale importanza di cui mi servo per l'intero sviluppo del tema: P. Zellini, *La metamatica degli dèi e gli algoritmi degli uomini*, Milano, Adelphi, 2016; dello stesso autore, *Numero e logos*, Milano, Adelphi, 2010; S. Weil e A. Weil, *L'arte della matematica*, a cura di M.C. Sala, Milano, Adelphi, 2018; M. Kline, *Storia del pensiero matematico*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1999.

²²⁰ Cfr. J. Vasconcelos, «El Platon de Whitehead», in *Lógica orgánica*, in Id., *O.C.*, Tomo IV, cit., p. 514.

esfuerzo de los pitagóricos y la desviación que ese esfuerzo produjo, al apartar a la Filosofía del conocimiento de las cosas y del ser para desgastarla en fantasías aritméticas»²²¹. La matematica è strumento logico atto a rispondere dell'aspetto quantitativo della realtà, ma solo l'idea, che esprime una prima eterogeneità degli esseri, l'immaginazione e la fantasia suppliscono a questa carenza strutturale del pensare matematico.

Perché alcuni suoni producono sensazioni positive, ovvero piacevoli, ed altri no? Questa è la domanda originaria e irrisolta del pitagorismo, in base alla ricostruzione vasconceliana. In generale diciamo che un suono che simpatizza con noi, con quello che Vasconcelos definisce il nostro «temperamento vibratorio caratteristico»²²², è bello, ciò che non simpatizza, ma anzi altera, è difforme, brutto. È evidente che la spiegazione fisico-matematica del fenomeno, osserva Vasconcelos, non è sufficiente. La legge di un tale processo, infatti, non è matematica, bensì estetica e dipende dalla nostra «constitución rítmica característica»²²³. I numeri non sono che “geroglifici morti” se si dimentica la legge estetica che li ordina in serie.

1.5 Pitagora esteta

Secondo il filosofo messicano, come si è detto, il numero, originariamente, non era che il simbolo della percezione immediata del ritmo; in ciò consisteva la dottrina pitagorica primitiva.

È lo stesso Pitagora, poi seguito da Filolao, a rompere con quel primo “estetismo pitagorico” in cui il numero non costituisce un elemento quantitativo, ma significa la relazione ritmica tra soggetto e oggetto, io e mondo, a partire da un primario ed innato senso del ritmo. Ciò che si verificò fu un processo di intellettualizzazione del concetto di ritmo, per cui si sostituì un valore estetico, come il ritmo musicale, in un valore formale, con un'idea: il concetto di numero.

Pitagora, secondo Vasconcelos, non colse in quella stessa affinità ritmica una sostanziale differenza tra realtà e spirito, sarà Plotino, secondo l'autore, a svilupparne in questo senso i presupposti; tuttavia, notò che durante la contemplazione estetica avviene un processo peculiare di “adeguamento” ritmico dell'oggetto contemplato al soggetto che contempla. Il ritmo dello spirito è, dunque, qualcosa di applicabile alla realtà, in

²²¹ Cfr. J. Vasconcelos, «El número como elemento del a priori», in *Lógica orgánica*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 552.

²²² J. Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 58.

²²³ Ivi, p. 59.

grado di trasformare e assoggettare. Infatti, osserva il pensatore messicano, è nella facoltà estetica del soggetto che risiede il segreto della comunione con le cose; la visione del filosofo, il suo contemplare, che innesca un vero e proprio processo poetico, svolge altresì una funzione redentrice, giacché corregge la realtà secondo la bellezza, ovvero redime ciò che è brutto esattamente come il santo redime il male. Pertanto, in assenza di un universo pensato secondo i dettami della scienza moderna, i pitagorici adottarono una sorta di “istinto estetico” capace di convertire il reale.

Secondo Vasconcelos, se è vero che non abbiamo conoscenza dell'Assoluto, possiamo perlomeno cogliere affinità profonde tra l'io e la realtà al di fuori di noi che leggiamo come essenziale e percepiamo non come realtà statica, bensì come movimento imprevedibile, «ritmo libre». In questo senso il ritmo si configura come il legame tra articolazione temporale ed elementi quantitativi o spaziali e la bellezza non è che questa stessa coincidenza ritmica tra il movimento naturale dello spirito e quello già “riformato”, trasformato, assoggettato della cosa. A questo rinvierebbe la formula pitagorica «un mismo ritmo mueve las almas y las estrellas»²²⁴.

È indubbiamente possibile, nota Vasconcelos, muovere obiezioni alla tesi della preminenza del ritmo dello spirito sulla cosa, del suo potere redentore, trasformatore; il pitagorismo insegna l'identità armonica tra oggetto e anima e, in tal senso, non è legittimo parlare di un'antecedenza del concetto di ritmo rispetto a quello di armonia. Tuttavia, l'autore messicano ritiene che proprio nella sostituzione del concetto di ritmo con quello di numero e della visione estetica con la progressione matematica, si insinui una sorta di pregiudizio formalista che intende per spiegazione la semplice descrizione del movimento o il suo valore.

In base alla sua ricostruzione, il pitagorismo in origine non afferma l'armonia perché legge nella natura un fluire perpetuo. Da un punto di vista musicale, infatti, è il concetto di melodia quello che più si avvicina all'universo pitagorico, non l'armonia che descrive il cosmo come equilibrio di forme date e concluse, universo statico, condizionato. Riconoscere nel ritmo il concetto chiave del pitagorismo conduce, invece, alla descrizione di un universo dinamico, non definitivo né predeterminato. Il ritmo, infatti, è la meno concreta delle forme e ci spinge ad ambire all'infinito, come chiarisce il filosofo messicano²²⁵.

Ad avvalorare l'interpretazione estetica del pitagorismo, del resto, concorre la dottrina della trasmigrazione delle anime. Se l'estetica pitagorica deve necessariamente

²²⁴ Ivi, p. 44.

²²⁵ Ivi, p. 46.

essere in linea con il suo apparato metafisico e con le sue credenze in materia di fede, data l'idea della progressione in ambito religioso, ovvero il passaggio delle anime da un corpo ad un altro, lo stesso principio deve essere ugualmente valido in ambito estetico riguardo alla capacità ritmica dei corpi, argomenta in modo poco soddisfacente Vasconcelos.

L'armonia tra l'io e la cosa non è la finalità dell'essere. È un "istinto melodico" a guidare la scoperta di un ritmo profondo, del «*ir misterioso de la vida universal*», ma questo è possibile solo quando lo spirito libera o redime la materia dalle sue leggi fisse, dal suo determinismo, da quello che Vasconcelos definisce «ritmo newtoniano», proprio della materia, regolato dalla legge di causalità. La musica insegna esattamente questo movimento, questa affinità ritmica che, tuttavia, si configura come una sorta di conversione della materia al ritmo proprio dell'anima, «ritmo pitagórico», animato dalla categoria di "disinteresse" (*desinterés*) e di bellezza, e che, pertanto, non può risolversi in un congiunto armonico definitivo perché tende all'infinità del divino. In tal modo il pensatore messicano contrappone due tipologie di ritmo, newtoniano e pitagorico, relativi a due ordini differenti, quello della necessità e quello della bellezza, ordini che tuttavia non si escludono ma costituiscono i due poli indispensabili del pensiero affinché l'oggetto sia pensabile.

In questa prospettiva, l'interpretazione vasconceliana – come suggerito dallo stesso autore – si pone in netto contrasto con le posizioni di Walter Pater sul pitagorismo²²⁶, di cui sottolinea l'attenzione alla forma, al finito e all'espressione piuttosto che al loro contrario. Il filosofo messicano intende l'universo pitagorico come avente di mira una dinamicità spirituale, "post-formale" e "post-espressiva", ovvero in cui la forma venga costantemente infranta e riformata.

Ma come avviene esattamente questo processo? È la facoltà dell'intuizione, evidentemente di stampo bergsoniano, a giocare un ruolo fondamentale. Il mistero del creato, scrive Vasconcelos, non si risolve difatti con la ragione né con l'esperienza, bensì con l'intuizione della bellezza, ossia attraverso un processo artistico e creativo atto ad abolire le suddivisioni categoriali e a indurci alla contemplazione dell'infinità dell'universo, ovvero a inoltrarci nei territori silenti della mistica. Secondo il filosofo messicano, infatti, vi è una sostanziale identità tra arte e mistica. «*Así lo han entendido siempre los místicos, pues el misticismo es una estética esencial, una ley, de belleza*

²²⁶ Vasconcelos non cita lo studio di Pater cui fa riferimento ma, con molto probabilità, si tratta del capitolo dedicato a Platone e alla dottrina del numero incluso nell'opera: *Plato and Platonism. A series of Lectures*, Cambridge, Cambridge Scholars Press, (1893) 2002, p. 33 e sg.

eterna; en la melodía, en la forma, el sentido místico busca la melodiosa perennidad del universo. Unas mismas leyes rigen al arte y a la mística, sólo que el artista ve por fuera y el místico ve por dentro»²²⁷.

Partendo dalla separazione kantiana tra fenomeno e noumeno, Vasconcelos intende la coscienza, essenzialmente ridotta alla sua facoltà intuitiva, come il ponte tra due mondi; il carattere fenomenico dell'intuizione, presuppone sempre, in quanto fenomeno, una sostanza in sé, una realtà noumenica e inaccessibile; esattamente in questa capacità di rinviare ad altro, caratteristica del fenomeno, si rivela il nesso tra le due componenti, fenomenica e noumenica, interne alla coscienza, ovvero la sua unità primaria. Attraverso l'intuizione, quindi, la coscienza coglie un dato originario, unitario, che egli interpreta come rumore interno, ritmo. Tuttavia, non vi è identità tra ritmo e noumeno, il noumeno non è esclusivamente ritmo, ma certamente è possibile affermare, secondo Vasconcelos, che il ritmo costituisce il vettore in grado di condurre dal fenomeno al noumeno. In tal senso, diversamente da Kant, l'autore sostiene l'esistenza di una via di accesso alla realtà noumenica.

Fenomeno e noumeno costituiscono due vere e proprie vie o "correnti" nella vita della coscienza. Se il primo produce i diversi stati di coscienza, in stretta relazione con la vita pratica, il secondo si mostra privo di finalità, orientato all'infinito, "disinteressato"; il suo movimento è definito "estetico" e si rivela attraverso l'intuizione della "bellezza".

Vasconcelos attribuisce due diverse figure a questi movimenti della coscienza: il primo è rappresentato da una spirale che gira su stessa con movimento centripeto e si muove secondo le leggi della meccanica; l'altra, che rinvia a un'esistenza di tipo spirituale, è una spirale aperta, si muove seguendo un movimento centrifugo e pertanto tende all'infinito. Non si tratta di rappresentazioni funzionali alla comprensione, afferma Vasconcelos; al contrario, questi due movimenti così rappresentati descrivono la relazione e persino la fusione tra due mondi, quello ritmico dell'estetica e quello formale delle idee, risolvendo il problema dell'identità tra bellezza e verità, tra qualità e quantità e, in ultima istanza, tra noumeno e fenomeno. Queste due spirali non vogliono descrivere movimenti contrari, ma un unico movimento duplice che a partire da una realtà infinta e divina dà luogo all'individualità (rappresentata come un punto), ossia al mondo fenomenico della coscienza che gira su stesso e contemporaneamente cerca il mondo circostante con cui comunica mediante la simpatia. In realtà, specifica

²²⁷ J. Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 51.

Vasconcelos, il fenomeno non è che il risultato dell'incontro tra queste due correnti che, proprio nell'unità cui rinvia l'incontro e che lo presuppone, significa il noumeno se riferito alla realtà esterna e l'essere quando si manifesta nella nostra interiorità.

Nella coscienza, in tal modo, si realizza un cambiamento ritmico che consente la "trasmutazione" da valore materiale a valore spirituale. L'essere, sostiene il filosofo messicano, comincia a costituirsi proprio dissociandosi, allontanandosi dall'omogeneità, dalla realtà naturale che segue leggi matematiche. In questo senso, l'individuo, o ciò che può dirsi individuale, nasce da una fuga, da un ritirarsi dell'io da un universo di leggi deterministiche. L'io è una sorta di chiave di composizione, dice Vasconcelos, un ritmo primario da cui si originano tanto l'unità quanto la varietà. La coscienza, che è punto di intersezione tra due differenti energie, riduce tutta la materia a valore estetico, quindi la spiritualizza. Dal punto di vista divino, l'uomo è allora il ponte con la materia, «el diapasón del universo»²²⁸, immagine che gli serve a chiarire il funzionamento dei corpi e della coscienza, capaci di vibrare all'unisono, o meglio di infondere e persino "convertire" gli altri corpi a quel suono. Secondo Vasconcelos, esiste una profonda analogia o parentela tra i corpi apparentemente più dissimili in natura, una specie di linguaggio primario o di primitivo senso estetico. Su questa base è possibile la comunicazione ritmica. In tal senso, la facoltà estetica afferma il proprio ritmo specifico e simultaneamente si lascia attraversare da ritmi diversi, provenienti dalle diverse sostanze, per dissolvere e risolvere le differenze tra le cose.

Un'altra immagine utilizzata, sul modello delle teorie sull'atomo come luogo di incontro di differenti forze, è quella del cono rovesciato con la punta che tocca una sfera. Il cono rappresenta l'energia divina, libera e disinteressata, mentre la sfera il mondo fenomenico che gira su se stessa e attrae come per legge di gravitazione. Ciò che è trasmesso, e sale, dalla sfera al cono, è sostanza divina, è materia spiritualizzata. Dio, quindi, trova nell'uomo un tramite per la redenzione e per infondere al mondo eterna pace. In tal senso, non vi è opposizione tra la tesi meccanicista e la teoria messianica della redenzione.

L'argomentazione vasconceliana, che mostra i tratti tipici di una visione mistica, non soddisfa pienamente, giacché non risolve teoreticamente, perlomeno in questa prima opera, il passaggio da ritmo newtoniano a ritmo pitagorico, limitandosi ad offrire immagini che non fanno che illustrarne il mistero.

²²⁸ Ivi, p. 56.

Ad ogni modo, è possibile inquadrare questa prima opera se la si intende come il tentativo di elaborare una prospettiva estetica che risolva il dualismo della filosofia postplatonica con rilevanti conseguenze epistemologiche ed etico-estetiche, giacché all'idea di ritmo è associata, come evidenzia Hurtado²²⁹, quella di individualità, libertà e creazione, ancora lontane dall'impronta decisamente mistica delle opere della maturità.

²²⁹ Cfr. G. Hurtado, «Vasconcelos: Pitágoras», in Id., *La revolución creadora. Antonio Caso y José Vasconcelos*, cit., p. 159.

II.2 Il misticismo uditivo: soggetto e desinterés

2.1 Disinteresse e finalità

La seconda edizione del *Pitágoras*, del 1921 ma i cui brani aggiunti risalgono al periodo tra il 1913 e il 1914, come lo stesso Vasconcelos chiarisce nel prologo²³⁰, si conclude molto significativamente con un paragrafo intitolato «Apuntes para la teoría de lo desinteresado y el ritmo universal»²³¹.

La nozione di “disinteresse”, che Vasconcelos eredita dall’analitica del bello kantiana²³², risente altresì delle riflessioni dell’amico filosofo Antonio Caso, il quale nel 1919 pubblica una delle sue opere più significative *La existencia como economía, como desinterés y como caridad*²³³. Tuttavia, è possibile cogliere differenze profonde tra le due posizioni; se per Caso la carità risulta essere il valore massimo, quindi di maggiore importanza rispetto al disinteresse, per Vasconcelos è quest’ultimo ad assurgere a un ruolo chiave per l’intuizione del ritmo e, pertanto, a porsi al di sopra della questione etica, in un orizzonte anzitutto estetico.

La categoria di “disinteresse” si presenta come imprescindibile per la comprensione di quel processo estetico su cui verte l’intero sistema filosofico vasconceliano. Con l’obiettivo di rielaborare i concetti di soggetto e mondo, al fine di superare tanto la prospettiva idealista quanto realista con le loro conseguenze etiche, secondo il pensatore messicano di natura tendenzialmente egoistica, Vasconcelos presenta inizialmente il concetto di disinteresse come radicalmente distinto da altruismo e carità, e insiste sulla sua caratteristica mancanza di finalità:

Hablo del desinterés en el sentido de un proceso que ocurre cuando hay movimiento, cuando hay tendencia, sin objeto, cuando la actividad deja de ser necesaria y se hace libre pero con una libertad que no busca elegir entre motivos diversos, sino que existe sin necesidad de los motivos y no los escoge porque siente como que ya los penetró todos y está en ellos. Por medio de la contemplación estética nos acercamos a este estado²³⁴.

²³⁰ Cfr. J. Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 9.

²³¹ Ivi, pp. 63-72.

²³² In proposito si ricordi che il primo carattere del bello secondo Kant è esattamente il disinteresse, ovvero il giudizio di gusto scollegato e indipendente dall’esistenza dell’oggetto, non inquinato dal legame tra la rappresentazione dell’esistenza di un oggetto e il desiderio, quindi il bisogno, che l’oggetto soddisfa: «Il gusto è la facoltà di giudicare un oggetto o un tipo di rappresentazione mediante un piacere, o un dispiacere, senza alcun interesse. L’oggetto d’un piacere simile si dice bello». I. Kant, *Critica del giudizio*, tr. it. di A. Gargiulo, introduzione di P. D’Angelo, Bari-Roma, Laterza, 2011, p. 87.

²³³ Si tratta di un’opera che subisce varie trasformazioni ed ampliamenti. Originariamente in forma di opuscolo, viene pubblicata nel 1916 con il titolo *La existencia como economía y como caridad. Ensayo sobre la esencia del cristianismo*. Nel 1919 viene ampliata ed acquisisce il titolo attuale, nonostante venga redatta un’ulteriore versione nel 1943.

²³⁴ J. Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., pp. 69-70.

In opposizione tanto all'oggettivismo empirista dei positivisti quanto al soggettivismo degli idealisti, Vasconcelos afferma che a partire dal fenomeno, attraverso il disinteresse, ci connettiamo al "noumeno" o all'"assoluto"; il disinteresse, dunque, è ciò che consente il passaggio dal finito all'infinito.

Mentre il mondo dei fenomeni è retto da leggi necessarie, il mondo dello spirito è caratterizzato da una tendenza senza oggetto, dal disinteresse stesso in quanto movimento privo di forma. Si è già sottolineato l'insistenza di Vasconcelos su termini quali "postforme" o "postespressione"; occorre evidenziare ora come la nozione di disinteresse, in quanto movimento senza oggetto né finalità, sia ad essi intimamente connessa proprio perché slegata dalla forma.

Come in uno strumento a corda, in cui la vibrazione di una corda produce l'oscillazione delle altre, così lo spirito percepisce il ritmo delle cose e simpatizza, ovvero vibra all'unisono. Un tale processo, osserva Vasconcelos, non è però da intendere come dinamica conoscitiva, bensì come un vero e proprio modo d'esistenza, più reale ed autentico tanto delle istanze realiste quanto idealiste.

Cos'è l'estetica, si domanda il pensatore messicano, se non una via di accesso al divino e ai processi disinteressati?²³⁵ La facoltà del soggetto di comunicare con il mondo, o meglio di "concertare" con esso, facoltà che costituisce il nucleo dell'estetica e che risulta indipendente da sensibilità e ragione, è il senso ritmico, prodotto di una specifica emozione estetica.

Ma come si origina il disinteresse? Secondo Vasconcelos è la contemplazione dell'oggetto a produrre tale categoria, è un'attitudine dello sguardo quando è sollevato dal compito di comprendere o spiegare il fenomeno. Rifacendosi a Platone, il filosofo messicano sembra suggerire la prossimità della nozione di disinteresse a quella di "mania" dell'artista o dell'amante. Quando si contempla un oggetto bello, osserva Vasconcelos, non è tanto l'ascensione all'idea di bellezza ciò che avviene, quanto la realizzazione di una modalità di esistenza differente, quella dello sguardo privo di desiderio. E, in realtà, bellezza significa questa stessa trasformazione da umano a divino. Un tale processo è però transitorio, perciò è sempre accompagnato da un sentimento di dolore; soggetto e oggetto, che nel disinteresse trovano la loro unione, sono destinati infatti a tornare alla loro abituale separazione.

²³⁵ Ivi, p. 64.

Il filosofo messicano, tuttavia, non si limita a descrivere tale categoria come frutto del processo estetico, ma osserva la sua presenza in tutti i processi umani, giacché ognuno di essi trova la propria trasformazione nel divino per mezzo della funzione del disinteresse. Così, ad esempio, avviene in una prospettiva morale, quando il soggetto compie un'azione eroica.

In definitiva, dunque, disinteressato è ciò che conduce il soggetto al di là del mondo fenomenico, del fatale dinamismo dell'universo²³⁶. In questa prospettiva, come sottolinea lo stesso Vasconcelos, il cammino verso l'assoluto, o il divino, non coincide con quello dell'astrazione; il corpo è funzione indispensabile, giacché solo attraverso di esso si è pervasi dal ritmo e dalle sue modificazioni spazio-temporali.

L'aspetto più ardito della nozione vasconceliana di disinteresse è la sua natura meramente estetica, quindi completamente amorale. Il soggetto vive ed opera nel mondo fenomenico, è sottoposto alle medesime leggi, al suo egoismo; tuttavia, la sua natura più profonda e caratteristica sembra eludere il fenomeno e vivere in una dimensione priva di forme, da ciò il desiderio di infrangere le forme date, di rompere gli equilibri.

Quanto descritto da Vasconcelos somiglia a un processo di ascesi, che in una prospettiva profondamente influenzata dalla filosofia plotiniana, tenta di arrivare all'unità dell'essere a partire dalla molteplicità; il ritmo universale è raggiungibile a partire dal ritmo individuale; dall'armonia interiore si accede all'armonia cosmica, dalla parte al tutto, come in una sorta di processo improntato alla sineddoche. L'esperienza estetica è in tal senso un'esperienza mistica, perché in fondo è un ritmo identico a muovere il creato; tuttavia, questo ritmo unico, non è dato sin dal principio, ma raggiunto attraverso il processo estetico che lo coglie come unico, vero e disinteressato.

Sin da questo primo testo si manifesta, dunque, la tendenza al Monismo e all'Uno come "divinidad infinita" su cui vertono le successive opere.

2.2 Il *disinteresse* e la nozione di "contagio ritmico"

Il concetto di *desinterés* è, come si è detto, centrale tanto nell'opera di José Vasconcelos quanto in quella di Antonio Caso, con l'ulteriore differenza fondamentale che, dato il ruolo politico del primo e la sua grandiosa impresa nelle *Misiones culturales* che gli valse l'appellativo di "Apostolo dell'educazione", come precedentemente illustrato, tale concetto si traduce in un preciso programma sociale e pedagogico volto non solo alla

²³⁶ Ivi, p. 68.

riabilitazione degli studi umanistici, bensì alla realizzazione di veri e propri eventi catartico-iniziatici che vedono la musica, la danza e il teatro come protagonisti.

In un universo eterogeneo ma ugualmente condizionato da una medesima forza – energia cieca e pluralista –, solo la volontà disinteressata, ovvero l’atto contemplativo, è in grado di liberare e liberarsi dal proprio carattere di necessità. Si tratta di un potere estetico e redentore che, lungi dal rispondere a una forza indipendente da quella del mondo fisico, è immanente e latente in questo. L’attivazione di questa forza avviene solo tramite la coscienza, attraverso un processo che Vasconcelos descrive in termini di assimilazione all’inquietudine della volontà e all’affanno di bellezza e che trasforma la dimensione “materiale” in “spirituale”. Il compito dell’uomo, difatti, è quello di trascendere la vita. Per *desinterés* s’intende, dunque, quella condizione di quiete e “quasi morte” in cui non si è mossi da interesse, né amore, né pietà, condizione in cui solo può darsi la “simpatia” come ritmo unico redentore e creatore.

La riflessione vasconceliana, pertanto, nel solco della distinzione kantiana tra noumeno e fenomeno e di quella schopenhaueriana tra volontà e rappresentazione, verte sulla realizzazione dell’unificazione tra soggetto e oggetto, tra ritmo (vero e proprio *a priori*) della cosa e ritmo del soggetto. In questa prospettiva, dove estetica e mistica coincidono annullando il valore epistemologico ed etico della relazione, è la nozione di volontà disinteressata come apertura radicale all’alterità, a costituire la *condicio sine qua non* di un vero e proprio processo di conversione.

Se *desinterés*, come si è detto, indica quella specifica e necessaria condizione di passività del soggetto, è la nozione di “simpatia”, in termini di “contagio ritmico”, a descriverne il processo come superamento dell’etica nell’estetica. Si tratta di una questione centrale nel pensiero di Vasconcelos, di evidente derivazione pitagorica – si è visto come il tema della simpatia ritmica emerga per la prima volta nel *Pitágoras* – nonché schopenhaueriana, che il pensatore messicano eredita malgrado questa avesse già suscitato aspre critiche nei confronti del filosofo tedesco²³⁷.

²³⁷ Il destino dell’opera di Schopenhauer e, in particolare, del suo capolavoro *Il Mondo come volontà e rappresentazione*, tuttavia, non si esaurisce nel panorama della cultura europea. Già la Spagna offre importanti letture dell’opera schopenhaueriana in pensatori come Unamuno, Baroja, Azorín, Zambrano. Oltreoceano, la profonda ammirazione da parte di José Vasconcelos e di Antonio Caso, suggerisce una riflessione sull’America latina, e nello specifico sul Messico, come bacino di elaborazione del pensiero di Schopenhauer. Non è un caso che Tolstoj, che ebbe un’influenza decisiva sui filosofi messicani e spagnoli della prima metà del Novecento, lo considerasse il più grande pensatore del mondo. Il confronto con Schopenhauer emerge sin dalle prime opere di Vasconcelos, in particolare ne *El monismo estético* (1921), in *Estudios indostánicos* (1925), ne *La raza cósmica* (1925), ne *El Pesimismo alegre* (1931), così come in brevi ma folgoranti affermazioni della sua monumentale autobiografia in cui fa esplicito riferimento al filosofo di Danzica. L’attenzione speciale che egli dedica al pensiero orientale, e indiano nello specifico, è certamente dovuta alle sue letture schopenhaueriane. Il concetto di volontà, rielaborato

In *Essenza e forme della simpatia*, Max Scheler, nella sua analisi sulle differenti forme del co-sentire, individua la contraddizione tra valore etico del co-sentire e metafisica monistica. Il tema della compassione (*Mitleid*) schopenhaueriana si mostra come un caso speciale dell'erronea dottrina del co-sentire come identificazione. Nei termini in cui la descrive Schopenhauer, ovvero inserita in un orizzonte metafisico monistico, essa si dà solo nel caso del contagio affettivo (involontario ed inconscio) e nell'unipatia (*Einsgefühl*), di cui costituisce un caso limite, che escludono la comprensione della sofferenza dell'altro. Secondo la critica scheleriana, pertanto, tale dottrina implica una confusione della compassione eticamente dotata di valore con il contagio affettivo e con l'unipatia. Se la dottrina dell'unità metafisica di me stesso con l'altro, riconoscibile nella compassione, fosse portata a termine fino in fondo in modo puramente logico – scrive Scheler –, data la sussistente unità e identità dell'essere e della mera apparenza della sofferenza individuale, proprio con il con-patire assieme ad un altro, potrebbe ottenere uno specifico valore etico. Lo sciogliersi dell'io in una poltiglia universale di sofferenza esclude completamente una comprensione autentica. In questo caso l'unipatia, in cui si riconoscono i tratti della simpatia e della compassione nel senso di Darwin, Spencer, Schopenhauer e Nietzsche, indica un'identificazione affettiva con l'ambiente naturale, vitale e sociale. Nel renderla autonoma dal genuino "co-sentire", Scheler fissa la qualità specifica, il carattere naturale, ossia vitale/amorale di stati d'animo e vissuti che vanno dall'animismo primitivo all'estasi propria di alcune religioni mistiche, fino a fenomeni di identificazione della massa nel capo che, nel nostro caso, ci interessano in modo particolare, data la fascinazione, sia pur momentanea, di Vasconcelos nei confronti dei totalitarismi europei, fascinazione che è necessario rileggere anche da un punto di vista squisitamente politico-culturale come reazione all'imperialismo americano.

Ad ogni modo, si tratta di fenomeni inconsci e automatici di identificazione e fusione con il processo vitale di altri esseri viventi, in cui Scheler nota una significativa ambiguità: da un lato, una desensibilizzazione per cui la corporeità, intesa come sentirsi corporeo e affettivo dell'individuo, viene trascesa in una sorta di mistica eroica

dal pensatore messicano e su cui ci soffermeremo nel capitolo conclusivo, risente in modo altrettanto rilevante dell'influenza del filosofo tedesco. Del resto esiste certamente un legame profondo tra Pitagora, il pensiero orientale e Schopenhauer. In *Parerga e paralipomena*, il filosofo di Danzica scrive: «Secondo Apuleio, Pitagora sarebbe addirittura giunto sino in India, e sarebbe stato ammaestrato dagli stessi brahmani. Di conseguenza, io credo che la filosofia e la conoscenza di Pitagora, certo altamente apprezzabili, non sono consistite tanto in ciò che egli ha pensato, quanto in ciò che egli ha imparato» (A. Schopenhauer, «Frammenti sulla storia della filosofia», in Id., *Parerga e paralipomena*, Milano, Adelphi, 1998).

immersione nella vita universale o collettiva, dall'altro, una naturalizzazione della vita spirituale per cui la vita istintiva viene lasciata scorrere al di qua di qualsiasi atto spirituale o psichico. Diverso è il co-sentire (*Mitfühlen*) come autentica partecipazione emotiva, come puro e semplice comportamento dello "spettatore" che reagisce all'esperienza altrui che implica la presenza di due fattori: l'intenzionalità emotiva e la partecipazione alla sua esperienza. Sembra che nelle forme di co-sentire, dunque, agisca un orientamento verso modalità etico-spirituali, piuttosto che naturali-vitali.

Vasconcelos, al contrario di Schopenhauer, utilizza a ragione il termine "contagio" seguito dall'aggettivo "ritmico", giacché in tal modo sposta il discorso dalla dimensione etica a quella puramente estetica che scopre l'unità e la liberazione dalle categorie di spazio e tempo, eludendo quella distanza necessaria perché possa darsi e dirsi l'alterità. In questo senso il filosofo messicano, sulla scia del saggio di Francoforte, utilizza, sia pur solo in una prima fase della sua produzione precedente a quella profonda riconversione al cristianesimo che caratterizza le opere della maturità, la celebre formula vedica *tat wan asi* (questo sei tu), formula che il *sanyasin* indù ripete davanti a ciascuno degli esseri, fundamentalmente identici. L'obiettivo di Vasconcelos, infatti, è quello della riconciliazione tra soggetto e oggetto nell'orizzonte metafisico monistico, in linea, secondo quanto emerge in *Historia del pensamiento filosófico*, con uno schema di sviluppo del pensiero ben preciso che dalla poesia come istanza primaria conduce alla mistica.

2.3 Misticismo uditivo: un saggio mai scritto

Nella premessa all'opera del 1921 *Monismo estético*, Vasconcelos presenta la struttura del libro tanto nei risultati raggiunti, quelli che hanno preso forma specifica nei saggi in esso contenuti, quanto nelle aspirazioni deluse, in quei progetti naufragati che sembrano avere ugual peso per via della risonanza che quei temi, mai definiti, hanno sull'attività e sulla produzione complessiva del pensatore messicano. Il «Misticismo auditivo», difatti, assieme a un saggio sul tema della danza profondamente intriso del Nietzsche de *La nascita della tragedia*, l'«Estética del Baile»²³⁸, rappresentano il non-detto, lo sfondo buio su cui si muovono i motivi dichiarati dell'opera. Riguardo al primo, nell'introduzione Vasconcelos scrive:

²³⁸ Una variante di questo saggio fu pubblicato sulla rivista diretta dallo stesso Vasconcelos «Antorcha» nel 1925 con il titolo «Los Tres grados de la Belleza sensible, o lo Apolíneo, lo Dionisiaco y lo Místico».

Desde la antigüedad y hasta la Edad Media, los grandes místicos, con toda justicia, han sido designados con el nombre de videntes. Su estilo de sugerir verdades ha consistido de símiles e imágenes visuales. El más grande de todos, Plotino, suele emplear alegorías de danza, pero generalmente habla de luz y de forma, casi siempre descubre y adivina *con los ojos*. Pero los ojos tienen el defecto de ser órganos exageradamente objetivistas; cuando ellos dominan en el arte, la belleza tiende a cristalizar en armonías geométricas y pierde algo de su vuelo divino. El impulso hacia lo desconocido, el arranque sublime, lo entienden mejor los músicos, los poetas – mejor que los escultores, por lo general siervos de la línea – , pues es cosa que percibe el oído. Es muy importante, pues, el misticismo musical. La esencia de la música no se halla en el sonido sino en el ritmo, y así el oído no tiene valor como aparato de repercusión, sino como sentido que orienta²³⁹.

L'udito è ciò che orienta verso quel ritmo come senso o istinto primario; è, anzi, questa stessa capacità di orientamento ritmico che, se libero di esprimersi e guidare, consente l'acquisizione di facoltà straordinarie, persino di cogliere quella musica delle sfere di cui testimonia Pitagora e l'intera tradizione pitagorica. Il riferimento al filosofo samio è presente anche in questa breve introduzione a un saggio mai scritto, dove si vede che è l'idea della musica cosmica a costituire una fonte inesauribile di ispirazione per il pensatore messicano.

Il mistico è altro dal veggente; mentre per quest'ultimo il senso d'eccellenza è la vista, che si misura con una luce potenzialmente accecante, il mistico ha come dono fondamentale il senso del ritmo. Ad ogni modo, anche la capacità uditiva può condurre a una situazione di *impasse*, giacché è della natura stessa del ritmo l'essere ineffabile e, pertanto, indicibile. «No lo he escrito porque no he podido», scrive il pensatore messicano riferendosi al saggio in questione; l'idea di realizzare un saggio su questo tema, gliela offre la lettura di quella prima e già menzionata opera nietzschiana, ma le riflessioni che a partire da lì Vasconcelos sviluppa, sembrano sconfinare nell'ambito della mistica e fare appello ad altre forme espressive. È evidente che a muovere nel profondo la speculazione vasconceliana è la distinzione tra apollineo e dionisiaco che, tuttavia, si arricchisce di importanti motivi e di significative categorie.

²³⁹ J. Vasconcelos, *El Monismo estético*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 11.

II.3 Apollineo, dionisiaco e mistico

3.1 Tre categorie della bellezza

Nel 1871 Nietzsche esordiva con queste parole nella sua intramontabile *Nascita della tragedia*:

Avremo acquistato molto per la scienza estetica, quando saremo giunti non soltanto alla comprensione logica, ma anche alla sicurezza immediata dell'intuizione che lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi, attraverso una continua lotta e una riconciliazione che interviene solo periodicamente. Questi nomi noi li prendiamo a prestito dai Greci, che rendono percepibili a chi capisce le profonde dottrine occulte della loro visione dell'arte non certo mediante concetti, bensì mediante le forme incisivamente chiare del loro mondo degli dèi²⁴⁰.

Che quest'opera costituisca una delle principali fonti dell'estetica vasconceliana lo si è già evidenziato; del resto è lo stesso Vasconcelos a confermarcelo²⁴¹. Apollineo e dionisiaco, categorie alle quali il filosofo messicano aggiunge quella mistica, già nell'introduzione al *Monismo estético* sono adottate al fine di riflettere sulla natura della danza come espressione mistica, in quanto manifestazione del ritmo, e sulle sue diverse tipologie. Se alla prima categoria appartengono i fregi greci e la danza "pitagorica" di Isadora Duncan²⁴², la seconda è rappresentata dalle danze popolari di Spagna, con il loro caratteristico senso tragico, mentre alla categoria mistica, appartiene la danza dei templi brahmanici, il cui ritmo esprime l'unione con l'Infinito. «Estética del baile», saggio che avrebbe dovuto analizzare le suddette categorie, non apparve come sperato nell'opera del 1921, ma fu pubblicata inizialmente sulla rivista «Antorcha» con il titolo

²⁴⁰ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di G. Colli, a cura di S. Giametta, Milano, Adelphi, 2003, p. 21.

²⁴¹ Cfr. J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., cit., p. 1394.

²⁴² Simbolo del processo creativo anche per Rubén Darío, Isadora Duncan è figura emblematica della danza e della libertà di espressione artistica per José Vasconcelos. A riguardo il poeta nicaraguense scrive: «Para Miss Duncan no es precisa la música, o la música, en el sentido helénico, está en ella misma, la silenciosa de sus gestos. La danza, según su teoría, se ritma por la música pitagórica, y el ritmo de las esferas, el ritmo de todo lo existente, se resume en su propio rítmico movimiento, al impulso musical de su espíritu» (R. Darío, «Miss Isadora Duncan», *Opiniones*, in Id., *Obras Completas*, X, Madrid, Mundo Latino, 1918, 159-166). In proposito, riporto un'affermazione della Duncan al fine di far emergere la sua straordinaria personalità: «M'immersi nella lettura di quanto era stato scritto sull'arte della danza dagli antichi Egiziani ai nostri giorni, e prendevo nota di tutto su un quaderno; ma quando ebbi finito questo enorme lavoro, mi resi conto che i soli maestri che io potessi avere erano il J.J. Rousseau dell'*Emile*, Walt Whitman e Nietzsche». I. Duncan, *La mia vita*, Roma, Savelli, 1980, p. 78.

«Los Tres grados de la Belleza sensible, o lo Apolíneo, lo Dionisiaco y lo Místico»²⁴³ e successivamente ripreso ed ampliato nell'*Estética*.

Come osserva Carreras, nella riflessione vasconceliana le tre categorie animano una vera e propria Filosofia dell'arte, giacché si fondano su principi in grado di spiegare l'opera d'arte prescindendo dal fattore storico-culturale. Se l'essenza dell'arte è la tensione verso Dio, la bellezza dell'opera sta nell'esprimere uno dei momenti del processo ascensionale dall'orizzonte fisico a quello spirituale, e poi da spirituale a divino.

Di fatto, apollineo, dionisiaco e mistico, rappresentano i tre momenti o stati dello spirito che ascende verso una maggiore capacità di espressione spirituale.

Altro grande referente è lo Hegel dell'*Estetica*, menzionato più volte sia pur criticamente, lungo il corso della trattazione. Nello specifico, Vasconcelos ammette una certa affinità con il filosofo tedesco, ma chiarisce altresì con forza la profonda lontananza tra la propria tesi e quella hegeliana, tacciata di pseudoclassicismo perché avente di mira l'espressione, la forma, l'apollineo, che per il pensatore messicano non è che lo stadio iniziale dell'arte²⁴⁴.

A diferencia de la de Hegel, nuestra trinidad estética no es producto de una concepción histórica. Dentro de la historia hay entrecruzamientos de corrientes de índole diversa. Tampoco se limita la aplicación de nuestro sistema a sólo tradición grecolatina, renacentista o grecolatina francesa. Nuestro método es aplicable lo mismo al arte chino que al apolíneo o al bretón. Se trata de categorías de la sustancia en su progreso hacia lo divino, independientemente de los episodios y las etapas de la manifestación artística histórica o prehistórica. Abarca, en efecto, lo histórico y lo prehistórico, y explica ambos. Las artes degeneran o progresan, según se apartan de la norma estética o se realizan en ella. Y la norma ética, como que es un desarrollo superior al de la conducta. Equivale a la realización del espíritu en la divinidad, que es su anhelo y su esencia. Lo que ha de buscarse en cada obra particular del arte, es la tendencia que permita situarla, según su contenido interior, en la categoría apolínea, dionisiaca o mística²⁴⁵.

In questa prospettiva, il valore dell'arte, che oltre a mostrare la coincidenza tra azione e conoscenza eredita l'equazione crociana arte-conoscenza²⁴⁶, dipende dalla sua prossimità al divino, dalla sua spiritualità, quindi dalla tensione mistica che in ultima

²⁴³ Cfr. J. Vasconcelos, «Antorcha», n. 30, 25 aprile 1925, pp. 8 e ss. È l'autore stesso a chiarire che si tratta di un frammento di un'opera mai pubblicata sull'estetica del ballo.

²⁴⁴ Cfr. J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., pp. 1390-1391.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 1403.

²⁴⁶ L'influenza crociana sulla riflessione estetica vasconceliana, su cui torneremo, è indubbia. Importanti riferimenti sono presenti nel carteggio con l'amico letterato Alfonso Reyes. Cfr. *La amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes (1916-1959)*, a cura di C. Fell, México, El Colegio Nacional, 1995.

analisi è trasfigurazione, ovvero rottura dell'equilibrio estetico e completa emancipazione dai relativi *a priori*, verso una conversione dell'umano stesso in celeste.

3.2 Apollineo o l'individuale perfetto

Nell'articolo «Los Tres grados de la Belleza sensible, o lo Apolíneo, lo Dionisiaco y lo Místico» pubblicato nel 1925 sulla rivista «Antorcha», la categoria di apollineo è riferita alla sfera individuale; la perfezione formale caratteristica dell'apollineo, il suo equilibrio armonico, riguarda cioè l'ambito fisico e individuato della realtà materiale, quindi dell'umano nel suo essere oggetto di rappresentazione. Tuttavia, la trattazione non risulta esaustiva e lascia diversi passaggi in sospeso.

Nell'*Estética*, Vasconcelos argomenta con maggiore chiarezza che l'apollineo rappresenta la prima tappa dell'ascensione verso il divino; per apollineo è da intendersi quella forma d'arte che esprime la tensione dall'ambito fisico a quello spirituale. Si tratta cioè di una forma capace di consentire un primo passaggio dalla dimensione meramente quantitativa degli oggetti a quella qualitativa dell'armonia.

Il presupposto imprescindibile di questa argomentazione resta la teoria “energetica” vasconceliana, in base alla quale nell'apollineo può essere riconosciuta una certa bramosia (*anhelo*) da un punto di vista biologico.

L'equilibrio che gli è proprio, tuttavia, spegne il processo ascensionale nella stasi, nel tentativo di rendere eterna la materia, nel momento antropomorfo del divino che infonde una serenità irreali, a suo parere individuabile nel termine “*sophrosyne*”, che tuttavia nasconde incompletezza e attesa. È significativo, in questo senso, il fatto che Vasconcelos definisca l'apollineo la «comedia de la eternidad»²⁴⁷:

[...] un intento de perpetuación de lo material por su inclusión en formas mas absurdas para su índole, o sea reducir carne turgente a mármol, a estatua. La sensación de este fracaso no se borra de la más bella escultura. Sin embargo, triunfa en la buena escultura el afán de la piedra de convertirse a significado. ¿Se ha advertido que hay en el Teseo de Fidias la plenitud de lo humano, pero también la melancolía del que espera un mensaje que no ha de llegarle, el mensaje cristiano?²⁴⁸

L'«affanno della pietra» è forse l'immagine vasconceliana che meglio descrive l'esperienza dell'apollineo. Essendo il Dio del Sole, Apollo è legato alla facoltà visiva e immaginativa – l'occhio è l'organo apollineo per eccellenza – e, pertanto, alla plasticità della materia, al suo valore plastico e rappresentativo; disegno, pittura, scultura, arti decorative e architettura civile sono i suoi ambiti artistici. Ma la luce, di cui

²⁴⁷ Ivi, p. 1391.

²⁴⁸ Ivi, pp. 1391-1392.

Vasconcelos ricorda le potenzialità, può accecare, paralizzare la forma, renderla statica, cristallizzarla. In questo senso, nell'apollineo si consuma una tragedia silenziosa, muta, che è già annuncio di una potenza altra, del flauto di Pan, osserva Vasconcelos, che risveglia memorie ed ambizioni indipendenti dall'ambito ideale proprio dell'apollineo, passioni che appartengono già al dominio di Dioniso.

Questa tensione intima dell'apollineo, che muove verso la tappa successiva, secondo Vasconcelos è dovuta a ciò che di musicale, o melodico, ha la plasticità. La bellezza fisica, al suo massimo splendore, non è armonia ma attesa che si rompa l'incanto della «musica pietrificata», per dirla con Goethe. In questo senso, in tutta l'arte apollinea palpita l'annuncio della tragedia dionisiaca, che tende alla ricomposizione dopo la "falsificazione" del Dio della luce, della scienza, della verità espressa figurativamente o, forse, semplicemente espressa.

Evidentemente, è impossibile scindere la prospettiva estetica da quella etica, pertanto, assieme all'elemento rappresentativo o figurativo dell'apollineo, Vasconcelos sembra individuare un connaturato individualismo, non già però in senso moderno. Senza approfondire questo tema indubbiamente rilevante, il pensatore messicano suggerisce l'esistenza di un nesso profondo tra forma, espressione e individuo quando definisce l'apollineo come individuale perfetto.

La mirabile ricostruzione di Colli sul tema dell'apollineo e del dionisiaco può aggiungere elementi importanti alla nostra riflessione. Partendo da una critica alla lettura nietzschiana delle due categorie, a parere di Colli di carattere morale piuttosto che meramente estetico, il filosofo italiano evidenzia come specifica dell'apollineo sia la facoltà rappresentativa e, in essa, l'individualismo inteso come espressione nel limitato. Il termine greco che descrive questo aspetto specifico è *phthónos*, in cui confluiscono la gelosia, l'invidia e la malevolenza, e che esprimono l'interesse ad imporre la propria individualità fenomenica²⁴⁹. Tutto ciò ha chiaramente un profondo significato politico, nel senso più ampio del termine, ovvero inerente al mondo della *polis*, alla sua apollineità, al suo essere mondo come rappresentazione. Si obietterà, a ragione, che Vasconcelos non esprime una posizione analoga a quella di Colli; tuttavia, in quanto erede della filosofia schopenhaueriana, non è possibile escludere questo aspetto della sua teoria. Di fatto, in una prospettiva monistica di stampo plotiniano, il pensatore messicano vede il mondo fenomenico da un'ottica decisamente pessimistica e

²⁴⁹ Cfr. G. Colli, *Apollineo e dionisiaco*, a cura di E. Colli, Milano, Adelphi, 2010, p. 84.

sottostante le leggi di *Anánke*, ovvero sottoposto a quello che definisce, come si è visto in precedenza, “ritmo newtoniano”.

Presso i Greci, fino al VII secolo a.C., non vi era nozione di quella interiorità, di quella volontà che sarebbe divenuta con il cristianesimo spazio privilegiato e identificativo dell’umano. L’insediarsi del dionisiaco nella civiltà omerica, secondo Colli, si osserva nell’inevitabile sofferenza che la accompagna e che è data dall’impossibilità di esprimersi completamente. La rappresentazione implica necessariamente il limite; di qui la nozione di *Weltschmerz*, malinconia o sentimento del dolore del mondo, di qui la decadenza dell’uomo moderno che, anziché conservare il rapporto tra interiorità e irrealizzabilità rappresentativa, pretende di attuarla dimenticandosi della sua connaturata incompletezza.

Egli appartiene completamente alla sfera rappresentativa ed al suo *phthónos*, senza averne la pura bellezza, e pretenderebbe per contro quasi di ottenere l’accesso al mondo dionisiaco per quella sofferenza da cui egli non sa liberare il suo cuore; ecco il ritratto del tipico uomo moderno, né salsa né pesce, del *décadent*²⁵⁰.

Il trionfo dell’espressione, dell’apollineo, era quindi dovuto paradossalmente alla sua indipendenza dall’interiorità; allo stesso modo, il dionisiaco, una volta conquistato il proprio spazio, si radica in un’«interiorità autosufficiente»²⁵¹, che non mira ad alcuna manifestazione fenomenica. Per questo i suoi tratti specifici sono lo “slancio” (*Schwung*), opposto al *métrion*, con il suo simbolismo tipico.

Tale riflessione, per quanto lontana dalla ricostruzione vasconceliana, che perlopiù si attiene all’argomentazione nietzschiana e che forse risente di quel dramma tipicamente moderno tratteggiato da Colli, è tuttavia utile al fine di comprendere la posta in gioco nel passaggio da apollineo a dionisiaco nello stesso discorso vasconceliano, certamente non scisso dalla prospettiva politica, sia pur intesa in senso ampio. In quest’ottica, è significativo che nell’articolo pubblicato inizialmente sulla rivista «Antorcha», Vasconcelos riferisca al dionisiaco l’ambito dell’universale, evidentemente non da intendersi in senso astratto.

²⁵⁰ Ivi, p. 89.

²⁵¹ Ivi, p. 91.

3.3 Dionisiaco o dell'universale

«Pitágoras – scrive Vasconcelos – en realidad, no era hijo de Apolo, como cuentan las leyendas irreflexivas; su tronco paterno era el de Dionisos»²⁵². Come si è visto, il pitagorismo vasconceliano espresso in quella prima opera isola il concetto di ritmo, vero e proprio *a priori* estetico, da quello di armonia, facendo delle nozioni di musica e bellezza, improntate su di esso, le sole ad aver diritto di cittadinanza in una prospettiva estetica dichiaratamente di stampo dionisiaco. In questo senso, è possibile sostenere l'esistenza di un profondo legame tra pitagorismo e dionisismo vasconceliano, anche se, come vedremo, il dionisiaco non costituisce l'ultima tappa del processo di ascensione. Bellezza è trasfigurazione, possibile in misura maggiore nel dominio del ritmo che si dà oltre immagine e forma, e dove avviene una comunicazione essenziale che difficilmente è raggiunta da scultura e pittura, per la loro intrinseca plasticità. Solo la musica consente questo movimento, giacché è arte essenziale della rivelazione²⁵³.

Nell'*Estética*, Vasconcelos specifica che il pieno sviluppo di questa categoria lo si incontra nella tragedia, nella danza, nella musica, nella poesia, nel teatro, nella letteratura e in arti ausiliarie come le cerimonie festive, patriottiche e sociali. L'aver evidenziato la presenza dell'elemento dionisiaco in queste ultime è di grande rilevanza se si pensa alle iniziative promosse da Vasconcelos durante l'incarico alla Segreteria della Cultura.

È la nozione di tragico a guidare il pensatore messicano verso un'analisi del dionisiaco che lo conduce ad esaltare maggiormente il cristianesimo rispetto alla classicità greca. Infatti, secondo Vasconcelos, se per quanto riguarda l'apollineo, è certamente nella Grecia classica che si riscontra il suo massimo splendore, per quanto concerne la nozione dionisiaca di tragico, è il cristianesimo ad averlo condotto alle sue estreme conseguenze. La nozione greca di tragico, infatti, da un certo punto di vista insuperabile, è però a suo parere incompleta, perché la Nemese si risolve grazie all'intervento degli dèi olimpici, mentre nella prospettiva cristiana, l'idea dell'aldilà restituisce carattere tragico anche al destino più umile e consente il passaggio alla tappa successiva, quella mistica.

Nell'arte orientale questo schema, tuttavia, non sembra darsi. Il passaggio da apollineo a dionisiaco, non è scontato, ma più frequentemente si riscontra il passaggio diretto dalla prima tappa a quella finale, quella mistica. Del resto – osserva il pensatore messicano – il mondo indostanico non contempla l'esistenza di un Dio creatore nel

²⁵² J. Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 46.

²⁵³ J. Vasconcelos, «Antorcha», n. 30, 25 aprile 1925, p. 8.

senso biblico, la cui libertà trova corrispondenza nella volontà umana, e che motiva, secondo Vasconcelos, la necessità di un dinamismo mistico tipico del cristianesimo.

In questa prospettiva, è la rivelazione cristiana a portare a compimento il carattere tragico del dionisiaco, giacché in essa si realizza quel processo di sublimazione delle passioni che conduce alla vita mistica. Il dionisiaco presenta dunque una duplice strada, fallimentare o vincente; la prima si dà quando, nella tensione all'Assoluto, l'io diventa un fine e l'energia si ripiega su se stessa verso la dimensione erotica, la seconda si ha quando la passione umana riesce a spingersi oltre e arriva al divino. L'esempio adottato da Vasconcelos è tratto dalla *Divina Commedia*, laddove la volontà liberata dai propri fini aspira all'«amor como espíritu»²⁵⁴.

Del resto, come sostiene lo stesso Colli ne *La sapienza greca*, è proprio del dionisiaco una profonda duplicità e contraddizione. Il risultato ultimo dell'eccitazione, dell'orgiasmo dionisiaco, infatti, è il subentrare di una «rottura contemplativa, artistica, visionaria, di un distacco conoscitivo»²⁵⁵. L'estasi libera un eccesso di conoscenza, pertanto non può essere intesa come fine del processo, ma come strumento di liberazione in termini di conoscenza. È la rottura estatica dell'individualità e dell'individuazione del posseduto da Dioniso, dall'iniziato, che è contemporaneamente rottura del mondo della rappresentazione, a consentirgli di “vedere” ciò cui gli altri non hanno accesso. Questa è la sua potenza mantica, in cui lo sfrenato impulso vitale non è che il mezzo per raggiungere la visione. In questo senso, prosegue Colli, al culmine estatico avviene una sorta di ribaltamento nel suo opposto, il distacco dalla vita; la repulsione delle baccanti verso il rapporto sessuale, il distacco dalla sessualità, la loro aggressività e furia omicida che si scatena contro il maschio, che subentra nel momento culminante dell'impeto dionisiaco, è indice della religiosità di Dioniso e addirittura, osserva Colli, di una sorta di «lacerante intuizione pessimistica sulla vita» che da un punto di vista storico avrà profonde ripercussioni sul Dioniso orfico e sulla prassi ascetica.

Sebbene Vasconcelos non si soffermi in questi termini sul tema, nella sua riflessione si riconosce una profonda consapevolezza di questa intima potenzialità del dionisiaco che, non a caso, pervade tutto il suo impianto mistico-filosofico.

In questo senso, e come a segnalare quella rottura, Vasconcelos scrive:

²⁵⁴ J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 1411.

²⁵⁵ G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, cit., p. 19.

[...] empieza la categoría divina en el momento en que el apetito se sacia y el alma padece de sed. La exigencia de romper el círculo de las pasiones se aviva entonces, y aparecen la ambición y la esperanza del místico.

Gracias a tal pacto con la esperanza, nunca llega el dionisiásmo cristiano a la desolación inconsolable de una escena de Esquilo. Como caso de abismo del alma abandonada a sí propia, no hay nada comparable a la tragedia clásica, pero el alma cristiana supera aquí también lo clásico, y crea lo romántico que es puente de lo místico²⁵⁶.

La speranza, tuttavia, non è affatto ascrivibile all'orizzonte classico; essa è il frutto più maturo della cultura cristiana perché trova la sua ragion d'essere solo nella prospettiva dei premi e delle pene nella vita ultraterrena, di matrice orfica, e successivamente nel dogma della resurrezione. Ecco che allora, da un punto di vista storico e della filosofia dell'arte così come ricostruita da Vasconcelos, la tappa dionisiaca può trascendere se stessa solo attraverso il cristianesimo che ha arricchito il dionisismo greco con il tema fondamentale della passione dell'anima. Se il dionisiaco è associato all'universale non astratto è, dunque, per via della rottura dell'individualità, della rappresentazione e della forma in generale, dettata dallo slancio che consente una prima apertura, non concettuale ma estetico-mistica, al divino.

3.4 Mistico

La tappa mistica è il terzo e ultimo grado di rivelazione della bellezza, è il suo compimento, che si manifesta come «última apariencia del fenómeno que comienza a transformarse en nóumeno, cuando inicia su reversión al Nous infinito y dichoso»²⁵⁷.

Mentre le categorie precedenti nascono e si sviluppano interamente nella dimensione umana, la categoria mistica vede l'intervento divino attraverso la Grazia che si mostra in termini di comunicazione diretta tra Dio e anima. In questo stadio, l'arte diventa espressione divina per mezzo dell'artista. Le arti mistiche che Vasconcelos segnala sono la danza religiosa, la musica sacra, l'architettura religiosa, i poemi universali (la *Divina Commedia*, la *Bibbia*, *I Profeti*, *l'Ecclesiaste*) e la liturgia.

La classificazione vasconceliana, come opportunamente fa notare Carreras²⁵⁸, ha limiti intrinseci e validità limitata visto che ciascuna delle arti menzionate, benché suddivise tra apollineo, dionisiaco e mistico, può partecipare alle tre categorie di bellezza. Se non altro, tale distinzione risulta essere utile al fine di comprendere quale sia l'aspetto dominante in ciascuna delle tre tappe: la plasticità nell'apollinea, la musica nella dionisiaca, la liturgia nella mistica.

²⁵⁶ J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 1395.

²⁵⁷ J. Vasconcelos, «Antorcha», n. 30, 25 aprile 1925, p. 8.

²⁵⁸ Cfr. F.J. Carreras, *José Vasconcelos. Filosofía de la coordinación*, Puerto Rico, Anaya, 1970, p. 348.

Mistica è la tappa dell'arte in cui finalmente viene scardinata l'opposizione tra soggetto e oggetto, quindi il fattore rappresentativo, e in cui si realizza il monismo spirituale: «En tales condiciones el arte ya no es fabricación del hombre, como cuando forja imágenes a su semejanza, sino auténtica revelación, que penetra los sentidos del artista y los expresa según lenguaje plástico, verbal o sonoro. Llega a ser el arte de esta suerte el sistema genuino de manifestación de Dios»²⁵⁹. È la vita stessa che trova nel momento mistico la possibilità di rigenerarsi, giacché aspira esattamente a realizzarsi in manifestazioni eterne.

Ciò che nello specifico, secondo Vasconcelos, si rende manifesto in questa ultima tappa è la mistica come ragione stessa dell'operare estetico. Da un punto di vista della mera produzione artistica, il suo momento di massimo splendore consiste nell'arte cristiana, nella fattispecie bizantina, con le sue figure imperturbabili, beate, trionfanti sulle passioni e coronati da un nimbo che ne descrive la profonda sacralità. Lontana dall'antropomorfismo connaturato ad ogni rappresentazione plastica, osserva il pensatore messicano, l'arte mistica bizantina fa addirittura a meno della rappresentazione, quando necessario; per questo rappresenta Dio mediante un solo occhio al centro di un triangolo, eludendo la raffigurazione del volto umano, in fondo così prossimo a quello animale²⁶⁰.

Il venir meno della forma è forse l'aspetto più importante del momento mistico. Al contrario dell'artista apollineo, che secondo Vasconcelos compie la propria opera similmente a un ideologo, e altrettanto distante dall'artista dionisiaco distruttore di artifici, il mistico disfa le forme accidentali per mirare a un contenuto essenziale attraverso le loro metamorfosi. Per questo motivo, non “falsifica” la materia convertendola in forma, ma compie una “trasposizione”, o “ipostasi” dalla dimensione fisica a quella materiale. In conclusione, «la mística es la ciencia de la intuición de lo Absoluto, y su método es el arte que no maneja formas, sino contenidos, esencias que no son abstracciones fenomenológicas, sino verdadera, sobrenatural expresión de la sustancia»²⁶¹.

Altro ambito privilegiato del momento mistico, e probabilmente il suo culmine, è rappresentato dalla liturgia, verità teologica espressa in forma artistica attraverso il linguaggio degli *a priori* estetici²⁶², che esalta a modello d'arte e i cui fini sembrano

²⁵⁹ J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 1400.

²⁶⁰ Ivi, p. 1402.

²⁶¹ Ivi, p. 1403.

²⁶² Vasconcelos dedica un paragrafo specifico, non a caso quello conclusivo dell'*Estética*, al significato e alle manifestazioni della liturgia. Ivi, pp. 1694-1705.

coincidere con quelli della sua speculazione filosofica. Come osserva Carreras, l'aspirazione liturgica di Vasconcelos è caratteristica di una fase più matura del suo pensiero, in cui il pensatore messicano ha superato l'iperestetismo, sostituendo al supremo valore della Bellezza, quello cristiano dell'amore verso Dio che compie la realizzazione del destino divino dell'uomo²⁶³. In questo senso, la grande figura cristiana di riferimento è San Francesco, che Vasconcelos inserisce molto significativamente nella sua *Historia del pensamiento filosófico*.

È importante sottolineare, infine, come nell'ottica vasconceliana a ciascuno di questi ambiti categoriali appartenga una specifica dimensione musicale. Se la melodia è propria dell'apollineo e il ritmo è caratteristico del dionisiaco, la mistica rivela la sua peculiarità temporale nel contrappunto.

²⁶³ Cfr. F.J. Carreras, *José Vasconcelos. Filosofía de la coordinación*, cit., p. 350.

II.4 Dal Monismo estetico alla filosofia della coordinazione

4.1 Metafisica e cosmologia

L'impianto filosofico vasconceliano rivela una profonda unione tra dimensione metafisica e cosmologica. Affascinato dalle conquiste scientifiche di inizio secolo, il pensatore messicano si pone sin da subito l'obiettivo di realizzare un sistema in cui scienza e filosofia possano finalmente confrontarsi e cooperare nel riconoscimento di una reciproca necessità. Non vi è dubbio che tale esigenza sia da attribuire alla profonda influenza dell'ambiente positivista in cui Vasconcelos si formò, ma certamente fu alimentata anche dalle letture bergsoniane. Già nel 1910, con la conferenza «Gabino Barreda y las ideas contemporáneas»²⁶⁴, il pensatore messicano aveva insistito su questo aspetto; in seguito, e in modo particolare in «Realismo científico»²⁶⁵, tale riflessione diviene centrale.

Sistemas como el de Bergson, el de Whitehead, o el que nosotros postulamos tienen en su abono el hecho de que responden al anhelo de una filosofía iluminada con los resultados de la ciencia contemporánea. El desarrollo armónico de ciencia y filosofía es una exigencia legítima de cada época pero muy en particular de la nuestra, que ha hecho de la ciencia experimental su dedicación y orgullo²⁶⁶.

Del resto, alla domanda circa l'essere del mondo, sostiene Vasconcelos²⁶⁷, non sembrano essere tanto i filosofi a rispondere, quanto i fisici, i chimici, i biologi. Si tratta di un'affermazione apparentemente sconcertante ma che, tuttavia, non intende sminuire il fondamentale contributo della riflessione filosofica. A quest'ultima è affidato il compito imprescindibile di riorganizzare le diverse conoscenze in un sistema unitario e monistico e di rendere possibile il ritorno della materia allo spirito. Se in questa prospettiva il *Pitágoras* aveva posto le basi per una riflessione più matura, è in *Monismo estético*, nell'*Estética* e in *Todología*²⁶⁸ che l'obiettivo vasconceliano trova un'adeguata tematizzazione. In proposito, nell'introduzione all'opera del 1921 Vasconcelos scrive:

²⁶⁴ J. Vasconcelos, *Gabino Barreda y las ideas contemporáneas (Conferencia dictada en el Ateneo de la Juventud en el año de 1910)*, «Revista Universidad», México (1910). Successivamente inclusa in *O.C.*, tomo I, cit., pp. 37-56.

²⁶⁵ J. Vasconcelos, «Realismo científico», *Manual de filosofía*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., pp. 1209-1222.

²⁶⁶ J. Vasconcelos, *Lógica orgánica*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 526.

²⁶⁷ Cfr. J. Vasconcelos, *Filosofía estética*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 855.

²⁶⁸ J. Vasconcelos, *Todología (Filosofía de la coordinación)*, México, Botas, 1952. Pubblicato da Espasa-Calpe con il titolo *Filosofía estética, según el Método de la Coordinación*, Argentina, Austral, 1952. In *O.C.*, tomo IV, cit.

Fui educado en la creencia de que ya no es posible construir nuevos sistemas de filosofía. La escuela inglesa, empirista, evolucionista y plagada de cabezas menores de ensayistas, nos condenaba a concebir el mundo, como una sucesión de hechos, que deben ser expresados en estilo narrativos y detallista. La relatividad del conocimiento científico, invadendo las soberanas esferas de la filosofía, transformaba los principios lógicos, la moral y el gusto [...] Contradiendo todo esto, mis escritos tienden a organizar *un sistema*. Si la época pasada, por su fuerza crítica, dejó minadas todas las doctrinas tradicionales, a tal punto que en ningún sentido es posible una reacción completa, no por eso destruyó, ni nada puede destruir, la *intuición de la síntesis*, esa eterna fuente de sistemas, incompletos, equivocados, *pero sistemas*²⁶⁹.

Rispetto a questo proposito cui Vasconcelos aspira lungo tutto l'arco della sua produzione, il rapporto con l'universo scientifico non cambia. *Tratado de Metafísica*²⁷⁰ risulta essere l'opera più significativa in tal senso; in essa, assieme a una revisione critica del positivismo, convive la più sentita ammirazione nei confronti delle scienze cosiddette esatte, di cui peraltro si serve frequentemente al fine di fornire parallelismi tra i processi fisici o biologici e quelli puramente estetici. Di fatto, le complesse dinamiche che il filosofo messicano immagina avvengano nell'orizzonte estetico, non si spiegano senza le conquiste vasconceliane in ambito metafisico che, a loro volta, risultano costruite a partire dalle scoperte della scienza contemporanea.

In una prospettiva decisamente aristotelica e kantiana, come osserva Carreras²⁷¹, Vasconcelos concepisce la realtà come dimensione indipendente dal soggetto, eterogenea, eteroclitica, in cui l'unità si realizza mediante unione "armonica" quando uno degli elementi esercita una forza preponderante sugli altri. Nell'uomo l'elemento che ha facoltà unificatrice è la coscienza; ma come si rende possibile una simile unificazione tra gli elementi? Il filosofo messicano individua nella "legge dell'azione" un principio fondamentale di unificazione che agisce a livello delle sostanze e che, unito a un altrettanto essenziale «anhelo de Totalidad»²⁷², muove in direzione del divino come meta di un processo di ascensione attraverso differenti tappe e movimenti.

È importante precisare che assunto di fondo della riflessione vasconceliana è la coincidenza ultima tra essere ed esistere, per cui quest'ultimo si configura come il sostrato di ogni realtà, visibile o invisibile. In particolar modo nella sua *Todología*, ovvero *Filosofía de la coordinación*, che rappresenta probabilmente il tentativo più alto, sebbene non esattamente riuscito, di realizzazione di sistema filosofico, l'esistenza

²⁶⁹ J. Vasconcelos, *Monismo estético*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., pp. 9-10.

²⁷⁰ J. Vasconcelos, *Tratado de Metafísica*, México, México Joven, 1929. Successivamente inserito in *O.C.*, tomo III, cit.

²⁷¹ Cfr. F.J. Carreras, *José Vasconcelos, filosofía de la coordinación*, cit., p. 88.

²⁷² J. Vasconcelos, *Tratado de Metafísica*, in Id., *O.C.*, tomo III, pp. 516-517.

costituisce il comune denominatore della realtà, assumendo forme differenti secondo un tritico progressivo che va dall'esistenza latente a quella temporale per poi terminare nella fase che definisce di «consumación absoluta»:

La existencia es concebible, primero, como una suerte de ambiente poderoso, pero increado, latente; después, como cristalización móvil que cuaja en las realizaciones de la estructura atómica; en seguida, proceso de incorporación gradual que aspira a la fuente del poder; más tarde, la consumación de los fines particulares y la energía, trascendiendo los fines para reintegrarse al ritmo que va a lo Absoluto²⁷³.

Il termine esistenza, pertanto, assume una connotazione peculiare nell'ambito di queste opere, scollegato dall'idea di vita intesa come tempo compreso tra la nascita e la morte. Vasconcelos lo inserisce in una prospettiva dinamica, attiva, progressiva, in cui sembra andare a coincidere con un altro importante concetto, evidentemente mutuato dalla fisica, quello di energia che, in un certo senso, costituisce la concreta possibilità di unità dell'esistenza giacché ne spiega il movimento e l'attività.

Come si realizza dunque quel processo di ascensione dell'energia da cui hanno origine i diversi stadi dell'esistenza? Vasconcelos immagina tre cicli distinti (cosmico, biologico ed estetico) e tuttavia legati tra loro mediante un meccanismo che «escape de energía», o fuga, prodotta da un movimento centrifugo che determina un cambiamento sostanziale di direzione del flusso. L'idea dinamica regolatrice del modello è quella di «revulsión» che vorrebbe spiegare il fenomeno di ascensione dall'atomo allo spirito mediante trasformazioni radicali apparentemente in contrasto rispetto al principio secondo cui *natura non facit saltus*. In realtà, Vasconcelos insiste sulla continuità di questo processo spiegandone il funzionamento mediante l'immagine di un dinamismo concentrico prodotto da sfere; argomentazione che, tuttavia, risulta assai poco sostenibile.

Analizziamo dunque più approfonditamente il processo di revulsione distinto nelle suddette fasi. Occorre anzitutto precisare che il pensatore messicano resta fedele all'idea di una creazione *ex nihilo* di esplicita ispirazione biblica. In questo stadio iniziale, in cui l'energia emanata si dirama senza obiettivi specifici, il movimento risulta uniforme, ripetitivo, slegato dalla dimensione temporale – giacché non è ancora emersa la categoria di qualità – e privo di intenzionalità; infatti, non vi è distinzione alcuna tra movente e ambiente. Tuttavia, secondo quanto afferma Vasconcelos sulla scorta della

²⁷³ Ivi, p. 437.

teoria quantistica, è possibile intravedere già in questo ciclo qualcosa di non puramente meccanico, bensì di intenzionale e qualitativo.

Nel secondo stadio si verifica il passaggio dall'energia atomica a quella vitale che inaugura il ciclo biologico. Si tratta di una dimensione in cui il movimento risulta intenzionale e dettato, negli esseri più complessi, da istinto e volontà. L'atto, da ripetitivo quale lo si era definito nel ciclo precedente, mostra il carattere specifico della finalità. In questa fase l'ambiente si configura come dimensione di contrasto rispetto all'organismo che comincia ad assumere quei connotati di libertà che caratterizzeranno il ciclo successivo. Il binomio movente-ambiente, nonostante il tentativo vasconceliano di abbandonare l'evoluzionismo darwiniano, sembra trovare in esso una valida prospettiva all'interno della quale inquadrare il processo di sviluppo di una sorta di "potere creatore" (*poderío creador*) che emerge in questa tappa come vincente o "dominante" nella lotta tra specie differenti e ambiente stesso e che, in quella seguente, compie l'opera di spiritualizzazione della materia.

Esistono però anche forze contrarie, quali l'entropia – che nel ciclo cosmico muove verso disgregazione, distruzione e ripetizione – i recessi biologici della seconda fase, o disperazione e peccato, che nel ciclo estetico tendono ad annullare l'impulso verso la Totalità. Forze che, tuttavia, non fanno che confermare la legge dell'Universo, ben più potente grazie all'ausilio della Grazia riconosciuta da Vasconcelos come intervento necessario alla realizzazione ultima del processo estetico-spirituale.

Il ciclo estetico, infine, è caratterizzato dallo sviluppo pieno della coscienza, che opera secondo gli *a priori* razionali, etici ed estetici, e da una tipologia di atto definito "atto-incremento", che trova nella facoltà emotiva la sua possibilità di sviluppo e nel senso della bellezza (attraverso le categorie di apollineo, dionisiaco e mistico) la condizione per operare una trasformazione radicale della realtà, ovvero la sua spiritualizzazione. Il risultato, come sostiene in un primo tempo Vasconcelos sulla scorta di un *topos* letterario tipico del Modernismo²⁷⁴, è l'approdo a quella verità espressa dal buddismo attraverso il Nirvana e confermata dal Vangelo²⁷⁵.

²⁷⁴ Cfr. R. Gullón, *Pitagorismo y modernismo*, cit., p. 367. L'analogia tra Cristo e Budda è più volte ribadita da Vasconcelos nel corso della sua produzione.

²⁷⁵ Cfr. J. Vasconcelos, *Tratado de Metafísica*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 565.

4.2 Emozione e movimento

L'emozione, «*facultad sintetizadora por excelencia*» su cui solo può fondarsi un tipo di conoscenza trascendentale²⁷⁶, è il perno del sistema vasconceliano giacché è in grado di penetrare l'esistenza, di attribuire senso e valore, nonché di operare una sintesi non logica in cui essere e non essere siano compresi simultaneamente. Tale capacità sintetica si verifica nell'incontro tra ritmo interiore della coscienza e ritmo o movimento dell'oggetto, di modo che entrambi si influenzino reciprocamente²⁷⁷. Più esattamente, si tratta di un processo di assoggettamento del ritmo esterno a quello interno, di una sorta di incorporazione. Se da un lato Vasconcelos promuove una riforma della conoscenza in direzione della capacità di «*entender con el corazón*»²⁷⁸, dall'altro, nella prospettiva di un soggettivismo di matrice kantiana, vede nella possibilità di captazione del ritmo della cosa una via d'accesso al noumeno, non in vista di una sua esplicitazione e conoscenza reale, giacché questo resta inconoscibile e relegato all'ambito del mistero, ma al fine di una sua trasformazione e sublimazione.

Il fine ultimo dell'esistenza, nella cosmovisione vasconceliana, è dunque il progresso continuo verso l'Assoluto, il divenire ininterrotto di serie eterogenee che aspirano alla quiete o al riposo in Dio. Il movimento, pertanto, è spiegato mediante il tema dell'imperfezione del creato, di evidente matrice plotiniana, che anela alla dimensione divina la quale, in quanto perfetta, non necessita di movimento. Sotto questo aspetto, è possibile notare un cambiamento profondo nelle posizioni di Vasconcelos circa la tappa finale che nel *Pitágoras* era contrassegnata da un dinamismo differente ma non dalla quiete divina. In questo percorso, contrastato dalla forza contraria dell'entropia, l'emozione gioca un ruolo chiave giacché consente il ritorno (o redenzione) alla radice divina. Il filosofo messicano riconosce nell'emozione uno degli strumenti fondamentali della coscienza, mediante la quale si realizza una sorta di “transustanziazione”, termine che per Vasconcelos si riferisce a un livello emotivo superiore, possibile attraverso il dono della Grazia, che consente di captare quella bellezza che, appunto, trasfigura l'Universo²⁷⁹.

Più in generale, dunque, per conoscenza Vasconcelos intende una sorta di presa di possesso dell'oggetto da parte del soggetto: «*cada vez que el ciliolo palpa, cada vez que un jugo disuelve un alimento y lo convierte en combustible de vida, el conocer trabaja*

²⁷⁶ Ivi, p. 564.

²⁷⁷ Cfr. F.J. Carreras, *José Vasconcelos. Filosofía de la coordinación*, cit., p. 128.

²⁷⁸ J. Vasconcelos, *La revulsión de la energía (Los ciclos de la Fuerza, el Cambio y la Existencia)*, México, La Antorcha, 1924. Successivamente incluso in *O.C.*, tomo III, cit., p. 379.

²⁷⁹ Ivi, p. 387.

oscuramente»²⁸⁰. In tal senso, il conoscere appartiene anche al regno animale, tuttavia, conoscenza non è sinonimo di pensiero; difatti, in *Lógica orgánica*, afferma che conoscenza «es coordinar existencias»²⁸¹. Fortemente ispirato dal concetto bergsoniano di intuizione, Vasconcelos descrive il processo conoscitivo come una rottura nel *continuum* della creazione per opera della facoltà emotiva, definendo quest'ultima come «una suerte de razón profunda, que no va tomando las cosas desde fuera para quedarse con el esquema de la ficción lógica, sino que las va penetrando por dentro para apoderarse del sentido mismo de su mover, a efecto de intervenirle y moldearlo»²⁸².

L'emozione si cala negli oggetti, ci offre una visione intima della loro ricchezza, del loro dinamismo e della loro varietà, consentendo, contemporaneamente, la loro coordinazione in una sintesi pienamente dotata di significato. La conoscenza intesa come coordinazione trova nell'emozione la sua imprescindibile facoltà. In questa prospettiva, lo stadio razionale, sia pur necessario, non è che un momento da superare, giacché costituisce un fattore elementare, primo ma non conclusivo del processo.

In quanto filosofia emotiva, o «metafísica emocional» come è stata definita²⁸³, indubbiamente antintellettualista, che si pone l'obiettivo principale di coordinare tutti gli esseri rendendo conto dei processi dell'Universo, essa deve includere diverse discipline, la scienza, la poesia, la religione, il mito. Purtroppo, la sua proposta di un superamento della ragione si scontra con l'impossibilità personale di abbandonare le categorie e il linguaggio filosofico della tradizione; il progetto di una filosofia come sinfonia cosmica in cui attraverso un linguaggio adeguato siano salvaguardate le singolarità, non riesce, e votato a un destino da profeta piuttosto che da filosofo, Vasconcelos resta tutto proteso verso un futuro utopico, di cui ci occuperemo più dettagliatamente nel capitolo conclusivo.

4.3 Il metodo della coordinazione

Molte sono le definizioni con cui è possibile inquadrare la proposta filosofica di Vasconcelos, ma certamente quella di “Filosofía della coordinazione”, opportunamente adottata da Carreras che si rifà alla formula “*todología*” improntata al metodo coordinativo promossa dallo stesso Vasconcelos nel 1952, è tra le più adatte. La tensione monistica e persino teologica che caratterizza la riflessione vasconceliana sin

²⁸⁰ J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p.1154.

²⁸¹ J. Vasconcelos, *Lógica orgánica*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 676.

²⁸² J. Vasconcelos, *Ética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 868.

²⁸³ Cfr. F.J. Carreras, *José Vasconcelos. Filosofía de la coordinación*, cit., p. 127.

dai tempi del *Pitágoras*, e che tuttavia subisce non pochi e significativi cambiamenti, sembra essere in tal modo efficacemente espressa. Se nel 1916 il problema filosofico più urgente era quello di risolvere il dualismo tipico della tradizione occidentale trovando una nozione in grado di riunificare soggetto e oggetto, che Vasconcelos individuò nella musica, nella bellezza e successivamente negli *a priori* estetici (ritmo, melodia, armonia e contrappunto), nel 1924 si verifica un passaggio decisivo. Ne *La revulsión de la energía*, infatti, il termine filosofia viene a coincidere con la *Sophia* di derivazione biblica e quel cristianesimo sino ad allora assopito comincia ad esprimersi in modo più marcato tanto che la sua opera del 1952, *Filosofía estética*, secondo Carreras risponde alla necessità di scrivere una Teodicea²⁸⁴, come risulta già evidente nella parte finale di *Lógica orgánica*²⁸⁵. In questa prospettiva, la formula di “filosofia estetica” risulta insufficiente:

He venido denominando Estética, entendiendo por estética un arte de composición y de coordinación de valores cognocitivos. En ella encontramos la síntesis del saber que dan los sentidos, la sensibilidad lo que enseña el Logos y la Voluntad, la Armonía y el Amor. Expresado este último conforme a la ciencia de la Revelación, la Teología. En suma, un todo que abarca la creación entera, y encima de ella, un ejercicio inefable, la Trinidad Divina. Dejando a ésta fuera, en su misterio augusto, pretendemos, sin embargo, relacionar con Ella cuanto existe, designado con la palabra sin pretensiones de Todología²⁸⁶.

La prospettiva filosofica vasconceliana, che aspira a una coordinazione o sintesi ultima dell’eterogeneità in una gerarchia ascendente e votata alla Totalità, mostra un’intima connessione con la Teologia di San Paolo. Un ruolo speciale, difatti, assume la figura del Cristo; del resto il 1943 è l’anno della sua riconversione al cattolicesimo dopo una lunga fase di accesa, sebbene mai insolente, critica ai dogmi.

Il termine coordinazione, che Carreras a ragione ritiene il più esplicativo della proposta filosofica vasconceliana, ci sembra altresì capace di recuperare e comprendere quell’intendere con il cuore su cui insiste il pensatore messicano. Cor-cordis, radice etimologica del sostantivo “cuore”, rimanda al tempo stesso al termine “corda”, quindi “accordo”, rinviando alla dimensione musicale che sappiamo essere assolutamente centrale nell’estetica vasconceliana. La coordinazione, di fatto, si affida a una tipologia del pensare che trova negli *a priori* estetici uno schema operativo, un metodo, e nella distanza dal pensiero logico-matematico, essenzialmente votato all’omogeneità, la

²⁸⁴ Cfr. F.J. Carreras, *José Vasconcelos. Filosofía de la coordinación*, cit., p. 356.

²⁸⁵ J. Vasconcelos, *Lógica orgánica*, México, El Colegio Nacional, 1945. Successivamente incluso in *O.C.*, tomo IV, cit.

²⁸⁶ J. Vasconcelos, *Filosofía estética*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 818.

propria ragione d'esistenza. D'altronde la preoccupazione di Vasconcelos resta quella di salvare il particolare, l'aspetto qualitativo del reale, l'individuale, l'uomo nelle sue diverse componenti, senza rinunciare a una comprensione totale:

[...] pensar, para el hombre moderno, ya no es reducir lo particular a lo general, sino que, pensar es coordinar conjuntos [...] Al decir el hombre [...] no referimos el individuo a su género sino que pensamos en el hombre como cuerpo vivo o racional o en el hombre como miembro de la sociedad, o en el hombre como ser de destino, un alma²⁸⁷.

In questa prospettiva, allora, cosa si intende per verità? Nonostante l'unità cui rinvia il sistema filosofico vasconceliano che mira al *Todo* – evidentemente da intendersi non in quanto mera somma delle parti – come risultato dell'operazione coordinativa tra realtà differenti, la verità sembra non darsi in modo univoco; la verità, infatti, presuppone diverse modalità di unificazione che Vasconcelos pretende di vedere in azione simultaneamente. Il rifiuto della verità intesa unicamente come *adequatio rei et intellectus* lo conduce a una rivalutazione profonda di una verità che diremmo di tipo poetico e che offre un modello credibile al filosofo dal momento che quest'ultimo ha a cuore l'essere in quanto esistenza nella sua concretezza e peculiarità. Il divorzio della filosofia dalla vita, osserva Vasconcelos, trova in Cartesio il suo momento più drammatico; al fine di ottenere una riabilitazione effettiva della ragione filosofica capace di elaborare una concezione "coerente" della vita, è necessario riscoprire la verità del poeta, la sua unità poliedrica, le cento facce del diamante²⁸⁸. Il filosofo-poeta, il solo in grado di raggiungere una visione universale di tipo poetico, non aspira al rigore della dialettica, allo scollamento dal mondo, alla sua messa in parentesi, ma a inserirsi come ragione attiva in quel processo creatore che si sviluppa secondo forme estetiche specifiche. Vasconcelos descrive questo tipo di verità mediante la formula «*adequatio rei ad spiritum*»²⁸⁹.

Come opportunamente messo in luce da Villegas²⁹⁰, nell'orizzonte della cosmovisione vasconceliana, il pensiero, lontano dall'essere votato alla conoscenza, è piuttosto volto alla "ricreazione" del reale. Ciò cui aspira il filosofo, infatti, è a una «*totalidad heterogénea*», una sintesi di eterogeneità, che non è disposta a perdere le qualità specifiche del mondo. Alla filosofia, dunque, è riconosciuta una fondamentale

²⁸⁷ Ivi, p. 865.

²⁸⁸ Ivi, p. 871.

²⁸⁹ J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 1201.

²⁹⁰ Cfr. A. Villegas, *La cosmovisión vasconceliana*, in Á. Matute, O. Rivero Serrano, M. Donís (a cura di), *José Vasconcelos: de su vida y de su obra. Textos selectos de las Jornadas Vasconcelianas*, cit., pp. 83-93.

azione creativa e trasformativa. L'orizzonte epistemologico vasconceliano, certamente affascinato dalla ridefinizione del concetto di misura sulla base del principio di indeterminazione di Heisenberg, non si attiene a un obiettivo tradizionalmente conoscitivo ma fa della relazione con il mondo il luogo proprio per una ridefinizione del reale. Non si tratta però di un semplice esercizio ermeneutico, per il pensatore messicano la relazione tra il filosofo e il mondo sottende a una trasformazione sostanziale.

II.5 Ritmo, melodia, armonia e contrappunto

5.1 Dal Pitágoras all'Estética: estetica, metafisica e mistica

Vasconcelos è consapevole che esista una linea diretta tra la sua prima opera su Pitagora e tutta la successiva riflessione estetica. In *Monismo estético*, a proposito di questa connessione, scrive:

En mi libro Pitágoras, he procurado señalar las características de esta energía propiamente espiritual; he procurado enraizarla en el pensamiento pitagórico, no porque en efecto crea yo que así la entendieron los pitagóricos. Los pitagóricos, según toda probabilidad, no establecían diferencia entre el ritmo espiritual y el ritmo físico, más bien parece que subordinaban lo subjetivo a lo objetivo. Pero mi esfuerzo de convertir el pitagorismo a la estética moderna, obedece a la necesidad de ligar el pensamiento nuevo con las intuiciones remotas y venerables, renovándoles a ellas mismas, en la viva luz del presente²⁹¹.

L'annuncio vasconceliano del 1921, relativo all'avvento di una nuova epoca filosofica fondata sull'estetica, ovvero sul mistero del giudizio estetico, come precisa, trova nella scuola pitagorica, o meglio nella sua personale interpretazione del pitagorismo, alcuni concetti essenziali per lo sviluppo della propria riflessione. Lontano dal voler promuovere una tipologia di ragione pura o pratica, il pensatore messicano cerca un principio unificatore del suo sistema filosofico nella critica kantiana del giudizio estetico, incontrandolo in quello che in *Monismo estético* definisce il *pathos* della bellezza, con il preciso intento di creare un'*Estetica fondamentale* sulla scorta dell'*Etica* spinoziana. Precisamente l'insistenza sulla dimensione patica ci consegna a una filosofia fondata sull'assoluto primato dell'esistenza: "io sono", piuttosto che "io penso" che gli consente di riabilitare il concetto pitagorico di ritmo.

Se, sulla scia di Kant, il pensatore messicano afferma che obiettivo della facoltà intellettuale è quello di ridurre a unità – non logica, bensì intesa dal filosofo messicano come unità di destino e sintesi nell'essere Infinito²⁹² – l'eterogeneità della natura, obiettivo che se realizzato produce piacere, resta però da chiarire in che modo il *pathos* estetico si relazioni con le forze fisiche e morali. Il sistema vasconceliano incontra esattamente in questa esigenza di estrema connessione la necessità di abbandonare la prospettiva kantiana. Fenomeno, nozione morale e sentimento estetico cercano, dunque, nell'opera del '21 un primo principio unificatore, individuato da Vasconcelos nel *pathos* estetico, o pitagorico, inteso come movimento libero e misterioso che causa un piacere

²⁹¹ J. Vasconcelos, *Monismo estético*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 19.

²⁹² Ivi, p. 20.

sublime e tende all'Infinito. È evidente come la contrapposizione tra dimensione newtoniana e pitagorica, che tuttavia non toglie nulla al monismo di fondo, ricalchi quella tra le due tipologie ritmiche descritte nel *Pitágoras*.

Il ritmo pitagorico è dotato di un grande potere redentore. Nel saggio «Arte creador»²⁹³, Vasconcelos distingue tre tipologie di atto, atto ripetizione, atto disinteressato, e atto incremento, laddove mentre il primo è legato al mondo fisico, alla sua manifestazione e regolarità, ponendosi alla base della ricerca scientifica così come il secondo è alla base del mondo morale, l'ultimo è descritto significativamente in questi termini: «El acto incremento, la obra de belleza que nos aumenta e identifica, por modos melodiosos con todo lo que es externo; impulso que nos obliga a dejar de ser nosotros, pues funde nuestra masa individual en el infinito y nos hace sentir Infinito»²⁹⁴. Emerge sin da queste prime opere la coincidenza ultima dell'etica nell'estetica, laddove quest'ultima è modellata su concetti estrapolati dall'ambito musicale.

Infatti, termini di derivazione musicale sono più che frequenti nell'opera vasconceliana. A partire da quel primo libro del 1916, in cui il concetto di ritmo si presentava come perno di un intero sistema filosofico, la sua riflessione si arricchisce di nozioni mutuare dal mondo della musica. Profondamente debitore tanto di Nietzsche e Schopenhauer quanto dell'innovativo panorama artistico-musicale di inizio Novecento, Vasconcelos elabora un complesso apparato concettuale in cui le nozioni di ritmo, melodia, contrappunto e armonia, lungi dall'essere delle mere categorie estetiche, costituiscono delle importanti chiavi interpretative nell'ottica metafisico-mistica vasconceliana.

È certamente nell'*Estética* che possiamo trovare una ricostruzione sistematica di tali nozioni che, occorre ricordarlo, ha senso solo se ricondotta al suo apparato metafisico. Da un punto di vista cosmologico, infatti, la realtà è composta di tre ordini o cicli di una stessa energia, materia, vita, coscienza, alle quali corrispondono tre tipologie di atto: ripetizione, finalità e creazione.

Per questo, l'*Estética* consta di una gnoseologia estetica (in cui viene esposta la teoria della conoscenza sensoriale, intellettuale ed emozionale), di una sezione in cui è presentata la tesi dell'*a priori* estetico (in cui emerge l'interpretazione musicale del mondo secondo le nozioni di ritmo, melodia, armonia e le categorie di bellezza,

²⁹³ Si tratta di una conferenza tenuta da Vasconcelos presso la Sociedad de Bellas Artes di Lima nel 1916 in cui espone la tesi dell'eternità di alcuni atti dello spirito, successivamente inserito in forma di saggio in *Monismo estético*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., pp. 41-65.

²⁹⁴ Ivi, p. 57.

apollineo, dionisiaco e mistico) e di una parte finale in cui Vasconcelos si cimenta in una monumentale classificazione delle arti (plastica, danza, musica, poesia e liturgia).

Il sistema estetico vasconceliano offre una lettura del mondo come realtà dello spirito, secondo uno sviluppo “libero e disinteressato”, ma che in realtà, come emerge dalla teoria degli *a priori*, risponde anch’esso a leggi precise. L’esistenza come disinteresse, in base alla tesi di Caso e in un certo senso anche secondo quella del primo Vasconcelos, sembra essere ormai lontana da questa prospettiva, giacché l’*a priori* estetico si fonda, epistemologicamente, sulla conoscenza emozionale, pertanto non può avere autentico carattere di libertà e disinteresse.

Immagini e forme specifiche quali ritmo, melodia, contrappunto e armonia, costituiscono indubbiamente gli elementi fondamentali della sua estetica. Tuttavia, ben più radicale sembra essere il senso dell’orientamento, che Vasconcelos riconosce come senso estetico per eccellenza, in tal modo allontanandosi dalla prospettiva kantiana che individuava nel gusto la facoltà estetica per antonomasia. Del resto, come osserva A. Basave Fernández²⁹⁵, l’estetica per Vasconcelos non è la scienza della bellezza, ma la scienza della trasmutazione di esseri e cose nel piano dello spirito, la scienza di un destino da compiere. Inoltre, non si dimentichi che la parte del corpo preposta all’orientamento è il labirinto, che non a caso si trova nell’orecchio.

Contro l’impostazione dialettica e storica di Hegel, che suddivide l’arte in tre periodi: simbolico, classico e romantico, Vasconcelos non ammette una suddivisione di tipo storico. Ognuno dei tre momenti caratterizza, o può caratterizzare, qualsiasi epoca. In questo senso, le arti – che in una prima fase distingue semplicemente in plastica, danza, musica, poesia e liturgia, piuttosto che in arti apollinee, dionisiache e religioso-mistiche – possono partecipare dei diversi momenti: così, ad esempio, la musica, che va dalla canzone primitiva alla composizione sacra, o l’architettura che dal monolite commemorativo arriva alla cupola bizantina.

Ciò che più sorprende, tuttavia, è l’identificazione vasconceliana tra estetica e mistica, sotto il segno dell’*ordo amoris* di Sant’Agostino: «Lo bello no es paradigma del arte, ni su necesidad, sino el resultado del movimiento que sigue las leyes y secuencias del *ordo amoris*. Las formas exteriores de este ordo amoris son la melodia, el ritmo, la armonía. La tarea del arte es una imitación de la obra redentora de Dios, una

²⁹⁵ A. Basave Fernández del Valle, *La Filosofía de José Vasconcelos*, México, Editorial Diana, 1973, p. 287.

participación del alma en el milagro de la transfiguración de todas las cosas en el Espíritu Santu»²⁹⁶.

Emblematico è, in questo senso, il racconto «La redención por la musica»²⁹⁷, in cui alla musica è attribuito uno straordinario potere di redenzione tanto personale quanto universale, nonché di unione tra tensione mistica e vocazione politica orientata, in questo caso, a una trasformazione decisiva del panorama politico-culturale latinoamericano: «Lo que en la imaginación es mero panorama, la música nos lo vuelve emoción, y la emoción es ya real por exelencia y la antesala del divino»²⁹⁸.

Del resto, nell'*Estética* egli chiarisce che l'osservazione e lo studio della musica sono indispensabili all'analisi del fenomeno estetico, tanto nella sua tappa dionisiaco-voluntaristica quanto nella sua dinamica di amore e di aspirazione alla dimensione spirituale:

[...] para estudiar las formas estéticas en su pureza, es mejor observar la música. Ella es a la forma estética lo que la dialéctica pura a la ciencia de la razón. La lógica del artista está en la música, por lo mismo que nada tiene que ver con lógica, salvo que es la música la dialéctica de la voluntad, aplicada a lo anímico. Y más allá, después del período dionisiaco voluntarista, la música es el proceso del amor a diferencia del proceso del conocer objetivo. La música descubre el orden en que se desenvuelve el alma en busca de amor del espíritu²⁹⁹.

La vicinanza tra estetica e mistica avviene quindi attraverso la musica che, intesa come composizione di elementi eterogenei, diventa il paradigma di una nuova filosofia, ancora da realizzare, non più votata al *Logos*, il quale contraddistingue la tappa "concettuale" del pensiero, bensì all'Armonia, secondo quanto scrive nell'*Estética*, indispensabile a coordinare gli esseri intesi nelle loro relazioni con l'Assoluto. In questo senso, ritmo, melodia e armonia, sono descritti come strumenti validi affinché possa darsi una conoscenza attiva e una realtà in movimento. Del resto, il legame tra conoscenza, azione e creazione è uno dei temi fondamentali della riflessione vasconceliana, in ciò pienamente concorde con gli "ateneisti".

La preoccupazione di Vasconcelos è quella di pensare al mondo secondo la qualità. In tal senso, si domanda il pensatore, quale potrebbe essere la sua legge unitaria? L'armonia è la risposta del Vasconcelos dell'*Estética*, che si ispira in particolar modo ai frammenti di Filolao e allo studio di Whitehead sul *Timeo*. La filosofia, secondo

²⁹⁶ J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, p. 732.

²⁹⁷ J. Vasconcelos, «La redención por la musica», in Id., *La sonata mágica. Cuentos y relatos*, México, Editorial Trillas, 2009, pp. 89 e ss.

²⁹⁸ Ivi, p. 91.

²⁹⁹ J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 1352.

l'autore, è chiamata ad entrare in una nuova era, quella dell'Armonia che egli associa alla Rivelazione cristiana, in quanto sviluppo dell'eros platonico, e che riconosce come tipologia del pensiero non astratto ma che prende in carico la vita, mirando a una verità di tipo qualitativo. Del resto, suggerisce Vasconcelos, si tratta di una modalità del pensare cui forse allude lo stesso Socrate platonico, quando, ad un passo dalla morte, si lamenta di non aver studiato musica. Per chiarire questo intimo legame tra musica, estetica e mistica, risultano incisive le parole conclusive di un importante capitolo dell'*Estética*:

El secreto de la estética está en la composición de los elementos: Estética es el arte de arreglar los heterogéneos de modo que obtengan significado en el mundo del puro existir dichoso que es propio del alma. Nos coloca así la estética en el umbral de la existencia como absoluto. Lo que hay más allá es cosa inefable. Por eso la estética remata en la mística³⁰⁰.

5.2 Simbolo logico e simbolo-parola

Vasconcelos insiste in modo particolare sulla distanza tra *Logos* e Verbo, riconducibile a un passaggio storico-culturale in cui avviene il riconoscimento di una progressiva, a suo parere ingiustificata, coincidenza tra *Logos*, discorso e ragione. L'originaria potenza magica, o performativa, del linguaggio, è ciò che legittima l'antica teoria del Verbo; si tratta di un potere che l'idea del *Logos* come identificazione di ragione e discorso ha cancellato, appiattendolo a mera funzione comunicativa e il mondo a spettro di simboli matematici, realtà fittizia e disincarnata. Il potere estetico e creatore del linguaggio, derivato da una sua connaturata capacità di movimento, trova nell'inerzia del segno matematico la sua morte; in proposito si noti come Vasconcelos non distingua tra simbolo e segno. Altro è il simbolo inteso come parola, osserva l'autore, che esprime ed è realtà viva, dinamica. Tuttavia, neppure quest'ultimo, se circoscritto alla sfera logico-linguistica e dialettica, è in grado di comprendere la ricchezza del reale ed è in questo senso che l'arte svolge un'azione coadiuvante. La precisazione di Vasconcelos è importante perché mostra come egli non attribuisca il medesimo valore al linguaggio nelle sue differenti forme, ma lo consideri secondo un ordine gerarchico al cui vertice troviamo l'espressione artistica come sorta di riabilitazione del Verbo. Del resto, l'insufficienza del *Logos* è anzitutto insufficienza del discorso. Precisamente alla sommità di questa gerarchia, nell'ottica vasconceliana, la filosofia mostra ancora una volta la propria debolezza; minata alla radice nel suo carattere logico-dialettico, è

³⁰⁰ Ivi, p. 1374.

soppiantata da una tipologia di pensiero che esprime le sue più alte potenzialità solo nell'arte, specie in quella musicale, in cui, tuttavia, l'immagine gioca un ruolo chiave giacché è principale elemento dell'atto estetico.

5.3 Immagine, immaginazione e fantasia

Nel sistema estetico vasconceliano, l'immagine è il primo elemento del reale con cui lo spirito entra in contatto al fine di operare un processo di organizzazione, pertanto costituisce il primo tassello del processo artistico. Frutto dell'emozione, come precisato nell'*Ética*³⁰¹, essa si situa all'inizio del processo estetico, raccogliendo i caratteri sensuali dell'oggetto, e in una fase successiva, che il pensatore messicano definisce tappa sovrarazionale o estetica, in cui l'immagine ricrea l'oggetto in base a stimoli energetici superiori. In essa, è possibile distinguere elementi visuali, legati alle caratteristiche dell'oggetto rappresentato, ed elementi uditivi che veicolano la dimensione emotiva associata alla rappresentazione. L'apparato in cui tali elementi sono inseriti e operanti è la memoria, che Vasconcelos mutua da Bergson e di cui eredita in particolar modo la nozione di "atto riproduttore", capace di realizzare la "trasfigurazione" dell'oggetto.

L'immagine non è, dunque, mera riproduzione dell'oggetto nel soggetto ma è selezione e aumento delle qualità di quello secondo una dinamica che Vasconcelos vorrebbe mostrare, senza riuscirvi, nella sua indipendenza dalla sfera della ragione.

Il processo di indipendenza dell'immaginazione – intesa come capacità selettivo-costruttiva di realtà della coscienza e strumento privilegiato del filosofo in quanto «artista de la totalidad» – dall'intelligenza, sembra assumere un'importanza speciale nell'*Estética*; ma come scindere la dimensione razionale da quella immaginativa senza che quest'ultima degeneri in mera arbitrarietà? Purtroppo Vasconcelos non elabora delle risposte credibili a questo interrogativo ma si limita a distinguere immaginazione matematica e immaginazione estetica. Se la prima prescinde dall'esistenza reale dell'oggetto e dalla sua presenza, e si affida al simbolo come elemento logico eventualmente scollegato dalla dimensione rappresentativa ma ugualmente descrivibile graficamente in termini di relazione, la seconda, al contrario, si costruisce a partire dalla nozione di esistenza. Per quanto concerne quest'ultima, Vasconcelos chiarisce, sulla scia degli studi di De Sanctis sulla *Divina Commedia*³⁰², la sua distanza dalla nozione di

³⁰¹ J. Vasconcelos, «La abstracción y la imagen», in Id., *Ética, O.C.*, tomo III, cit., p. 739.

³⁰² La prima edizione dell'*Estética* risale al 1935 (México, ed. Botas; 2° ed. 1936; 3° ed. 1945), pertanto il lavoro di De Sanctis sull'opera dantesca, una raccolta di saggi critici sul tema, cui Vasconcelos fa

fantasia. Tra immaginazione e fantasia, tuttavia, egli non riconosce una differenza di carattere qualitativo, bensì quantitativo:

La imaginación creadora opera una primera etapa en que las imágenes ensayan formar un mundo parecido al real, aunque fabuloso y apenas superior a la realidad por aumento de poderes materiales. Esto es lo que da el mito. La fantasía en cambio, crea el gran arte maduro como la Comedia de Dante, en que los objetos y los personajes se mueven firmemente en un mundo poético o celeste, que no es ficción, sino realidad superior a la física. Por eso el poema de Dante no es fantástico sino litúrgico. [...] la fantasía opera en el poeta cuando éste maneja con mano firme las realidades del mundo del espíritu, a diferencia de la simple imaginación que se entretiene en la fábula y el mito³⁰³.

La distinzione tra immaginazione e fantasia, dunque, risiede nelle possibilità creative di ciascuna, laddove la prima è in grado di costruire il mondo della favola e del mito, la seconda, più potente, è capace di introdurre allo spazio specificamente spirituale della liturgia, in cui le immagini obbediscono a una finalità di sintesi superiore a quella meramente conoscitiva e in cui avviene una sorta di simultanea “trasfigurazione” della persona umana.

In *Monismo estético*, come vedremo in seguito, nell’ambito di una distinzione tra poeta, filosofo e mistico, Vasconcelos assegna a quest’ultimo il potere della fantasia il cui oggetto non sono già più le immagini, bensì le rivelazioni³⁰⁴.

5.4 *A priori estetico*

Profondamente influenzato da Kant, Vasconcelos ne eredita in particolar modo l’apparato aprioristico che amplia considerevolmente e che considera come condizione necessaria alla coscienza per disporre e operare nel mondo. Operare che, nella terminologia vasconceliana, diviene sinonimo di possedere, trasformare e spiritualizzare.

A metà tra aristotelismo e kantismo, Vasconcelos sembra riconoscere un certo carattere di innatismo agli *a priori*, quantomeno a quello estetico del ritmo. Ciò che può dirsi a tutti gli effetti innata, secondo il pensatore messicano, è l’affinità tra materia e spirito che consente a quest’ultimo, mediante i suoi *a priori*, di realizzare l’opera di coordinazione. Tuttavia, essi non sono da intendersi come strutture rigide, bensì sono da

riferimento potrebbe essere il volume tradotto in spagnolo da A.A. Vasseur, *La Divina Comedia de Dante Alighieri*, Madrid, América, 1930. In proposito, si ricorda che la prima edizione italiana di studi desanctisiani esclusivamente dedicati al tema dantesco è pubblicata prima a metà degli anni Cinquanta: *Lezioni e saggi su Dante, corsi torinesi, zurighesi e saggi critici*, a cura di S. Romagnoli, Torino, Einaudi, 1955.

³⁰³ J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit, pp. 1330-1331.

³⁰⁴ Cfr. J. Vasconcelos, *Monismo estético*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 95.

considerare come forme vive, “elastiche”³⁰⁵, capaci di variare la propria forma categoriale.

La critica alla fissità e staticità delle forme kantiane comincia con le categorie di spazio e tempo, e si accompagna ad una operazione di inclusione nell’ambito dell’intelligenza (*a priori* formali) della facoltà intuitiva che Kant aveva attribuito alla sensibilità.

In *Lógica orgánica*, Vasconcelos offre uno schema preciso degli *a priori* suddivisi in tre apparati, formale, etico ed estetico, che vale la pena di riportare:

«A priori formal:

- Atención-Idea o concepto-Memoria-Espacio.
- Tiempo-Categorías Formales
- Abstracción-Análisis-Síntesis
- Proceso
- Número y sus formas
- Irradiación-Función-Polaridad
- Integración Formal
- Principios Lógicos
- Juicio y Silogismo

A priori ético finalista:

- Noción de causa
- Noción de fin
- Normas o valores
- Juicio ético
- Criterios éticos de salvación

A priori estético cualitativo:

- Ritmo
- Melodía
- Armonía

I cui processi sono:

- Apolíneo-Plástico-Dionisiaco

³⁰⁵ Cfr. J. Vasconcelos, «El a priori es elástico», in Id., *Lógica orgánica*, in *O.C.*, tomo IV, cit., p. 559.

-Dinámico pasional-místico

-Disfrute de salvación»³⁰⁶

Questi ultimi, ovvero gli *a priori* estetici, di cui il filosofo si serve in comune con il poeta, hanno un ruolo decisivo nella riflessione vasconceliana: «La idea fundamental de mi propia *Estética* es lo que llamo el *a priori* estético»³⁰⁷. La loro funzione è di scoprire l'aspetto qualitativo del reale, attivando altresì un processo di armonizzazione dell'eterogeneo e di "trasfigurazione"; l'*a priori* estetico «ordena lo vario a fin de resuscitarlo en conjunto de trasfiguración»³⁰⁸.

Riconoscibili in ogni campo artistico, in base alla strutturazione che offre nell'*Estética* sono: ritmo, accordo, melodia, armonia, contrappunto e sinfonia. Ci soffermeremo solo su quelli più significativi.

5.5 Ritmo

La prima questione che emerge nell'*Estética* circa la nozione di ritmo è quella lasciata in sospeso nel *Pitágoras* a proposito della natura, piacevole o meno, di un suono.

L'argomentazione di Vasconcelos prende le mosse da una peculiare postura culturale, una finzione o esperimento, dal vago retrogusto fenomenologico, al fine di procedere con l'analisi senza pregiudizi di sorta: il punto di vista adottato, infatti, è quello del musicista "primitivo" appartenente a una tribù qualsiasi. Lo scopo è evidentemente quello di spogliarsi dalle strutture culturali di società più "svilupate" e recuperare la spontaneità dell'uomo primitivo e istintuale, operazione che se da un lato pretende di facilitare l'accesso a una nozione primigenia di ritmo e a presunte facoltà conoscitive originarie, dall'altro non può evitare di cadere nell'errore del mancato chiarimento circa il presupposto antropologico assunto.

Dopo aver definito approssimativamente il ritmo come ordine successivo di elementi qualitativi diversi non secondo un criterio melodico, bensì per semplice ripetizione, Vasconcelos passa a spiegare l'effetto positivo o negativo di un ritmo da un punto di vista sensoriale in base alla sua corrispondenza o divergenza rispetto alla pulsazione cardiaca o ai ritmi dell'organismo. In questo senso, quando un ritmo risulta essere eccessivamente veloce, rasenta il rumore e produce un effetto sgradevole; al contrario,

³⁰⁶ J. Vasconcelos, *Lógica orgánica*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 573.

³⁰⁷ J. Vasconcelos, *La Flama. Los de arriba en la Revolución. Historia y tragedia*, México, C.E.C.S.A., 1976, p. 299.

³⁰⁸ J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., pp. 1411-1412.

un suono che sia affine al funzionamento di sistole e diastole, provoca piacere, anche qualora infondesse vitalità o calma. Evidentemente, la tesi del pensatore messicano risulta debole, giacché non si comprende come un ritmo lontano da quello cardiaco possa ugualmente dare piacere.

In proposito, un'altra importante precisazione consiste nella distinzione tra identità logica, ovvero di estensione, e identità ritmica, o di tempo. Mentre quest'ultima conserva il valore di ciascuna parte e realizza una sintesi tra elementi eterogenei, la prima sacrifica la parte per un tutto, secondo un'operazione tipica dei sistemi meramente formali.

A differenza che in quella logica, nella sintesi ritmica si produce quindi una realtà aumentata; il soggetto e la cosa, unificati da un ritmo comune, si modificano, determinando una maggiore estensione del primo risulta che ora include anche il suono incorporato.

Il ritmo è certamente uno strumento conoscitivo, secondo Vasconcelos, tuttavia, attraverso di esso soddisfiamo il desiderio spirituale di ordinare le cose secondo il nostro modo. Il ritmo in quanto *a priori*, pertanto, non ha a che fare con la dimensione musicale, ma è intervento formale e creativo del soggetto che coglie l'eterogeneità come dimensione significativa nell'ordine di un processo di riunificazione nello spirito. In tal senso, tra conoscenza e immaginazione non sembra esserci una concreta differenza: «el ritmo es el a priori elemental de la distribución de las imágenes ya sea sonoras, ya sea visibles, etc. En la subordinación de la materia a la sensibilidad biológica, primero, y al arreglo estético después, reside el secreto de la posibilidad estética»³⁰⁹.

Quello dello spirito, in effetti, è un equilibrio qualitativo che comincia con il ritmo e finisce con la composizione musicale. Il ritmo è lo strumento attraverso il quale due o più suoni eterogenei sono distribuiti nel tempo a intervalli costanti, osserva Vasconcelos, pertanto si configura contemporaneamente come strumento di misurazione del tempo. Tuttavia, il fattore quantitativo risulta di poco valore, giacché il ritmo si mostra anzitutto nella possibilità di offrire una soluzione vitale dell'esistenza alla presenza di elementi sonori interni alla coscienza³¹⁰. La soluzione ritmica risponde a esigenze prettamente estetiche, infatti si tratta di una "organizzazione selettiva" che genera piacere. Tuttavia, quest'ultimo non è causato da un puro fattore matematico, per esempio dal fenomeno della consonanza prodotto dall'intervallo di ottava, bensì da un fattore estetico la cui origine può essere rintracciata solo nella coscienza come unione

³⁰⁹ Ivi, p. 1341.

³¹⁰ Ivi, p. 1335.

tra ritmo del soggetto e ritmo dell'oggetto, o meglio come imposizione del primo sul secondo.

Questo primo *a priori*, in base all'argomentazione di Vasconcelos, appartiene più propriamente a una dimensione fisiologica e, forse per questo stesso motivo, a quella sfera "irrazionale" che è condizione di ogni linguaggio. Del resto, secondo quanto afferma l'autore, esso costituisce esattamente il punto di unione tra impulso biologico e significazione animica, giacché gli elementi ritmici sono tali sempre in relazione all'unità del soggetto che li esperisce o li crea.

5.6 Melodia

La possibilità di sintonizzarsi e di imporre il proprio ritmo a quello dell'oggetto, richiama alla memoria del filosofo messicano il mito di Orfeo, tanto da volerlo elevare a figura emblematica della propria filosofia dell'arte.

La nozione di melodia è immediatamente associata da Vasconcelos a quella di anima, tanto che una prima definizione di melodia è quella di sequenza dell'anima³¹¹. Analogamente, difatti, quest'ultima si configura come un tutto in cui le parti si ordinano per affinità o repulsione, dando luogo ad una unità superiore in cui trovano comunque possibilità di riconciliarsi. Il tipo di sintesi operata dalla melodia avviene per successione.

Nel processo melodico si gioca un tipo di relazione peculiare tra coscienza e mondo. Secondo Vasconcelos, a differenza di quanto avviene nel ritmo, che testimonia l'eterogeneità del reale ma in modo univoco, la melodia implica una selezione di individualità, implica che la loro libertà si esprima nell'apertura di cammini diversi, consentendo la costruzione di un processo ascendente grazie alla speranza che annuncia il destino riservato all'anima di ciascuno³¹². La melodia costituisce la logica dello spirito e mediante un'azione di proporzione e ordine produce piacere nell'anima.

Nonostante l'argomentazione di Vasconcelos lasci aperte non poche questioni, è importante evidenziare che la melodia non viene presentata solo come *a priori* estetico, ma come vero e proprio metodo. Il metodo melodico si presenta come il cammino che si dà all'anima affinché essa possa prendere visione del suo destino, è «una técnica por medio de la cual el alma busca, por instrumento del sonido, la prefiguración, la adivinación de una realidad que los otros sentidos no descubren»³¹³.

³¹¹ Ivi, p. 1352.

³¹² Ivi, p. 1354.

³¹³ Ivi, p. 1356.

In questa prospettiva, la melodia svolge un'azione simile a quella dell'induzione nei processi logici, con la differenza che quella compie un'azione creatrice significativa giacché non ha necessità di attenersi agli antecedenti, o premesse, sia pur conformandosi alla tonica iniziale, e non si limita a verificare la realtà, già per se stessa melodica come insegna Von Uexkull³¹⁴, ma la crea. In un certo senso, sostiene Vasconcelos, la melodia è una «inducción creadora»³¹⁵.

Ne «La filosofía del porvenir»³¹⁶, il pensatore messicano scrive, in modo analogo a quanto spiegato nell'*Estética*, che la melodia è una sequenza di suoni ma al tempo stesso un processo di significazione spirituale, giacché è strumento di connessione, in quanto dotato di una sua intrinseca causalità, tra ciò che è più distante dalla nostra sensibilità e quanto di più intimo cela l'anima.

5.7 Armonia

«La música es una modulación de la voz; es también una concordancia de varios sonidos y su unión simultánea»³¹⁷, scrive San Isidoro di Siviglia. La nozione di armonia si costruisce su uno dei concetti più importanti e decisivi nell'ottica degli *a priori* estetici vasconceliani: la simultaneità. Se per melodia si intende organizzazione di suoni per successione, l'armonia stravolge lo stesso processo conoscitivo attraverso l'introduzione di una molteplicità di eventi in un unico tempo che, suggerisce Vasconcelos, è prerogativa del divino. Nel cielo gli astri si comportano come le note nell'intervallo di ottava, scrive nel *Pitágoras*³¹⁸, producono armonia. Un'armonia che tuttavia l'essere umano non può ascoltare perché è abituato ad essi come gli abitanti della costa al suono del mare, o perché il suo orecchio è imperfetto. La riflessione vasconceliana si propone dunque una sorta di rieducazione estetica, in cui l'osservazione dei fenomeni musicali ha valore prettamente filosofico, e l'insistenza sulla prospettiva gnoseologica ne è prova.

La nozione di armonia per Vasconcelos si dà nella contrapposizione a ciò che è astratto, meramente formale. Armonia rimanda alla vita nel suo divenire continuo e sommamente interconnesso, e se è da intendersi come sinonimo di vita, ne consegue che

³¹⁴ Vasconcelos fa riferimento al celebre biologo numerose volte. In particolare in un capitolo dedicato al tema dell'armonia riporta la tesi del movimento melodioso degli esseri. Cfr. J. Vasconcelos, *Filosofía estética*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 932.

³¹⁵ Ivi, p. 1357.

³¹⁶ Cfr. J. Vasconcelos, *Historia del pensamiento filosófico*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 471,

³¹⁷ San Isidoro di Siviglia, cit. da J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 1363.

³¹⁸ Cfr. J. Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 28.

il processo conoscitivo, affinché sia tale, deve concordare con essa, presentandosi come armonico.

La caratteristica essenziale dell'armonia è il legame che ciascuna nota intrattiene con la dominante; condizione essenziale della relazione armonica. Tuttavia, il concetto di armonia non può dirsi univoco, e men che meno nella riflessione vasconceliana, dove sappiamo che si presenta inizialmente come sinonimo di staticità in quella prima opera su Pitagora. L'originarietà della scoperta pitagorica del ritmo, infatti, scongiurava l'idea di un universo, per così dire, parmenideo. In effetti, Vasconcelos, lungi dal contraddire le posizioni del *Pitágoras*, distingue nell'*Estética* due tipologie di armonia: statica e dinamica. Mentre alla prima corrisponde l'universo formale e sempre identico della matematica, il regno dell'omogeneità, alla seconda è associata la funzione della fantasia e dell'immaginazione e si configura come universo dinamico e vivo.

Sino a questo punto si è fatto riferimento all'*Estética*, in cui le nozioni derivate dalla terminologia musicale, che Vasconcelos indica come veri e propri *a priori*, sono di carattere eminentemente estetico e perciò stesso rivolte alla realizzazione della dimensione spirituale in cui regna sovrana l'idea di bellezza. In linea con la teoria energetica, la bellezza per Vasconcelos scaturisce dalla vicinanza tra la sostanza e l'Assoluto, pertanto non si configura come qualcosa di inerente all'oggetto, ovvero di intrinseco, quanto come qualcosa di relativo al movimento verso Dio. Nell'*Estética* parla di bellezza come «arreglo de la composición»³¹⁹ secondo i principi di ritmo, melodia e armonia, e perciò principalmente dipendente dal soggetto che percepisce o crea bellezza percependo. Nel *Pitágoras*, ad esempio, Vasconcelos ammetteva una vera e propria subordinazione dell'idea di bellezza a quella di amore³²⁰. Tuttavia, nel 1952, in *Filosofía estética según el Método de la coordinación*, si compie, come già evidenziato, un cambiamento significativo nella proposta filosofica vasconceliana. Se è vero che concetti quali ritmo, melodia, armonia, vengono riutilizzati, risulta sin da subito evidente come questi siano votati a una dimensione spirituale al cui vertice troviamo l'idea di Amore, forgiata su quella di eros platonico, grazie al quale la filosofia vasconceliana si traduce in una vera e propria mistica³²¹.

³¹⁹ J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 1423.

³²⁰ Cfr. J. Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 65.

³²¹ In proposito si veda F.J. Carreras, «Amor y belleza», in Id., *José Vasconcelos. Filosofía de la coordinación*, cit., pp. 311-320.

5.8 Contrappunto

Esistono diverse tipologie di contrappunto – molte riportate dallo stesso Vasconcelos che si rifà a Rougnon – che tuttavia in questa sede non ci preme indagare, giacché si tratta di studi molto complessi e irrilevanti ai fini della nostra riflessione; riteniamo sufficiente specificare che cosa si intenda comunemente per contrappunto.

Nella terminologia musicale specificamente occidentale, il contrappunto (dal latino medievale *punctus*, ovvero “nota”) indica la presenza, all’interno di una composizione, di linee melodiche indipendenti, in cui l’effetto di accordo prodotto dalla sovrapposizione delle diverse voci in un certo senso risulta incidentale. In esso, è piuttosto l’aspetto melodico a prevalere su quello armonico. Nella prospettiva in cui lo inserisce Vasconcelos, non stupisce la vicinanza tra armonia e contrappunto e l’esaltazione di quest’ultimo come momento più alto. L’interesse del pensatore messicano, infatti, è tutto rivolto alla salvaguardia dell’istanza individuale. Il carattere eteroclitico della realtà è ciò che a Vasconcelos maggiormente preme tutelare, e in questo senso la melodia garantisce la specificità e l’assoluta unicità dell’esistenza.

La logica, sostiene il filosofo messicano, per ottenere una sintesi simile, è costretta a ridurre a identità. Il contrappunto, al contrario, ottiene un risultato pari alla conclusione di un sillogismo ma in modo non astratto, bensì come sintesi viva dell’eterogeneità, organizzazione ordinata e significativa della pluralità in una unità organica³²².

Il contrappunto è concetto difficile da distinguere nella sua relazione con l’armonia nell’ambito del discorso vasconceliano. Potrebbe definirsi il punto più alto dello sviluppo armonico, in un certo senso il suo compimento, perché il contrappunto ha carattere eminentemente creativo, non già in quanto sinonimo di invenzione, precisa Vasconcelos, ma come capacità di fare di se stessi una realtà superiore alla propria natura. Il concetto sotteso alla nozione di contrappunto, dunque, sembra essere quello di transustanziazione, o di un’unione impensabile e normalmente attribuita all’ambito del mistero, quali l’eucarestia o l’unione mistica con Dio. Questo il motivo per cui si tratta di un *a priori* che può realizzarsi solo nell’orizzonte del cristianesimo. Il contrappunto, in quanto presentimento di un confine più alto, quello dell’Assoluto, mostra i limiti intrinseci dell’umano tanto del suo essere razionale quanto della sua capacità di slancio estetico. Difatti, secondo il pensatore messicano, è solo mediante la Grazia che il filosofo può trascendersi.

³²² J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 1371.

È facendo ricorso a Whitehead e al suo studio sul *Timeo* di Platone che Vasconcelos conclude:

La filosofía tiene que ingresar a la etapa de la Armonía después de su excursión de dos mil años por los reinos del *Logos*. Y así como el logos opuso tantos obstáculos a la integración de sus verdades con las verdades de la revelación; ahora, según criterio de la Armonía y la verdad como coordinación, el tránsito de la filosofía a la Revelación resulta obligado y facilísimo, inevitable³²³.

La contrapposizione tra *Logos* e Armonia, lontano dal rappresentare la lotta tra due differenti tipologie di ragione, sfocia quindi nella spaccatura tra filosofia e religione che Vasconcelos vorrebbe sanare attraverso la proposta di una filosofia ibrida ed essenzialmente votata al misticismo.

Il contrappunto, dunque, è l'*a priori* capace di scoprire il contenuto finale, quello religioso-teologico.

³²³ José Vasconcelos, *Filosofía estética*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., pp. 922-923.

III capitolo

«L'aria senza padrone: temporalità e fenomenologia del sacro in Zambrano»

III.1 Pitagorismo e filosofia: dalla condanna aristotelica al Leibnitius pitagoricus

1.1 Scienza e iniziazione

Il pitagorismo per Zambrano è la prima delle filosofie e l'ultima delle sapienze chiuse nel mistero³²⁴. Qualcosa di decisivo si gioca nell'arco temporale che va da Pitagora ad Aristotele, mostrandosi sin da subito nella forma del conflitto in uno dei lavori più densi e compromessi della riflessione zambranianiana: «La condanna aristotelica dei pitagorici».

I termini di questo conflitto emergono esplicitamente nell'articolo «Ciencia e iniciación»³²⁵ in cui Zambrano fornisce la sua chiave di lettura storico-filosofica e chiarisce la posta in gioco in tale “disputa” che già nel 1939, in *Filosofia e poesia*, sebbene con altri termini, aveva mostrato tutta la sua drammaticità. Secondo la pensatrice andalusa, la filosofia, o piuttosto l'atteggiamento filosofico, è nato come iniziazione, dal momento che i primi filosofi furono i pitagorici, e l'iniziazione implica l'esistenza di differenti gradi del sapere, ovvero la distinzione tra insegnamento esoterico ed esoterico, quest'ultimo riservato a pochi, segreto ed espresso mediante simboli, parabole ed enigmi. Quest'ambito “scientifico”, che ha la sua terra natale nell'antico Egitto, e che solo successivamente si espande in Grecia, non ha ovviamente nulla a che vedere con la scienza per come la si intende oggi, giacché oltre a fornire agli iniziati un potere sulla natura, aspetto assimilabile alla mera *téchne*, richiede loro un'intima trasformazione³²⁶. Tuttavia, in questo contesto osmotico tra scienza e iniziazione, agli albori di una civiltà ancora così vicina al saggio Oriente, doveva accadere una svolta epocale senza la quale l'Occidente non si sarebbe potuto riconoscere in quanto tale, non si sarebbe potuto identificare: la definizione del *logos* filosofico.

L'atteggiamento filosofico, come precisato nel celebre paragrafo sui pitagorici de *L'uomo e il divino*, nasce dalla sapienza così come dalla scienza nel senso di conoscenza. I pitagorici, eredi della scienza caldea ed egizia, con le loro «matematiche celesti» non desideravano affrancarsi dalla dimensione culturale e rituale, dall'adorazione. Più genericamente, tale atteggiamento consisteva in una modalità di *sentirsi* nel mondo, una modalità di “abitare” propria dell'uomo orientale. Si evidenzia

³²⁴ Cfr. M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 102.

³²⁵ M. Zambrano, *Ciencia e iniciación*, in «Educación», 31 dicembre 1970, San Juan de Puerto Rico, pp. 77-79.

³²⁶ *Ibidem*.

allora una spaccatura tra Oriente e Occidente: se l'Occidente predilige quel *modus interrogandi* che darà origine alla domanda filosofica, l'Oriente sperimenta il vivere secondo la risposta, ovvero rispondendo alla vocazione del cielo. I pitagorici segnano esattamente questa linea di confine, partecipando ambiguamente di entrambe le prospettive e ponendo le basi per la nascita della filosofia giacché, a differenza degli egizi, la matematica diviene per loro una sorta di fede, un'azione piuttosto che un'attività, osserva Zambrano, e in quanto tale, ricerca del sapere, volontà.

1.2 Sacro e divino

Nel contesto di una riflessione sulla connotazione razionalistica e volontaristica del pensiero occidentale, laddove per razionalismo si intende un orizzonte culturale, e non una teoria metafisica o filosofica, in cui si sviluppa il sogno veterotestamentario dell'uomo di essere come dèi, delirio di «deificazione dell'umano» o di conquista dell'Essere, Zambrano analizza le tappe di questo processo storico-filosofico e culturale, individuando cinque momenti decisivi: la nascita degli dèi, delle immagini, delle idee, del cristianesimo e, infine, del nulla come ultima apparizione di quel fondo sacro cui ciascuno di questi momenti allude, che significa, esprime, ostacola e da cui persino si difende. Quella tracciata ne *L'uomo e il divino*, in effetti, è una fenomenologia del sacro che analizza le differenti modalità del "dire" e del rivelare il sacro attraverso il divino, modalità che strutturano la storia stessa del pensiero occidentale. La filosofia, difatti, è per la pensatrice spagnola, «trasformazione del sacro nel divino», divino come manifestazione del sacro; è proprio del divino il manifestarsi, il rivelarsi, al contrario, è proprio del sacro il carattere ambiguo, oscuro, di originaria indistinzione. Della nascita, di quel primo vedere, di quello iato nella visione che oggettiva il vedente e il visto, che squarcia l'essere nel suo unico occhio cieco per rendere possibile la visione, la sua duplicità, vedere ed essere visti, la filosofia conserva il primigenio stato persecutorio, secondo Zambrano, che consiste in quel primo essere visti senza poter vedere a propria volta, senza riuscire ad accedere, a totalizzare la visione. Così come nell'«invenzione» dell'Essere è possibile riconoscere il senso originario della visione, il suo valore di trascendenza e persino di totalizzazione insito nel gesto primigenio di squarciare il velo del sacro, che sarà l'ossessione dell'uomo occidentale. Questa l'ossatura dell'analisi zambraliana, all'interno della quale l'umano si mostra come indissolubilmente legato al divino, al suo rendersi visibile.

1.3 La condanna aristotelica dei pitagorici e il primo umanesimo

In base alla ricostruzione offerta ne «La condanna aristotelica dei pitagorici», l'atto di nascita della filosofia occidentale, del pensare stesso secondo l'Occidente, è rappresentato da Aristotele e, precisamente, dalla condanna che lo Stagirita rivolge ai “cosiddetti pitagorici”, dalla sua irritazione e persino dal suo disdegno nei loro confronti, nei confronti del carattere confusionario del loro pensiero, particolarmente evidente dal fatto che non si soffermi a distinguerne i vari membri.

In effetti, Aristotele non nomina quasi mai i singoli membri delle comunità pitagoriche e neppure Pitagora³²⁷. Si è molto discusso sull'usuale appellativo “i cosiddetti pitagorici”, che lascia i suoi membri nell'anonimato, giungendo a riconoscere nella formula, più che la mancanza di fonti o il disinteresse aristotelico per il mero aspetto storiografico e dossografico, l'espressione di quella sostanziale unità ed organicità tra pensiero e “stile di vita” (*bios pythagoricus*) condiviso da tutti i membri indipendentemente da determinazioni individuali. Peraltro, la formula contrasta, come già evidenziato, con le fonti di epoca ellenistica e, in particolare, con il celebre elenco fornito da Giamblico – derivato presumibilmente da un altro più completo di Aristosseno di Taranto purtroppo scomparso – in cui compaiono i nomi di duecentodiciotto maschi membri delle comunità pitagoriche, ordinati in base alla città di provenienza, e di diciassette donne tra “le più famose” (*epiphanestatai*) della scuola, tra cui dieci ordinate in base al loro grado di parentela rispetto a membri maschi della comunità pitagorica e sette secondo la città di provenienza. La ricchezza delle fonti di epoca ellenistica rispetto a quelle di epoca classica, tuttavia, sembra esprimere anzitutto il profondo mutamento della civiltà ellenistica, sempre più attenta ai dettagli della vita quotidiana, sintomo di quel passaggio storico fondamentale che nell'orizzonte del declino della *polis* vede una diminuzione dell'interesse per la vita pubblica e politica³²⁸. Ad ogni modo, si tratta di testimonianze sostanzialmente inattendibili.

³²⁷ Le prove circa il carattere mitico e leggendario della figura di Pitagora, su cui insiste particolarmente Zeller, sono date, secondo alcuni critici, dal silenzio di Aristotele, il quale nella *Metafisica* parla sempre di Pitagorici e mai di Pitagora, il che comporterebbe la recenziarietà e la sostanziale inattendibilità delle *Vite* di Giamblico, Porfirio e Diogene Laerzio rispetto al periodo in cui sarebbe fiorito Pitagora. Opinione comune era che non si potesse essere certi di informazioni che risalissero ad oltre la metà del V secolo, anche se, a ragione, si faceva eccezione per la celebre tavola dei contrari di *Metafisica* A 5. Si teneva in considerazione, inoltre, il passo di *Retorica* 1398 b 16, dove si cita la profonda ammirazione degli abitanti dell'Italia meridionale per Pitagora. Vedi, S. Fumagalli (a cura di), *Versi aurei*, cit., p. 9.

³²⁸ Sul profondo processo di cambiamento dalla concezione greca, in cui vige una radicale opposizione tra pubblico e privato, a quella romana in cui si assiste all'avvento del sociale, dove il “governo domestico” della famiglia diverrà il modello di quello politico, si veda H. Arendt, «La 'polis' e la sfera domestica», in Id., *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 1991, pp. 63-64. Come precisa Arendt, privato, in senso greco, significava esattamente privato della dimensione pubblica; dimensione propria della donna, dello schiavo e dell'animale e, pertanto, non tipicamente umana, spazio prepolitico, non libero, ma

Zambrano legge diversamente la formula aristotelica e riconosce in essa la traccia di un'operazione radicale di rimozione della prospettiva pitagorica a beneficio del *logos*, della sua possibilità di definizione, e «definire è salvare e condannare»³²⁹. Vi sono delle realtà, “vinte” o “sacrificate”, che non entrano a far parte della storia, ma rappresentano una traccia di qualcosa di umano «che è stato vinto e che poi ha vinto il passare del tempo»; come delle “rovine” (*ruinas*) dove la vita vegetale, l'edera che vi cresce sopra, significa la vittoria del fallimento, «un delirio della vita che nasce dalla morte»³³⁰. La storia della filosofia si dà in questa medesima dialettica di salvazioni e condanne al cui centro, come tema di fondo, si riscontra il problema radicale del definire: «non si potrà vivere allo stesso modo se la realtà viene definita in modi diversi. E ancor più, se entra a far parte del territorio del definibile o se rimane a vagare alle sue porte, come anima in pena»³³¹. Il problema della definizione rappresenta la nascita stessa della filosofia occidentale e impone alla storia del pensiero una direzione ben precisa che va verso il rigore della dialettica, dell'analisi, fino al trionfo del razionalismo e dei processi di tecnicizzazione e matematizzazione del mondo.

La condanna dei “cosiddetti pitagorici” da parte di Aristotele delimita una volta per tutte il terreno della filosofia, secondo Zambrano. D'altra parte, «è stata mai possibile la costituzione di una filosofia a partire dal pitagorismo?»³³², ovvero è stata mai possibile una filosofia a partire dalla fedeltà a ciò che è radicalmente altro, a ciò che non può essere definito concettualmente, ciò che è impossibile oggettivare? La risposta di Zambrano sembra essere negativa:

Quella del pitagorismo è un'incapacità o impossibilità radicale di dar origine alla filosofia. Dal punto di vista della filosofia, il pitagorismo era “l'altro” – quando proprio i pitagorici avevano scoperto l'Uno. E la filosofia, dal punto di vista del pitagorismo, era la decadenza di una più alta, celeste e universale saggezza, come se la filosofia avesse conseguito la sua vittoria grazie a una limitazione, a un miglior adattamento all'ambito terrestre; risultato di un provincialismo terrestre. La decisione dell'uomo che, per ottenere una “vita migliore”, un equilibrio vitale, rinuncia a essere l'abitante dell'Universo degli astri, alla sua anima interplanetaria, a vivere rivolto verso gli astri sentendosi innanzitutto animale celeste, per diventare abitante della Terra. La costituzione della filosofia operata da Aristotele dovette rappresentare per Pitagora un'azione più che un pensiero. Dal punto di vista del pitagorismo, la filosofia appare come il primo “pragmatismo”³³³.

legato alla soddisfazione delle necessità biologiche, e in cui è giustificato l'uso della forza e della violenza. E sull'inviolabilità della sfera privata e della proprietà come presupposto alla libertà politica, afferma: «Anche Platone, i cui progetti politici vedevano l'abolizione della proprietà privata e un'estensione della sfera pubblica sino all'annullamento totale della vita individuale, parla ancora con grande riverenza di Zeus Herkeios, il protettore delle linee di confine, e chiama gli “horoi” i confini tra una proprietà e l'altra, divini, senza vedere in ciò alcuna contraddizione».

³²⁹ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 70.

³³⁰ Ivi, pp. 230-231.

³³¹ Ivi, p. 70.

³³² Ivi, p. 83.

³³³ Ivi, p. 83.

L'attenzione di Zambrano verso il pitagorismo emerge anzitutto come attenzione verso la storia del pitagorismo, verso il suo fallimento, quindi verso qualcosa che la filosofia non ha voluto o non ha potuto conservare con l'obiettivo, caratteristico della Ragione poetica, piuttosto che di rivelare come fa la Ragione filosofica, di riscattare ciò che si è sacrificato: ma di cosa si tratta esattamente? Cosa scoprirono i pitagorici che non poteva essere trattenuto nelle seppur ampie maglie del *logos*? Come sottolinea Zambrano, i grandi doni del pitagorismo sono stati la musica e la matematica, due scoperte appartenenti all'ambito del numero piuttosto che a quello della parola, che celebra l'identità tra *logos* ed essere. In un universo numerico, tutto si gioca nella prospettiva della relazione; il *logos* del numero fa della realtà una mera relazione e questa relazione è alterità e, nella visione zambranianiana, realtà sacra. L'attitudine pitagorica si configura difatti come un modo di vita pre-filosofico caratterizzato dalla relazione immediata con il sacro, nel perenne esercizio del raccoglimento dell'anima, frutto del pitagorismo perché conseguenza diretta del tempo che celebravano, ma non declinata nell'avventura del singolo, bensì in quella generica dell'anima che viaggia attraverso il tempo, nel e con il tempo³³⁴.

I pitagorici non è alla rivelazione intellettuale del fondo sacro, non è all'idea di Dio o al dio del pensiero che hanno guardato, bensì a quello stesso Tempo primario, insiste Zambrano, al vecchio Crono delle teogonie orfiche. Il numero nasce allora come tentativo di razionalizzare il tempo, di addomesticarlo. Del resto si comincia a contare il tempo proprio per vincere l'angoscia che esso genera³³⁵. Perché, come evidenzia la pensatrice andalusa rifacendosi al commento ai versi orfici di Proclo, il tempo degli orfici è Crono che divorava i suoi figli, tempo dalla distruttività ben più potente dell'*apeiron* di Anassimandro. Il passaggio dal tempo al numero, indica quindi la razionalizzazione di quell'abisso divoratore e, di conseguenza, la nascita dell'anima con e nel tempo fattosi numero; questa è la scoperta dei pitagorici.

Ciò che risultò insostenibile da un punto di vista logico, fu precisamente che il tempo, concepito sotto la categoria di relazione, è un tempo «esteriorizzato», completamente rivolto all'esterno, rovesciato, come un corpo senza pelle, indifferenziato, pensato solo a partire dalla connessione elettrica con gli altri corpi. Per il pitagorismo non vi sono "cose" perché non vi è un dentro né un fuori e il tempo entro

³³⁴ Ivi, p. 81.

³³⁵ Ivi, p. 76.

cui ci si muove è un tempo cosmico, non interiore. Sarà il “pitagorico” Agostino, ideatore del *De musica*, inventore della coscienza e della «confessione come genere letterario»³³⁶ a decretarne la nascita imprimendo una nuova direzione all’Occidente. Quella pelle, dunque, indispensabile alla costituzione del *logos*, è stata cucita dallo Stagirita, è la sostanza aristotelica (οὐσία) nata con l’obiettivo di chiudere in sé, adempiendo al *telos* platonico di «salvare le apparenze», di salvare questo nostro mondo di quaggiù, ossessione magistralmente immortalata da Raffaello ne *La Scuola di Atene*, dove il gesto aristotelico della mano aperta con il palmo rivolto alla Terra coagula il sangue vivo di centinaia e centinaia di anni di storia del pensiero occidentale.

Ma questo nostro mondo che cos’è se non, prima di tutto, noi stessi, l’uomo? Aristotele circoscrive il pensiero all’ambito dell’umano, lo pensa su misura dell’uomo; la pluralità è salvata dal carattere analogico dell’essere e la molteplicità è conservata dal divenire della materia. Di qui in poi, Pitagora e il pitagorismo costituiranno l’“irriducibile” della filosofia, e rito e adorazione emergeranno nella loro profonda differenza da quest’ultima. A partire da una sorta di «epochè del tempo» che anima l’intera metafisica occidentale³³⁷, emerge una prospettiva binaria, filosofia-sapienza, domanda-risposta, spazio-tempo, parola-abisso, destinata a strutturare l’intera critica zambranaiana e a motivarla nell’incessante tentativo di riforma della ragione. L’umano è la posta in gioco di questo conflitto. È la possibilità stessa per l’uomo di definirsi, di definire ciò che di propriamente umano possiede, per questo assumono un’importanza decisiva le questioni relative all’origine e alla natura dell’anima, alla molteplicità del tempo e al numero come principio. In un universo numerico, in un pensiero votato a quel tempo primario di cui l’anima si fa carico, errando e patendo, ovvero compiendo l’«indicibile» viaggio agli inferi, come si dà la relazione con la natura, con la corporeità, che posto ha l’umano? Come si risolve il problema dell’anima propriamente umana? Nell’aristotelismo è l’intelletto agente a conferire all’umano il proprio carattere specifico, la propria essenza: attiva, divina e, in fondo, impersonale. L’origine celeste dell’anima, sottolinea Zambrano, viene conservata, ma delimitata con allucinante chiarezza, isolata nella funzione attiva dell’intelligenza, tralasciando ciò che più avrebbe dovuto salvarsi e salvare, la passione dell’anima, la sua capacità mediatrice che le rende possibile l’ascensione dagli inferi al cielo attraverso l’eros che le è connaturato, d’ora in

³³⁶ Cfr. M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, introduzione di C. Ferrucci, tr. it. di E. Nobili, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

³³⁷ L’idea di una «epochè del tempo» strutturale alla metafisica occidentale viene a Zambrano da Ortega y Gasset come la pensatrice stessa chiarisce ne *L’uomo e il divino*, cit., p. 96.

poi risolto in *philia*. Non più tensione, bensì fine, virtù, per questo la «salvezza», evidenzia la pensatrice spagnola, è d'ora in poi data dalla vita contemplativa o intellettuale. La morte, in questa nuova prospettiva, annienta la vita informata dall'intelletto agente trascinando con sé anche la componente passiva, quel patire l'«inferno terrestre» che spettava all'anima trasformare. «Qué estupido fuiste Aristóteles, trabajabas ya para la propaganda de la “especie humana” llamada “humanismo”. Pero aun te hicieron bueno!»³³⁸, scrive Zambrano in un manoscritto dedicato al pitagorismo precedente la pubblicazione de *L'uomo e il divino* e da cui si evince una volta di più come il termine della contesa tra Aristotele e Pitagora sia la definizione del *logos*-parola come possibilità dell'umano, come vocazione ad abitare questo mondo. Obiettivo fondamentale mancato, giacché la riduzione della pitagorica pluralità delle anime e della pluralità delle vite di ogni anima non poté scoprire alcunché di intrasferibile nella sostanza chiamata uomo³³⁹. Ad ogni modo Aristotele, lo Hegel dell'antichità come lo definisce Zambrano sulla scia di Zubiri³⁴⁰, non poteva, pena il destino dell'uomo, permettere l'ingerenza del numero nel territorio del *logos*; l'universo si sarebbe convertito in una maglia di ritmi, in un'armonia priva di corpo. Cosa sarebbero state le cose sotto la categoria di relazione, cosa ne sarebbe stato della domanda più filosofica di tutte «cosa sono le cose»? Domanda che presuppone l'essere, possibile solo nell'orizzonte dell'essere.

Il pitagorico Platone, aveva ereditato dal pitagorismo il carattere di interrelazione tra le cose: «Ogni cosa è altra rispetto alle altre, non per sua propria natura, bensì per partecipazione della figura dell'altro»³⁴¹. Modellare un pensiero di struttura “musicale” seguendo i canoni della ragione discorsiva è il grande obiettivo di Platone secondo Zambrano, obiettivo che genera il dramma della sua stessa vita, ispirata dal pitagorismo ma votata alla salvezza della realtà, alla soluzione del rapporto tra unità e molteplicità, tra idee-numeri e realtà corporea. Il dramma di Platone consiste nell'aver a cuore l'umanesimo di Socrate e, contemporaneamente, sentire la più profonda preoccupazione orfico-pitagorica per il destino dell'anima; passò dunque dalla poesia tragica alla filosofia, dopo l'incontro con il Maestro, finendo, ispirato dal pitagorismo, per trasformare la «memoria sovrumana di Pitagora» in reminiscenza. Infatti, «Salvare l'anima mediante la conoscenza è la soluzione che il pitagorismo trova in Platone»³⁴².

³³⁸ M. Zambrano, *Fragmentos pitagóricos*, 1950, (M-189).

³³⁹ Cfr. M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 105.

³⁴⁰ Cfr. M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 71.

³⁴¹ Platone, *Sofista*, a cura di F. Fronterotta, Milano, BUR, 2007, 255a.

³⁴² M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 85.

Aristotele, per ignoranza o disprezzo del pitagorismo, scrive la filosofa andalusa, non comprende il dramma del Maestro e con la condanna dei pitagorici realizza la definitiva scissione tra *logos*-parola e *logos*-numero a beneficio del primo e dell'umano. Questo evento si concretizza seguendo una dinamica che diremmo da manuale nei processi di salvazioni e condanne di cui è intessuta la storia: l'omissione dei vinti, ovvero il mancato riconoscimento ai pitagorici della scoperta dell'anima che vediamo trionfare nell'aristotelismo. L'anima non fu conquistata da Aristotele, che ne è piuttosto il sistematizzatore – rileva Zambrano –, bensì fu scoperta dai pitagorici, fu la rivelazione dell'ispirazione orfica, unica componente non cosmica ma umana, seme orfico e pitagorico che risplende nel pensiero aristotelico il quale se ne appropria senza ammetterne la matrice, l'origine: «si prende dai vinti quel che serve, senza nominarli»³⁴³. L'accusa di plagio ad Aristotele mossa dalla filosofa spagnola desta certamente qualche perplessità nel lettore, sebbene stemperata dal riconoscimento, non meno ardito, del pensiero dello Stagirita come di una sorta di precursore del dogma dell'incarnazione. Analogamente, Ortega in *Ética de los griegos* scrive – chissà se escludendo dalla Grecia i pitagorici – «la realidad máxima es la sustancia; pero la sustancia no es sino una idea que, como tal, tiene el poder mágico de plasmar la materia y de encarnarse. Cuando el Cristianismo sostiene en el Evangelio de san Juan que el Verbo, el Logos, se hace carne, resume toda la Grecia clásica»³⁴⁴. Sembra, dunque, che la motivazione del profondo disprezzo di Aristotele nei confronti dei pitagorici sia da rintracciare in una specie di incompatibilità religiosa³⁴⁵ tra le due prospettive: il pitagorismo, che vede nel numero il principio di tutte le cose, ci offre una realtà disincarnata, scorporata, l'aristotelismo, al contrario, in virtù della sua ossessione per la salvezza di questo mondo con al suo centro l'uomo, si afferma come la condizione necessaria per lo sviluppo della religione cristiana in accordo con i postulati della ragione. Fede e ragione, suggerisce la pensatrice andalusa, trovano nell'umanesimo aristotelico lo strumento adeguato alla loro conciliazione perché la dottrina cristiana, il mistero dell'incarnazione del Figlio di Dio, non potrebbe darsi senza la preventiva idea di sostanza. La sostanza aristotelica non fu pensata perché ne beneficiasse Dio, ma solo l'umano.

³⁴³ Ivi, p. 81.

³⁴⁴ J. Ortega y Gasset, *Ética de los griegos*, in Id., *Obras Completas*, tomo IV (1926-1931), Madrid, Taurus, 2005, p. 141.

³⁴⁵ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 73.

Di lì in poi il pitagorismo, condannato oramai a tracciare il profilo eterodosso della filosofia, si presenta come l'“altro”, spodestato come tutti quei saperi – sapienza, ispirazione, misteri – del Mondo mediterraneo, che impedivano la sua prima e ancestrale vocazione: vivere umanamente. Zambrano traccia una dicotomia tra pitagorismo e umanesimo (termine da intendere in senso ampio) per cui la condanna aristotelica, sia pur descritta con risentimento, risulta quanto mai vitale giacché dettata dalla “ragione pratica”.

La storia della filosofia appare animata da ragioni “seminali”, sotterranee, dalla storia dell'eterodossia pitagorica. Il pitagorismo, senza la necessità di riorganizzarsi in filosofia, riemerge in alcuni decisivi momenti della storia del pensiero e in alcuni insospettabili filosofi, e sempre nel confronto-scontro con il suo contrario, con il termine della sua «invincibile repulsione», l'aristotelismo che Zambrano interpreta a fronte de *La idea de filosofia en Aristóteles* di Zubiri. Ma quali sono questi momenti decisivi e questi insospettabili filosofi in cui le ragioni sommerse del pitagorismo si riversano?

Nell'ottica di una ricostruzione suggestiva che esalta gli “abbagliamenti”, o le “ondate” per dirla con Platone, provocate dalle idee dell'identità di Parmenide, dei numeri pitagorici e del potere ai filosofi prospettato dall'Ateniese, ondate rispettivamente arenatesi nelle celebri aporie di Zenone, nell'impossibilità del pitagorismo di costituire una filosofia e in quella per i filosofi di ottenere il potere, Zambrano riscontra una sorta di dissestamento della parentela col divino che va a comporre il terreno scivoloso dell'utopia, dell'iniziazione intellettuale, fino a sclerotizzarsi negli assolutismi moderni. Tuttavia, l'iniziale ispirazione pitagorica, la tensione alla purezza data dall'ambito matematico nella sua funzione paradigmatica, non si esaurisce ma riaffiora nella plotiniana «anima pura» o nello «star fuori di sé» di Santa Teresa, così come non si esaurisce il contenuto di quella ispirazione, ovvero i temi del numero e dell'anima che, più che nella filosofia «cristallina» di Spinoza, cui Zambrano dedicò il progetto mai ultimato di dottorato³⁴⁶, riemergono, e si direbbe in forma risolutiva, in Leibniz.

³⁴⁶ Zambrano non termina il dottorato di ricerca presso l'Università di Madrid a causa dello scoppio della guerra civile. La sua tesi dottorale «La salvación del individuo en Spinoza», concerne una delle questioni più importanti della riflessione zambraliana, ovvero il *principium individuationis*.

1.4 Leibniz e il pitagorismo

Il filosofo di Lipsia, dunque, sembra rappresentare un punto di approdo nella storia del pitagorismo e uno snodo importante nella riflessione zambraliana, snodo a prima vista sconcertante ma non se si analizzano i motivi che spingono la filosofa a individuare in una delle figure più emblematiche del Razionalismo il grande conciliatore di pitagorismo ed aristotelismo³⁴⁷.

L'interesse di Zambrano nei confronti di quella mente singolare che trova «nella maturità della cultura dell'Occidente [...] la trasparenza perfetta della “confusione” pitagorica»³⁴⁸, emerge in molti luoghi della sua produzione. La pensatrice spagnola menziona Leibniz diverse volte ne «La condanna aristotelica dei pitagorici», dove lo presenta come fautore di una difficile riconciliazione, ma anche in uno dei capitoli centrali di *Chiari del bosco*, «La metafora del cuore»³⁴⁹, nella corrispondenza con Juan Fernando Ortega Muñoz, che in proposito le fa notare quanto il suo pensiero sia intriso di leibnizianesimo³⁵⁰, nel carteggio con l'amico teologo Agustín Andreu, noto esperto di Leibniz e, infine, in una breve ma incisiva affermazione a proposito dell'iniziazione e del numero: «Ahí está Pitágoras y Leibniz, quien nos dijo que “Dios calculando hizo el mundo”»³⁵¹.

La significativa presenza del filosofo tedesco nella riflessione zambraliana è spiegabile con la profonda influenza che esercitò sul suo pensiero non solo Ortega, si pensi al suo «ha muerto la materia, ¡Viva la mónada!»³⁵², ma in particolar modo al Machado del *De un cancionero apócrifo* e dei *Mairena*³⁵³.

Il legame tra Leibniz e il pitagorismo può essere inquadrato nell'orizzonte della storia della scienza come un nesso chiaro tra due dei matematici più importanti di tutti i

³⁴⁷ Cfr. M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 82.

³⁴⁸ Ivi, p. 99.

³⁴⁹ Cfr. M. Zambrano, *Chiari del bosco*, tr. it. di C. Ferrucci, Bruno Mondadori, Milano 2004, p. 69.

³⁵⁰ All'ipotesi di Muñoz che vede una decisiva influenza di Leibniz nella riflessione zambraliana, la pensatrice spagnola risponde positivamente, ammettendone la rilevanza sia pur inavvertita in una lettera a lui indirizzata del 28 agosto 1982: «Cuanto acertó en la relación que me descubre con Leibniz, inadvertida casi siempre!» (J.F. Ortega Muñoz, *Encuentro al atardecer. Mis relaciones con María Zambrano*, Vélez-Málaga, Gráficas Axarquías, 2013, p. 97). Ci sono testi in cui tale influenza si fa ancora più palese: «En la criatura vulgar está el misterio de su ser y el de la creación entera... en verdad, aquel que llegara a penetrar enteramente la existencia de la mas deleznable criatura del mundo, habrá penetrado en todo el mundo» (M. Zambrano, *España, sueño y verdad*, Madrid, Siruela, 1994, p. 205).

³⁵¹ M. Zambrano, *Sobre la iniciación (conversación con María Zambrano)*, cit., p. 9.

³⁵² J. Ortega y Gasset, *La resurrección de la mónada*, in Id., *Obras Completas*, tomo III, cit., p. 784. Sul Leibniz di Ortega si veda J. Ortega, *La metafísica y Leibniz*, in Id., *O.C.*, tomo III, pp. 812-814. e L'idea di principio in «Leibniz e l'evoluzione della teoria deduttiva», in Id., *Scienza e filosofia*, a cura di A. Lozano Mainero e C. Rocco, prefazione di L. Pellicani, Roma, Armando, 1983, pp. 322-323.

³⁵³ Sull'importanza di Leibniz in Antonio Machado si veda A. Andreu, *El poeta Leibniz y el teólogo Machado*, in «Sibila» n.13, febbraio, pp. 28-33; e sempre dello stesso autore *María Zambrano. El dios de su alma*, Granada, Comares, 2007.

tempi. Leibniz menziona Pitagora e il suo “sistema”, di cui loda le importanti intuizioni scientifiche vicine alle scoperte della scienza del XVII secolo³⁵⁴ e costruisce un suggestivo dialogo in cui immagina il filosofo di Samo discutere nei Campi Elisi con Cartesio circa le anime dei bruti, rendendolo il portavoce dell’idea dell’esistenza dell’anima eterna anche negli animali. Pitagora, quindi, come sostenitore dell’anima contro il meccanicismo cartesiano.

Cosa avviene di preciso con Leibniz, quali fondamentali quesiti trovano una soluzione o una prospettiva riconciliatoria nel suo pensiero, che spieghi l’interesse di Zambrano nell’ottica della storia del pitagorismo? Anzitutto l’idea cardine del leibnizianesimo, la monade, sostanza inestesa, centro di forza (o di coscienza) capace di rendere conto della corporeità e della molteplicità; la monade serie numerica ed, anzi, intera prospettiva del numerabile³⁵⁵, principio su cui si articola l’idea della sostanzialità dell’anima come *conatus*, forza percettiva, appercettiva e appetitiva, in grado di spiegare il corpo come espressione dell’anima risolvendo il problema del dualismo anima-corpo, il problema di Aristotele, il problema dell’uomo e il problema di Zambrano. Il leibnizianesimo costituisce un meraviglioso tentativo di pensare senza prescindere dalle cose; il suo *sostanzialismo* potrebbe essere inteso anche in termini di realismo³⁵⁶, come risposta al problema del dualismo ontologico, metafisico e gnoseologico postulato dai pitagorici senza perderne le intuizioni di fondo.

Altra questione cruciale è quella della discontinuità o continuità dell’universo. Pitagorismo e aristotelismo veicolavano prospettive antitetiche in proposito. L’universo del numero è discontinuo, osserva Zambrano, e soltanto nell’armonia i pitagorici scoprirono la continuità. Al contrario, il regno dell’Essere è continuo e sempre identico. L’universo matematico leibniziano, attraverso la scoperta del calcolo infinitesimale – è noto che Leibniz fosse rimasto folgorato dalla possibilità della divisione all’infinito della materia –, risolve in qualche modo la frattura tra discontinuità e continuità, prospettive solo apparentemente alternative, come rivelerà la fisica moderna che, con la teoria ondulatoria o corpuscolare della luce, dimostrerà il loro carattere di compresenza e non escludente. D’altronde, il ruolo di Leibniz nella storia della scienza è assolutamente centrale; si pensi alla singolare rivisitazione del leibnizianesimo offerta da Capra ne *Il Tao della fisica*, dove il filosofo tedesco è rievocato come una sorta di

³⁵⁴ Cfr. W.G. Leibniz, *Methodus vitae. Escritos de Leibniz. Ética o política*, III/1, a cura di A. Andreu, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2001, p. 13.

³⁵⁵ Cfr. M. Zambrano, *L’uomo e il divino*, cit., p. 99.

³⁵⁶ Cfr. A. Andreu, *María Zambrano. El dios de su alma*, cit., p. 20. Andreu fa riferimento a un pensiero di Zambrano riportato in un diario e datato giugno 1937.

precursore di un insperato riavvicinamento tra Occidente ed Oriente possibile nella prospettiva della fisica quantistica³⁵⁷. Zambrano conosceva bene le scoperte scientifiche della fisica odierna³⁵⁸ e riferimenti alla teoria della relatività einsteiniana, presentata come la più pitagorica³⁵⁹, sono disseminati in molti luoghi della sua produzione.

Le «alte matematiche della storia», per dirla con Ortega, sembrano consentire il riemergere di quel *logos* sacrificato per via della condanna aristotelica e Leibniz, inventore del calcolo infinitesimale, ne è l'artefice. Tuttavia, una tale svolta nella storia del pensiero occidentale non poteva accadere impunemente, la storia, si sa, è storia di definizioni, salvazioni e condanne, pertanto non si potevano riscattare i pitagorici senza passare per la condanna di Aristotele.

1.5 La condanna di Aristotele

Il delirio «La condanna di Aristotele»³⁶⁰, testo speculare a «La condanna aristotelica dei pitagorici» e inserito nella seconda parte di *Delirio e destino*, consente esattamente questo passaggio. In questo “delirio”, espressione viva di un genere specifico, Zambrano immagina che lo Stagirita salga alle alte sfere e che venga accolto da alcuni pitagorici. Nonostante il trattamento ricevuto, la condanna aristotelica, l'indole mite dei pitagorici non consente loro di serbargli alcuna vendetta; molto più semplicemente, con impeccabile finezza, non fecero altro che offrirgli una lira, degli spartiti musicali e molto molto tempo in solitudine affinché potesse comprendere. Aristotele non poté

³⁵⁷ Cfr. F. Capra, «La compenetrazione», in Id., *Il Tao della fisica*, tr. it. di G. Salio, Milano, Adelphi, 1989, pp. 328-350.

³⁵⁸ In proposito, Jesús Moreno Sanz scrive: «Un aspecto crucial al que no se ha atendido mínimamente, o ha sido tergiversado, es su constante arrimo a las teorías físicas contemporaneas – en especial, la relatividad y el principio de indeterminación – y sus conexiones con perspectivas espirituales y místicas. Y ello mucho antes de que el premio Nobel de Física F. Capra realizase su sorprendente incursión por tales constelaciones en su magnífico *El Tao de la física*. Se recorrió Zambrano parte de ese camino desde sus primeros conocimientos de la relatividad en los finales años veinte, su interés por ella en Morelia, donde preparó un breve curso introductorio al respecto, y su cada vez mayor inmersión en las conexiones de la física y la espiritualidad, ya de la mano del propio Heisenberg y su *Filosofía y Física*, o de J. Gitton y su *Le temps et l'éternité*, de R. Fontescue y sus conexiones entre tiempo, número y átomo, o algunos arimos lógico-matemáticos como los de Nagel y su estudio sobre la prueba de Gödel, y ello ya en un tiempo en que, como le confiesa a Reyna Rivas, siente de nuevo la necesidad de retirarse a vivir en una pequeña comunidad de amigos y entre otros estudios profundizar en los conocimientos matemáticos». J. Moreno Sanz, *Guías y constelaciones*, in *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*, cit., pp. 227-228. In proposito occorre specificare che l'interesse di Zambrano verte in particolare modo sul tema della trasformazione della categoria di causa nella fisica odierna e al passaggio dal meccanicismo all'idea di una realtà in cui vige la teoria quantica del tempo, nonché il principio di probabilità, con evidenti ripercussioni nel campo dell'etica. Inoltre, in *Fisica e Filosofia* – di cui la copia posseduta da Zambrano risulta ampiamente sottolineata e ricca di annotazioni – Heisenberg evidenzia il richiamo della fisica teoretica contemporanea, che fa uso di “forme” matematiche, ai solidi dei pitagorici.

³⁵⁹ Cfr. M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 111.

³⁶⁰ Cfr. M. Zambrano, *Delirio e destino*, cit., pp. 293-294. Inizialmente pubblicato sulla rivista cubana *Orígenes: Tres delirios: La condenación de Aristotele*, in «Orígenes», 35, 1954.

suonare, scrive Zambrano, perché aveva le dita indurite, così non fece altro che attendere che qualcuno venisse a prenderlo e cominciò a chiedersi il motivo di quella curiosa situazione. Ma nessuno arrivò, pertanto non trovò altro da fare se non applicarsi alla lira e alla musica e ne fu rapito, estasiato. Passando dall'entusiasmo per la musica all'agitazione per la propria condizione, la condanna di Aristotele sembrava consumarsi in un tempo illimitato, eccessivo, tutto votato al pensiero e alla musica; ma dal pensiero, o meglio dal metodico esame degli eventi «non scaturiva nulla e non incontrava nessuno»³⁶¹. Infatti, la chiave era ben altra, impossibile da definire concettualmente; la chiave di tutto era la sentenza di uno dei “cosiddetti pitagorici”, una sentenza che Aristotele, nonostante fosse passato molto tempo, avrebbe dovuto ricordare e, ancor più, comprendere. Zambrano non dice il nome di questo celebre pensatore, ripete solo la formula anonima, riportata anche ne «La condanna aristotelica dei pitagorici», come fosse magica, operante: «La musica è l'aritmetica inconsapevole dei numeri dell'anima»³⁶². Chi sarà mai questo celebre pitagorico? Sulla peculiare struttura temporale di *Delirio e destino* ci siamo già soffermati, non sorprenderà dunque che Zambrano adotti un ribaltamento temporale caratteristico del “metodo” della Ragione poetica, a maggior ragione se ci avvisa espressamente del fatto che il tempo nelle alte sfere giri diversamente. La sentenza riportata è, difatti, una frase di Leibniz: «Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi», la musica è una pratica occulta dell'aritmetica, nella quale l'anima non si rende conto di calcolare. Aristotele avrebbe dovuto far memoria delle riflessioni del filosofo di Lipsia, ma far memoria non significa, nell'ottica zambraniana, esercitare una mera funzione mnemonica, bensì trovare personalmente i numeri della propria anima, affinché porte, che in fondo non c'erano, si aprissero e lo liberassero.

E così andò. Ma prima, dovette passare per molte cose presenti nella sua anima, dovette patire il consolidato intelletto-agente, patire la vita non vissuta e quella vissuta a metà, dovette esaurire l'amore, l'angoscia e persino la pazzia e il delirio, dovette delirare nel suo inferno... La scala musicale infatti lo prescrive: “*dia pas on*”. Si deve passare attraverso tutto; si devono attraversare gli inferni della vita per arrivare a sentire i numeri della propria anima³⁶³.

Il delirio di Aristotele, il suo passare attraverso tutto, diventa il suo destino, destino che si realizza solo attraverso l'esercizio maieutico della memoria e che consiste nel provare su di sé, a livello esperienziale e non teoricamente – per questo Zambrano parla

³⁶¹ Ivi, p. 293.

³⁶² Ivi, p. 294.

³⁶³ *Ibidem*.

di «metafisica experiencial» la verità della ragione pitagorica. Il destino di Aristotele è rinascere, paradossalmente assieme al pitagorismo, in Leibniz. La formula spregiativa i “cosiddetti pitagorici” finisce per offrire in tal modo l’occasione perché formule o riflessioni di carattere pitagorico possano riemergere ed essere riscattate nel nome indefinito di un *logos* che, in quanto viscerale, rifugge la definizione del nome proprio ma descrive una sorta di «biografia della filosofia»³⁶⁴, segreta ed intima.

Tuttavia, il problema di Aristotele resta e si presenta in tutta la sua drammaticità nell’uomo contemporaneo che ha smarrito il proprio «posto nel cosmo». Per questo è necessario un nuovo orizzonte metafisico in cui si intersechino tragedia, mistica e filosofia, per questo già nel 1954 Zambrano descrive in brevissime riflessioni manoscritte il proprio «Proyecto de Metafisica partiendo de Aristóteles»³⁶⁵ concretizzatosi poi nel “metodo” della Ragione poetica. L’obiettivo? Lo rivela Zambrano nelle frasi conclusive de «La condanna aristotelica dei pitagorici».

Oggi, sotto il suo equivoco splendore, l’uomo torna a essere la questione; creatura errante che sembra aver perso il suo «posto nel cosmo», deve ritrovare la ragione che gli rende accessibile la propria vita, la ragione che riscatti le sue molte anime perdute nella storia e che renda trasparente il suo tempo, quello proprio, per quanto sia possibile... La *polimatía*, il relativismo non risolto dei pitagorici, la loro accettazione del tempo, possono essere in procinto di rivelare sotto un altro nome – alla maniera dei vinti – il loro senso occulto³⁶⁶.

Precisamente un sapere del tempo come molteplicità temporale, pertanto inconciliabile con la razionalizzazione aristotelica, è il tema della Ragione prospettata da Zambrano, una ragione che, forse a differenza del pitagorismo, sia capace di rispondere dell’umano.

³⁶⁴ «Biografia de la filosofía» è un progetto di libro mai realizzato che doveva raccogliere idee elaborate negli anni Trenta. Cfr. M. Zambrano, *Tres crisis históricas*, (M- 262), Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga.

³⁶⁵ 1954, (M-171).

³⁶⁶ M. Zambrano, *L’uomo e il divino*, cit., p. 111.

III.2 Numero e Logos: semantica dell'Aurora e «paradosso mistico»

2.1 Proteo e il mare

«Esiste, forse, una rivelazione numerale che antecede la manifestazione della parola?»³⁶⁷. In realtà, osserva Zambrano, piuttosto che di antecedenza di una sfera rispetto all'altra, si tratta di una ambiguità originaria del *logos* come compresenza di numero e parola, dei tre *logoi* (logico, matematico e *spermatikos*) attestata dalle lingue sacre che conservano, nella loro capacità operante e rivelativa, quella primigenia indissolubilità.

Il termine *logos* evoca una ricchissima trama di riflessioni circa il suo significato originario. La sua polivalenza semantica ha dato luogo a innumerevoli discussioni filosofiche con la pretesa di far valere filologicamente un eventuale senso primigenio. Parlando di Aristotele, anche Heidegger ipotizzava una primogenità del calcolo, della misura e del rapporto nell'orizzonte semantico del *logos*³⁶⁸. Tuttavia, la storia di tale termine ha visto prevalere per lo più il significato di “discorso”, “parola” o “Verbo”; per lo più, ma non solo, e in questo “non solo” sta tutta la difficoltà, e si è tentati di dire, l'impossibilità, di confezionare il *logos* in una definizione sufficientemente esaustiva.

Una prova di tale insufficienza ce la fornisce Zellini nel rievocare la mitica vicenda di Menelao narrata nel IV libro dell'*Odissea*³⁶⁹. L'eroe greco fu trattenuto coi suoi compagni per venti giorni dagli dèi sull'isola di Faro a causa di una bonaccia terrificante, quando gli venne in soccorso Eidotea, figlia del gran Vecchio del mare Proteo, la quale, impietositasi, gli suggerì uno stratagemma che gli avrebbe permesso di sorprendere Proteo nel sonno e di costringerlo a rivelargli un modo per salvarsi nonché il destino loro riservato. Proteo, infatti, era solito uscire dalle acque verso mezzogiorno per riposare in una spelonca, circondato dal gregge di foche cui faceva da pastore per conto di Poseidone. Uscito dall'acqua, dunque, contava le pecore (a cinque a cinque) e, verificato che vi fossero tutte, si addormentava. Per sfuggire alla cattura da parte di Menelao e dei suoi compagni – che si erano travestiti con maleodoranti pelli di foca, motivo per cui Eidotea aveva procurato loro un profumo di ambrosia in grado di contrastare il fetore – Proteo si trasforma in leone, serpente, pantera, cinghiale, in acqua e in albero, per finire col cedere alla forza degli aggressori e svelare loro il funesto destino di Agamennone e degli Atridi, i lunghi anni di Ulisse lontano da Itaca per

³⁶⁷ M. Zambrano, «Dei numeri e degli elementi», in Id., *Dell'Aurora*, cit., pp. 83-86.

³⁶⁸ Cfr. M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia, 2015, pp. 141-157.

³⁶⁹ Cfr. P. Zellini, «Proteo, il mare e i numeri», in Id., *Numero e Logos*, Milano, Adelphi, 2011, pp. 13-37.

costrizione della ninfa Calipso, nonché il futuro di Menelao e Radamanto nei Campi Elisi. Questa vicenda, secondo Zellini, ci offre la possibilità di rintracciare una sostanziale ambiguità del *logos* sin dalla Grecia arcaica, giacché il verbo *legein*, qui utilizzato per indicare l'azione del passare in rassegna le foche, è senz'altro da associare ad *arithmos*. L'operazione del contare, evidenzia lo studioso, è azione protagonista di svariate vicende mitiche assieme a uomini, dèi, animali, unguenti miracolosi, metamorfosi, viaggi iniziatici e visioni profetiche³⁷⁰.

Da questa singolare vicenda si evincono anzitutto il carattere metamorfico di Proteo e la sua infallibilità, giustizia e capacità distintiva del vero dal falso nella scansione numerica degli elementi estranei (Menelao e i suoi compagni travestiti) dai ranghi preordinati del numero (gregge di Poseidone)³⁷¹. Questa sorta di «giustizia del mare», memoria delle più antiche civiltà mediterranee³⁷², sembra realizzarsi nel passaggio dal dentro al fuori dalle acque, ovvero nella contrapposizione che Zellini, sulla scia di Blumenberg, individua tra mare come intero universo del virtuale, pura potenzialità precedente l'atto di creazione, esistenza indifferenziata, continua, regno della dissoluzione delle forme – che prosegue appena fuori dall'acqua con le trasformazioni di Proteo – e l'emersione dai flutti marini come preludio all'atto cosmogonico e alla differenziazione delle forme³⁷³. Il mare, dunque, sembra configurarsi come un *quid* non numerabile: l'«innumerevole».

In questa prospettiva, cosa indica il *legein* del IV canto dell'Odissea? *Logos*, come sostantivo di *legein*, indica innanzitutto l'operazione del raccogliere facendo una scelta, del radunare contando un insieme di cose o persone, dunque la possibilità di individuare qualcosa che resti invariato nella forma e, in quanto tale, oggetto di *epistème*. Tuttavia, fa notare Zellini, qui *logos* non significa ragione o linguaggio, bensì indica un procedimento che prelude ai presupposti di credibilità e verosimiglianza della logica e della ragione scientifica. In breve, qui *logos* comprende tanto l'ambito del numero quanto quello della parola.

Degno di nota è, come anticipato, la capacità mediatrice e quindi creatrice del *logos*; infatti, attraverso la scelta, la divisione, la mediazione e i rapporti numerici, esso fa emergere gli enti. Della prospettiva omerica, il pitagorismo, attraverso i filosofi medio e

³⁷⁰ Ivi, p. 14.

³⁷¹ In proposito Zellini fa notare l'analogia con la vicenda della scoperta del numero irrazionale che i pitagorici considerarono alla stregua di un dio e che la scienza rappresenta mediante definizioni formali o procedure di approssimazione. Ivi, pp. 14-15.

³⁷² Cfr. M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, tr. it. di A. Fraschetti, Roma-Bari, Laterza, 2008.

³⁷³ Cfr. P. Zellini, *Logos e numero*, cit., p. 16.

neoplatonici, eredita la componente astratta e simbolica del numero. Così, secondo la *Teologia dell'aritmetica* dello Pseudo-Giamblico e un passo del pitagorico discepolo di Plutarco, Siriano, nei pitagorici è possibile ravvisare una corrispondenza tra il *numero uno* e Proteo in quanto generatore di ogni numero e capace di assumere qualsiasi forma³⁷⁴. Numero uno che si presta a molteplici associazioni, tra cui materia, Etere, Caos, Intelligenza, Androgino, Ade, e che in ogni caso indica il passaggio dall'indifferenziato alla forma. È quindi nel rapporto con l'infinito e con l'indifferenziato (*ápeiron*), simboleggiato dal mare ma anche dalla caverna, che il *logos* compie la propria funzione di articolazione dello spazio e del tempo. Dunque, da una parte il mare continuo, dall'altra l'operazione del contare nel discreto.

2.2 Ambiguità del *logos*

Si tratta della medesima contrapposizione che Zambrano descrive ne «La condanna aristotelica dei pitagorici». Sebbene non vi siano allusioni al mito di Proteo – ma sì, come vedremo, al mare come luogo dell'indifferenziato – il tema del *logos* come ambiguità e successivamente opposizione tra numero e parola costituisce un motivo imprescindibile nella riflessione zambranianiana.

La pensatrice andalusa individua piuttosto in Crono il padre dei numeri e, quindi, della musica secondo una visione di carattere eminentemente orfico. Ad ogni modo, numero e parola, come si è precedentemente mostrato, costituiscono per Zambrano i due volti del *logos*, due rami di un'unica radice che, tuttavia, trova nell'operazione del contare il proprio fondamento, operazione a suo avviso esclusa dalla filosofia come scienza dell'essere. Mentre la parola, osserva Zambrano, definisce, fornisce plasticità all'universo giacché in essa è racchiusa un'intelligenza che tende a farsi corpo, a discendere, ad assumere forma e metodo, il numero è misura, rapporto, un genere di ragione magica e operante – di cui le formule matematiche conservano le tracce – perché capace di trasformazione come Proteo, eminentemente temporale e musicale. È grazie ad essa, dunque grazie a un'«ispirazione pitagorica», che Eraclito giunse a intendere il *logos* come armonia dei contrari:

Nel suo pensiero non apparvero le tappe che dall'intuizione o percezione del numero – poiché il numero è prima di tutto intuitivo – avrebbero portato alla sua idea del *logos*-armonia, o perlomeno non ci sono note, anche se c'è da credere che, data la «distanza» dagli uomini, non avrebbe pensato di offrir loro alcun cammino. In Eraclito la filosofia è *hieros logos*, cioè, sacra, non è metodo: in Eraclito come in tutti i pensatori di ispirazione

³⁷⁴ Ivi, p. 23.

pitagorica, e basterebbe soltanto questo per sospettare in lui un atteggiamento originale vicino ai pitagorici, non dipendente da alcuna influenza³⁷⁵.

Il *Logos* è «ambiguus», appellativo che l'Ovidio delle *Metamorfosi* attribuisce a Proteo, in quanto capace di essere due cose opposte, come l'acqua (generazione) e il fuoco (purificazione); in fondo, precisa Zellini, capace di quella medesima dialettica che anima il pensiero eracliteo, dove vige un *logos* dalle connotazioni variabili indicativo di un sistema di rapporti tra elementi (mare, terra, fuoco, aria). Unione dei contrari, di cui il mare costituisce una sorta di medio proporzionale, che peraltro sembra derivare dall'identificazione mistica degli orfici tra vita e morte, secondo la testimonianza di Clemente Alessandrino³⁷⁶.

In base alla ricostruzione di Zellini, attraverso tali passaggi, dal mare ai numeri come dall'acqua al fuoco, avviene una vera e propria conversione, ovvero un'inversione prospettica – secondo Numenio di Apamea propiziata dai numeri perché capaci di affrancare dal tumulto della generazione – in virtù della quale è possibile cogliere l'universalità della visione, la loro invarianza. In quest'ottica, l'operazione del contare, l'utilizzo dei numeri, significa girare ambigualmente attorno a qualcosa di non rappresentabile a livello numerico, come accade con le operazioni di calcolo mediante sequenze di frazioni approssimanti per eccesso e difetto che hanno a che fare con un numero irrazionale. Questo il motivo per cui a Proteo, come sottolinea Zellini, è associato il dio Pan rivelatore del «presupposto mistico» di una «ragione calcolante» che conserva tanto ciò che può rientrare nell'insieme dei numeri interi, quanto ciò che sfugge a tale razionalizzazione.

Analogamente, Zambrano scrive: «I numeri sacri conservati integralmente dai pitagorici erano come le formule della fisica moderna disintegratrice dell'atomo, operanti, strumenti di dominio e di azione occulta, non del tutto razionalizzabile»³⁷⁷. Dobbiamo ai pitagorici la scoperta del numero irrazionale, vera e propria catastrofe per il loro sistema, e tuttavia di lì in poi trattato alla stregua di in dio. Si ricordi, in proposito, che secondo la leggenda Ippaso di Metaponto fu condannato per aver divulgato il segreto della scoperta a morire buttandosi da una nave in mare aperto.

Proprio la componente “irrazionale” del *logos*, nel senso di non riducibile a identità e, in quanto tale, generatrice, è ciò che anima la riflessione zambranianiana circa il tema dell'Aurora come dimensione liminare, paradossale e *poietica*.

³⁷⁵ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 77.

³⁷⁶ P. Zellini, *Numero e Logos*, cit, p. 26.

³⁷⁷ *Ibidem*.

2.3 Il «paradosso mistico»: vedere-udire

In tal senso, la scissione del *logos* operata sulla sua originaria ambiguità è il presupposto della «doppia nascita» della filosofia, dal pitagorismo (*logos*-numero) e dalla domanda di Talete circa l'essere delle cose (*logos*-parola) e, quindi, dell'opposizione tra le dimensioni sensoriali dell'udire, aderente all'ambito temporale del numero, e del vedere, pertinente a quello spaziale. La distinzione tracciata da Zambrano, tuttavia, non vuole rimarcare il carattere antitetico di queste due dimensioni o modalità del pensare, bensì, al contrario, insistere sulla necessità di una ricomposizione di tale frattura attingendo alla radice unica ma polisemantica del *logos* e, pertanto, alla riconciliazione della dimensione acustica con quella visiva, la cui complementarità è presentata da Zolla, ne *I mistici dell'Occidente*, come «paradosso mistico» del vedere-udire³⁷⁸.

Secondo lo studioso italiano, infatti, il misticismo è conoscenza completa rispetto all'intelletto discorsivo che, al contrario, è organizzazione della conoscenza secondo un modello meramente ottico. Non è un caso se la nascita del termine *Weltanschauung* sia stata fissata intorno al 1800, registrando in tal modo, una progressione verso la visività pura del conoscere. Tuttavia, precisa Zolla, non si tratta di una diffamazione dell'intelletto a favore di una capacità intuitiva appiattita sul senso comune e sullo stereotipo sentimentale, come neppure di quel tipo di irrazionalità moderna che demonizza il principio critico e l'ordine logico del discorso intellettuale. La «soprarazionalità» mistica e il sacrificio dell'intelletto è invece un invito a non pietrificarsi nelle determinazioni del discorso come se queste esaurissero la realtà, è un porsi dalla parte del mistero senza il quale l'intelletto non avrebbe vita. Se da un lato, però, la progressiva matematizzazione del reale ha mostrato la natura sempre più visivo-simbolica delle scienze, dall'altra il misticismo moderno sembra aver esasperato la natura acustica del reale a discapito della dimensione visiva. Tuttavia, tale preminenza del senso dell'udito nel misticismo è da considerarsi all'interno di una caratteristica dinamica dialettica, giacché il misticismo è perpetua inversione, rovesciamento, e se afferma la natura acustica del reale lo fa per richiamarsi alla vista e viceversa. Oggi il misticismo appare come un ritorno dalla visività all'audizione, al verbo, osserva Zolla, ma per intenderlo correttamente bisognerebbe riesumare una conoscenza piena, fondata su tutte e cinque le dimensioni sensoriali, per poi negarle e negarne la negazione³⁷⁹. In

³⁷⁸ Cfr. E. Zolla, *Nota introduttiva*, in Id., *I mistici dell'Occidente*, 2 voll., Milano, Adelphi, 1997, pp. 59 e ss.

³⁷⁹ Ivi, p. 45.

questo senso è da cogliere la paradossale formula mistica del «vedere-udendo» su cui insiste Filone di Alessandria.

Il fondamentale rapporto tra suono e visione, motivo cardine del misticismo, costituisce il tema per eccellenza della riflessione zambraniana, in particolare nei testi sul sogno, *I sogni e il tempo* e *Il sogno creatore*, e in opere della maturità quali *Note di un metodo*, *Dell'aurora* e *Chiari del bosco*. Tuttavia, già ne «La condanna aristotelica dei pitagorici» emergeva una distinzione tra “immagine”, squisitamente umana e pertanto ripudiata dall'intera tradizione pitagorica, e “visione”, che nasce dalla vibrazione dei corpi come qualcosa di proprio anziché di riflesso come la luce. Pitagora e i pitagorici, passando per Platone – le cui idee, secondo la pensatrice spagnola, si presentano il meno *morphe* possibile e nel massimo di prossimità all'Uno – fino a Plotino, scoprirono il mondo della visione proprio perché videro in esso la fallacia, e persino l'orrore, dell'immagine³⁸⁰. Non andiamo oltre sul rapporto tra suono e visione che, anche nel suo significato cosmogonico, sarà oggetto del paragrafo dedicato ai temi del ritmo, della melodia e dell'armonia. Ci basti, per ora, tenere a mente questa contrapposizione tra “visione”, scaturita dalla dimensione acustica della materia, dalla sua connaturata vibrazione e assoggettata al numero, e “immagine”, il cui carattere “rappresentativo”, riflesso, di proiezione, allude alle operazioni di un *logos*-parola privato della propria componente musicale. È chiaro che l'eventuale ricomposizione nella “visione” di queste due dimensioni, *logos*-numero e *logos*-parola e, quindi, di soggetto e oggetto, ridesta il problema aristotelico del ruolo e del significato dell'umano nell'orizzonte mistico della tradizione pitagorica.

2.4 Aurora

Per la filosofa andalusa, pensare è decifrare, è tradurre in segni ciò che era cifrato; infatti, l'essere nel suo darsi più immediato è cifra e, in quanto tale, incomunicabile. Il processo che conduce alla “verità”, segue un percorso a ritroso dall'essere individuale all'essere originario, installato in quel “centro” del *sentire* e *sentirsi* originari³⁸¹, inteso come luogo di rivelazione dell'essere e, simultaneamente, di trasformazione personale, perno metamorfico, spazio di conversione. Nel lessico zambraniano, la “rivelazione” (o intuizione), in grado di compiere la suddetta ricomposizione, è definita Aurora:

³⁸⁰ Cfr. M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 102.

³⁸¹ Cfr. M. Zambrano, «Il soggetto. Il centro, calamita del sentire e del sentirsi originari. Le radici del sentire imprigionate nel subconscio», in Id., *Note di un metodo*, a cura di S. Tarantino, Napoli, Filema, 2008, p. 67.

«L'apparizione dell'Aurora unifica i sentire trasformandoli in senso, reca il senso. Per senso, per la percezione del senso, intendiamo l'apprensione, nel suo atto unico, del sentire stesso, la sua origine e la sua finalità»³⁸².

L'Aurora è limite, «interregno» tra luce e tenebre, tra estensione e intensione, matrice di possibilità, rivelazione alfanumerica, apertura di senso. Non è l'alba, precisa la filosofa, non lo è ancora, è l'annuncio della luce che verrà senza che si siano disfatte le tenebre in cui regnano i sogni, è un silenzio primitivo, rivelatore. La metafora dell'Aurora, presente nella riflessione dell'autrice già a partire dagli scritti giovanili sulla condizione della Spagna, assume nel tempo un significato sempre più aderente all'orizzonte mistico. Simbolo di mediazione e rinascita, diventa l'immagine di una nuova accezione del termine creazione, non finalizzata alla produzione di alcunché, e in questo senso mostra l'impossibilità di ridurre la Ragione poetica a strumento letterario. Piuttosto, è registrazione dello stato nascente, dimensione capace di conservare un particolare rapporto con lo spazio e con il tempo in cui la verità non sopraggiunge metaforicamente con il levarsi del sole, quello della domanda filosofica, ma si coniuga nel participio presente del «nascente», aderente allo stato della vita nel momento dell'esposizione più radicale, quella della nascita: «I cavalli dell'Aurora, quelli, trionfano in un'ora precisa, prima che il sole così imperiale da parte sua, appaia regnando in modo assoluto, senza più spiraglio alcuno dell'albeggiare, senza più traccia di ciò che è nato»³⁸³. Semplice annuncio, rossore aurorale, dimensione in se stessa prolifica e performante che scopre il carattere radicale e precipuo della vita umana, l'Aurora zambrana ha carattere alchemico³⁸⁴, perché “operante”, medicinale e mediatore per essenza tra la passività della ricezione, della vocazione, e l'attività della trasformazione, tra numero e parola: «Lei, la Aurora, misteriosa congiunzione dei quattro elementi che conosciamo e di altri ancora, motivo per cui le è stato conferito uno dei gradi più alti tra le divinità del cosmo. Mediatrice, dunque, salvatrice dei matematici nella parola, sorella di questo *logos*, che lo salva, salvando se stessa»³⁸⁵.

³⁸² M. Zambrano, «L'apparizione del confine», in Id., *Dell'Aurora*, cit., p. 84.

³⁸³ M. M. Zambrano, «Alcuni impossibili prolegomeni: sospiri», in Id., *Dell'Aurora*, cit., p. 19.

³⁸⁴ Cfr. M. Perreira, *Aurora alquímica*, in «Aurora. Papeles del Seminario “María Zambrano”», n.6, 2004, pp. 128-133. In proposito, Perreira riporta un'importante considerazione di Zambrano: «Yo no lo sabía, pero desde hace muchos años yo también andaba haciendo alquimia» (Da «Cuadernos del norte», 1986: ivi, p. 128). Perreira offre un'interessante analisi della nozione di aurora in Zambrano collegandola con uno dei testi cruciali della tradizione medievale: *Aurora consurgens*.

³⁸⁵ M. Zambrano, «Dei numeri e degli elementi», in Id., *Dell'Aurora*, cit., p. 86.

2.5 Linguaggio, parola, cifra

La pratica del disfare, o del *disnascere*, secondo il neologismo coniato da Zambrano, è caratteristica del suo pensiero e spina dorsale della Ragione poetica. Questa, non è da intendersi come avente di mira la dimensione estetica, come espressione poetica, prelogica e autoreferenziale, bensì in quanto tensione all'apprensione immediata di una realtà integrale e profonda. Si tratta, pertanto, di un discorso filosofico piuttosto che poetico in cui i concetti chiave della filosofia classica, quali "essere", "esistenza", "causa", "essenza", emergono attraverso un tipo di linguaggio prossimo a quello poetico ma anche ricco di brani più discorsivi e prosaici. In questa prospettiva, come osserva Bundgård, sembra che lo scarto tra il discorso poetico e quello zambraniano stia in un fattore di carattere temporale, ovvero nella precedenza o meno dell'esperienza rispetto alla sua registrazione e presentazione nella scrittura. Con particolare riferimento a *Chiari del bosco*, quello di Zambrano appare come risposta interpretativa o deciframento ermeneutico di una conoscenza già acquisita per rivelazione; più che esprimere, pertanto, dimostra.

Come sottolinea il poeta e amico della pensatrice spagnola José Ángel Valente, il linguaggio genuinamente poetico conduce a un tipo di conoscenza che «va haciéndose» attraverso l'atto di creazione stesso e mediante l'elaborazione del significante. La conoscenza poetica non si dà né prima né dopo il processo di creazione, bensì durante; emerge in quanto tale nello spazio di creazione stesso. Al contrario, il tono programmatico e denotativo dell'enunciazione zambraniana, sebbene ricca di simboli, immagini, allusioni mitologiche e riferimenti mistici, tradisce una tipologia di simbolismo che Valente ha definito «presentacional» contrapposta a quella «aparicional» caratteristica della poesia³⁸⁶.

Dire l'essere o, più precisamente, l'esperienza dell'"evento" (in tutto simile all'*Ereignis* heideggeriano) dell'essere nella coscienza, è la finalità di *Chiari del bosco*, uno dei testi più complessi della filosofa. Dire non significa esprimere, precisa Zambrano sulla scia di Ortega y Gasset³⁸⁷; l'esprimere tende all'azione, all'esercizio e alla danza, mentre il dire si configura come aspirazione, cammino verso il *logos* o la parola, per questo non presuppone un qualcosa ma semplicemente un qualcuno che stia in ascolto. La differenza tra dire ed esprimere, sottende ad un'altra doverosa distinzione,

³⁸⁶ Cfr. A. Bundgård, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Trotta, 2000, pp. 428-429.

³⁸⁷ Cfr. J. Ortega y Gasset, *Sobre la expresión, fenómeno cósmico*, in Id., *O.C.*, tomo II (1916), Madrid, Taurus, 2004, p. 680-683.

quella tra linguaggio e parola. Come precisa Zambrano, la parola è svincolata dal linguaggio, che dal punto di vista biologico e biografico la precede. Esso è, infatti, istinto animale e si muove nell'ambito della relazione, del fine comunicativo, mentre la parola è, in termini filosofici, l'*a-priori* del linguaggio, libera, illimitata, mai possedibile, originaria³⁸⁸. Queste due sfere sono talmente irriducibili l'una all'altra che avvicinarsi alla parola può implicare la privazione del linguaggio stesso. Esso può degradare il proprio suono in «musichetta» oppure riscattarsi attraverso la voce di un'anima che, come *diapason*, la riconverta da musichetta in musica. «Musica che sorregge la parola sull'abisso. Musica che è parola inoblialabile, trascendente»³⁸⁹.

Una volta operata la distinzione tra linguaggio e parola, tuttavia, occorre domandarsi che tipo di parola intenda Zambrano e in che rapporto stia con l'essere che si vuole dire.

In *Del conocimiento pasivo o saber de quietud* Valente definisce il sapere possibile attraverso l'esperienza del “chiaro” (*claro*) del bosco in questi termini:

El saber que en claro del bosque se revela es un saber del ser y de la palabra. Saber de la palabra perdida, de la palabra que es la transparencia del ser. Antepalabra o palabra absoluta, todavía sin significación, o donde la significación es pura inminencia, matriz de todas las significaciones posibles: palabra naciente. Tal es la palabra del claro del bosque³⁹⁰.

Tale parola, originaria, «non creata», presenta caratteristiche difficilmente descrivibili e sembra piuttosto darsi per negazione. La parola di *Chiari del bosco*, infatti, non è concetto e nemmeno segno, eppure – scrive Zambrano – fa concepire. Se la finalità del testo zambraniano, come rivela la stessa pensatrice, è ontologica, la parola in questione appartiene alle *onta* (cose dell'essere) piuttosto che alle *pragmata* (cose del fare) e, nel rimando all'indicibilità di tale parola, al suo essere “cifrato”, dice l'occultamento dell'essere nei termini indissolubili di numero e parola, silenzio e suono, dire e tacere, tempo e luce; ovvero dice l'originaria, inviolabile, indecifrabile resistenza del sacro: «è rivelazione ciò che appare, come una parola isolata o un numero non decifrato, la cifra che si impone in modo indelebile»³⁹¹.

La scrittura zambranina tematizza questo silenzio, la discontinuità costitutiva dell'essere, il *claro* o “rivelazione”, ma esplicitamente e discorsivamente sebbene simbolicamente, mostrando ciò che il linguaggio non può ospitare ma in modo

³⁸⁸ Cfr. M. Zambrano, *Dell'Aurora*, cit., p. 93.

³⁸⁹ Ivi, p. 94.

³⁹⁰ J.A. Valente, *Del conocimiento pasivo o saber de quietud*, in «Cuadernos del norte», II, n. 8, 1981, pp. 6-9.

³⁹¹ M. Zambrano, *Dell'Aurora*, cit., p. 84.

prettamente filosofico. Infatti, secondo Bundgård, la filosofa non trattiene nella propria scrittura l'esperienza della carenza del linguaggio, la sua resistenza; non "presenta" (nel senso di far presente *hic et nunc*) il carattere ineffabile dell'esperienza mistica. Diversamente dai poeti nonché da mistici quali Miguel de Molinos, San Juan de la Cruz e Santa Teresa, Zambrano mostra il carattere ineffabile dell'esperienza dell'emergenza dell'essere ma a partire da una dimensione "rappresentativa" del linguaggio e non espressiva, giacché tale esperienza si dà precedentemente alla dimensione comunicativa con il lettore. Vediamo, attraverso l'analisi del "chiaro", se effettivamente sia possibile concordare con questa critica che, peraltro, sembra contrastare con le intenzioni di "comunione" con il lettore, piuttosto che di "comunicazione", dichiarate da Zambrano in «Perché si scrive»³⁹².

2.6 *Claro*, fonema, silenzio

Il solitario «decifrare il sentire» che muove la Ragione poetica, mostra la propria capacità teoretica nonché una straordinaria forza evocativa nel motivo del *claro* del bosco. Chiaro, in spagnolo *claro*, deriva dal latino *clarus* e indica la luce in una peculiare accezione che forse, come osserva Cacciari³⁹³, risuona anche nel latino *lucus* (*lucare*, *lucere*, da cui *collucare*, *inter-lucare*, *sub-lucare*, traducibili con potare, disboscare, etc.), nonostante quest'ultimo finisca col designare il *bosco sacro*, pertanto distinto da *nemus*, o *sylva*, inteso come distesa disordinata di alberi, *inculta*. Vico conferisce al termine *lucus* il significato di luogo aperto, asilo, perché «terra bruciata dentro al chiuso dei boschi»; la contrapposizione tra l'essere chiuso, serrato, inospitale, privo di visibilità e, in quanto tale, maggiormente esposto agli attacchi degli animali selvaggi, caratteristico del bosco, e l'apertura di uno spazio al suo interno, capace di offrire un orizzonte di visibilità e perciò di prevedibilità all'uomo, fa del *lucus* un *asylum*. Tuttavia, insiste Cacciari, il soggetto è sempre il bosco, giacché è solo in quanto apertura nel bosco che il *lucus* è tale; è il chiuso del bosco a garantire e proteggere l'aperto del *lucus*³⁹⁴. La prossimità semantica tra *claro* e *lucus* si dà nel carattere chiaroscurale del primo: *claro* non significa infatti uno spazio di luminosità, bensì di

³⁹² M. Zambrano, «Perché si scrive», in Id., *Verso un sapere dell'anima*, cit., pp. 23-31.

³⁹³ Cfr. M. Cacciari, "Lichtung": intorno a Heidegger e Zambrano, in A. Petterlini, G. Brianese, G. Goggi (a cura di), *Le parole dell'essere: per Emanuele Severino*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp. 123-124.

³⁹⁴ *Ibidem*.

penombra, non chiarezza della luce ma debolezza. In questo senso, il *lucus* è il darsi luminoso-opaco del bosco, «apparisce nella notte delle tenebre»³⁹⁵.

Il termine zambrano *claro* è da intendere esattamente così, come luce propria dell'ombra, dell'opaco, che appare quando non è cercata; infatti, non esistono cammini (*Holzwege* in termini heideggeriani) in grado di condurci ad esso. Il tema del *claro* è certamente tra quelli più indicativi di una vicinanza tra la critica al razionalismo occidentale mossa da Zambrano e quella alla metafisica costitutiva del pensiero di Heidegger. Purtroppo non disponiamo di elementi sufficienti a ricostruire più dettagliatamente l'influenza del pensatore tedesco sulla filosofa spagnola, dato che Zambrano non lo cita e neppure lo menziona eccetto che in pochissime occasioni, considerandolo peraltro erede a pieno titolo della tradizione dell'idealismo tedesco; solo una volta, come vedremo, lo presenta come uno dei più eminenti filosofi della contemporaneità. È indubbio che a pesare su questo aspro giudizio sia la polemica tra il suo maestro Ortega e Heidegger circa la paternità di alcune idee, polemica che include anche altri pensatori spagnoli e che Zambrano rende esplicita in «Antonio Machado e Unamuno, precursori di Heidegger»³⁹⁶. Ciononostante, è possibile segnalare alcuni momenti di confronto, se non da parte di Heidegger, che per quanto ne sappiamo non conosceva l'opera della pensatrice andalusa, da parte di quest'ultima che lesse ed ereditò alcune importanti riflessioni. La denuncia di una mutilazione del pensiero tutta a favore della ragione e, pertanto, l'esigenza di una riconciliazione tra poesia e filosofia in vista della riassunzione delle «ragioni del cuore» o delle *viscere* del pensiero, è sicuramente precedente alla lettura dell'opera heideggeriana, considerato che si tratta di temi importanti già nel 1934, in *Verso un sapere dell'anima*, poi centrali nel 1939, in *Filosofia e poesia*. Pertanto, piuttosto che di influenze heideggeriane, sino a qui si tratta della profonda eredità, oltre al già menzionato *Logos del Manzanares* orteghiano, della riflessione del poeta e pensatore Antonio Machado.

Tuttavia, è nei testi successivi al 1945 che la riflessione sul poetico assume in Zambrano quel tono peculiare, oracolare e caratteristico della poesia mistica – secondo Bundgård di matrice heideggeriana – che caratterizzerà opere quali *Chiari del bosco* o *Dell'Aurora*. È certo che negli anni Quaranta la pensatrice andalusa abbia potuto leggere la traduzione spagnola del 1944 di Juan David García Bacca *Hölderlin y la esencia de la poesía* dello scritto di Heidegger, *Hölderlin und das Wesen der Dichtung*,

³⁹⁵ *Ibidem*.

³⁹⁶ Cfr. M. Zambrano, *Antonio Machado e Unamuno, precursori di Heidegger*, in *Luoghi della poesia*, a cura di A. Savignano, Milano, Bompiani, 2011, p. 315-317.

presentata inizialmente alla conferenza di Roma del 1936. In *Sein und Zeit* non emergono riflessioni sull'opera d'arte, è solo nel 1935, e in particolare a cominciare dal corso estivo all'Università di Friburgo intitolato *Einführung in die Metaphysik*, che il tema della relazione tra poesia e pensiero appare per la prima volta. A partire da questa data, dunque, la riflessione heideggeriana si presenta nel tentativo di ri-creazione poetica del pensiero greco, finalizzata a una rinascita della filosofia in una sorta di cammino a ritroso. Non è un caso, allora, che dagli anni Quaranta l'interesse di Zambrano per la poesia mostrato già nel 1934 si intensifichi, manifestandosi nel distacco dal razionalismo orteghiano, nell'elaborazione di suggestioni maturate durante l'esilio cubano e la collaborazione con la rivista «Orígenes», e nello sviluppo di quella riforma della ragione cui dà il nome di Ragione poetica. In questo senso, è significativo che la filosofa ne *I beati* faccia riferimento a Heidegger proprio nel vivo di una riflessione circa l'unità originaria tra pensiero e poesia nei presocratici:

La servitù rischia di essere prigionia. E la poesia è stata prigioniera quasi sempre, mentre la filosofia, più difesa nella sua autonomia iniziale, ha finito per darsi quasi completamente a essa, alla storia, storicizzando se stessa, negandosi. E così ora, grazie al più famoso dei filosofi di questo secolo – Heidegger – risulta che le è necessario tornare alla poesia, attenersi, onde riaversi, e senza la certezza di riuscirci come vi riuscirono i presocratici, nei quali la filosofia non si era ancora separata dalla poesia, ai luoghi dell'essere da questa indicati e visitati. Grazie a Heidegger, perché senza questa sua giusta fama un fatto del genere, pur appearing in altri testi, non sarebbe stato riconosciuto e nemmeno intravisto³⁹⁷.

Neppure Nietzsche, secondo la pensatrice, sarebbe stato sufficiente per portare a termine una tale impresa, quella della denuncia di una separazione originaria tra poesia e filosofia. In questo senso, Zambrano riconosce onestamente il valore del filosofo tedesco, pur non rinunciando a sottolineare la preesistenza di alcune riflessioni.

Tuttavia, riconoscere un'originaria coappartenenza tra poesia e pensiero non significa misconoscere l'essenziale differenza tra poeta e filosofo. «Treffend, was Char sagte» (Concordo con quanto detto da Char), disse Heidegger a Jean Beaufret al termine di una cena in cui Char proruppe affermando che la poesia non ha memoria, ma che semplicemente domanda che si prosegua, che si vada avanti³⁹⁸. Qui si esprime tutta la differenza tra poesia e pensiero, la prima flusso (verso il basso) di un fiume che sgorga da una fonte, in cui la parola stessa emana dalla sua sorgente, l'altra che invece ripercorre il cammino a ritroso (verso l'alto), assurgendo a domanda delle domande

³⁹⁷ M. Zambrano, *I beati*, a cura di C. Ferrucci, Milano, SE, 2010, p. 48.

³⁹⁸ Cfr. A. Bundgard, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, cit., p. 445. In proposito si veda J. Beaufret, *In cammino con Heidegger. Conversazioni con Frédéric de Towarnicki*, a cura di S. Esengrini, Milano, Marinotti, 2008.

quella medesima fonte. In Heidegger, la parola è dimora dell'essere e la poesia, che è linguaggio originario (*dichtung*), realizza l'instaurazione dell'essere nella parola. In tal senso, la verità è *aletheia*, e *lichtung* non significa la svelatezza dell'essere, non indica la luce, bensì proprio la non-svelatezza, ovvero, data la differenza ontologica tra essere ed ente, l'instaurarsi dell'essere-nascosto dell'essere nel non-essere-nascosto dell'ente. La *lichtung*, dunque, non ha a che fare con la luce, piuttosto, presenta delle affinità con la dimensione dell'ascolto.

In questa prospettiva, il proposito zambrano coincide con quello del filosofo tedesco: ricondurre l'uomo alla sua essenza originaria. Tuttavia, se fino a qui le posizioni di Zambrano e di Heidegger sembrano corrispondersi, è possibile riscontrare una profonda differenza nella risposta dell'uomo di fronte alla *lichtung* o al *claro*. Secondo la ricostruzione di Cacciari, è questo il motivo della diffidenza di Zambrano nei confronti del filosofo tedesco e del termine *lichtung* che interpreta, forse, come una sorta di ultima e poco originale variazione della *claritas* scolastica. Zambrano non concorda con l'idea dell'esserci nella forma della pura interrogazione ed, anzi, è proprio questa attitudine dell'uomo filosofico a mostrare con particolare evidenza il carattere essenzialmente filosofico-metafisico della tradizione occidentale che la pensatrice spagnola contesta come responsabile del delirio di deificazione dell'umano e dell'oblio della *passività*, delle *viscere* del pensiero. È in questo senso che Heidegger appare agli occhi di Zambrano come l'ultimo esponente dell'idealismo tedesco. Per questo al filosofo e alla filosofia *tout court*, all'azione dell'*interrogare*, Zambrano contrappone la figura del "beato" (*bienaventurado*), e quel *rispondere* alla vocazione caratteristica della poesia. E in proposito scrive: «Stupisce questo inizio della filosofia di Heidegger; nella sua impostazione della domanda riguardo all'"essere" rimprovera all'ontologia di tutti i tempi il fatto di non averla impostata a fondo. Ma, in realtà, l'"essere" non è stato la domanda, bensì la risposta trovata dalla filosofia, e tutta l'ontologia è partita da essa»³⁹⁹.

Gli studi sul tema del sogno offrono un ricco terreno di riflessione sulla parola e sulla costitutiva molteplicità temporale dell'umano, utili alla comprensione dell'esperienza del *claro*. L'articolazione tra la dimensione di assolutezza e passività del sogno e quella temporale della veglia mostra l'evento della parola, la sua nascita, come il luogo attraverso il quale avviene il passaggio, essenzialmente vitale, tra la discontinuità del vuoto, «atomo di vuoto», e la continuità temporale della veglia. La riflessione zambrano vuole sondare l'origine, il punto di articolazione tra sogno e veglia, il

³⁹⁹ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 146, in nota.

luogo in cui il tempo apre una fessura nel pieno dell'assoluto. Tuttavia, lungo questo cammino a ritroso attraverso il disfacimento della parola, o meglio attraverso e contro la sua cristallizzazione al fine di coglierne la radice prima, la sorgente, non si finisce per installarsi, in base alla distinzione tra linguaggio e parola precedentemente analizzata, nella primigenia dimensione del linguaggio come impossibilità stessa della parola? Non si finisce per incontrare il linguaggio come puro gesto, vocalizzo, verso animale? Percorso un tale cammino attraverso la parola e attraverso il tempo, è ancora possibile riscontrare una differenza tra uomo e animale? Evidentemente sì, perché la parola nel suo darsi originario precede ontologicamente il linguaggio, anzi ne è sprovvista, libera come è libera dalle *circostanze*, e si dà nell'uomo come gesto vocale, poesia (*dichtung*), o primordiale nominare gli dèi che lascia apparire il mondo, costitutivo e fondativo rapporto tra uomo e divino: «Molto ha esperito l'uomo. / Molti celesti ha nominato / da quando siamo un colloquio / e possiamo ascoltarci l'un l'altro»⁴⁰⁰, recita il terzo detto dell'*Hölderlin* di Heidegger. Il verbo "*dichten*" tradotto con poetare e il suo sostantivo "*dichtung*", che si riferisce alla poesia nella sua essenza, stanno evidentemente in opposizione alla poesia come espressione estetica. Con "*dichten*" non si intende la creazione estetica, bensì un "rivelare indicante", cioè mai questa *poiesis* (cosa fatta, realizzata), ma un'origine, un destino, la comune *arché* di poesia e filosofia; si tratta infatti di un dire che indica, che rende visibile o manifesto, conferendo presenza. La *dichtung* è dire che canta e pensa l'esserci nel suo esporsi al mondo, l'originario colloquio di pensiero e canto, ovvero l'essenza nascosta del pensare e del cantare; è rapporto e, in quanto tale, imparentato con il termine "*diche*", ordine cosmico che si manifesta senza poter mai essere illustrato a pieno. Di essa si può solo tentare una rappresentazione o approssimazione. Analogamente a Heidegger, Zambrano, anche lei lettrice di Hölderlin⁴⁰¹, ne *L'uomo e il divino* mostra come sia l'atto del nominare gli dèi, il loro apparire dal Sacro intenso come Caos primordiale o indistinta pienezza dell'origine, il presupposto del pensiero e della domanda circa l'essere delle cose.

⁴⁰⁰ M. Heidegger, *Hölderlin e l'essenza della poesia*, in *La poesia di Holderlin*, a cura di Leonardo Amoroso, Milano, Adelphi, 1994, p. 47.

⁴⁰¹ Zambrano riflette sul poeta tedesco anche in alcune significative pagine de *L'uomo e il divino*, in cui riconosce nella «fase umana» della cultura occidentale, quei caratteri specifici di assolutezza, esigenza, divinizzazione contro cui muove la sua critica. In proposito scrive: «Ma la coscienza proseguì la sua crescita fino al limite ultimo nell'idealismo romantico tedesco. Parallelamente, nella poesia romantica, Hölderlin aveva realizzato la tragica avventura che precedeva il superuomo di Nietzsche. L'avventura in cui l'uomo si gioca il suo essere, ormai pienamente conseguito, di fronte al divino, come prima del cristianesimo – quando ancora non si conosceva – aveva fatto di fronte agli dèi greci. Hölderlin ripete e rivive dal mondo della coscienza, della pienezza dell'umano, la tragedia di Empedocle: sfida il divino, lo provoca; e l'uomo sebbene abbia già conquistato se stesso ed eserciti il dominio nella sua coscienza, è divorato di nuovo dal divino». M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 149.

Numero e nome sembrano qui coincidere. Apparizione, apertura, spazio di liberazione, che sancisce la nascita tanto dell'umano quanto del divino. Pertanto, il *claro* zambrano allude e persino simbolizza quell'apertura, è contemporaneamente *èthos* e *poiesis*, evento della Ragione poetica, possibile solo nella stato di passività del soggetto, ovvero quando l'intenzionalità è disattivata. Solo allora si hanno «parole non destinate [...] al sacrificio della comunicazione, attraverso vuoti e soglie, frontiere, parole senza il peso di comunicare o notificare alcunché. Parole di comunione»⁴⁰². Parole puntualissime e aurorali, aperte all'evento, che vengono incontro appena articolate, tese nello sforzo del dire la loro stessa nascita e rischiando di involvere al silenzio, «pericolo ultimo del colloquio», secondo Heidegger. Per questo la loro tonalità è importantissima, come nella poesia, giacché la tonalità è la cifra stessa dell'evento e del suo destino, quella che per prima sfonda il silenzio e «che regge la parola sull'abisso».

Indecisa, appena articolata, si sveglia la parola. Non sembra che riesca a orientarsi mai nello spazio umano, che va prendendo possesso dell'essere che si sveglia lentamente o istantaneamente. Poiché se il risveglio si compie in un istante lo spazio lo assale come se lo avesse aspettato lì per definirlo, per fargli sapere che è un essere umano e basta. [...] È di indole docile la parola, lo mostra nel suo destarsi quando comincia a sgorgare indecisa come un sussurro in parole slegate, in balbettii, appena udibili, come un uccello ignaro che non sa dove andare ma si dispone ad alzare il suo debole volo. Viene ad essere sostituita, questa parola nascente, indecisa, dalla parola che l'intelligenza già sveglia proferisce come un ordine, come se statuisse anch'essa una presa di possesso dinanzi allo spazio che implacabilmente si presenta e davanti al giorno che suggerisce un'azione immediata da compiere, *una* che tutte le comprende. Parole cariche di intenzione. E la parola originaria, ritiratasi in sé, torna al suo silenzioso e nascosto vagare, lasciando l'impronta impercettibile della sua diafanità. Non si perde però. Come un balbettio, come un sussurro della fiducia inestinguibile, attraverserà la serie delle parole dettate dall'intenzione, liberandole per qualche attimo dalle loro catene. E in questa breve aurora si avverte il germinare lento della parola nel silenzio⁴⁰³.

In quella che potrebbe essere definita come una fenomenologia della parola, Zambrano si sofferma sulle varie possibilità della parola nel suo corpo tonale, ovvero in relazione al tempo e alla sua capacità di assunzione di ciò che per natura non può essere costretto dal *logos*-parola, non può essere uni-vocato: le *viscere*. Gemito, balbettio, sussurro, bisbiglio, sillaba, rappresentano quel sofferto rapporto con il tempo germinato nella passività, nato da quella parola che le precede tutte e di cui non si sa se abbia mai superato la barriera che separa il silenzio dal suono, che è in se stessa unità, «congiunzione miracolosa della "*physis*", del senso che abbraccia e riunisce i sensi, soffio vivificante, impalpabile fuoco» e che quando straripa ha carattere di fenomeno

⁴⁰² Ivi, cit., p. 88.

⁴⁰³ M. Zambrano, *Chiari del bosco*, cit., pp. 28-29.

cosmico⁴⁰⁴. Per questo spesso è semplice balbettio, un tartagliare, un ri-velarsi per insufficienza data dalla prossimità dell'«anteparola», dalla totalità della parola che non può darsi, a meno di coincidere con la morte.

Poiché la presenza totale porterebbe la parola unica, la parola perduta, o il morire. Il morire senza intervento della morte. Ed esiste il balbettio che sbarra il passo al pianto, che ne interdice la nascita, che annuncia il pianto reprimendolo: allora è il singhiozzo. [...] E il fatto che il desiderio di rivelarsi debba solcare quel mare in direzioni tanto diverse mostra che non è possibile sapere se ciò che nella parola compiuta si chiama il *che* annidi in qualche balbettio, e in quale di essi; perché i balbettii sono molteplici e si sovrappongono gli uni con gli altri, o si aggrovigliano insieme ciechi come fossero larve di parole; e come sia possibile percepirlo solo negli abissi più profondi del “sentire originario”⁴⁰⁵.

Si comprende allora come il balbettio sia la modalità verbale della creatura che ha deposto l'intenzionalità e la violenza del *logos*, della parola «armata». La parola può offrirsi e articolarsi in diversi modi senza tuttavia cedere a linguaggi codificati e convenzionali. Il Grido, ad esempio, riempie completamente di suono, consumando interamente il tempo finché vi è fiato, mentre la parola non può essere proferita senza pause, senza quel vuoto necessario all'articolazione, che è anzitutto disposizione di tempo. Ancora una volta si riscontra una separazione in termini temporali: il pieno, la continuità ed atemporalità in opposizione a temporalità, discontinuità e musicalità. «Senza pause e senza silenzio non ci sono parole. Il grido proviene dal pieno e perciò rimarrà sempre in esso un nucleo irriducibile, come accade quando si vuole esplicitare tutto ciò che è pieno»⁴⁰⁶. È allora che si perde il «carattere salvifico» della parola e le *viscere* emergono come mostruosa alterità che si oppone alla vista, vita intestina che, essendo meramente corpo, *soma*, presenta, se ci affidiamo all'accezione originaria del termine, i tratti mortiferi dell'atemporalità, quella del corpo tutto opaco che assomiglia alla materia. D'altro canto, è questa una condizione privilegiata per l'ascolto del tempo cosmico. La lontananza tra il grido e la parola del risveglio, sta dunque nel perpetrare quel ritmo primordiale senza possibilità alcuna di uscita. Tuttavia, l'azione trascendente della parola che, nella feconda passività del silenzio, rivela il proprio carattere di libertà, deve mantenerne il carattere sacro. Il Verbo, in altri termini, deve farsi carne operando sì una congiunzione primitiva tra *logos* e *physis*, ma conservando il mistero della propria concezione nella passività, analogamente a quanto tramandato dal dogma cristiano della Vergine Maria. La parola che così nasce, «velata» perché intessuta di silenzio, emerge come lingua sacra, originaria convergenza tra parola e numero, musica

⁴⁰⁴ M. Zambrano, *Chiari del bosco*, cit., p. 104.

⁴⁰⁵ M. Zambrano, *Dell'Aurora*, cit., p. 91.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 84.

del *logos* e poesia, capace di restituire un rapporto originario e di cantare il ritmo del cosmo, di iniziare il tempo – in cui la parola si fa – e di iniziare al Tempo. Gli orfici, i cosiddetti pitagorici, secondo Zambrano, furono sconfitti dal *logos* che enuncia, chiarisce e definisce, proprio perché quando l’esperienza del patire il tempo è così viva, risulta indicibile, e volendo restare fedeli all’indicibile, i pitagorici modellarono attraverso il numero, prima di articularli in parola, la voce e il gemito⁴⁰⁷.

Apparentemente paradossale, tale parola è assieme silenzio e parola «incarnata», parola iniziatica, e chi la possiede, osserva Zambrano sulla scia di Guénon, può arrivare a comprendere «linguaggi non umani» come il canto degli uccelli⁴⁰⁸.

Sembra evidente che si tratti di una parola in cui il rapporto tra significante e significato è radicalmente differente dal linguaggio comune. L’insistenza zambranianiana sul carattere discontinuo della parola aurorale, la relazione tra fonema (*gémito, balbuceo, murmullo, silaba*) e silenzio, indica che siamo in presenza di un tipo di parola in cui quella differenza è annullata e in cui proprio tale annullamento è l’evento reso manifesto nel *claro*, quello della «parola velata» e custodita,⁴⁰⁹ esatta e intonata; in termini heideggeriani, lo svelamento-occultamento dell’essere dell’ente. Il Vico “interprete” di Platone, così come lo definisce Vitiello⁴¹⁰, ci conduce, chiarendola, alla medesima questione posta molto tempo prima nelle pagine del *Cratilo*, ovvero il rapporto tra parole, fonemi ed essere; anche qui è la voce (*phoné*) a costituire quel primo gesto di apertura. E proprio in Vico il carattere di fonazione del *logos* rivela un intimo legame con la matematica e la geometria e, quindi, con l’astronomia, intesa come scienza delle leggi astrali espresse mediante il canto; *vóμος* era infatti il canto⁴¹¹. Era, perché poi i linguaggi intraprendono il loro cammino di allontanamento dalla parola originaria per ricorrervi ciclicamente, secondo il movimento descritto da Vico dei «corsi e ricorsi» della storia, sostiene Zambrano, storia che ha inizio proprio dal linguaggio stesso anche qualora non si sia disposti ad ammettere l’esistenza della parola iniziale, quella velata che sgorga dalla originaria⁴¹².

⁴⁰⁷ M. Zambrano, *Dell’uomo e del divino*, cit., p. 97.

⁴⁰⁸ Ivi, p. 100.

⁴⁰⁹ Zambrano sfrutta il doppio significato del verbo spagnolo *velar*: velare e curare, e custodire. Cfr. M. Zambrano, *Appunti sul linguaggio sacro e le arti*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, a cura di C. Del Valle, tr. it. di C. Ferrucci, Milano, BUR, 2013, p. 120.

⁴¹⁰ Cfr. V. Vitiello, *La favola di Cadmo. La storia tra scienza e mito da Blumenberg a Vico*, Roma-Bari, Laterza, 1998, p.46.

⁴¹¹ Cfr. P. Zellini, *Numero e logos*, cit., p. 62. In proposito si veda, G. Vico, *De constantia iurisprudentis*, XIV, 1-6, in Id., *Opere giuridiche. Il diritto universale*, a cura di P. Cristofolini, Firenze, Sansoni, 1974, pp. 478-483.

⁴¹² Cfr. M. Zambrano, *Appunti sul linguaggio sacro e le arti*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., p. 123.

Tuttavia, si profila una differenza fondamentale tra la riflessione zambraliana e quella heideggeriana, grazie alla quale è possibile inquadrare in modo adeguato un'opera come *Chiari del bosco*. Mentre Zambrano descrive ed esplicita la comprensione dell'essere a partire da un sentire dell'essere nell'esperienza mistica, per il filosofo tedesco la questione consiste nel darsi dell'essere nella comprensione; l'essere non si mostra, la sua peculiarità è quella di "essere" propriamente solo in questo darsi, questa è l'ontologia heideggeriana.

Nell'opera *Chiari del bosco* si palesa, dunque, l'attitudine mistica di Zambrano, l'idea dell'insufficienza del linguaggio quando dice l'essere, nonché di una verità impossibile da irretire nelle maglie del linguaggio nel suo declinarsi al tempo presente. Mistico è precisamente questo stare "oltre" il linguaggio, il tacere di fronte a ciò che non può essere trattenuto. In questa prospettiva, il *claro* è il simbolo imprescindibile per la comprensione di questa esperienza in cui la "parola originaria" si dà come forma al negativo, tentativo di dire ciò che non si può dire custodendo in uno spazio che è suono, voce-gesto, fonema che precede il processo di significazione, principio cosmogonico, il carattere ineffabile dell'essere. La paradossalità di questa parola increata di cui parla Zambrano, antecedente tanto il concetto quanto il segno, originaria, assoluta e inaccessibile ma, contemporaneamente, matrice di senso, è stata osservata in modo particolare da Bundgård che, in questo senso, intende la dimensione mistica zambraliana nei termini di una comunione spirituale sancita da una parola in cui sia annullata la differenza tra significante e significato, avviata verso un processo di *desimbolizzazione* del linguaggio tendente alla non-dualità dell'originario, alla riconciliazione tra pensare ed essere, e tra soggetto e oggetto, in un percorso che dalla semantica, attraverso la simbolica e la semiotica, sembra volerci far approdare alla mistica e al suo "pitagorico" silenzio. Tuttavia, osserva acutamente Bundgård, la non-dualità della dimensione mistica che precede il linguaggio e la differenziazione, non riconduce forse alla categoria di totalità?⁴¹³

È ancora possibile, in questa prospettiva, una teoria della conoscenza?

Quando Colli, a proposito dell'evento misterico di Eleusi⁴¹⁴, insiste – a dispetto di molti critici – nel considerarlo una vera e propria festa della conoscenza, tocca un aspetto cruciale per la nostra riflessione e, in generale, per una analisi sul significato e sui limiti della prospettiva gnoseologica moderna. È possibile una conoscenza mistica?

⁴¹³ Cfr. A. Bundgård, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, cit., p. 468.

⁴¹⁴ Cfr. G. Colli, *Introduzione*, in Id., *La sapienza greca*, vol. I, cit., p. 28.

Dal mancato riconoscimento dell'intrinseco valore conoscitivo alla celebrazione dei misteri eleusini si evince la quasi unanime risposta negativa dei moderni, convinti che si veda solo ciò che tutti possono vedere, pertanto non disposti a riconoscere in quelle cose "viste" dall'iniziato del rituale eleusino nulla più che immagini ed oggetti sacri.

Del resto, scrive Zambrano, «La ragione razionalista, schematizzata [...] fornisce un unico mezzo di conoscenza [...] Ma l'essere umano dovrebbe recuperare altri mezzi di visibilità che la sua mente e i suoi stessi sensi reclamano per averli già posseduti una volta poeticamente, o liturgicamente, o metafisicamente»⁴¹⁵. Possiamo affermare che *Chiari del bosco* voglia fornire anche una teoria della conoscenza proprio permettendoci di inoltrarci tra i boschi di una scrittura "visionaria". In tal senso, l'intenzione di Zambrano è prettamente filosofica.

⁴¹⁵ M. Zambrano, *Chiari del bosco*, cit., p. 154.

III.3 Il mare rimasto a galla: orfismo e insularità

3.1 Acqua e mare

«Quel detto che corre tra i seguaci di Pitagora, che cioè il mare è il pianto di Kronos, allude, sembra, a qualcosa di immondo e di estraneo, che è nel mare»⁴¹⁶, scrive Plutarco.

Il mare è la placenta del numero, dunque del tempo, simbolo dell'indeterminato, dell'innumerabile e dell'infinito sin dalla Grecia arcaica. Lo si è dimostrato attraverso il mito di Proteo che, a partire dal testo omerico, rivive nella letteratura neoplatonica, in Boccaccio come anello di congiunzione tra la mitologia antica e quella rinascimentale, testimone dell'ampia fortuna di questo mito, per diventare una potente metafora della nuova filosofia della natura nel Seicento. Se l'acqua è elemento e simbolo della purificazione, certamente connessa a Mnemosyne come dimostrano le numerose laminette orfiche, il mare risulta avere una valenza simbolica più complessa e ambigua. Legato anch'esso ai riti di purificazione, in proposito sembra che Pitagora stesso, dopo essere stato insultato dagli invitati di Telide, fosse andato a bagnarsi in mare a questo scopo⁴¹⁷, è nondimeno associato a un sentimento di terrore suscitato dalle creature mostruose che lo popolano. L'origine di tale sentimento può essere spiegato attraverso il carattere infinito (*horror infiniti*), indeterminato e «senza numero» dei flutti marini; il mare risulta mostruoso e desta terrore perché impossibile da assoggettare al *logos*: «Regno abitato da creature nate a metà o di nascita impossibile, da sotto-esseri dotati di vita illimitata, di avidità infinita e di remota, enigmatica finalità», osserva Zambrano⁴¹⁸.

La filosofa spagnola, dedica profonde riflessioni al tema dell'acqua e al suo significato lustrale, ma anche allo specifico tema del mare, che nel legame con l'elemento terra – come vedremo – acquisisce un significato peculiare e, tuttavia, duttile, polivalente. Nella sua semantica poliedrica e arcana, «visibile in forma di trasparenza, luogo di germinazione senza fine»⁴¹⁹, l'acqua, e il mare in modo particolare – come simbolo dell'indeterminato, del fondo della realtà, del sacro e di pensiero incipiente –, è uno dei simboli più potenti dell'apparato teoretico zambranoiano. In proposito non si dimentichi che la metafora del mare, oltre che essere centrale nella riflessione del suo maestro Ortega y Gasset, è certamente una delle più importanti nel

⁴¹⁶ Plutarco, cit. da P. Zellini, *Numero e logos*, cit., p. 29.

⁴¹⁷ J. Mallinger, «L'acqua lustrale», in Id., *Pitagora e i misteri*, Roma, Atanòr, 2011, pp. 123-125.

⁴¹⁸ M. Zambrano, «Lo specchio di Atena», in Id., *Chiari del bosco*, cit., p.151.

⁴¹⁹ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 62.

Platone della repubblica⁴²⁰. Già nell'ambito della riflessione circa la nascita della filosofia e la specificità dell'atteggiamento filosofico rispetto all'azione poetica, non poteva mancare il confronto con Talete e con quella domanda originaria circa l'essere delle cose che scopre l'acqua come *archè*:

Così, la domanda filosofica formulata in seguito da Talete significa il distacco dell'anima umana, non solo dagli dèi creati dalla poesia, ma dall'istanza sacra, dal mondo oscuro dal quale erano usciti [...] Il vero corso della filosofia e il suo progresso – se c'è stato – si basa sul fatto di scendere ogni volta verso livelli più profondi di ignoranza, di addentrarsi nel luogo delle tenebre originarie dell'essere, della realtà: cominciando dal dimenticare ogni idea e ogni immagine [...] E, così, questa ignoranza diventò il luogo di una rivelazione: della rivelazione dell'essere, identificato subito con la cosa che è meno cosa di tutte; con ciò che può penetrare ovunque; l'acqua⁴²¹.

In proposito, e conformemente a molti mistici che ritengono essere l'acqua la sostanza primordiale, anche gli orfici riprendevano questa concezione nella figura mitica di Oceano e il pitagorico Ippone di Reggio, secondo la testimonianza di Aristotele⁴²², insegnava che l'acqua è il principio di tutte le cose, sostanza materiale e anima del mondo, da cui pertanto anche l'anima umana trae origine.

Non sorprende, allora, che in una lettera del 3 dicembre 1956 indirizzata a Zambrano, l'amico pittore Ramón Gaya, esule a Roma nello stesso periodo della filosofa, si dichiara suo «hermano en el agua y en la ignorancia»⁴²³, mostrando la loro profonda condivisione circa il nesso tra ignoranza – intesa come disposizione ad accogliere e ad ascoltare –, purezza e autenticità. Si tratta, peraltro, di una formula che, seppure con delle differenze, ricorre anche nel rapporto tra Zambrano e Orlando Blanco che, «amigo y hermano del agua y del sal», tradusse al francese *Prima dell'occultamento. I mari*⁴²⁴, testo che doveva accompagnare un trittico di dipinti di Baruj Salinas.

Tuttavia, a partire dal periodo romano la crescente tendenza di Zambrano alla simbolizzazione, che coinvolge evidentemente anche il tema dell'acqua, sarà motivo di divergenza con l'amico Ramón Gaya: «las personas dadas al simbolismo (come Zambrano) cambian la realidad por sus símbolos en vez de ver por transparencia los

⁴²⁰ Cfr. V. Santini, *Il filosofo e il mare. Immagini marine e nautiche nella Repubblica di Platone*, Milano-Udine, Mimesis, 2011.

⁴²¹ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., pp. 60-62.

⁴²² Aristotele, *Metafisica*, I, cap. III, a cura di C.A. Viano, Torino, UTET, 2010. .

⁴²³ Da una lettera di Gaya a Zambrano, 3 dicembre 1956. Cfr. M. Valdés Marsans, *Correspondencia entre Maria Zambrano y Ramón Gaya. Historia de una amistad*, tesi di laurea di M. Valdés Marsans, Università di tesi di laurea, Universitat Pompeu Fabra di Barcellona, 18/12/2015cit., p. 22.

⁴²⁴ Cfr. M. Zambrano, *Prima dell'occultamento. I mari*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., pp. 232-235.

símbolos que hay en la realidad, que forman parte de ella pero no la sustituyen»⁴²⁵. Parole da cui traspare una divergenza considerevole tra i due circa il significato di “realità” e di “realismo”.

Zambrano fa del mare il luogo sacro e terrificante dell’incommensurabile, dell’innumerabile, da cui può nascere solo un *logos*-numero paradossale, un ritmo. E, in proposito, è opportuno ricordare che il mare come simbolo del ritmo emerge come uno dei temi chiave della poetica di Rubén Darío⁴²⁶.

L’importanza di questo simbolo, e in generale dell’acqua, nella sua riflessione più matura, è confermata dai frequenti rimandi al tema nella corrispondenza con diversi intellettuali dell’epoca, in alcuni componimenti poetici e nei manoscritti, tra cui *En el fondo* (1971) – breve scritto dal quale, da quanto emerge nella corrispondenza con l’amico teologo Agustín Andeu, sarebbe dovuto nascere un lavoro più ampio –, *El arca de Noé* (1974) e *El mar, la mar, los mares* (1984)⁴²⁷.

Il mare – suggerisce Zambrano – sembra essersi salvato dall’essere un ente, perciò è a malapena possibile nominarlo, perché precede il *logos*:

In alto, nei cieli dell’aurora, il mare lava se stesso e si salva dall’essere un ente, dall’essere nominato come soggetto. Non è più lui. E in questa purezza il suo essere s’espande in libertà. Sono le acque e niente più, quelle che sono rimaste senza utilità possibile, creandosi da sé sole il proprio luogo, che non tolgono a nessuno. E per questo stesso motivo, forse, la loro presenza non avanza come una proposizione, né come un enunciato, ma nel modo che sarà in qualche parte o in qualche regione del tempo anteriore che sia rimasta⁴²⁸ a galla. Luoghi, tempi dell’acqua rifluente in se stessa [*ensimismada*] nell’oblio.

Mari, quelli dell’aurora, che appena si insinuano, come tutto ciò che acquistò o ebbe o fu beneficiato del proprio essere prima che ce ne fosse memoria. E che così invoca quel qualcosa che respira nel fondo dell’essere – uno solo? – senza nascondersi e senza mostrarsi, imperturbabilmente sconosciuto, nella sua perfezione. Pura perfezione non toccata dalla legge che stabilisce che ogni manifestazione si apra al divenire: tempo e luce colorata, densità e colore, segni da cui il seme nascosto germoglia. O la luce che si ritira senza cedere il passo all’oscurità, e il tempo che resta sospeso, un presente illimitato, al presentarsi delle figure dell’essere⁴²⁹.

Il verbo *quedar*, utilizzato da Zambrano per indicare il paradossale restare a galla delle acque, sembra voler restituire l’immagine di una progressiva quiete delle onde. Seguito da *a flote* (a galla), infatti, suggerisce un movimento minimo, una calma appena

⁴²⁵ R. Gaya, *Diario de un pintor*, in Id., *Obra Completa*, a cura di N. Denis e I. Verdejo, 3 voll., Valencia, Pre-Textos, 1990-2010, vol. II, vol. II, p. 468.

⁴²⁶ Vedi Raymond Skirme, *The Pythagorean vision of Rubén Darío in “La Tortuga de oro”*, cit., pp. 233-248.

⁴²⁷ *En el fondo*, 1971, (M-325); *El arca de Noé*, 1974, (M-406); *El mar, la mar, los mares*, 1984, (M-199). Consultabili presso la Fondazione María Zambrano di Vélez-Málaga.

⁴²⁸ Zambrano si serve del verbo *quedar*. È particolarmente interessante il suo utilizzo in questo contesto perché è seguito da «a flote» (a galla). Sembra, dunque, che la pensatrice abbia voluto rendere, in modo poetico, un paradossale movimento della quiete, conquistata dalle onde quando finalmente qualcosa viene a galla: una regione del tempo.

⁴²⁹ Cfr. M. Zambrano, *Prima dell’occultamento. I mari*, cit., p. 233.

conquistata e tale da permettere al mare stesso di affiorare, di lasciare che qualcosa di sé resti ma senza subire la costrizione della forma; una regione del tempo.

Il mare (*el mar, la mar, los mares*), è maschile e femminile – genere, quest’ultimo, che in spagnolo indica una maggiore intimità o un senso di appartenenza a tale elemento, come il mare per i pescatori o per i poeti –, singolare e plurale come il fondo dell’essere: è un *quid* minimo, un qualcosa che serve appena a decretare la nascita, sorta di architettura silenziosa dell’acqua prima che si rimesti.

Già nella poetica del suo maestro e amico di famiglia Antonio Machado, il tema del mare risulta imprescindibile e dotato di una connotazione simbolica più complessa rispetto all’elegia del noto poeta spagnolo Jorge Manrique, come sottolinea Cerezo Galán⁴³⁰. «Nuestras vidas son los ríos que van a dar en *la mar*, que es el morir» («Son le nostre vite i fiumi / che vanno a dare nel mare / che è il morire»), scrive Manrique. In Machado, al contrario, il mare non si riferisce solo alla morte o al destino ultimo dell’esistenza, luogo in cui inevitabilmente si riversano i fiumi, e neppure solo all’ignoto della nostra origine, bensì diviene espressione del mistero ontologico del mondo e del mondo nel suo senso futuro e irrimediabilmente legato all’elemento soggettivo del destino dell’uomo. Se gli abissi insondabili sono ciò attraverso cui deve misurarsi la coscienza, l’unica attitudine degna che resta all’uomo è il confronto valoroso con il mistero: mare, dunque, come simbolo del mistero.

In modo analogo al significato simbolico che assume in Machado, per Zambrano il mare ha carattere ambiguo, anfibo, e diviene luogo di compimento di un vero e proprio viaggio iniziatico, dove agiscono le forze arcaiche dell’incoscienza e in cui si verifica la ripetizione dell’evento cosmico che lega *Nous* e *Physis*⁴³¹. Il rischio è la disintegrazione dell’Io, la distruzione della forma, il deserto. Tuttavia, solo in tal modo possono nascere creature-simbolo della resurrezione come Giona, in cui si rivela la dialettica di quel «conoscere soffrendo» o «patire la trascendenza» fondamentale nella riflessione zambranaiana⁴³². Il personaggio biblico di Giona non rientra tra le figure simboliche – tra cui Orfeo, Euridice, Antigone – adottate da Zambrano per indicare quel “viaggio agli Inferi” o luogo delle viscere, ossia della passività necessaria al riscatto. Tuttavia, il profondo interesse della filosofa per il *Moby Dick* di Melville, certamente favorito dalla lettura di Jung – che a proposito di “discesa agli Inferi”, come parabola del viaggio del

⁴³⁰ Cfr. P. Cerezo Galán, «El símbolo del mar», in Id., *Palabra en el tiempo: poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 99 e ss.

⁴³¹ Cfr. C.G. Jung, «Il mito dell’eroe», in Id., *Psicologia e alchimia*, tr. it. di R. Bazlen interamente riveduta da Lisa Baruffi, Torino, Boringhieri, 1981, pp. 337 e sg.

⁴³² Cfr. M. Zambrano, *L’uomo e il divino*, cit., p. 124.

filosofo come “redentore”, analizza le diverse zone pericolose ad esso associate, tra cui abisso marino, caverna, foresta, isola, castello – e de *I mistici dell’Occidente* dell’amico Elémire Zolla, oltre a suggerire il taglio interpretativo con cui Zambrano dovette accostarsi al celebre romanzo americano, di cui la copia in suo possesso risulta ampiamente sottolineata e ricca di appunti, prova l’importanza della vicenda di Giona e dell’Ismaele di Melville nello sviluppo zambrano del tema del mare.

Il mare coincide in Zambrano con quello che definisce “stato prenatale”, è mare interiore, sogno, è la vita sommersa del profondo. Come acutamente osservano Sonia Prieto e Oscar Adán⁴³³, il referente più chiaro sembra essere il Platone del libro VII delle *Leggi*, in cui lo Straniero afferma che tutti i corpi trovano un beneficio quando sono sottomessi a vibrazioni e a movimenti volontari o involontari, come accade con le onde del mare. Del resto, anche le madri per far dormire i bambini cantano una melodia e oscillano. Non a caso l’immagine del mare interiore emerge proprio ne *I sogni e il tempo* come coincidente con l’essere; spazio-tempo in cui ci si immerge per intraprendere il viaggio verso l’*autognosi*. Lo stato prenatale, in cui ritmo della vita e ritmo dell’essere si sincronizzano, è associato da Zambrano al movimento della respirazione in sogno; il dormiente si addentra in esso come nell’*ápeiron* della *physis*, come in un «mare interiore, *physis* nell’umano»⁴³⁴. Lì le viscere si manifestano secondo quel movimento ritmico, in cui solo il *Nous* anassagoreo sembra poter penetrare o, come precisa in «Quasi un’autobiografia», solo il suo equivalente cristiano, lo Spirito Santo, che appunto vola sopra le acque primordiali della creazione. L’*ápeiron*, origine e limite della vita, infatti, ha bisogno di un *Nous poietikos* che plani su questo mare. Tale nozione, di Caos primigenio, *ápeiron*, acque primordiali dell’essere, atemporalità (*aion*), assoluto che necessita di un *logos* che lo riscatti dalla sua passività, costituisce la profonda eredità della cosmogonia orfica. In questa prospettiva, è possibile comprendere il motivo per cui il tema del mare è associato a quello dell’Aurora, di quelle aurore che «sin dal loro apparire si presentano come una forma di ciò che in sé sembra averne meno di forma: il mare, i mari. [...] Acqua non sommersa, porta l’aurora, senza che per questo sia innalzata»⁴³⁵. Non è un caso, dunque, che il viaggio del mistico nella sua aspirazione alla ricomposizione dell’unità con Dio, sia definita regressione alla

⁴³³ S. Prieto e O. Adán, *Notas sobre la “forma-sueño” y los últimos neoplatónicos*, in «Aurora: papeles del Seminario “María Zambrano”», n. 2, 1999, pp. 114-120.

⁴³⁴ Cfr. M. Zambrano, «La non sincronizzazione», in Id., *I sogni e il tempo*, a cura di L. Sessa e M. Sartore, Bologna, Pendragon, 2004, p. 72.

⁴³⁵ Ho preferito tradurre personalmente questo passo in quanto la versione ufficiale presenta, a mio parere, alcune criticità. Ad ogni modo, rinvio a: M. Zambrano, *Prima dell’occultamento. I mari*, cit., p. 232.

“fase oceanica”, o “all’infanzia”, altra espressione cara alla pensatrice spagnola (*volverse niños*).

3.2 Mare e viaggio dell’anima

Non conoscibile, inviolabile, irrepresentabile, «sin albergue», il mare simboleggia il verbo sommerso nelle acque di una «creazione increata», o ancora da creare, «sentire originario» ed estremamente vivente ma che non può trovare sbocco nella storia, non in una storia successiva, riconoscibile e narrabile. È significativo, in questo senso, un “sogno” di Zambrano da lei stessa descritto per punti che sembrano delineare un percorso alternativo rispetto a quello della Ragione storica: 1) fondo del mare 2) sogni-specchi 3) storia lineare 4) aporie di Zenone 5) sospensione della gara tra Achille e la tartaruga 6) danza⁴³⁶. Si noti che il manoscritto in questione, «En el fondo», potrebbe avere a che fare con quel «progetto senza progetto», ben più ampio, cui allude in una lettera indirizzata ad Agustín Andreu, «En el fondo del mar las llaves»⁴³⁷, di cui tuttavia sembra non esservi traccia. Sulla base della conoscenza dei simboli e delle immagini della riflessione zambraniana, è forse possibile ipotizzare che si tratti del percorso tracciato dal movimento della Ragione poetica: dal fondo del mare, luogo dell’indeterminato, del tempo primordiale, attraverso i sogni-specchi, simboli di riflessione, di pensiero, del *logos*, ha inizio la storia lineare, il tempo umanizzato di Aristotele sotto il segno dell’unicità dell’Essere parmenideo, il cui emblema è dato dalle celebri aporie del tempo di Zenone⁴³⁸ – in questo senso non si dimentichi che le aporie di Zenone hanno come obiettivo polemico la realtà numerica dei pitagorici –; la sospensione della gara è allora da intendersi come trasformazione radicale di quel tipo di ragione che dal concepire il tempo come lineare, si riavvicina alla danza, come espressione primigenia del tempo nella sua molteplicità, del saper andare nel tempo, dell’unificazione di essere e sentire e, forse, all’idea dell’eterno ritorno, ovvero del tempo secondo gli orfici. Ne «La condanna aristotelica dei pitagorici» Zambrano osserva in proposito come il concetto di anima, nel passaggio dagli orfico-pitagorici ad Aristotele, fu liberata dal suo viaggio incessante e fu sottoposta a un tempo unico, il

⁴³⁶ M. Zambrano, *En el fondo*, 12 agosto 1971, (M-325).

⁴³⁷ Cfr. M. Zambrano, *Lettere da La Pièce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, vol. I (1973-febbraio 1975), a cura di A. Buttarelli, Bergamo, Moretti & Vitali, 2014, p. 156.

⁴³⁸ In proposito, si tenga presente l’opera di Eugenio d’Ors, la cui riflessione ebbe certamente una profonda influenza sul pensiero poetico ispanoamericano e in particolare cubano, *Las aporías de Zenón y la noción moderna del espacio tiempo* (1953). In d’Ors l’antinomia ragione-emozione si risolve in una concordanza che presenta molte affinità con la Ragione poetica. Cfr. I. Fuentes, *José Lezama Lima: hacia una mística poética. Algunas confluencias del pensamiento español en la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Verbum, 2010, p. 16.

tempo proprio dell'uomo, abolendo in tal modo tanto il mito dell'«eterno ritorno» quanto il viaggio previsto della teoria della metempsicosi⁴³⁹. Infatti, l'invenzione orfico-pitagorica dell'anima ha evidentemente a che fare con la storia.

L'anima – rileva la pensatrice spagnola – compie un doppio viaggio, la discesa a quello che i pitagorici chiameranno “inferno terrestre”, questa vita della quale occorrerà farsi carico nei suoi due versanti o abissi: morte e tempo. Mentre il ricordo dell'origine e l'anelito la porteranno, anche prima di intraprendere la partenza, a percorrere in anticipo lo spazio ultraterreno. Tutto ciò è storia; essere in possesso di un'anima significa dover assumere la storia – la propria – il tempo, la morte⁴⁴⁰.

La scoperta dell'anima è lo splendido frutto di quello che Zambrano definisce «sentire originario», sorta di fondale che resta intatto nelle sue ragioni fluttuanti di naufrago, nonostante l'avanzamento della costruzione scientifica dell'uomo circa il suo essere storico, nonostante la sua arte di “definire” che è già un fare storia⁴⁴¹. Il desiderio dell'anima di intraprendere il viaggio, il patire il tempo fino in fondo, la sua piena accettazione, sono i tratti distintivi degli orfici. In questo senso, per ritornare alla metafora del mare, indissolubile dall'idea stessa del viaggio, esso è sì il luogo in cui si è felicemente, luogo di beatitudine, ma contemporaneamente anche l'origine da cui affrancarsi, da riscattare, il Tempo primordiale di cui serbare memoria nella nascita; in ogni nascita.

Il mare, infatti, sembra rivelarsi, e salvarsi, solo attraverso ciò che da esso può emergere: pesce, spuma, luce e isola. In Zambrano, tutti questi termini indicano la salvezza nelle e dalle acque, in una commistione di suggestioni che vanno dall'orfismo al cristianesimo. Nel manoscritto «El arca de Noé»⁴⁴² Zambrano chiarisce il nesso tra atemporalità e acqua: qual era la funzione dell'Arca se non quella di salvare dall'«aluvión del Tiempo», dal diluvio dal quale la Storia sarebbe sorta come uno scoglio? Ciò che emerge da questi mari prima del loro stesso occultamento, prima del loro essere relegati alle profondità oceaniche, è semplicemente una luce, la fosforescenza, segno della materia luminosa emersa da quell'altra, misteriosa, dimenticata perché inservibile. Discontinuità luminosa offerta dalle onde che, secondo Zambrano, è avviso di ciò che è inaccessibile, dell'unità, di ciò che sta oltre e che proviene dall'origine. Oppure un pesce, simbolo eminentemente cristiano⁴⁴³, associato

⁴³⁹ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit. p. 107.

⁴⁴⁰ Ivi, p. 94.

⁴⁴¹ Ivi, pp. 94-96.

⁴⁴² Cfr. M. Zambrano, *El arca de Noé*, 1984, (M-406).

⁴⁴³ Nel manoscritto *Lista de papeles ineditos di La pièce* (M-165) risulta un testo intitolato *Logos-peç*, tuttavia, non mi è stato possibile rintracciarlo.

alla lettura esoterica di San Giovanni Battista⁴⁴⁴, alla *Iglesia de Juan el Andrógino*, allusione all'origine dell'uomo, alla sua primordiale natura androgina – secondo un mito specificatamente orfico – quindi solstiziale, aurorale, ma perduta nel silenzio delle acque. In una lettera del 1974 indirizzata ad Andreu Zambrano racconta di un sogno in cui il simbolo del pesce emerge, molto significativamente, in relazione al “suicidio di Adamo”, ovvero al peccato originario, alla colpa. Il mare, da quanto si evince, rappresenta l'elemento purificatore, perché luogo di quel «sentire originario» del tempo necessariamente da riscattare, e assieme salvezza, nel senso del messaggio cristiano di un *Logos* redentore pensato metaforicamente nella sua capacità di camminare sulla superficie delle acque. Conosciamo il peso che l'idea orfica di un'anima separata dal corpo e costretta a sopravvivere andando incontro a premi o castighi ebbe sulla civiltà greca. Zambrano scrive in proposito: «E al di sopra del sentire originario si collocherà l'escatologia della colpa e dell'espiazione, le cui radici affondano nella notte dell'orfismo. Senza di esso questa escatologia non sarebbe diventata una credenza duratura, comune a orfici e pitagorici. E occorre notare che l'uomo moderno, con ansia crescente, ha fatto il possibile per liberarsi della sua credenza nella colpa originale⁴⁴⁵».

Il tema cardine dell'orfismo è il destino dell'anima a partire da una colpa originaria, dalla «traccia del paradiso perduto»; si ricordi, come già evidenziato, il mito orfico di Dioniso-Zagreo. In questo senso, mare e numeri, continuo e discreto, nei termini del discorso affrontato nel precedente paragrafo, rimandano alla navigazione simbolica nella vita e nella morte, al passaggio dall'oscurità alla luce, dal diluvio alla salvezza, dalla generazione all'eterno. Non a caso, il già citato mito di Proteo è da intendersi, secondo Zellini, nella più ampia cornice del viaggio di Ulisse cui i neoplatonici hanno dedicato ampie riflessioni, suggerendo l'idea del ritorno a Itaca come dall'esilio della generazione (il mare) al mondo dell'intelligibile, Itaca, definita da Proclo «mistico porto dell'anima». In modo analogo, Porfirio asseriva che i discepoli di Numenio di Apamea

⁴⁴⁴ Sulla lettura esoterica della figura di San Giovanni Battista, che ci riconduce in qualche modo al tema orfico dell'androgino primordiale, si trovano due testi di Zambrano: *Juan el amado* e *La Iglesia de Juan el androgino*. Cfr. M. Zambrano, *Juan el amado*, in *Diario*, 1973, (M-504) e *Historia y Revelación*, 1974, (M-417). L'interpretazione esoterica della figura di San Giovanni Battista trova riscontro nelle tele di Raffaello, in cui San Giovanni sembra coincidere con Dioniso dalla pelle di lince. Legato ai solstizi, ai riti agricolo-pastorali, alla figura di Giano custode delle porte solstiziali che esercita la sua influenza su ogni passaggio e inizio, nella complementarietà della componente maschile e femminile, non rappresenterebbe che il bipolarismo della Natura, il ciclo vita-morte, morte-rinascita. In tal senso, Giovanni Battista rappresenta l'emblema dell'essere cosmico e solstiziale, dunque la componente esoterica della tradizione cristiana. In alchimia l'androgino corrisponde al “rebis”, ovvero alla materia prima, all'uomo originario. Infatti l'alchimista vuole ricostruire l'androgino primordiale, ossia l'archetipo della *coincidentia oppositorum*.

⁴⁴⁵ Ivi, p. 95.

interpretassero l'Odissea come metafora del viaggio attraverso tutti gli stadi della generazione per tornare tra coloro che sono estranei a ogni flutto e inesperti del mare⁴⁴⁶.

Circa il significato simbolico del mare, è altresì illuminante il riferimento di Zambrano all'opera di Jérôme Carcopino, storico francese dell'Antica Roma, che dedicò un approfondito studio alla simbologia dell'allora appena scoperta Basilica neopitagorica di Porta Maggiore, nonché al legame tra Pitagora e gli Apostoli. Nello specifico, la pensatrice andalusa, restituisce la posizione di Carcopino in merito alla leggenda di Saffo, di cui il Mausoleo sotterraneo presenta una raffigurazione. L'antica poetessa è rappresentata in procinto di tuffarsi, spinta leggermente dal suo amato Faone, mentre le Naiadi dispiegano i loro veli sul mare e Apollo, il purificatore, la incoraggia. Quello che viene erroneamente considerato un suicidio dal carattere leggendario, osserva la filosofa spagnola sulla scia dello storico francese, fu in realtà un salto concreto e rituale da un bianco promontorio sopra le acque, una morte che le avrebbe restituito la vita, una volta approdata sulla sua isola dove visse in una serenità assoluta⁴⁴⁷. Fu rito di liberazione dalle passioni dell'anima e nel segno di Apollo delfico, il cui pesce simboleggia appunto la salvezza, l'amicizia del dio nei confronti dell'uomo nel cammino della purificazione, e il messaggio del «segreto redentore», dell'«incommensurabile regno ignoto». In questa prospettiva, il pesce è il simbolo di un'intima congiunzione (*sizigia*) tra la luce e le acque, tra la creatura divina più luminosa, Apollo, e ciò che emerge dalle acque e che porta impressa la minaccia dell'abisso, delle acque primordiali. «“Conosci te stesso” invitava a identificarsi con la figura del dio che illumina il cielo, la terra ferita e il mare. Terra e mare come inferi di un cielo di luce che redime. Il conosci te stesso non poteva cessare di essere un invito a identificarsi, a riconoscersi, a presentarsi come uomo, come uomo desto»⁴⁴⁸.

Zambrano insiste sul profondo legame tra mare, luce e parola, giocando sulla vicinanza tra l'epiteto di Apollo “delfico” e il delfino come animale sacro al dio. Stranamente, osserva la pensatrice, l'animale legato per via di una somiglianza nominale a Delfi, luogo per antonomasia dell'udito e della voce divini, è una «creatura del regno muto delle acque». Questo perché il delfino, oltre ad essere un pesce, è amico dell'uomo e sembra serbare la memoria di un tempo in cui l'uomo non si ergeva a dominatore delle altre creature.

⁴⁴⁶ Cfr. P. Zellini, *Numero e logos*, cit., p. 30.

⁴⁴⁷ Il riferimento al tuffo di Saffo raffigurato all'interno della Basilica neopitagorica di Roma, si trova ne *L'uomo e il divino* e in una lettera indirizzata ad Andreu il 15 novembre 1974. M. Zambrano, *Lettere da la Pièce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, vol. I, (1973-febbraio 1975), cit., p. 157.

⁴⁴⁸ Cfr. P. Zellini, *Numero e logos*, cit., p. 324.

Il delfino luminoso balza fuori dalle acque del mare, annuncio, come tutto ciò che emerge da esse, dell'origine primordiale. Le creature delle acque non sembrano avere una genealogia, testimoniano un prima inaccessibile e, più degli animali terrestri e di quelli dell'aria, sembrano stare nel loro ambiente, nel loro regno. Un regno immenso e rinchiuso in se stesso, autonomo. Per la coscienza desta dell'uomo, un sogno indecifrabile. Cadere in esso è immergersi per arrivare a qualcosa di assoluto; ma anche, se il regno restituisce intatti, esseri battezzati dalle acque primordiali, salvate da esse o con la loro acquiescenza, essere ormai al sicuro. Sembra che nulla possa essere salvato se non dalle acque e attraverso le acque, se non è stato sostenuto da esse⁴⁴⁹.

Non sarà che, come osserva Colli, anche il misticismo apollineo di Talete, da cui sorge il *logos*, ha in parte un'ascendenza dionisiaca, forse simboleggiata proprio da quel mare greco a lui vicino, come unione dei due dèi, Apollo Delfinio o Didimeo, venerato dai marinai di Mileto, e l'umoroso Dioniso-Osiride⁴⁵⁰?

Del pesce è la brillantezza, la lucentezza che si intravede come un guizzo nell'acqua, e persino la bianchezza, il terrificante colore di Moby Dick verso cui Zambrano sembra nutrire un forte interesse, giustificato da una lettura profonda dell'opera di Melville. Che cos'era la Balena Bianca per il capitano Achab, Melville lo aveva già espresso, ma ciò che ancora non aveva confessato era cosa fosse la bianchezza della balena per Ismaele, il protagonista del romanzo. Un «orrore vago, senza nome, che a volte soverchiava completamente tutto il resto con la sua intensità, eppure era tanto mistico e quasi indicibile ch'io quasi dispero di renderlo in forma comprensibile»⁴⁵¹. Quasi indicibile ma necessariamente da dire, altrimenti, rivela Melville attraverso il suo protagonista, l'intero romanzo non avrebbe senso. Infatti, nonostante il colore bianco sia abitualmente associato a caratteristiche positive, in esso si nasconde qualcosa di terribilmente elusivo, qualcosa della «creatura mistica», della rivelazione dei tempi primordiali; esso è simbolo delle cose spirituali, perciò suscita venerazione e terrore.

È forse ch'essa adombra con la sua indefinitezza i vuoti e le immensità spietate dell'universo, e così ci pugnala alle spalle col pensiero del nulla, quando contempliamo le profondità bianche della Via lattea? Oppure avviene che nella sua essenza la bianchezza non è tanto un colore quanto l'assenza visibile di colore e nello stesso tempo la fusione di tutti i colori: avviene per questo che c'è una tale vacuità muta e piena di significato in un paesaggio vasto di nevi, un incolore ateismo di tutti i colori, che ci fa rabbrivire?⁴⁵²

Ebbene, la Balena Bianca era il simbolo di tutte queste cose, quindi di Dio, appunta Zambrano a lato del testo; in questo senso, secondo la filosofa, la vendetta di Achab contro Moby Dick rappresenta la vendetta dell'uomo contro il suo dio. Zambrano

⁴⁴⁹ M. Zambrano, *Apollo a Delfi*, in Id., *L'uomo e il divino*, cit., p. 323.

⁴⁵⁰ Cfr. P. Zellini, *Numero e logos*, cit., p. 28.

⁴⁵¹ H. Melville, *Moby Dick o la balena*, a cura di C. Pavese, Milano, Adelphi, 2009, p. 218.

⁴⁵² Ivi, p. 226.

sottolinea ampiamente queste pagine e vi appunta alcune considerazioni, mostrando una profonda corrispondenza con l'autore americano, conosciuto anche attraverso le interpretazioni dell'amico Elémire Zolla. Del resto, la pensatrice spagnola dedica importanti riflessioni al tema della bianchezza e al suo significato di purezza, in particolare relativamente ai dipinti di quello che reputa come il più grande dei pittori spagnoli, Francisco Zurbarán, il cui bianco, immortalato nel suo «essere abissale», allo «stato nascente», «muove a quiete»⁴⁵³. I suoi personaggi sono dotati anzitutto di volto, osserva Zambrano, di un volto specifico, una cifra indelebile, come fosse peso, numero o misura, conferita ai loro cuori che sembrano essere governati dagli astri. Tutto nelle sue tele volge al bianco, scrive la pensatrice, trova in esso la sua quiete, il suo centro:

il bianco, l'inimitabile bianco di Zurbarán in cui tutti i colori affluiscono, come i fiumi nel mare. L'immensità del bianco che si fa, così, bianchezza. Quella bianchezza che nelle lezioni di filosofia ci avevano detto essere invisibile. Essa è qui, nei bianchi di Zurbarán, e chissà non sia visibile non per aver raggiunto davvero l'assoluto della bianchezza, ma perché la annuncia⁴⁵⁴.

Come vedremo attraverso una parabola araba di origine neoplatonica riportata da Zambrano, la sottrazione o spossessamento delle immagini (*ymagine denudari*) al fine di raggiungere la purificazione intellettuale da ogni elemento di alterità e molteplicità del pensiero, ovvero di quanto è alieno all'Uno, tema presente tanto nella mistica unitiva di Hallâj quanto nella teologia negativa di Maister Eckhart, non è un caso che nella pittura moderna si traduca in una sorta di eliminazione ascetica del colore e, quindi, nella predilezione per la monocromia, per il bianco in particolare, o per le tele vuote⁴⁵⁵.

Non si tratta dunque di una riflessione marginale o accessoria, ma di un tema significativo nella prospettiva mistica e orfico-pitagorica in cui si vuole inquadrare il pensiero zambrano. Si ricordi che il bianco è il colore delle vesti di lino degli orfici e dei pitagorici e, in proposito, Zambrano scrive: «Il colore è la bandiera dell'umano. E il bianco dei pitagorici e degli asceti, dei monaci, è segnale di uno star qui non come abitante permanente del pianeta, ma come abitante, figlio, di un mondo incorporeo, luminoso, livrea della "Luce intellettuale"»⁴⁵⁶. Secondo Diogene Laerzio e

⁴⁵³ M. Zambrano, *Appunti sul linguaggio sacro e le arti*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., p. 126.

⁴⁵⁴ M. Zambrano, *Francisco de Zurbarán*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., p. 146.

⁴⁵⁵ Cfr. A. Gonzalo Carbó, *El cuadro como espejo luminoso*, in «Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"», n. 5, (2003), pp. 88-89.

⁴⁵⁶ M. Zambrano, *Il colore*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., p. 65.

Giamblico⁴⁵⁷, tutti i membri delle comunità pitagoriche indossavano vesti di lino bianco, giacché questo era simbolo di purezza, rettitudine, bene, giustizia e speranza.

Così come bianca è la spuma del mare, emblema dei flutti – ammesso che ne abbiano uno, osserva Zambrano –, associata alla dea della bellezza Afrodite, tra tutti gli dèi la Nascente, la cui radice etimologica è appunto “aprou”, spuma da cui la dea nasce⁴⁵⁸ e che ci mostra ancora una volta il legame tra il tema del mare e quello dell’Aurora.

3.3 Medusa e lo specchio: la generazione di Adamo

In «Breve testimonio de un encuentro inacabable»⁴⁵⁹, Zambrano descrive la prospettiva dell’amico Lezama Lima come «orfico-cattolica», chiarendo che la finalità della poetica del fondatore di «Orígenes» era di incontrare acque creatrici, feconde e vergini: «Lo que él estaba buscando era la generación en el agua por la mirada fecunda y virgen, de la cual Narciso, el tardío mito neoplatónico, puede ser un eco que se transformó en impostura»⁴⁶⁰. Si è già detto che esiste un nesso profondo tra il tema del mare, o più genericamente dell’acqua, e quello della luce. Resta da chiarire ora un ulteriore passaggio, quello che conduce dalla luce all’immagine, alla possibilità di guardare e di guardarsi, quindi specchiarsi. Mare e specchio sono simboli intimamente connessi; lo si è già mostrato attraverso quello schema, in cui dal “fondo del mare” si passa immediatamente ai “sogni-specchi”. Quando nel medesimo articolo Zambrano inquadra il *Misterium Magnum* di Böheme, la cui nuova edizione sarebbe stata curata da José Ángel Valente, nella tradizione secondo cui la generazione di Adamo deriva dall’atto del “guardarsi nell’acqua”, ovvero di specchiarsi, non mancando di riferirsi al celebre passo della Genesi in cui si dice che «Lo Spirito di Dio aleggiava sulle acque» il primo

⁴⁵⁷ Cfr. Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei filosofi più celebri*, VIII, a cura di G. Reale, con la collaborazione di G. Girgenti e I. Ramelli, Milano, Bompiani, 2005, 33 e 19; Giamblico, *Vita di Pitagora*, cit., 100, 149, 153.

⁴⁵⁸ Cfr. S. Prieto, *Los caídos de nuevo al mar*, in «Archipiélago», 59, (2003), pp. 81-87; pubblicato anche in *María Zambrano, 1904-1991: de la razón cívica a la razón poética*, cit., pp. 521-529. La stirpe di Afrodite nata dalla spuma del Mare, osserva Prieto, è la stirpe di Ofrione, il dio-serpente che secondo il pitagorico Ferecide di Siro, perse il dominio dei cieli di fronte ai futuri dèi dell’Olimpo e cadde vinto per l’eternità tra le onde di Oceano. La Ragione poetica è, dunque, vocazione filosofica volta a riscattare questo “mare” e il suo *logos*. In proposito, in *Dell’Aurora* Zambrano scrive: «De la inmensidad de la Noche podría salir el Caos, como de la inmensidad del mar, los monstruos que quizás lo sean tan sólo por no nacidos del todo, seres desprendidos como fragmentos, como esbozos o prefiguraciones privados de una madre propia, vagando en la Madre común de los vivientes que la Tierra [Gea] no puede acoger, ni ellos acogerse a ella. Los caídos de nuevo al mar rechazados por Gea antes de que el Tiempo liberador [Cronos] despedazase al Cielo [Urano] y de que de su semen último sobre la espuma del mar naciera Afrodita entre todas las diosas: “La Naciente”». M. Zambrano, *De la Aurora*, Ediciones Turner, 1986, pp. 37-38.

⁴⁵⁹ Cfr. M. Zambrano, *Breve testimonio de un encuentro inacabable*, in Id., *Islas*, a cura di J.L. Arcos, Madrid, Verbum, 2007, pp. 234-236.

⁴⁶⁰ Ivi, p. 236.

giorno della Creazione, esplicita un nesso importante, quello tra superficie delle acque e creazione e, quindi, tra specchio e storia. Lo specchio, nel discorso zambrano, allude alla possibilità dell'uomo del vedere e del vedersi, pertanto, di nascere in quanto tale. Il tema, così sviluppato, sembra costituire una sorta di antropogonia sulla scia delle molte antropogonie orfiche, di cui Zambrano eredita la cifra mitica e "operante", nel senso di capace di operare una trasformazione.

Lo specchio descrive simbolicamente la relazione con l'alterità, assolvendo una funzione mediatrice che si dà attraverso la creazione di un'immagine che compie l'unità armonica della molteplicità temporale. L'essere umano, secondo la filosofa andalusa, ha bisogno di vedersi quanto di vedere, ovvero di creare un'immagine unitaria di cui poter disporre: immagini del passato e del futuro, *in fieri*. «Avvolte, tutte, dall'immagine totale, a un tempo immagine e idea, dell'universo; quella che il filosofo tedesco Dilthey ha designato col termine di *Weltanschauung*»⁴⁶¹. Tuttavia, ciò che l'uomo vede con meno chiarezza, se non frammentariamente, è proprio se stesso, e questo perché non è corpo né presenza, bensì un essere che agisce, perciò va costantemente in cerca di immagini che gli restituiscano un'idea unitaria di sé; da qui il carattere rivelativo della storia, da qui la storia come specchio. L'uomo ha bisogno di sapere chi è, e può darsi anche che si riduca a mendicarla quell'immagine, può darsi che incappi in arbitrarie distorsioni:

[...] specchi deformanti, concavi o convessi o acquosi per l'età; specchi scuri, ombrosi specchi che restituiscono solo la notte cieca; specchi, quelli umani, che approfittano del fatto di essere specchi per rimandare un'immagine calunniosa, che riflette la loro condizione anziché quella di colui che, incauto, in essi si guarda. E nel momento in cui ricorre allo specchio, l'uomo non va in cerca solo di ciò che è, ma ancor più di ciò che vorrebbe, di ciò che spera, essere⁴⁶².

Specchi dell'invidia⁴⁶³ che nella mancanza di trasparenza creano l'inferno del mimetismo, ma anche, e soprattutto, specchi come spazi di "trasfigurazione" in cui si rivela la profondità e verità delle cose. Ad ogni modo, l'immagine di sé di cui si va in cerca, non si riduce a una figura piatta, giacché l'uomo non arriva a darsene una se non in relazione. Risulta chiara, allora, la funzione mediatrice dello specchio, il suo essere

⁴⁶¹ M. Zambrano, *Lo specchio*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., p. 273.

⁴⁶² Ivi, p. 274.

⁴⁶³ Cfr. M. Zambrano, «L'inferno terrestre: l'invidia», in Id., *L'uomo e il divino*, cit., pp. 253-270.

mezzo di visibilità e di creazione proprio in quanto sguardo obliquo anziché diretto: «Videmus nunc per speculum et in aenigmate»⁴⁶⁴.

Esattamente in questa prospettiva, Zambrano esplora il mito di Medusa⁴⁶⁵, in cui non è un caso che il tema dello specchio s'intrecci a quello del mare. Amante di Poseidone, Medusa, nell'interpretazione zambranianiana, minaccia non tanto per la sua bellezza quanto per la possibilità di pietrificare il tempo perpetrando la «stirpe del Mare», il suo impossibile *logos*. Se Medusa, come simbolo dell'elemento acqueo, libera l'attenzione, l'ascolto, provocando, al contempo, con la sua terrificante bellezza, l'interruzione del tempo e l'impossibilità del *logos*, lo specchio, dono di Atena a Perseo affinché riesca nell'impresa, significa la vittoria della luce e del *logos* della ragione sull'insondabile regno oceanico. Perché Atena dà a Perseo lo specchio e non una spada, si chiede implicitamente Zambrano; perché lo specchio, la visione mediata, fa sì che venga meno l'ascolto. Nessuno ascolta mentre guarda l'immagine allo specchio, al contrario le acque sono il luogo in cui ci si dispone ad ascoltare e in cui si ravviva la speranza che gli abissi più insondabili giungano a suggerirci qualcosa⁴⁶⁶. Laggiù nel fondo dell'anima – e qui Zambrano esplicita ancora una volta il nesso tra abissi e anima – ci si attende che il creato spieghi il suo *logos*. Il mare è dunque quel luogo abissale in cui la vita «custodisce germi, embrioni, abbozzi di creature ancora ingenerate, e in cui dimorano insieme quelle impossibilitate a nascere, almeno in quest'ordine del tempo»⁴⁶⁷. In cui vivono quelle che Zambrano intende come forme o categorie intime della vita; vita senza determinazione, semplicemente vivente. Terrore e speranza sono i moti primari dell'anima in questo luogo, o sogno, originario. Non è un caso se più tardi, come testimonia Carcopino riferendosi alla Basilica sotterranea di Porta Maggiore, la testa di

⁴⁶⁴ San Paolo, *Prima lettera ai Corinzi* (13, 12), in *La Bibbia*, introduzione e note di A. Girlanda, P. Gironi, F. Pasquero, G. Ravasi, P. Rossano, S. Virgulin, Milano, San Paolo, 2007, p. 1759: «Adesso vediamo come in uno specchio, in immagine».

⁴⁶⁵ Cfr. M. Zambrano, *Chiari del bosco*, cit. La riflessione di Zambrano sul mito di Medusa, che andrà a costituire i paragrafi di *Chiari del bosco*, «Medusa» e «Lo specchio di Atena», prese forma nel 1955 in un testo dal titolo «Antología de vencidos: la Medusa» inviato a Lezama Lima perché lo pubblicasse sulla rivista «Orígenes». Cfr. M. Zambrano, *Islas*, cit., p. LXVI.

⁴⁶⁶ Cfr. M. Zambrano, *Historia y poesía*, (M-214). In questo manoscritto sono presenti numerosi frammenti di grande rilevanza, come ad esempio *La vision obliqua: ikonos*, in cui emerge come l'acqua sia analizzata quale mezzo di visibilità perché consente la visione tramite il riflesso, o lo sguardo obliquo. In tal senso permette persino la distruzione del principio che porta all'idolatria. Lo specchio di Atena, su cui riflette la pensatrice spagnola, è allora strumento atto a superare l'orrore della bellezza, l'orrore dell'innominato, di ciò che scagliano le «infaticabili» acque oceaniche, obbligate così a dare figura, forma e persino numero. Sul tema dello specchio, Zambrano scrive numerosi articoli; segnaliamo qui *El espejo*, in «Semana», 1964; *Lo specchio di Atena*, in «Prospettive Settanta»; *El espejo de la Historia*, in «Índice», 1957.

⁴⁶⁷ M. Zambrano, *Chiari del bosco*, cit., p. 119.

Medusa, ornata di ali come Pegaso, sarà preposta, a causa dell'assoluta purezza ricercata dai neopitagorici, a guardiana degli Inferi⁴⁶⁸.

Lo specchio di Atena parla, dunque, di conoscenze possibili solo dentro un certo mezzo di visibilità, laddove, invece, l'incontemplabile bellezza di Medusa costringe alla paralisi temporale nel presente, all'indicibilità e a un'«estasi negativa». La bellezza, difatti, richiede di essere contemplata, è la sua legge, sostiene la filosofa. Medusa, al contrario, è il simbolo di una bellezza insondabile, impossibile da contemplare. Per questo il suo strumento è lo scudo, perché è scudo dell'insondabile regno oceanico, regno dalla vita illimitata, regno enigmatico. Se sullo scudo di Atena è rappresentata Medusa, quindi, è esattamente perché è simbolo di questa vittoria sugli abissi.

Lo specchio allude sempre a un'alterità visibile solo indirettamente, mediatamente. In questa prospettiva, la dimensione temporale cui lo specchio rimanda nel suo essere relazione, rinvio, nonostante la fissità dell'immagine, conferisce un ulteriore significato al tema, perché allude all'ambiguità del *logos* nel suo significare la *physis*, al suo essere realtà e idea assieme. In proposito, Zambrano riporta un'interessante parabola sufi in cui si narra di un sultano che un giorno volle far decorare la sala di un palazzo e fece arrivare due squadre di pittori: una cinese e l'altra bizantina. Quando ebbero terminato, il sultano andò per primo verso la parete dipinta dai cinesi, separata da un telo da quella dei bizantini affinché non si potessero vedere, e ne fu tanto colpito da affermare che non esistesse al mondo nulla di più meraviglioso. Tuttavia, quando tolse il drappo che separava le due squadre di pittori e vide che sulla tela dei greci di Bisanzio non vi era dipinto nulla, e che questi l'avevano tanto pulita e ripulita da trasformarla in uno specchio di un bagliore misterioso che rifletteva la parete cinese, esclamò che su quella tela le forme e i colori raggiungevano una bellezza inimmaginabile e una purezza tale che non sembrava appartenere a questo mondo⁴⁶⁹.

La "pulizia", la perfezione dell'immagine riflessa, che in questo caso indica un cammino di purificazione intellettuale, mostra altresì uno scollamento tra mondo delle idee e dimensione sensoriale, suggerendoci, nei termini dell'analisi zambranaiana, il

⁴⁶⁸ Ivi, p. 120.

⁴⁶⁹ Cfr. M. Zambrano, *Una parabola arabe*, in Id., *Las palabras del regreso: (Artículos periodísticos 1985-1990)*, a cura di M. Gómez Blesa, Salamanca, Amarú, 1995, p. 59. Si tratta di una parabola di origine neoplatonica raccontata da Ibn 'Arabî e Rûmî, che indica la sottrazione o spossessamento delle immagini (*ymagine denudari*) al fine di raggiungere la purificazione intellettuale da ogni elemento di alterità e molteplicità del pensiero, ovvero di quanto è alieno all'Uno. Tema presente tanto nella mistica unitiva di Hallâj quanto nella teologia negativa di Maister Eckhart, nella pittura moderna si traduce in una sorta di eliminazione ascetica del colore e, quindi, nella predilezione per la monocromia, per il bianco in particolare, o per le tele vuote. In questo senso, non sorprende l'insistenza di Zambrano sul bianco della pittura di Zurbarán su cui già abbiamo avuto occasione di soffermarci. In proposito si veda il già citato articolo di A. Gonzalo Carbó, *El cuadro como espejo luminoso*.

dramma del filosofo e la differenza tra filosofia e pittura. Infatti, la pittura – che diversamente da altre arti, ma similmente alla scultura, non ha origine divina ma è figlia dell'uomo, è lavoro operaio frutto del tempo⁴⁷⁰ – nasce nella solitudine della caverna, in questo analoga alla filosofia, dove l'uomo solo sente la necessità di «catturare le ombre» e quel tempo che le anima eternamente. Tuttavia, è proprio in questa cattura, in questo patto tra ombra e luce che la pittura scopre la radice della condizione umana. Se il filosofo, secondo il mito platonico, esce dalla caverna rivelando il suo destino “divino” nell'amore per la diafanità, al contrario, il pittore si offre interamente a quell'amore assoluto che si chiama adorazione e che implica sempre una sorta di sacrificio.

L'amore astrae dall'oggetto amato, per perseguirla, un'immagine ideale, la verità ultima del suo essere, forse, non però la sua realtà totale così come questa si offre. Chi ama una qualsiasi realtà rifiuterà sempre, senza rendersene conto, la sua apparenza immediata, per immergersi nella ricerca della sua esistenza più alta. L'adorazione, in cambio, incapace di scegliere, prende e assorbe tutto, è assoluta e assolutista, sprofonda e annega, si perde e si rende schiava. L'amore della Spagna per la luce è un'adorazione che la rende sua schiava. [...] Anche in Grecia, però, esisteva un amore di sacrificio, vivo soprattutto nelle religioni di origine più o meno orientale, dei misteri. La pittura non è figlia della luce diafana, trasparente, della filosofia, ma della luce religiosa dei misteri⁴⁷¹.

In tal senso, a proposito del mito orfico di Dioniso sbranato dai Titani, Colli chiarisce che lo specchio, elemento simbolico del dio che compare nel rituale misterico e legato al momento culminante della sua passione, indica tanto l'illusione quanto la conoscenza. Dioniso si guarda nello specchio, ma guardandosi nello specchio è il mondo che vede, mondo di cui possiede un intimo riflesso, il mondo che si fa in lui.

Necessità e gioco, divinità e apparenza, sostiene Colli riassumendo i temi legati al mito di Dioniso, si risolvono in un'immagine che è inganno e conoscenza, nella visione che illumina. L'indicazione di Orfeo consiste dunque nella conoscenza come essenza e culmine della vita, quindi anche norma di condotta, laddove teoria e prassi coincidono. Le “strade”, divise tra iniziati e volgari, cui allude un antico discorso orfico, hanno a che fare con questo, ovvero con la possibilità di una tale visione⁴⁷².

3.4 Insularismo, teleologia e filosofia

La riflessione sul tema dell'isola, così imprescindibile per un'adeguata comprensione del pensiero zambrano, è da collocare nell'ambito delle profonde suggestioni che

⁴⁷⁰ M. Zambrano, *La Spagna e la sua pittura*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., p. 89.

⁴⁷¹ Ivi, pp. 95-96.

⁴⁷² Cfr. G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, cit., p. 42.

Cuba e Porto Rico suscitarono nella filosofa spagnola. Quando nel 1936 Zambrano fece scalo a L'Avana con il marito, nominato segretario all'ambasciata spagnola in Cile, non poteva sapere che quell'isola di lì a poco sarebbe diventata la sua «patria prenatale», il luogo d'elezione di un pensiero che già aveva incontrato una sua linea di sviluppo, differente da quella di Ortega, come emerge in *Verso un sapere dell'anima* (1934), ma a cui, tuttavia, mancava appunto un luogo e un nome per riconoscersi.

Dal primo gennaio del 1940 al 1953, quando la filosofa si trasferisce a Roma assieme alla sorella Araceli, le due isole caraibiche, grazie all'amicizia essenziale con il poeta José Lezama Lima e con gli artisti che giravano attorno alla rivista «Orígenes» (Virgilio Piñera, Cintio Vitier, Fina García Marruz), Zambrano va elaborando e affinando i tratti distintivi della Ragione poetica, la cruciale riflessione sul sacro e sulle categorie intime della vita – anima, viscere, credenze, passioni, sogni, deliri, aneliti, speranze –, quindi quella sua caratteristica e tanto rivendicata prospettiva orfico-pitagorica. Non è un caso che abbia concepito proprio lì «La condanna aristotelica dei pitagorici» e «Las catacumbas»⁴⁷³, testo di carattere eminentemente orfico.

Lezama Lima, poeta e pensatore «católico órfico», era dell'Avana come San Tommaso era di Aquino, scrive Zambrano⁴⁷⁴, ovvero in un rapporto viscerale con la propria città ma anche insolito nella tradizione dell'orfismo, in cui la città – osserva la pensatrice – sembra non comparire. Nella tradizione dell'orfismo no, ma in quella dell'iniziazione sì, giacché quella sì che è imprescindibile da un luogo preciso, il proprio, come lo fu Eleusi⁴⁷⁵.

La fede nella resurrezione, credenza prettamente orfica e poi cristiana, fu la grande eredità del periodo cubano. Non vi è alcun dubbio sul fatto che quella che è a tutti gli effetti una “meditazione” sul tema dell'isola sia frutto della profonda influenza di Lezama Lima, della sua «teleología insular del cubano universal» e dell'insularità della poesia, temi del «Coloquio con Juan Ramón Jiménez» del 1936. Così come è evidente la vicinanza tra il *Sistema poético* lezamiano, fondato su una teoria dell'Immagine come trascendente e tuttavia *incarnata*, con la Ragione poetica zambraniana. «Sembrar en lo telúrico es hacerlo en lo estelar», scrive Lezama Lima; l'immagine dunque compie la mediazione necessaria tra queste due sfere. La poesia *Rapsodia para el mulo*, ne è l'emblema, in quanto rimanda al sacrificio come prima forma di captazione della realtà; inscenando la caduta di un mulo nell'abisso, nelle viscere, nel sacro, per seminare

⁴⁷³ M. Zambrano, *Epoche di catacombe*, in «L'Approdo Letterario», n. 12, ottobre-dicembre 1960.

⁴⁷⁴ Cfr. M. Zambrano, *José Lezama Lima en La Habana*, in Id., *Islas*, cit., 209.

⁴⁷⁵ Cfr. M. Zambrano, *Sobre la iniciación. (Conversación con María Zambrano)*, cit., p. 6.

alberi, Lezama Lima rinvia alla formula utilizzata in altri componimenti dell'«agua Ignea», o ancora al «mar de llamas», alla congiunzione tra acqua e fuoco, alla discesa del sole nel mare («Muerte auroral»), congiunzione tra sacro e divino. In proposito, non si dimentichi che il fuoco è elemento e simbolo dell'immagine e dell'immaginazione; il fuoco, infatti, divora ma nel processo di combustione trasforma le cose in immagini, fumo. E l'immaginazione, scrive Zambrano con parole dal sapore vichiano, come osserva opportunamente Cacciatore⁴⁷⁶, «è principalmente uno strumento della fede nella realtà»⁴⁷⁷; realtà eteroclita, *physis* che si risveglia dentro e attraverso la poesia come azione più che contemplazione e che permane come sostegno imprescindibile della storia.

Isola di Porto Rico. Nostalgia e speranza di un mondo migliore, La Cuba secreta, Filosofia e poesia e Las catacumbas, tra i lavori più noti di questi anni, sono da leggere infatti dentro una medesima prospettiva, in cui il tema della rinascita e dell'insularismo si mostrano complementari e contribuiscono in modo speciale alla figurazione di una umanità riformata, di un «sempre nuovo umanesimo»⁴⁷⁸. Nel suo saggio sul «pensiero insulare» zambraniano, Cacciatore mostra l'intimo nesso che lega la riforma dell'intendimento, della ragione aristotelica tanto di quella heideggeriana, con l'immagine dell'isola, e precisamente perché l'isola è il ricettacolo di miti, utopie e immaginazione, territori estranei al pensiero filosofico che la Ragione poetica zambraniana si propone di riassumere. Insularismo e umanesimo sembrano contrastare con quanto detto a proposito della critica ad Aristotele. Tuttavia, quello spiazzante giudizio di «provincialismo terrestre» che Zambrano riferisce all'operazione filosofica dello Stagirita, che grazie all'idea di sostanza forniva all'umano la rassicurante piattaforma dell'essere parmenideo, non è da intendere come tensione mistica a discapito dell'umano. Al contrario, come più di ogni altro ha evidenziato Ortega Muñoz, Zambrano è molto più aristotelica di quanto vorrebbe farci credere e questo è più che mai evidente nel desiderio costante di una riforma della ragione e, quindi, di una nuova tipologia di umano liberata dai dettami del razionalismo e dell'assolutismo e riportata alle sue istanze più vitali, intime, profonde, animiche e, pertanto, mediatrici. Poetico, in questa prospettiva, è come dire umano. Quando Aristotele affermava che

⁴⁷⁶ G. Cacciatore, *Il pensiero «insulare» di María Zambrano: mito, metafora, immaginazione dell'umanità originaria*, in Id., *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, presentazione di F. Tessitore, introduzione di G. A. Di Marco, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 168.

⁴⁷⁷ M. Zambrano, *Isola di Porto Rico. Nostalgia e speranza di un mondo migliore*, a cura di I. Tommasetti, Caserta, Saletta dell'Uva, 2009, p. 41.

⁴⁷⁸ Ivi, p. 167.

«l'essere si dice in molti modi», fondava un legame di lì in poi indissolubile tra essere e pensiero, la loro identità; la *physis* veniva così soppiantata dal *logos*, interamente convertita e assorbita da esso. Al fine di scardinare questa connessione oramai anchilosata e responsabile di una cristallizzazione del reale, e quindi dell'umano, Zambrano ha bisogno di ritornare a un'umanità originaria, di ripensare l'umano a partire da essa. Il sentire primordiale su cui ci si è soffermati a proposito del tema del mare, si declina quindi nel tema dell'insularità al fine di rintracciare categorie intime e pertanto originarie della vita dell'umano, nonché «metodi e strumenti che, muovendo proprio dall'originaria capacità del sapere poetico di costruire e inventare – che Cacciatore ritiene simile all'*invenire* vichiano – immagini corporeo-sensibili della vita, si mostra in grado di elaborare i principi teorici di una nuova filosofia»⁴⁷⁹.

Se il mare indica l'*ápeiron*, il sentire originario, il sacro, la radicale alterità, l'indeterminato e terrificante innumerevole da cui, tuttavia, nasce un ritmo, numeri, un *logos poietikós* e musicale, l'isola, terra che emerge dalle acque, rappresenta anzitutto la sua possibilità di annunciarsi:

I mari intatti nella loro purezza originaria di prima della sottomissione alla terra, alla terra che sappiamo vittoriosa sin dal suo minimo apparire. Sorge, la terra, in isole come un'affogata che riesce finalmente a respirare. E in certe isole respira ancora. Mentre in altre ricade nel suo naturale, congenito processo di ergersi, indurirsi, pietrificarsi in fortezza; nel suo farsi inespugnabile castello. Acropoli, invitta. Il minuscolo tempio di Atena Nike manifesta apertamente, come è proprio di tutto ciò che è greco, questa vittoria dell'acropoli stessa che alla fine dovette ricevere la sua dea. Terra preparata senza dubbio da Zeus, sottratta a Poseidone per collocarvi la sua Atena, che dovette farsi uccello per dominare la terra. Uccello notturno, insonne civetta: il mare ancora nei suoi occhi⁴⁸⁰.

In questa prospettiva, l'isola rimanda anzitutto all'azione primigenia dell'isolare l'*ápeiron*, rievoca e fissa in immagine, e poi in metafora, l'emersione dai flutti, perciò è possibile «respirare». Tuttavia, avverte Zambrano, il rischio è quello di ricadere nella natura impenetrabile della terra, nella sua resistenza massima, «inespugnabile». L'isola, è ragione appena emersa, minima, aurorale, quella in cui è possibile riscontrare in massimo grado la «nostalgia della terra»⁴⁸¹, del peso e della gravità proprie dell'umano, nonché la «promessa» di un luogo intatto dell'immaginario che da un passato remoto viene a noi come da un futuro altrettanto indefinito: nostalgia e speranza. Non a caso il «mondo migliore» cui si riferisce Zambrano è duplice: mondo perduto e da costruire⁴⁸². Costruzione possibile anzitutto come resurrezione, rinascita assieme a ciò che di

⁴⁷⁹ Ivi, p. 162.

⁴⁸⁰ M. Zambrano, *Prima dell'occultamento. I mari*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., pp. 232-233.

⁴⁸¹ Cfr. M. Zambrano, *Nostalgia della terra*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., pp. 43-48.

⁴⁸² Cfr. M. Zambrano, *Isola di Porto Rico. Nostalgia e speranza di un mondo migliore*, cit., p. 46.

viscerale, o «infrastorico» per dirla con Unamuno, la vita ha da offrire. Senza questo passaggio la speranza non si dà, o si dà ma in eccesso, trasformandosi in utopia o confondendosi con la *hybris*, persino sfociando in furia distruttiva o totalitaria, stigmati della cultura europea. In questo senso, l'isola costituisce un antidoto.

Tuttavia, non è possibile analizzare univocamente l'insularismo zambrano. «Una metafora, quando è valida, lo è in tutta la varietà dei suoi aspetti»⁴⁸³, e la metafora dell'isola ne abbraccia molti, mostrando l'assoluta inscindibilità del piano ontologico da quello etico e politico che, tuttavia, sarà affrontato solo nel quarto capitolo. Per la filosofa le isole non sono solo il luogo dell'immaginario, svolgono anche un importante ruolo storico e culturale, come le isole del Mar Egeo, che hanno visto la nascita del pensiero occidentale, o le isole simbolo di libertà dei romantici, o quelle del nuovo mondo americano, o ancora la stessa Spagna, più isola che penisola, luoghi significativamente legati alla sua autobiografia⁴⁸⁴. Ad ogni modo, è possibile riconoscere una caratteristica essenziale perciò invariante dell'isola nella speciale declinazione che assume in essa la categoria di tempo. È un tempo specifico, differente, quello che l'isola offre; «el mundo del tropico no es plástico, sino musical, órfico», per questo la sua luce è stranamente stabile come di una luce che alluda alla quiete, un colore metafisico, sorta di tappa incantata di una cosmo-antropogonia, e che, forse, restituisce poco il carattere vertiginosamente introspettivo dell'isola. Le isole, infatti, sono il luogo proprio dell'esiliato, come scrive ne *I beati*⁴⁸⁵, il luogo di quella sensibilità differente su cui ha insistito Lezama Lima, di una sensibilità insulare che in Zambrano sembra mostrarsi nei termini di una differente declinazione della “circostanza” orteghiana. L'esiliato, infatti, crea isole senza saperlo, le fa o le rivela anche lì dove non compaiono, la sua è una virtù, quella di creare l'esilio, quindi la patria vera che mostra quanto di apocrifo vi sia nella storia⁴⁸⁶. Ma questo accade solo in alcune isole, quelle dell'esiliato autentico e non del mistico. In questo denso passaggio de *I beati*, Zambrano rivela il senso profondo della metafora dell'isola nella sua capacità di essere “circostanziale”, ovvero limite positivo, assunzione di una realtà complessa e integrale. D'altronde, lo stesso Lezama a proposito di «Orígenes» scriveva che: «es algo más que una generación literaria y artística, es un estado organizado frente al tiempo. Representa un mínimo de criterios operantes en lo artístico y en las relaciones de la persona con sus

⁴⁸³ M. Zambrano, «Le radici della speranza», in Id., *I beati*, cit., p. 97.

⁴⁸⁴ G. Cacciatore, *Il pensiero «insulare» di María Zambrano: mito, metafora, immaginazione dell'umanità originaria*, in Id., *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, cit., p. 164.

⁴⁸⁵ Cfr. M. Zambrano, «L'esiliato», in Id., *I beati*, cit., p. 40.

⁴⁸⁶ Ivi, pp. 40-41.

circunstancias»⁴⁸⁷.

Nell'idea della circostanza, del resto, è implicita quella del cerchio, dell'operazione del tracciare una circonferenza e un centro, e persino della circo-ambulazione come movimento sacro⁴⁸⁸ tipico del rito pitagorico, così come rivelano l'akousma 47 («adora girando»⁴⁸⁹) e il pavimento della basilica neopitagorica di Porta Maggiore, in cui il pensare si fa di nuovo possibile. Il cerchio, non a caso, è uno dei simboli caratteristici della poetica di Lezama – oltre ad Eros, alla Triade⁴⁹⁰, all'Ade – implicito nell'idea e nella metafora della sfera⁴⁹¹ e, quindi, profondamente connesso con neopitagorismo e neoplatonismo:

L'immensità, l'illimitato deserto, l'inesistenza dell'orizzonte e il cielo fluido. L'esistenza dell'essere umano al quale questo accade è entrata già nell'esilio, come in un oceano senza nessuna isola in vista, senza reale orientamento, punto d'arrivo, meta. Le circostanze che non cessano mai di esserci possono farsi avanti divorate. Se non si comprende questa situazione, la tentazione dell'esistenza, di essere l'esistente in mezzo a questa solitudine abbandonata dalla vulnerabilità estrema e anche semplicemente dall'abbandono, può – per via del suo procedere così, senza mediazione – essere presa per libertà⁴⁹².

Non l'illimitato deserto ma l'isola è metafora della libertà, di libertà e democrazia come vedremo, è immagine che rinvia all'azione poetica dell'accettazione delle circostanze, diversamente dal mare su cui ci siamo a lungo soffermati. È l'isola, dunque, ragione circondata da irrazionalità, esperienza del confine oltre il quale palpitano le passioni, quindi sentire e pensare assieme in un connubio finalmente ritrovato da una

⁴⁸⁷ J. Lezama Lima, cit. da A. Chacón, *Poesía y poética del grupo Orígenes. Selección, prólogo, cronología testimonial y bibliografía*, cit., p. VIII.

⁴⁸⁸ Cfr. M. Zambrano, *Lettere da La pièce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, cit., p. 113.

⁴⁸⁹ J. Mallinger, «Usanze liturgiche», in Id., *Pitagora e i misteri*, cit., p. 134. «I Pitagorici non potevano “adorare” la divinità se non dopo una profonda concentrazione o meditazione preliminare, che veniva compiuta stando a sedere. Ad un segnale rituale, tutti si alzavano in piedi e il Maestro apriva processionalmente il rito di Thronismos, ben noto ai Misti di Eleusi: esso consisteva nell'adorare Dio girando attorno alla sala, in pia processione, col Maestro in testa ed i fedeli a seguirlo ad uno ad uno, nell'ordine in cui erano situati [...] Per gli antichi, il movimento circolare – come sottolineò Platone nel Timeo – era il più perfetto di tutti, poiché ricordava l'armonia universale, rivelata dai movimenti planetari».

⁴⁹⁰ In proposito, in una lettera del 10 luglio 1969 Lezama Lima scrisse a Zambrano che avrebbe sperato di incontrarla assieme a Valente a una conferenza su Gandhi presso la Unesco, cui il poeta cubano era stato invitato. Espresse così il suo desiderio: «Quizás podamos coincidir en París o en Madrid. Qué buena triada pitagórica, María, usted y yo». José Lezama Lima-María Zambrano. María Zambrano-María Luisa Bautista, *Correspondencia y otros textos*, a cura di Javier Fornieles Ten, Sevilla, Renacimiento, 2006, pp. 77-78.

⁴⁹¹ Cfr. M. Zambrano, «La sfera», in Id., *Note di un metodo*, cit., p. 137. «La visione perfetta al momento della nascita si produce nel vedere allo stesso tempo ciò che è visibile, quando si riceve in un tempo e in uno spazio che si aprono, vista, visibilità intere, insieme e senza avvisaglie del prodigioso evento». In proposito, ricordiamo che Zambrano amava ripetere un'espressione di Lezama Lima: «Oh, luz manifestada/ que iguala al ojo con el sol». Non è un caso che nel manoscritto *Los arquetipos de la visión. La esfera*, giugno 1965, (M-118), Zambrano faccia riferimento proprio ai pitagorici.

⁴⁹² Ivi, p. 38.

posizione determinata, da una circostanza determinata e dal suo connaturato fallimento. L'isola è la circostanza dell'umano nel suo stato embrionale. Per questo il suo tempo scorre diversamente. Come si comporta il tempo nella dimensione dell'isola? Come si concatenano nel tempo fatti isolati tra loro? Questione che certamente si inserisce nella tradizione orfica, come osserva acutamente Pérez Morales⁴⁹³, che attraverso il Papiro di Derveni e le Laminette auree ci parla di fatti che superano le linee spazio-temporali conosciute dall'uomo. In tal senso, l'isola rinvia più che all'utopia, da cui affrancarsi, a una *u/eu-psychia* da reincorporare; la considerazione e accettazione di questa discontinuità è certamente compito della poesia orfica, come già aveva mostrato Lezama Lima⁴⁹⁴.

Se il tempo sull'isola scorre diversamente, e in modo particolare nelle isole caraibiche, le prime ad essere state conquistate con la scoperta del “Nuovo mondo”, è certamente per lo scontro con la “civilizzazione” del continente. Ma forse, e ancor più radicalmente, per il suo connaturato “isolamento” o solitudine, a immagine e somiglianza della solitudine umana che tuttavia non implica, come già si è mostrato, una illimitatezza, un assoluto, una “libertà da”, bensì una “libertà di”. Infatti, più che all'immobilità o stasi del tempo, al suo arenarsi sulle rive di un'isola mistica, la metafora in questione rinvia a un tempo umano ma non umanizzato, non spazializzato, tempo per l'umano, tempo perché qualcosa in lui avvenga o sia riscattato.

La nostalgia, dunque, non indica qui il guardare a una mancanza, bensì lo strumento capace di operare una «selezione fra tutti i nostri bisogni», fra miserie e difetti di quel «mondo migliore» che l'isola rappresenta, un rapportarsi con le molte alternative dell'umano – e perciò con diversi piani del tempo – che convivono in un medesimo organismo temporale, individuo o società che sia. È significativo, in questo senso, che nei periodi di crisi storica le isole giochino un ruolo specifico, quello di restituire il luogo proprio di una natura umana ancora incontaminata. E questo, forse, perché

⁴⁹³ Cfr. A.R. Pérez Morales, *El tiempo fuera del tiempo. Anotaciones sobre la temporalidad insular en María Zambrano*, in «Aurora. Papeles del “Semianrio María Zambrano”», 15, 2014, pp. 24-33.

⁴⁹⁴ Cfr. Nicola Licciardello, *José Lezama Lima. Poesia è resurrezione*, in «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», XVI, ottobre 2003, n. 176, p. 4. «Semplice ma misteriosa radice della parola (dono divino) è infatti il respiro, che unisce il visibile spazio esterno con l'invisibile interno. Ma questo percorso e questa unificazione non sono (soltanto) metafora dell'uno mistica (del vivente col tutto), bensì significano l'infinta disposizione di ogni (inesteso) punto-istante della “parola unica”, “orfico germe che alla fine dei tempi canterà come orazione unanime”. Mentre in metafisica, spiega Lezama, la continuità del punto è in successione lineare e visibile, in poesia vi è (invisibile) discontinuità e simultaneità: questa intuizione della natura “digitale” del discorso poetico sembra andare oltre Nietzsche e la (post)modernità». Sappiamo che il “punto” è un concetto caro a Zambrano, ne parla in *Note di un metodo*, in *Chiari del bosco* e nella corrispondenza con Elena Croce. In generale, il punto è connesso, molto significativamente, alla formula dantesca *Incipit vita nova*.

l'immagine stessa dell'isola, in quanto oggetto della nostalgia, consente alla nostalgia stessa di trasformarsi in speranza: ogni nostalgia, secondo Zambrano, quando si rivolge a qualcosa si trasforma in speranza. Il suo pericolo ultimo, dunque, è l'assenza di oggetto, l'assenza di immagine, come avviene per l'angoscia. Ma quando la filosofa spagnola parla di «crisi storica», a quale aspetto del tempo si riferisce? Evidentemente, al tempo nella sua integrità, ovvero nella sua «molteplicità» e «confusione» di cui parla in *Delirio e destino*. Entra in “crisi” un intero sistema temporale, infatti, perché vacilla quello che all'interno di esso prevale, il tempo lineare, storico, razionale, narrabile ed inesorabilmente proiettato al futuro; entra in crisi precisamente la dominante del sistema, quindi l'organismo temporale stesso, perché qualcosa al suo interno si è moltiplicato all'eccesso come un'anomala proliferazione cellulare, quella Ragione e quel progresso ingenuamente ritenuti senza fine, perciò è perfettamente logico che a emergere sia il suo opposto, un passato originario, invariante, isolato e innocente, liberato «dall'exasperazione di vivere secondo “la coscienza”»⁴⁹⁵. Tuttavia, ciò non implica l'adozione di una semplice e banale poetica reazionaria. L'isola, quando è intesa nel suo significato più autentico compie un'azione di salvezza; è «isla salvadora» e *principium individuationis*.

Ne *La cuba secreta* Zambrano scrive: «Los “Diez poetas cubanos” nos dicen diferentemente la misma cosa: que la isla dormida comienza a despertar como han despertado un día todas las tierras que han sido después historia»⁴⁹⁶. Ecco che l'idea comune al gruppo origenista dell'«impossibile storico» e della visione tutta lezamiana dell'incarnazione della Poesia nella Storia – *discesa agli inferi* – ovvero dell'immagine come causa segreta della storia, primo risveglio, poetico, nel senso di elaborazione dell'immagine che va conservata come “musica interna” della Storia, anima dal profondo la riflessione zambranianiana che sulla base dell'orfismo elabora le idee di “persona umana” e di “democrazia”. Da una teleologia insulare si è passati a una vera e propria filosofia:

Pues el tiempo pasando por el cielo es la primera lección de historia y quien no haya visto cabalgar a Alejandro, agonizar los Imperios y las mil muertes gozosas de los mártires, en las nubes que marchan lentas hacia el horizonte, no podrá tener nunca conocimiento de lo histórico. Lo “humano” hay que “figurárselo”, según el ancestral método de mis filósofos andaluces que veo alentar en esta poesía cubana de la contra-angustia⁴⁹⁷.

⁴⁹⁵ Ivi, pp. 122-123.

⁴⁹⁶ M. Zambrano, *La cuba secreta*, in Id., *Islas*, cit., p. 93.

⁴⁹⁷ Ivi, p. 96.

III. 4 La misura della morte: figure “orfiche”, inferi e resurrezione

4.1 Orfismo e catabasi

«Quoniam tu flagelas et salvas, deducis ad inferos et reducis» recita il principio del cantico di Tobith nel Libro di Tobia. Comincia da qui la suggestiva riflessione di Zambrano⁴⁹⁸ circa le opposte operazioni logiche della deduzione, dall’universale al singolare, e dell’induzione, dal particolare all’universale, in relazione al tema degli inferi. La deduzione, l’operazione logica più sicura, sembra procedere verso il basso, analizzando, scomponendo, fino agli inferi, mentre l’induzione, sorta di cammino a ritroso, ben più ardita, mostra il proprio carattere nel suo essere contemporaneamente una ri-duzione, nel senso di portare fuori qualcosa di sommerso. In tal modo, scrive Zambrano, dalla premessa «Tutti gli uomini sono mortali», dalla mortalità dell’essere umano, si procede fino alla mortalità specifica di Socrate, alla forma peculiare della sua morte, al suo proprio inferno.

L’orfismo non mette in risalto solo la dimensione cosmogonica ma riflette sull’umano in quanto tale, ponendo l’accento sulla sua dignità divina. La pratica dell’iniziazione, su cui Zambrano riflette in molte occasioni e che rielabora in una prospettiva filosofica volta a sancire il legame tra sacro, divino e umano, è in un certo senso erede dell’interesse degli orfici, in questo lontani da Esiodo, tanto nei confronti della teogonia quanto verso l’antropogonia.

Il tema della “caduta” dell’anima nel mondo della generazione e della corruzione, per cui essa si esprime nel “carcere” o “tomba” del corpo in quanto esiliata, scissa, rappresenta il nucleo degli insegnamenti tradizionali che muovono alla ricerca e all’ascesi in vista della ricostituzione dell’unità perduta. Si tratta di una prospettiva profondamente sentita dalla filosofa spagnola che in un’intervista affermava di aver accettato il corpo come un carcere, con tenerezza e amore, come se l’anima del mondo avesse per corpo l’universo⁴⁹⁹.

Il dualismo *psyché-soma* esige l’esercizio contemplativo del filosofo – sotto il magistero di Mnemosyne, madre delle muse e dea della memoria – al fine di restituire l’anima alla sua vera patria. Molto incisivamente Colli scrive che l’aver divinizzato a questo modo il ricordo è una precisa indicazione metafisica che emerge non solo nelle sue conseguenze pessimistiche ed antistoriche ma, in particolar modo, nella figurazione di quel luogo assoluto inteso come inizio del tempo. Mnemosyne è ciò che rende

⁴⁹⁸ Cfr. M. Zambrano, *Chiari del bosco*, cit., p. 44.

⁴⁹⁹ Cfr. M. Zambrano, *Sobre la iniciación. (Conversación con María Zambrano)*, cit., p. 7.

possibile la soluzione del legame con l'individuazione e l'approdo dell'anima alla dimensione originaria. In tal senso, Orfeo e l'ispirazione dionisiaca sanciscono il nesso inscindibile tra immanenza e trascendenza, pessimismo e ottimismo⁵⁰⁰.

Inizialmente, il mito e il culto di Orfeo si inseriscono in un periodo storico di profondo sincretismo religioso e di declino, quanto meno nella sua capacità funzionale, della religione omerica. A questa figura sono legati due "miti-simboli": quello della violenta morte per sbranamento per opera delle Bassàridi e quello della discesa agli inferi (*katábasis*) che Orfeo compie al fine di riscattare la sposa Euridice.

Il primo riprende la vicenda mitica di Dioniso-Zagreo, tramandataci dalla teogonia orfica hieronymiana, in base alla quale il fanciullo divino, figlio di Zeus e Persefone, è sbranato dai Titani, poi fulminati da Zeus per punizione e dalla cui cenere nasce l'umanità. Dioniso⁵⁰¹, il dio che muore – come Zambrano ripete in molti scritti – viene resuscitato, innalzato al Cielo e preposto alla liberazione dell'elemento titanico nell'uomo. Come Dioniso, e Osiride prima di lui, anche Orfeo muore per sbranamento – processo che rimanda allo "smembramento" metafisico dell'Uno nei molti –, risuscita e detiene il potere di redenzione-liberazione istituendo i Misteri. Dioniso-Zagreo non è, allora, un semplice fatto storico, bensì si configura come evento sovrastorico sempre presente che riattualizza l'esperienza mistico-catartica del "mito" attraverso la morte (dell'elemento titanico), la rinascita (dell'elemento dionisiaco) e l'identità col Dio. Solo così si è rigenerati in Dioniso, come il cristiano potrebbe dire che si è rigenerati in Cristo.

Il secondo simbolo attribuito ad Orfeo, ossia la discesa agli inferi, ha carattere prettamente iniziatico-pratico. Anche il cristianesimo propone questi due eventi simbolici: infatti, Cristo è il dio che muore – anche se per mano dell'uomo costituendo così un *unicum* nella storia delle religioni, come osserva Zambrano ne *L'uomo e il divino*⁵⁰² –, e che compie la discesa agli inferi.

L'ascesi orfica, capace di "spezzare l'individuazione", avviene in quattro fasi: purificazione, discesa agli inferi (*katábasis*), unificazione col proprio Dèmone-Anima e identità col Dioniso celeste. La seconda fase, legata al mito di Orfeo ed Euridice, ha alle

⁵⁰⁰ Cfr. G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, cit., p. 39.

⁵⁰¹ Dioniso o Fanete (Φάνης), anch'essa creatura originaria del sistema mistico orfico che significa la possibilità stessa del visibile, perché è ciò che rende manifesto. Ermafrodito, nato dall'Uovo cosmico deposto da Nyx, dea della Notte, presenta una parte superiore, Cielo, e una inferiore, Terra. Il tema dell'ermafroditismo, non estraneo a Zambrano e che riemerge nell'ambiguità della figura di Giovanni Evangelista, come precedentemente analizzato, è un tratto peculiare della tradizione orfica; lo stesso Dioniso conserva la contraddizione tra maschile e femminile. Cfr. G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, cit., p. 22.

⁵⁰² Cfr. M. Zambrano, «Dio è morto», in Id., *L'uomo e il divino*, cit., p. 123.

sue spalle una lunga tradizione mitica e iniziatica. Nella cultura sumera, babilonese e assira, infatti, sono rispettivamente Inanna e Ishtar, entrambe divinità femminili, a compiere il viaggio infernale.

La catabasi come topico letterario che narra la discesa dell'anima nell'oltretomba gode di molta fortuna nella letteratura orfica. Diverse sono le descrizioni del regno oltremondano tramandateci dalla tradizione: tra queste ricordiamo la catabasi di Pitagora, di Cercope, di Orfeo Camarinense, di Erodico, di Prodico, di Orfeo Tracio⁵⁰³. La più antica delle visioni ultramondane, cui l'orfismo si ispirò, è certamente quella interpolata nell'XI libro dell'*Odissea* e che ci offre l'occasione per un'importante precisazione circa la distinzione tra *katábasis* e *nekyomantheia*, le due tradizioni fondamentali che confluiscono nella cosiddetta *Nekya*. Se la seconda, che nell'ambito della narrazione omerica emerge come racconto originario, indica il rituale di "evocazione" dei morti e, in quanto tale, dotata di potenziale pratico, l'altra narra la vera e propria visione attraverso il *topos* letterario relativo alla catabasi eroica. Il potenziale pratico-iniziatico è evidente: nell'*Odissea*, infatti, così come previsto da Circe, è la visione di Tiresia nella «casa di Ade e della veneranda Persefone» a rivelare a Ulisse la strada per il ritorno in patria⁵⁰⁴.

I temi orfici della caduta dell'anima e della discesa agli inferi – che riemergono in tutto il loro significato escatologico nel mito platonico di Er nella *Repubblica* e in quello della biga alata nel *Fedro* – attraversano la storia del pensiero intrecciandosi con numerose tradizioni e suggestioni. A partire da quel nucleo primitivo ed essenzialmente esorcistico, il tema conosce uno straordinario sviluppo in Occidente, arricchendosi di contenuti filosofici e allegorici.

La varietà e quantità di visioni ultramondane è attestata tanto dalla penna ironica di Luciano, quanto da quella meditativa di Agostino⁵⁰⁵ in epoca tardo-antica, e conferma, nella storia dell'orfismo e della sua confluenza nel cristianesimo, l'indissolubile legame tra l'orfismo e tali visioni, ovvero tra orfismo, conoscenza estatica e «nozione ottica», secondo l'espressione di Filone di Alessandria evidenziata da Macchioro⁵⁰⁶.

⁵⁰³ Cfr. O. Kern, (a cura di), *Orfici. Testimonianze e frammenti*, Milano, Bompiani, 2011, 174, 176, 199, 200, 223. Vedi anche, V. Macchioro, *Zagresus. Studi intorno all'orfismo*, cit., p. 302.

⁵⁰⁴ Cfr. L. Regazzoni, «Di tutte io non posso narrare...». *Della selezione e dell'oblio come sanzioni estetiche*, in L. Regazzoni (a cura di), *Per un'estetica della memoria*, «Discipline filosofiche», XIII, 2, 2003.

⁵⁰⁵ Cfr. V. Macchioro, «Dal Zagreo orfico al Cristo paolino», in Id., *Zagresus. Studi intorno all'orfismo*, cit., p.323.

⁵⁰⁶ Ivi, p.323.

La tradizione orfico-misterica ed eleusina, con i culti di Demetra e Persefone, – il nesso orfico-dionisiaco-eleusino è ampiamente accertato e confermato dalle fonti più antiche⁵⁰⁷ – vengono a intrecciarsi nella riflessione zambraliana offrendo un ampio bagaglio simbolico. Il tema della catabasi costituisce un asse portante del suo pensiero e rivela la profonda incidenza dell'orfismo nello sviluppo della sua proposta filosofica.

Il carattere orfico e pitagorico che lei stessa indica come tratto distintivo della sua riflessione rispetto al magistero di Ortega, si mostra, riguardo al tema della catabasi, in tutta la sua profondità e rilevanza, esprimendosi tanto in quel movimento specifico di discesa-risalita che contraddistingue la proposta zambraliana, quanto in quelle figure, che potremmo definire “orfiche” perché emblematiche del viaggio agli inferi, cui la filosofia dedica ampie riflessioni.

Il termine *inferos*, mutuato dal latino, ha un'importanza capitale in Zambrano. Emerge in modo incisivo già nella prima edizione de *L'uomo e il divino*, nel capitolo «La condanna aristotelica dei pitagorici», nella sezione intitolata «Gli inferi» nell'opera *Chiari del bosco*, nel capitolo «El infierno de Nina» de *La Spagna di Galdós*, nell'inedito del 1965 «Un descenso a los infiernos» e in diversi manoscritti⁵⁰⁸.

Le figure “orfiche” che popolano il paesaggio filosofico della pensatrice andalusa sono molte, maschili e femminili, e spaziano dal panorama del mito a quello letterario, storico e autobiografico, sviluppando il tema del viaggio agli inferi su piani equivalenti dal punto di vista della funzione pratica. Orfeo, Pitagora, Persefone, Antigone, Psiche, Dante, Diotima di Mantinea, Benina, Caterina da Siena, Giovanna d'Arco, Araceli Zambrano (sorella della filosofa) e Simone Weil, sono solo alcune di queste, giacché anche altri e ben noti personaggi della storia, primo fra tutti Aristotele, vengono “costretti” a un sorta di catabasi⁵⁰⁹. Per quanto riguarda le eroine femminili, del lignaggio de «los vendidos por la historia», «los caído a los pies del árbol de la vida», «los caídos de nuevo al mar», sono descritte come «santas adolescenetes», o «doncellas enmuradas».

⁵⁰⁷ Cfr. G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, cit., p. 36.

⁵⁰⁸ Cfr. M. Zambrano: *Paraíso, infierno, pensamiento, verdad*, 1960, (M-380); *Perséfone vuelve a los infiernos*, 1968, (M-357); *El infierno de Dante*, (M-134). Altri testi con significativi riferimenti al tema degli “inferos” sono: *Tres granos de granada*, 1964, (M-79); *Orfeo*, 1964, (M-92); *Historia y revelación*, 1963-1973, (M-141); *Luz*, 1974, (M-417); *La poesía*, (M-184).

⁵⁰⁹ Come emerso nel paragrafo III.1 «Pitagorismo e filosofia: dalla condanna aristotelica al *Leibnitius pitagoricus*», Aristotele è chiamato a rispondere dell'esclusione dei “cosiddetti pitagorici” dall'ambito della filosofia. Il tempo e la lira che gli vengono concessi nelle alte sfere celesti dai pitagorici per far sì che comprenda «l'aritmetica inconsapevole dei numeri dell'anima» corrispondono alla sua condanna, sorta di viaggio agli inferi come tempo necessario all'operazione di riscatto che il pensiero stesso è chiamato a compiere. Cfr. M. Zambrano, «La condanna di Aristotele», in Id., *Delirio e destino*, cit., pp. 293-294.

In proposito, è importante sottolineare come la rivisitazione di tali figure costituisca un implicito e ininterrotto dialogo con il Platone del mito della caverna. Infatti, se in questo si realizza l'uscita dalla caverna delle ombre come affrancamento dal mondo del sensibile e impresa della conoscenza eidetica, nella discesa agli inferi zambraniana si compie il cammino inverso, votato a quel "riscatto" caratteristico della Ragione poetica. Difatti, questa si dà anzitutto attraverso un movimento preciso, poetico nel senso di poietico-maieutico, un andare per tornare, perdersi per riconoscersi, delirare per rientrare in ragione, sognare per risvegliarsi, scendere per risalire. Morire per rinascere non è che una delle differenti forme di questo processo simbolico. Mare ed inferi, in questo senso, coincidono in quanto rappresentano quello stesso momento del negativo, non in senso hegeliano, necessario alla realizzazione.

L'analogia tra queste figure, tuttavia, non implica la loro uguaglianza o intercambiabilità; ogni immagine custodisce una verità propria, specifica. E questo perché tali processi, lungi dal poter essere intensi come mere dinamiche conoscitive, sono da concepire piuttosto come operazioni del sapere: «La conoscenza è il risultato di un metodo. Il sapere è qualcosa che nasce da una passione, cioè, da un patire la verità della vita prima che si presenti, dall'averla concepita come tutto quello che si concepisce prima che nasca»⁵¹⁰. Nasce, appunto, al contrario della conoscenza che, come evidenzia la filosofa, non si può dire propriamente che nasca.

Il tema della morte, sia pur trattato sotto diversi aspetti, occupa ampia parte dell'opera di Zambrano⁵¹¹, mostrando, in tal modo, l'inconfessata vocazione della filosofia spagnola: una lunga *meditatio mortis*.

⁵¹⁰ M. Zambrano, «Apollo a Delfi», in Id., *L'uomo e il divino*, p. 312.

⁵¹¹ Per quanto riguarda l'opera pubblicata di Zambrano gli scritti più significativi sul tema sono: «La máscara de Agamenón», «La estela», «El vaso de Atenas», riuniti poi nel capitolo «I templi e la morte nell'antica Grecia» de *L'uomo e il divino*, alcune suggestive meditazioni di *Chiari del bosco*, *Nietzsche y la muerte* (supplemento n. 2, 1994, Philosophica malacitana) e il II e III articolo dedicato a Tristana: *Tristana. La muerte* (Diario 16, 21 e 25 maggio 1988). Oltre a numerose riflessioni sul tema lungo l'intero arco della sua produzione, tra le quali: *La muerte de un poeta* (1949), *El amor y al muerte en los dibujos de Picasso* (1951, in francese 1952); *Martí camino de su muerte* (1953); *Dios se ha muerto* (1954); alcuni dedicati a Ortega dopo la sua morte (1956), così come quelli dedicati ad amici: *Alfonso Reyes* (1960), *Emilio Prados* (1964), *Lezama Lima* (1977), *Herrera Petere* (1979), *Calvert Casey* (1982), *Bergamín* (1985), *Rafael Dieste* (1985). Inoltre, importanti considerazioni sul tema si trovano in: *Un capítulo de la palabra: "el idiota"* (1962), *La estructura de la mortalidad y los modos de vida actualmente* (1971), *El viaje: infancia y muerte* (1976), *No la llaméis. No la llaméis, que no viene* (1980), *La muerte apócrifa* (1985). Infine, fondamentale è la relazione che la pensatrice spagnola stabilisce tra morte e pensiero, che emerge in modo particolare ne «L'apparizione del metodo in Occidente», in Id., *Note di un metodo*, pp. 37-42.

4.2 Orfeo (ed Euridice)

Orfeo, inscindibile da Pitagora e da Platone, come spiega per la prima volta ne «La Scuola di Alessandria»⁵¹², è tra le figure più frequenti nel pensiero zambrano. Importanti riferimenti si trovano tanto nei manoscritti⁵¹³, quanto nella fitta corrispondenza e nelle opere pubblicate. Difficile da isolare, la figura mitica di Orfeo è genealogicamente e simbolicamente molto complessa dal momento che i «fratelli»⁵¹⁴ Apollo e Dioniso ne costituiscono la condizione di possibilità⁵¹⁵. Orfeo, infatti, è chiamato a rispondere della grande contraddizione tra le due divinità, è «canto di Apollo, cioè espressione, apparenza, musica e parola, ma il suo contenuto è – attraverso la passione di Dioniso – il mistero di Dioniso»⁵¹⁶.

Il mito di Orfeo è analizzato da Zambrano anzitutto nella sua vicenda infernale. Ne «In memoriam: il vaso di Atena»⁵¹⁷, una *lékythos* conservata al Museo nazionale di Atene, in cui è raffigurata una fanciulla con a fianco i genitori nell'atto di abbandonarsi a Ermete Psicopompo, offre alla pensatrice l'occasione di una meditazione sul tempo e sulla luce nell'istante della morte e in quello immediatamente successivo. Ermete il messaggero, osserva Zambrano, dev'essere più veloce della luce: «La luce misura infatti ogni velocità conosciuta, ed Ermete, messaggero dell'imperscrutabile disegno divino, deve raggiungerla, e la consegna deve verificarsi così, in un istante assoluto, senza possibilità di misura del tempo»⁵¹⁸. In quanto messaggero della morte, dunque, Ermete proviene dall'oscurità divina e dalla luce non vista dai mortali: l'«altra luce». Il superamento della velocità della luce e, di conseguenza, l'oscurità, significa, in virtù dell'identità luce-pensiero, imperscrutabilità divina e, quindi, immortalità.

Al contrario, la luce della torcia accesa da Ecate per illuminare il cammino di Euridice durante il riscatto da parte di Orfeo, precisa Zambrano, è tremolante (*parpadeante*), chiaroscurale e, pertanto, mortale. Fu proprio per via di quella luce indice di mortalità e presagio di un riscatto parziale che, in base alla suggestiva ricostruzione di Zambrano, Orfeo si girò. È in tal modo istituita una connessione tra luce, corpo e morte che va ad animare una sorta di fenomenologia del morire, ma non della morte: la fanciulla raffigurata sul vaso, infatti, non “discende agli inferi”, ma si muove verso un'«altra luce», altra e, pertanto, impossibile da descrivere. Precisazione

⁵¹² Cfr. M. Zambrano, «La Scuola di Alessandria», in Id., *Verso un sapere dell'anima*, cit., pp.141-155.

⁵¹³ In particolare, 1955, (M-213) e *Orfeo*, novembre 1964, (M-92).

⁵¹⁴ Cfr. M. Zambrano, «Apollo a Delfi», in Id., *L'uomo e il divino*, cit., p. 308.

⁵¹⁵ Cfr. G. Colli, *La sapienza greca*, vol. I, cit., p. 38.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ Cfr. M. Zambrano, «In memoriam: il vaso di Atena», in Id., *L'uomo e il divino*, pp. 341-348.

⁵¹⁸ *Ivi*, p. 346.

che lascia ad intendere che la discesa agli inferi non abbia a che fare con la morte in quanto trapasso del corpo, ma piuttosto con un “tempo” proprio della vita, un tempo qualitativamente differente.

Nella vicenda infernale di Orfeo, particolare rilievo assume il tema della voce e della musica. Mitico poeta tracio, magico cantore, teologo, maestro iniziatico, figlio del dio fiume Eagro e della musa Calliope, per Zambrano Orfeo è il simbolo di una voce “tragicamente” umana. Nel manoscritto M-92, difatti, dopo aver rievocato il fallimento del riscatto di Euridice, la filosofa si sofferma sul carattere di quella voce che da divina, tanto da incantare le fiere e mediare con Ade, si fa autenticamente umana perché nata dal dolore, dalla separazione e dalla morte. Voce né di uomo né di donna, come evidenzia Zambrano, ma voce umana, canto iniziale ed iniziatico: musica e poesia.

Il legame di Orfeo con la poesia, nella peculiare accezione che assume nella prospettiva zambraniana, è oggetto di numerose riflessioni. In *Hombre verdadero: José Lezama Lima*⁵¹⁹, nell’ambito di una considerazione circa il carattere «orfico-cattolico» del pensiero del poeta cubano, la poesia viene identificata con la figura di Orfeo esattamente perché, come lui, è costretta a scendere nel regno di Ade, ovvero a mediare tra inferi e mondo della luce. Il compito è quello di salvare l’anima, l’anima di Euridice nella mitica vicenda, la propria intima e *personale* anima attraverso la funzione della poesia.

È in questo senso che la musica nasce quando il grido si sottomette al tempo e al numero⁵²⁰: il lamento di Orfeo toccò le note fondamentali, quelle destinate dal dolore della perdita ma possibili solo nella riuscita dal regno dei morti, nella resurrezione. Queste note peculiari si configurano come raggiungimento della continuità attraverso la discontinuità, risveglio da morte o sogno nella riflessione zambraniana, e si esprimono in una sorta di «matemática de la voz»⁵²¹. Gli dèi che muoiono, Dioniso, così come Arianna e Orfeo, sono anzitutto dèi che soffrono e il dolore degli dèi greci, a immagine e somiglianza di quello degli uomini, mostra in modo emblematico quel procedimento dialettico che Zambrano descrive in termini di processo iniziatico.

Il significativo manoscritto sul tema del dolore e dell’allegria⁵²², offre importanti indizi in merito. Zambrano concepisce questi due sentimenti, veri e propri poli della vita

⁵¹⁹ Cfr. M. Zambrano, *Hombre verdadero: José Lezama Lima*, in «El País. Suplemento Arte y Pensamiento», II, 27 novembre 1977, Madrid.

⁵²⁰ Cfr. M. Zambrano, 1955, (M-213).

⁵²¹ *Ibidem*.

⁵²² Cfr. M. Zambrano, *Alegría y dolor*, (M-67). Si tratta di un brevissimo scritto dattiloscritto dall’autrice il 26 giugno del 1964, conservato alla Fondazione María Zambrano (Vélez-Málaga).

emotiva, come capaci di donare sapienza, in quanto esigono una ragione in grado di pensare l'essere umano nella sua integrità. Entrambi, allegria e dolore, si mostrano, come dimore (*moradas*) in cui avviene sempre un'azione educativa, trasformatrice. È grazie all'attraversamento cosciente di ogni dolore che è possibile un'autentica rinascita che si manifesta soprattutto con i tratti dell'allegria. In un dialogo profondo con il pensiero tragico, Zambrano individua nell'esperienza universale del dolore, grande e insostituibile maestro, un vero e proprio dono; chi attraversa una simile "dimora", può definirsi *iniziato*, in quanto patisce un'iniziazione alla profondità della vita umana: inferi o viscere. Celebre è la formula del "*aprender padeciendo*" apparsa nella sua opera più sistematica *L'uomo e il divino*⁵²³. Tuttavia, come il dolore, anche l'allegria, condizione che segue inevitabilmente all'accettazione del dolore, ha carattere eminentemente poetico⁵²⁴ giacché, come il dolore, altera, trasforma, quindi, in ultima analisi, forma: «si è in un certo senso "altro" [...] Colui che ha attraversato alcune situazioni di estremo dolore, di estrema difficoltà o di fortuna estrema, ha sofferto una iniziazione»⁵²⁵.

Il canto di Orfeo è voce «desde el fondo», voce proveniente dall'inferno in cui Orfeo lascia Euridice, nasce dalle nozze non realizzate: la musica, difatti, è manifestazione amorosa dell'inferno, è rivelazione di una verità ultima, personale e incomunicabile, e proprio per questo esprimibile solo nel canto, nel timbro vocale capace di trattenere la concordanza del disordine, la sua unità impossibile da un punto di vista logico. Orfeo è il tentativo di esprimere l'inspiegabile.

Questa "rivelazione" – così la definisce Zambrano –, esito di un processo catartico, avvicina Orfeo, e prima di lui Dioniso, a Cristo. Anche il cristianesimo si sarebbe realizzato solo con la discesa di Cristo agli inferi come compimento dell'opera di salvezza: messaggio, precisa la filosofa, particolarmente evidente nella religione bizantina⁵²⁶.

⁵²³ Cfr. M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 124. Si tratta di una formula sofoclea oggetto di continue riflessioni da parte della filosofa tanto da diventare un vero e proprio filo conduttore nello svolgimento di differenti tematiche.

⁵²⁴ In questo senso è possibile riconoscere una profonda distanza dal pessimismo schopenhaueriano cui certamente Zambrano si ispira attraverso Unamuno.

⁵²⁵ M. Zambrano, *Note di un metodo*, cit., p. 112

⁵²⁶ *Ibidem*. Nella Chiesa ortodossa, difatti, il tema biblico della discesa agli inferi assume un peso maggiore che nel culto cattolico, come attestano la ricca tradizione iconografica bizantina e le numerose liturgie sul tema: «Sei disceso sulla terra per salvare Adamo e, non avendolo trovato sulla terra, o Signore, sei andato a cercarlo fino agli inferi» (Liturgia bizantina, mattutino del Sabato Santo); «Oggi il sole di giustizia si è manifestato non dal cielo, ma dagli inferi. Infatti un qualcosa di inatteso è accaduto: gli inferi sono diventati immagine dell'oriente e il sole di giustizia si è levato di là. Egli, infatti, discese a illuminare quelli che erano in basso, per mezzo della sua morte; e salì a illuminare quelli che erano in alto, per mezzo della sua risurrezione» (Omelia siriana anonima, V-VI secolo).

Se la musica nasce dagli inferi, si dà come uscita dagli inferi, è perché è rapporto armonico, operazione del tempo, accettazione del tempo e quindi, *in primis*, con la morte di cui è, in un certo senso, la misura; è Crono, primo dio della cosmogonia orfica, vinto da Orfeo, ammansito come fiera, misurato, ordinato spazialmente. La lira, strumento di Apollo e di Orfeo, indica allora la conoscenza possibile, il canto iniziatico che sottomette il grido come espressione di ciò che non può riemergere. L'accettazione del tempo è accettazione di un'impossibilità, quella dell'estensione totale del tempo, del suo dispiegarsi integrale nella persona, ma non tanto in termini di immortalità, bensì nei termini di un dispiegamento totale del vissuto, un disvelamento pieno di qualcosa che per sua natura – questo il punto su cui insiste Zambrano – non può essere sviscerato, non può essere portato alla luce, ma solo “rivelato” e quindi salvato attraverso l'operazione temporale e catartica del canto. Euridice non può uscire dagli inferi, può solo essere “salvata” dalla musica di Orfeo che esprime ciò che non può risalire ma che resta come trasfigurato nella memoria del mitico cantore:

Yo la figura de Orfeo, más que verla, la siento. Orfeo es el mediador con los inferos. Y eso sí que ha sido un gozoso y penoso descubrimiento mío: la mediación con los inferos. Yo no creo que se pueda ascender sin dejar algo abajo. Por eso he aceptado el escribir, y el hablar, y el vivir la Historia⁵²⁷.

È qui che si manifesta il carattere apollineo di Orfeo; la distanza, impossibile da mantenere, cui è costretto il poeta tracio per far sì che Euridice sia riscattata, difatti, significa la relazione con l'elemento dionisiaco che nell'uscita dagli inferi trova la propria possibilità di espressione ma solo come musica, ovvero come voce tragica che canta esattamente quella impossibilità, la rottura del patto e, quindi, la perdita⁵²⁸. La musica, osserva in diverse occasioni Zambrano, è fedeltà alla discontinuità del numero, sebbene aspiri sempre alla continuità dell'armonia⁵²⁹, ma la discontinuità del numero è discontinuità del tempo e, in ultima analisi, misura della morte.

Questo il cammino dell'anima, espulsione dal proprio centro e tortuoso regresso verso il luogo dell'essere attraverso l'iniziazione nell'autoconoscenza delle viscere

È nell'accento posto dall'Oriente sul tema della discesa di Cristo agli inferi, sulla sua funzione di riscatto, che Zambrano si sofferma, riscontrando nel culto occidentale, invece, una mancata realizzazione. Sotto questo aspetto, la religione cattolica risulta infatti “mutilata”.

⁵²⁷ M. Zambrano, *Sobre la iniciación. (Conversación con María Zambrano)*, cit., p. 9.

⁵²⁸ Cfr. C. Pardo Salgado, *Vibraciones del pensar*, in *María Zambrano, 1904-1991: de la razón cívica a la razón poética*, cit., pp. 631-639.

⁵²⁹ Cfr. J.M. Sanz, *La música, el número*, in «La tumba de Antígona. Papeles para una poética del ser», *Revista Litoral/Autores*, 1989.

(*entrañas*), termine analogo a quello di inferi e associato in altri luoghi della riflessione zambraliana alla Serpe⁵³⁰, figura simbolo del Tempo negli Orfici.

Il viaggio agli inferi di Orfeo costituisce dunque l'archetipo del processo morte-resurrezione nel senso in cui lo intende la filosofa. Memoria e musica, ovvero gli elementi apollinei di cui Orfeo è simbolo, riemergono anche nel mito di Arianna e nell'uscita dal labirinto del minotauro, venendo così a tracciare una costellazione di termini affini dal punto di vista simbolico: inferi, viscere, labirinto.

4.3 Persefone (e Demetra)

La vicenda mitica del ratto di Persefone da parte di Ade e del dolore inconsolabile di Demetra che avrebbe costretto la terra a un inverno interminabile se la figlia non le fosse stata restituita grazie all'intercessione di Zeus per sei mesi all'anno, costituisce un motivo centrale nel pensiero zambraliano, tanto da dar vita a una propria progenie: la «stirpe di Persefone».

Questa figura di mediazione con l'Oltretomba è strettamente connessa, *in primis* per ragioni genealogiche, alla figura di Dioniso, secondo alcune varianti del mito figlio di Persefone e Zeus. In entrambe le storie, difatti, si perde il figlio, Dioniso sbranato dai Titani, Persefone rapita da Ade, e si mostra il legame tra iniziazione ed eternità attraverso il tema del sacrificio. Il mito di Persefone compare per la prima volta ne *L'uomo e il divino* e da lì riemerge, nel suo legame con la primavera⁵³¹ che la consacra a capostipite delle «figuras primaverales», in molti luoghi della riflessione zambraliana.

La sposa di Ade vive a metà tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti come Castore e Polluce, fa notare Zambrano in «Tres granos de granada»⁵³², e in questo “stare tra” mostra il carattere positivo del sacrificio indispensabile al ritmo della vita, il suo carattere aurorale, ancor più evidente nell'azione appena accennata del mangiare la mela o, nel caso di Persefone, tre soli semi di melagrana nel regno di Plutone; sufficienti perché si venga toccati per sempre dal sortilegio, insiste Zambrano, ma anche insufficienti per un esito non propriamente tragico ma distruttivo, secondo la peculiare accezione di tragico che la filosofa esprime, come vedremo, in riferimento alla figura di Antigone.

⁵³⁰ Cfr. M. Zambrano, *O.C.*, vol. VI, nota 32, p. 1479.

⁵³¹ Riferimenti alla primavera emergono negli articoli: *El mito de la primavera*, in «Semana», San Juan de Puerto Rico, 24 marzo 1965, n. 326, p. 3; *El paso de la primavera*, in «Diario 16 (Suplementos Culturales 2)», Madrid, 21 aprile 1985 e nei manoscritti *La tumba di Antígona*, 1948, (M-249); *La confesión*, 1950, (M-405); *El desequilibrio de la conciencia*, 1954, (M-24); *Tres granos de granada*, 1954, (M-79); *La germinación*, 1965, (M-102); *El infierno de Dante*, (M-134).

⁵³² M. Zambrano, *Tres granos de granada*, 1954, (M-79).

L'attenzione di Zambrano alle figure di Persefone e Demetra, oltre che rientrare all'interno di quella costellazione di figure che si è voluto definire "orfiche", conferma il profondo legame della filosofa con il pitagorismo e, nello specifico, con le pratiche culturali cui sembra si dedicassero le donne nelle comunità pitagoriche di Magna Grecia. Infatti, diverse sono le testimonianze, sebbene tutte di epoca ellenistica, che attestano il ruolo centrale delle donne nei Misteri e culti di Dioniso, Demetra e Persefone. Giamblico afferma che Myia, secondo la tradizione figlia di Pitagora, se da ragazza guidava i cori, da donna era la prima ad avvicinarsi agli altari. Porfirio ci informa che Arignote, figlia o semplicemente allieva di Pitagora e Theano, sua moglie, sarebbe stata l'autrice di un'opera sui Misteri di Dioniso e di un'altra sui Misteri di Demetra, nonché di ulteriori opere filosofiche, secondo il parere della Suda e di Clemente alessandrino. Riti di Demetra e Persefone che evidenziano il profondo legame con la sfera della fertilità ma anche con i Misteri dell'Oltretomba, e che farebbero riferimento a un episodio della vita di Pitagora, ritornato dagli inferi in grado di riferire i fatti accaduti in sua assenza; rivelazioni possibili grazie al fatto che la madre di Pitagora (secondo Burkert riconducibile alla stessa Demetra) sarebbe stata incaricata di scrivere quanto accadeva e di inviargli delle tavolette nel luogo sotterraneo in cui questi si trovava⁵³³.

La tradizione misterica del pitagorismo, allora, con il culto di Dioniso, Demetra e Persefone, strettamente collegati tra loro⁵³⁴, testimonia non solo la rilevanza della componente dionisiaca in una setta dominata da Apollo – attestata anche da Stobeo e Proclo che attribuiscono a Filolao un'opera intitolata *Báccchai* – ma anche il ruolo peculiare delle donne nella trasmissione di tali pratiche⁵³⁵.

Tuttavia, ciò che potrebbe risultare singolare nell'orizzonte morale del pitagorismo, in realtà rientra pienamente nei canoni "apollinei" della setta se, come sottolinea Delatte⁵³⁶, si inseriscono tali culti nell'orizzonte rituale delle Tesmoforie, festa panellenica riservata alle sole legittime consorti della città esaltate nel loro ruolo di

⁵³³ Cfr. A. Provenza, *La morte di Pitagora e i culti delle Muse e di Demetra. Mousiké ed escatologia nelle comunità pitagoriche di Magna Grecia*, in «ὄριος-Ricerche di Storia Antica», n.s., 5-2013, p. 61. Secondo la lettura proposta da Provenza, alla luce delle rivolte antipitagoriche della metà del V sec. a.C., il culto di Demetra appare funzionale alla difesa e al consolidamento del ruolo politico dei Pitagorici a Crotona.

⁵³⁴ Di particolare importanza è anche il legame evidenziato da Delatte tra il rifiuto del nutrimento carneo dei pitagorici e la prima spartizione, o sacrificio cruento, che ha definito la condizione umana opponendola a quella divina. In questo senso andrebbe letto l'articolato rapporto dei pitagorici con la città, tanto di esclusione, e quindi di rifiuto di tale opposizione, quanto di inclusione di essa nel loro progetto di riforma politica e religiosa.

⁵³⁵ Cfr. M. Jufresa, *Savoir féminin et sectes pythagoriciennes*, in «Clio. Femmes, Genre, Historie», 2, 1995. <https://clio.revues.org/486> (versione elettronica, consultata il 3 febbraio 2017).

⁵³⁶ Cfr. M. Delatte, *I giardini di Adone*, Milano, Raffaello Cortina, 2009, p. 144.

procreatrici, feste cui certamente le pitagoriche partecipavano⁵³⁷. In onore alla dea Demetra Tesmofora – “legislatrice”, legata all’agricoltura, alla fertilità, così come al controllo, al potere⁵³⁸, e contrapposta alla spontaneità della vegetazione rappresentata da Era – e di sua figlia Persefone, rapita e portata nell’Ade e connessa ai Misteri dell’Oltretomba⁵³⁹, le Tesmoforie costituiscono un rito fondamentale nell’orizzonte strutturale della *polis*⁵⁴⁰, e in questo senso non è superfluo ricordare che la città stessa partecipa alla festività con la sospensione, nella seconda giornata, di ogni attività giuridica e politica. Stesso significato civico attestato anche nei Misteri eleusini, di cui certamente il pitagorismo è profondamente intriso⁵⁴¹.

Erede di un tale bagaglio simbolico, Zambrano illustra il significato aurorale di Persefone in uno scritto dal titolo «Eleusi»⁵⁴² appartenente a un capitolo emblematico di *L’uomo e il divino* dedicato ai templi e alla morte nell’antica Grecia.

A partire dall’ambigua figura di Trittolemo, Zambrano mostra i Misteri di Eleusi nel loro significato di rivelazione divino-umano-infernale, ovvero di profonda correlazione

⁵³⁷ Clemente alessandrino e Teodoretta riportano un detto attribuito a Theano in cui è esplicito il riferimento alle Tesmoforie. Cfr. C. Montepaone (a cura di), «Theano», in Id., *Pitagoriche. Scritti femminili di età ellenistica*, pp. 33-34, nota 33.

⁵³⁸ Come sottolinea Delatte, la cerealicoltura che si celebra nelle Tesmoforie, nella contrapposizione al piacere, al gioco del giardinaggio di Adone, così come presentati nel *Fedro* di Platone, rappresenta il profondo legame tra vera agricoltura e *paideia*; i tempi per la maturazione del raccolto (per i germogli otto giorni mentre per i cereali otto mesi) mostrano con particolare evidenza tale opposizione. Perciò Demetra è divinità del matrimonio come delle piante coltivate. Cfr. M. Delatte, *I giardini di Adone*, cit., p. 122.

⁵³⁹ Sempre al regno di Ade, peraltro, sarebbe da ricollegare il celebre divieto pitagorico di mangiare le fave. Il caratteristico gambo privo di nodi (*agónaton*), infatti, ne farebbe un mezzo di comunicazione privilegiato tra l’Ade e il mondo degli uomini, consentendo alle anime di servirsene come strumento per la metemempsiosi e per il ciclo delle nascite. La commistione tra mondo dei vivi e mondo dei morti che i pitagorici riscontrano nella fava, sarebbe poi da ricondurre a singolari esperimenti in cui emerge il legame con il sangue o con il sesso femminile, e a descrizioni cosmogoniche che ne fanno il primo essere vivente assieme al primo uomo in una dimensione originaria di indistinzione tra germinazione e putrefazione. La complessa rappresentazione della fava, dunque, spiegherebbe il precetto pitagorico con l’equivalenza tra cibarsi della fava e allelofagia. Cfr. M. Delatte, *I giardini di Adone*, cit., pp. 63 e ss. Dello stesso autore vedi anche, *Faba Pythagorae cognata*, in *Serta Leodiensia*, Liège-Paris 1930, pp. 33-57.

⁵⁴⁰ Delatte sviluppa la sua riflessione sulla fondamentale opposizione, e interdipendenza, tra le Adonie (feste in onore di Adone) volte a celebrare la potenza seduttiva, la sregolatezza femminile, e le Tesmoforie (in onore di Demetra), feste della semina celebrate in autunno rivolte alla consacrazione dei legami matrimoniali e civili. In questo senso, il favore goduto da Adone assieme al proliferare di divinità in qualche modo affini come Sabazio, Bendis, Cotitto, ed Ermafrodito, sarebbe il segno inconfondibile della decadenza della città-Stato e di un profondo mutamento nella dialettica tra pubblico e privato. Tuttavia, G. Sfameni Gasparro si mostra critica verso la prospettiva di Delatte, contestando la validità di una tale opposizione per via della relativa diffusione delle Adonie in rapporto alle panelleniche Tesmoforie. Cfr. G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, “L’Erma” di Bretschneider, 1986, pp. 243-244.

⁵⁴¹ Come sottolinea Sfameni Gasparro, dalla testimonianza erodotea emergono due aspetti fondamentali del rituale eleusino: il carattere iniziatico-individuale e quello pubblico o civico. Dopo la celebrazione dei *mysteria*, infatti, gli iniziati tornavano ad adempiere le normali funzioni di cittadino. Il messaggio religioso eleusino non proclama il rifiuto del sistema socio-religioso vigente nella città; non è possibile, quindi, interpretarlo come “misticismo” nel senso di rifiuto o di opposizione al mondano. Cfr. G. Sfameni Gasparro, *Introduzione*, in Id., *Misteri e culti mistici di Demetra*, cit., pp. 7-26.

⁵⁴² M. Zambrano, «Eleusi», in Id., *L’uomo e il divino*, cit., pp. 325-332.

tra natura, uomo e divino. È la condizione umana a emergere attraverso il mitico figlio di Persefone; infatti, i Misteri eleusini non rivelavano semplicemente il germinare del grano, bensì la possibilità per l'uomo di crescere a partire da sé, di sentire di esistere; rivelano «l'arcano della germinazione terrestre»⁵⁴³. Trittolemo, proprio perché, come evidenzia Zambrano, nato non dalla madre Persefone ma uscito dall'oscurità, è il simbolo della partenogenesi umana – poi chiarita da Platone tanto nel *Simposio* quanto nel *Fedone* – di un essere in formazione, di un fanciullo che deve ancora compiersi e, in quanto tale, consegnato alla morte, ad essa avviato. Lontana dal voler descrivere una semplice analogia o parallelismo tra vita umana e vita della natura, secondo la filosofa Eleusi significa l'unità nell'ordine totale dei tre regni.

Ma era necessario che la spiga assumesse aspetto umano nel fanciullo?

Trittolemo era figlio, ma di chi? Di quali nozze divine, umano-divine o divino-infernali? I tre regni, il divino, l'umano e l'infernale, si congiungono a Eleusi, nel mito e nelle sue figurazioni, corrispondenti ai tre piani della costituzione del cosmo: il celeste, il terrestre visibile e quello degli inferi invisibili. E ciò che immagino costituisca la peculiarità del tempio e dei suoi misteri a Eleusi, è la rivelazione del regno sotterraneo, degli inferi, dove c'è anche qualcosa di divino, e pertanto un tesoro di indispensabile conoscenza per la completa germinazione terrestre e umana. Ma gli inferi sono il luogo dei morti dal quale non si ritorna vivi. Ed è nella vita vegetale, con archetipica evidenza del grano, che si dimostra che la morte ha la sua vita, che la semente del grano fermenta, si disfa, si putrefa, ma non si riduce all'inerzia⁵⁴⁴.

Se dal punto di vista della natura, il sacrificio della discesa agli inferi di Persefone trova la sua rivelazione nella spiga d'oro, dal punto di vista umano la rivelazione è Trittolemo che, come osserva Zambrano, non è figlio di Persefone e Ade. Il solo frutto delle nozze Persefone è, difatti, un «potere liberatore e una conoscenza». Se Trittolemo fosse stato il vero figlio di queste nozze, allora rappresenterebbe l'Uomo; al contrario, si tratta di un uomo nell'età della sua formazione che non si può dire propriamente che nasca ma viene estratto come essenza operante, ne è indice la sua nudità. Come giustamente sottolinea la pensatrice spagnola, Trittolemo «non ha storia», compare solo ad Eleusi, per cui non può essere comparato a Dioniso o Asclepio, alla loro nascita umano-divina. Trittolemo è, nella sua iniziazione alla morte, nel suo essere frutto dell'eternità dell'Oltretomba scampata da Persefone per aver mangiato tre soli chicchi di melagrana, la rivelazione dell'umano nel suo essere sempre nascente, temporale. Infatti, «la morte è quella che fa apparire il passato», che crea «l'abisso della discontinuità»⁵⁴⁵ e «l'apparizione della discontinuità nel tempo è l'attualizzazione

⁵⁴³ Ivi, p. 325.

⁵⁴⁴ Ivi, p. 330.

⁵⁴⁵ M. Zambrano, «Della paganizzazione», in Id., *L'uomo e il divino*, cit., p. 211.

costante della morte, del continuo morire di ogni cosa»⁵⁴⁶, del morire così come del nascere.

Una delimitazione analoga a quella tra Persefone e Trittolemo, ovvero tra dimensione infernale e umana, è quella tra Demetra e Persefone, cioè tra dimensione divina e infernale. Nella rilettura zambraniana della mitica vicenda, infatti, il divino, Demetra, è sì sacrificato ma solo attraverso la figlia, la mediatrice Persefone, che nella sua azione di discesa agli inferi, di mediazione, consente alla madre dolente di conservare la propria potenza. Il fatto che il dolore, come fa notare la pensatrice spagnola, appartenga alla sola Demetra, ovvero al divino, esalta il significato mediatore della figlia Persefone, perché ne circoscrive l'azione. Anche la dimensione umana si manifesta "separatamente" da Persefone; non da un parto, dunque, ma come naturale conseguenza di questo processo. In questo senso, Trittolemo, l'uomo fanciullo, emerge nel mito di Persefone nella sua naturalità, secondo la visione tipica della filosofia greca.

Se Demetra rappresenta la condizione della madre che soltanto nell'oscurità concepisce il frutto che darà alla luce, Persefone incarna la «passione della figlia», ovvero la funzione specifica della discesa agli inferi nella figura femminile, tipica tanto della mitologia greca quanto di quella mesopotamica; si ricordino in proposito le catabasi babilonese ed assira delle divinità femminili Inanna e Ishtar. È con il cristianesimo, rileva Zambrano⁵⁴⁷, che la discesa agli inferi diventa funzione propria del figlio, passione del Figlio.

Persefone è dunque figura di "mediazione" tra Demetra e Plutone e la sua "passione" ha significato proprio nella misura in cui consente a Demetra di non legarsi direttamente a Plutone, ovvero di non entrare in contatto con il mondo degli inferi, conservando vittoriosa la propria potenza e restando intatta sulla terra. Secondo Zambrano, tanto la Madre quanto la Figlia, dovevano compiere una sorta di purificazione della sostanza infernale. In questo consistevano i Misteri: estrarre dalla sostanza infernale «l'essenza operante perché in una sostanza più pura consegnasse l'oro del grano, l'oro che vivifica»⁵⁴⁸.

«Sarebbe spuntata la spiga se Persefone non avesse mangiato sotto terra i chicchi del melograno, frutto degli inferi in cui regnava il suo oscuro sposo? Se non fosse stata

⁵⁴⁶ *Ibidem.*

⁵⁴⁷ Ivi, p. 327.

⁵⁴⁸ Ivi, p. 329.

rapita dal dio del sottosuolo, ci avrebbe dato la spiga d'oro? Non era forse questo che si celebrava?»⁵⁴⁹.

La passione di Persefone mostra profonde analogie con quella di Antigone, che la tragedia ci presenta sepolta viva per decreto degli uomini. Tuttavia, mentre Persefone è figlia della Madre e assieme a lei regna – e come «Dee di Eleusi», con al di sotto il dio Plutone incatenato alla sua condizione, offrono il frutto maturo della spiga solare “personificata” dall’ appena fanciullo Trittolemo –, Antigone è figlia del Padre, della stirpe e della dea Atena.

4.4 Antigone (e lo Sconosciuto)

Alla «stirpe di Persefone» appartiene più di ogni altra figura zambraliana Antigone. Difatti, la «stirpe di Antigone», secondo l’espressione della pensatrice, è di natura analoga alla prima, tanto da comparire nei bozzetti preparatori dell’opera drammaturgica *La tomba di Antigone*⁵⁵⁰ e nel testo «Delirio di Antigone», dove per la prima volta Zambrano sviluppa la vicenda dell’eroina greca, pubblicato nel 1948 a Cuba sulla rivista «Orígenes»⁵⁵¹. Si tratta di un testo di “transizione”, come opportunamente mette in luce Jesús Moreno Sanz, verso la stesura de *La tumba de Antígona* e che, lungi dal trovare in questa una conclusione, continuerà a svilupparsi nei temi del delirio, del sacrificio e dell’“aurora” della coscienza, non solo nelle sue redazioni successive ma anche nelle opere *Il sogno creatore*⁵⁵², *Dell’Aurora* e *Chiari del bosco*. In proposito, è opportuno ricordare che *Chiari del bosco*, nonostante sia stato pubblicato tempo dopo, fu elaborato nello stesso periodo de *La tomba di Antigone*. In tal senso, è significativo il fatto che la conoscenza per rivelazione in situazioni limiti della storia costituisca il motivo centrale di entrambe le opere.

Se il «Delirio» è scritto tra il 1947 e il 1948, la redazione de *La tomba di Antigone* è da collocare tra il 1963 e il 1967. Il suo interesse per la figura di Antigone, dunque, si concentra tra la fine degli anni Quaranta e gli inizi degli anni Sessanta, in cui la pensatrice comincia a rielaborare la tragedia della Guerra Civile spagnola e della Seconda Guerra Mondiale. Come emerge nella lettera del 1948 indirizzata all’amico Rafael Dieste dal suo esilio parigino, Zambrano ha a cuore il fatto che qualche spagnolo

⁵⁴⁹ Ivi, p. 327.

⁵⁵⁰ Cfr. M. Zambrano, *La tomba di Antigone. Diotima di Mantinea*, a cura di C. Ferrucci, con un saggio di R. Prezzo, Milano, La Tartaruga, 2001.

⁵⁵¹ Cfr. M. Zambrano, *Delirio de Antígona*, in «Orígenes», La Habana, n. 18, 1948.

⁵⁵² Cfr. M. Zambrano, «Il personaggio autore: Antigone», in Id., *Il sogno creatore*, a cura di C. Marseguerra, tr. it. di Vittoria Martinetto, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 105-115.

si incarichi di scrivere una «verdadera tragedia», capace cioè di smascherare vittime e responsabili dell'azione tragica che, come sappiamo dagli studi preparatori, coincide con la storia subita dalla stessa Zambrano e dalla sorella Araceli (Antigone), nonché dall'intero popolo spagnolo. Tuttavia, la genealogia di quest'opera è assai complessa e la ventina di manoscritti in cui Zambrano fa riferimento alla figura di Antigone comprende un arco temporale di ben quarant'anni. Il primo in ordine cronologico è un bozzetto preparatore di *Hacia un saber sobre el alma*⁵⁵³, in cui emerge il profondo nesso tra donna e tragedia che verrà sviluppato in diversi luoghi della sua opera; a partire da qui i riferimenti più o meno espliciti al tema vengono disseminati in numerosi manoscritti⁵⁵⁴.

L'interesse per l'eroina sofoclea ha diversi motivi, primo fra tutti l'inesauribile fonte di ispirazione che la Grecia antica e presocratica costituisce per Zambrano, in secondo luogo la passione per la tragedia in quanto espressione del fallimento umano e della sua lotta per reinstaurare l'ordine, nonché nel suo rapporto fondamentale con la filosofia⁵⁵⁵, prospettiva, quest'ultima, che rivela la profonda influenza nietzschiana sul pensiero della filosofa spagnola.

Il testo in cui tale figura mostra maggiormente il proprio carattere simbolico in relazione al tema della discesa agli inferi è *La tumba di Antigone*, opera drammaturgica divisa in dodici scene e introdotta da un ampio prologo il cui assetto programmatico tradisce l'urgenza zambraniana di dare alla luce un testo di tipo filosofico. L'operazione realizzata dalla filosofa nella sua rivisitazione della tragedia sofoclea, si presenta immediatamente ed esplicitamente come una “correzione” supportata da un impianto teorico complesso.

Infatti, l'«inevitabile errore» di Sofocle consisterebbe, secondo Zambrano, nel non aver conferito ad Antigone il suo carattere di archetipo della natura umana e nell'aver rappresentato non la tragedia, l'autentica tragedia, poetica nel suo processo catartico,

⁵⁵³ Si tratta del manoscritto (M-7) destinato all'opera *Hacia un saber sobre el alma*.

⁵⁵⁴ Per una ricostruzione della genealogica dell'opera zambraniana relativa alla figura di Antigone, si veda l'apparato *Anejos y notas* de *La tumba de Antígona* curato da Jesus Moreno Sanz. Cfr. M. Zambrano, *Obras completas*, vol. III, a cura di J. Moreno Sanz, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011, p. 1534. In sintesi, i manoscritti più rilevanti sono: *Cuaderno de Antígona*, 1948, (M-404); *Delirio de Antígona*, 1962, (M-264); *Vida y trascendencia*, 1949-1950, (M-397); *Antígona o el fin de la Guerra Civil*, 1954-1966, (M-517); *El tiempo*, 1958, (M-386); *Antígona. La vocación de la mujer* (M-268); *El aula*, 1961, (M-415); *La poesía (incompletos)*, (M-184); *Sueño y verdad*, (M-260); *El exiliado*, 1961-1977, (M-157); *Apuntes...*, 1949-1975, (M-400). Oltre ai manoscritti riguardanti la redazione dell'opera teatrale: *La tumba de Antígona*, 1948?, (M-249); *Antígona*, 1963-1964, (M-343); *Antígona*, 1963?, (M-440).

⁵⁵⁵ La relazione tra tragedia e filosofia, su cui Zambrano torna in molte opere, doveva essere il tema di un libro *Tragedia y filosofía* rimasto incompiuto e di cui resta un importante frammento, il manoscritto (M-344).

bensì la pura distruzione. Per questo motivo, afferma Zambrano, Antigone non poteva darsi la morte. Vita e morte dovevano vivere unite nella trascendenza, ossia nella rivelazione che si vive morendo, che si vive la propria morte e che solo soffrendo si giunge a conoscere la verità dell'esistenza (*conocer padeciendo*). Antigone, dunque, supera il concetto di tragico greco perché è figura della coscienza libera dell'essere umano di fronte agli dèi. È la coscienza della libertà a muoverla e a spingerla al sacrificio, ragion per cui, sia pur in modo differente dalla figura di Trittolemo, è simbolo di una nuova umanità. In quanto tale, Antigone è simultaneamente amore, pietà, coscienza, poesia. Ma la libertà esige la coscienza di essa; qui sta il motivo dell'operazione non meramente letteraria di Zambrano.

È chiaro, dunque, che il ripensamento della figura di Antigone avviene all'interno di una ridefinizione della categoria di "tragico". Nella riflessione zambraniana, questa viene ad assumere il significato di coscienza "aurorale" che, come "qualità del tempo", non appartiene propriamente né alla vita né alla morte. Tragico non è il morire, bensì il sopravvivere nonostante (*a pesar de*). E questo "*a pesar de*" rimanda giustamente al peso, a quel peso su cui riflette in «Nostalgia della Terra» e in «Quasi un'autobiografia», dove il tema della "gravità" ci riporta implicitamente, silenziosamente, a quel sentiero battuto da Zaratustra sulle cui spalle pesa quel suo strano spirito.

Il punto di partenza della rilettura zambraniana, difatti, sta nell'intenzione di restituire ad Antigone il tempo necessario per operare un processo di autocomprensione, ovvero di riconoscimento del proprio ruolo di sacrificata e risolvere in tal modo il conflitto familiare il cui responsabile è il padre Edipo. In tal senso, il finale sofocleo che vede l'eroina morta suicida nella tomba in cui era stata sepolta viva in seguito alla scelta proibita di seppellire il fratello, non è plausibile giacché, secondo la riflessione zambraniana, solo chi vive può morire. E per vita si intende anzitutto la vita qualitativa della coscienza, il suo tempo scandito dai processi dialettici sogno-veglia o morte-resurrezione, analoghi in virtù del parallelismo tra sonno e morte⁵⁵⁶. «Sólo viviendo se puede morir» è la celebre formula utilizzata da Zambrano ne *La tomba di Antigone* per indicare le ragioni della propria operazione di reinterpretazione letterario-drammaturgica dell'opera sofoclea, in cui l'eroina tragica diventa la figura più calzante della "coscienza aurorale".

⁵⁵⁶ Sulla relazione tra sonno e morte si vedano i testi *I sogni e il tempo* e *Il sogno creatore*.

In tal senso, è indicativo che le prime parole attraverso cui Zambrano comincia ad elaborare il tema siano, secondo la sua stessa testimonianza, «nacida para el amor he sido devorada por la piedad». Parole che, ancora ignara del fatto che potessero riguardare la figura di Antigone, Zambrano pronuncia in prima persona, mostrando sin dal principio la natura apocrifia del suo personaggio. *La tomba di Antigone*, infatti, mostra un forte carattere allegorico della storia di Spagna, dove i personaggi rappresentano le forze che animarono la Seconda Repubblica e come questa fallì. In questa prospettiva, essi svolgono una funzione ben determinata, mentre quelli maschili si muovono nella realtà storica, quelli femminili contribuiscono alla genealogia del conflitto spagnolo ma nella dimensione più profonda e “viscerale” in cui si danno le condizioni di possibilità di quella «patria verdadera» che cerca Antigone, dimensione trascendente cui si accede solo attraverso sacrificio e dolore. È la conquista paziente di quelli che Zambrano definisce «beati», «eletti», figure del deserto che anelano alla visione divina. In questo senso, osserva Bundgård, *La tomba di Antigone* contiene una teoria della conoscenza come visione dell’anima, ovvero della conoscenza per rivelazione.

Lo spazio privilegiato per questo tipo di processo è la tomba, luogo in cui si realizza l’intera *pièce* zambraliana nella sua processione di ombre tra cui alcune riconosciute da Antigone, come la madre, la nutrice Ana, la sorella Ismene, il fratello Polinice, altre sconosciute. Tomba che è luogo dove si «nasce del tutto», «culla», «nido», e che rievoca la celebre opera quevediana *La culla e il sepolcro*. È proprio dell’oscurità, del resto, la capacità di dare alla luce, come il seme nella terra, immagine più volte usata dalla stessa Zambrano. Nell’oscurità della tomba, dunque, Antigone passa dal delirio dato dal dolore del sacrificio alla coscienza, ossia alla chiarezza della verità rivelata, come un chiaro nel bosco della storia⁵⁵⁷. Tomba che è anzitutto tempo da cui la voce dell’eroina greca si esprime come “delirio”, linguaggio proprio della Ragione poetica e attraverso cui il pensiero ha la possibilità di essere in-formato. In questo senso, il delirio è l’espressione vocale positiva propria degli inferi, dell’Oltretomba; il suo contrario, come emerge in altri testi zambraliani, specie ne *La confessione come genere letterario*, è il grido, ovvero l’espressione dell’orrore delle viscere e dell’impossibilità di riscattarle.

Il tema della tomba riferito alla figura sofoclea mostra, come per il mito di Persefone, la profonda eredità platonica del mito della caverna, con le sue ombre, le sue catene e la

⁵⁵⁷ Cfr. A. Bundgård, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, cit., p. 297.

sua luce accecante che attende l'uomo dopo la fatica della liberazione. Antigone è la rivelazione dell'umano nel suo viaggio rituale agli inferi, mosso da amore e pietà allo scopo di liberare qualcosa che può salvarsi e che chiede di essere portato alla luce, incorporato. In questo senso, il processo descritto è un'ascensione, «*ascensión hacia abajo*», o “ascesi orfica”, che nel nesso tra morte e resurrezione, ovvero tra tomba e ascesi, rivela il costante richiamo a Platone. Tuttavia, l'obiettivo epistemologico evidente in entrambi i testi, mentre in Platone consente l'approdo a un contenuto ontologico, in Zambrano scopre il senso etico della vita. In questo compromesso dell'uomo con l'uomo, avviene il superamento della tragedia greca, in virtù del quale, probabilmente, oltre al mito della caverna Zambrano fa spesso riferimento alla parabola dei Sette dormienti – venerati tanto dalla Chiesa cattolica e ortodossa, quanto celebrati nella diciassettesima Sura del Corano, detta “Sura della caverna” – i quali, murati vivi (come del resto Antigone che mostra così la condizione propria dell'esilio) nella caverna per via della loro professione di fede, si risvegliarono dopo duecento anni solo per un giorno per testimoniare l'evento della resurrezione⁵⁵⁸; evento che suggerisce il cambiamento di segno, di matrice cristiana, nella categoria zambranianiana di “tragico”. Di fatto, il riscatto di Antigone è compimento di un processo eminentemente orfico-iniziatico, ancor prima che cristiano, il cui obiettivo consiste nella salvazione dell'anima, qui ripensata da una prospettiva prettamente filosofica.

Tale rivelazione-resurrezione ne *La tomba di Antigone* avviene grazie all'aiuto di varie voci femminili. La sorella di Antigone, Ismene, ad esempio, le riporta alla memoria un loro gioco d'infanzia, la campana, dove anziché rispettare la regola per cui si è tenuti a non calpestare la linea saltellando da una casella all'altra, Antigone non perdeva occasione per infrangerla, andando e venendo dalla terra proibita, così come tra il mondo dei vivi e quello dei morti. Ismene, immagine di quella ragazza che Antigone non ha potuto essere (sposa, madre), è solo una delle voci femminili che offrono ad Antigone la possibilità di riscattarsi. Oltre ad Ana, la nutrice, vera e propria figura materna, figura emblematica della conversione è l'arpia, metà uccello metà donna, che nella mitologia trasportava le anime all'inferno e che in questo caso porta il messaggio dell'esistenza del lato carnale dell'amore, inscindibile da quello ideale, contribuendo con le proprie grottesche ragioni a realizzare il processo.

⁵⁵⁸ Cfr. M. Zambrano, «In memoriam; il vaso di Atena», in Id., *L'uomo e il divino*, cit., p. 341-348. Si noti che, come nel mito di Persefone, anche nella parabola biblica, i Sette dormienti entrano nel regno dei morti dopo aver mangiato dei frutti, elemento che viene menzionato dalla stessa Zambrano.

Ma la tomba di Antigone non si ferma alla sua dimensione di espediente letterario. Il movimento morte-resurrezione, che del mito orfico conserva la sequenza drammatica, si compie come rivelazione tanto nella “finzione” letteraria quanto, simultaneamente, nella “realtà”. Infatti, in virtù della loro indifferenza, secondo un’operazione di chiara matrice unamuniana, finzione e realtà riescono ugualmente nella funzione maieutica. Così come Unamuno, che nella vita di Don Chisciotte realizza un’operazione di ripensamento del personaggio e di trasfusione tra realtà e finzione, Zambrano interviene nella *diegesis* del dramma accudendo alla tomba dell’eroina attraverso la figura del Primo sconosciuto che altri non è se non l’autrice stessa: «E io arrivo in un altro modo [...] In cambio, però, posso scendere nei pozzi della morte e del gemito, e posso risalirne; entro nel labirinto e ne esco. E sempre, da questi luoghi di prigionia, tiro fuori qualcuno che geme e me lo porto via con me»⁵⁵⁹. Attraverso questa figura, l’autore del dramma, con il “metodo” della ragione poetica, raccoglie i gemiti di coloro i quali soffrono in silenzio «nei pozzi della morte», e li fa riemergere, donando loro forma in parola. Per questo lo Sconosciuto le dice: «Antigone, svegliati; c’è ancora tempo [...] io arrivo [...] in un modo molto diverso da quello in cui sono arrivati tutti coloro che sono scesi sino ad ora, tutti coloro che si sono intrufolati, come hai detto tu, attraverso le pareti»⁵⁶⁰. Nel processo diegetico che riguarda tanto Antigone quanto l’autrice, dunque, si sviluppa il nesso inscindibile tra *mimesis*, *diegesis* e catarsi, grazie al quale entrambe, esposte a quella situazione liminare espressa nella forma del delirio, arrivano a compiere il processo coscienziale di *anagnorisis*. Si tratta dello stesso principio dell’iniziazione, per cui il *miste*, attraverso la ripetizione della sequenza drammatica espressa nel mito orfico di Dioniso-Zagreo, rinasce all’elemento dionisico, ovvero ricomponne la propria unità metafisica.

In tal senso, non si dimentichi che il mito di Orfeo quale cantore divino accompagnato dalla lira, strumento di Apollo, implica l’importanza della dimensione musicale-sonora della resurrezione, per questo motivo il momento aurorale delle figure zambraniane è sempre sancito dalla parola incarnata in suono appena accennato o balbettio. Tono peculiare, specifico, così come la musica di Orfeo, capace di incantare tanto le belve, quanto di comunicare con gli dèi, ovvero capace di sintonizzarsi con realtà diverse.

⁵⁵⁹ M. Zambrano, *La tomba di Antigone. Diotima di Mantinea*, cit., p. 124.

⁵⁶⁰ *Ibidem*. Vedi anche, A. Bundgård, «Antígona: figura alegórica del exilio», in Id., *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, cit., p. 295.

Antigone è, dunque, figura emblematica della ragione poetica che, in virtù del proprio carattere poetico, è dotata di un linguaggio proprio: il delirio come genere letterario.

4.5 Nina (e Doña Paca)

Sul personaggio galdosiano di Benina, Zambrano si sofferma a lungo, in modo particolare ne *La Spagna di Galdós*⁵⁶¹. Sin dalla lettura giovanile delle opere del celebre scrittore spagnolo, che Zambrano intraprende nel 1929 durante i lunghi mesi di degenza per via della tubercolosi, il personaggio di Nina, umile serva del romanzo *Misericordia*, colpisce molto profondamente la pensatrice per cui tale figura si presenta immediatamente non tanto come appartenente alla storia della Spagna quanto come personaggio universale, rivelazione dell'umano.

Genealogicamente, la riflessione sulla Nina di Galdós si inserisce in un periodo di studio sul tema della donna. In seguito alla pubblicazione degli articoli «Misericordia» del 1938 e «Las mujeres de Galdós», poi pubblicato in *España, sueño y verdad*, infatti, Zambrano impartisce una serie di conferenze sul tema della donna nella storia. Tema che troverà in «Delirio di Antígona» del 1948 e «Diotima de Mantinea» del 1956 il suo sviluppo nella figura della donna come luogo metafisico privilegiato per la nascita della ragione poetica. Tragedia e romanzo, come poli della vita umana, attraverso la figura di Nina e l'azione della misericordia, vengono trascese secondo una linea interpretativa che permeerà l'opera mai pubblicata *Historia y revelación* (1962-1971).

Se con Antigone emerge chiaramente il tema della fedeltà alla *Pietas*, Nina ne è la consacrazione più cristiana. Servitù e carità vestono il personaggio di un'umanità eccessiva che fa del proprio contesto un vero e proprio inferno redentore. È il legame con la verità, qui particolarmente evidente nella serie di personaggi posti sotto il filtro della misericordia, a strutturare il tema degli inferi. Verità autenticamente tragica – e perciò non distruttiva – che spinge sull'orlo dell'abisso per poi tornare, redimersi.

Sebbene Galdós non lo specifichi, la storia di Nina consiste nell'attraversamento degli inferi finché, come osserva Zambrano in una prospettiva simile a quella adottata con l'Antigone sofoclea, il celebre autore non arrivò a riscattarla. In questo senso, la pensatrice concepisce il romanzo (*historia novelesca*) come una storia infernale

⁵⁶¹ Cfr. M. Zambrano, *La Spagna di Galdós. La vita umana salvata dalla Storia*, a cura di A. Buttarelli, tr.it di L.M. Durante, Bologna, Marietti, 2006.

(*historia infernal*), una dei numerosi inferni della storia che la società spagnola avrebbe offerto ai propri figli⁵⁶².

Il tema degli inferi in riferimento al personaggio di Nina si slega quindi dal luogo simbolico della tomba, del regno di Ade o della caverna, per mostrarsi nella dimensione del quotidiano, dei rapporti sociali e per rivelare tutta la sua tragicità nella passione di Nina che è, simultaneamente, azione smascherante, sguardo “impietoso” della *Pietas*.

L’inferno è terrestre e coincide qui con l’inferno degli altri, in cui Nina si addentra per compiere la propria opera di salvazione. In tal senso, il ruolo di serva che Galdós le attribuisce è quanto mai adeguato: «Según de la historia se desprende, Nina había caído en este su infierno porque en él estaba su señora». È precisamente nell’inferno della signora cui presta servizio che Nina è chiamata a scendere, e in questa discesa si mostra anche il suo peculiare inferno, quello dell’azione sacrificale, quello di coloro che servono con tutto il loro essere e la loro libertà.

Il personaggio di Nina porta dunque a compimento la contrapposizione zambranaiana tra inferno e cielo attraverso l’espressione «entraña de su cielo», indice della resistenza invincibile della dimensione veritativa: «todo terrestre infierno es la entraña de un cielo ultraterrestre»⁵⁶³.

Tuttavia, in che modo si realizza questa singolare trasposizione tra inferi e cielo? Come scrive Zambrano, in questo esattamente in linea con i processi tipici della tradizione iniziatica, il passaggio dall’uno all’altro, o meglio, il riconoscimento dell’uno nell’altro, si compie attraverso l’abbandono della dimensione individuale, quella frattura dei vincoli dell’individuazione (spezzare l’individuazione) che Colli sottolinea in merito ai rituali orfico-dionisiaco-eleusini e che nell’ascesi orfica coincide con l’identificazione con il Dioniso celeste e, quindi, con il compimento della catarsi, idea centrale dell’orfismo, come specificato anche da Platone in un passo del *Fedone*.

In riferimento alla Nina galdosiana, Zambrano descrive il momento in cui l’inferno cessa di essere tale, perché in esso viene meno la dimensione del sentire, del sentirsi nella propria condizione individuale: «Y entonces ese sentir que a sí mismo se refiere ha dejado sitio a un sentir el padecer todo del mundo sin dolerse ya de sí mismo, como si hubiera dejado de ser “sujeto” o como si lo fuera ya más allá de todo sufrimiento»⁵⁶⁴.

Tuttavia, il processo descritto da Zambrano, come già anticipato, non è da leggere nell’orizzonte dell’esoterismo. Nonostante quest’ultimo costituisca per la pensatrice un

⁵⁶² Cfr. M. Zambrano, «El Infierno de Nina», in Id., *La España de Galdós, O.C.*, vol. III, cit., p. 559.

⁵⁶³ Ivi, p. 561.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 562.

fruttuoso bacino di conoscenze e di suggestioni, l'operazione zambranianiana resta nell'ambito filosofico ma in un senso più ampio e certamente erede della tradizione sapienziale. Una preziosa testimonianza della sua posizione circa la definizione di filosofia nella relazione con gli inferi, si trova in «Un capítulo de la palabra: “el idiota”», inserito poi in *España, sueño y verdad*. Qui la pensatrice affrontando il tema della funzione della poesia nella discesa agli inferi dell'anima umana, la cui figura paradigmatica è Orfeo, il «primo viaggiatore», afferma che fu proprio della filosofia il separarsi dagli «inferni pretemporali», dalla melodia dell'indicibile⁵⁶⁵. La filosofia, dunque, scopre sin dagli albori la sua “castità” rispetto agli inferi: questi, come afferma anche ne *L'uomo e il divino*, rappresentano il suo limite e la sua castità⁵⁶⁶.

È in tal senso che la pensatrice spagnola può intendere la passione come condizione necessaria della ragione⁵⁶⁷. L'inferno terrestre è vivere nella verità, a partire da questa e dalla sua condizione temporale specifica: un ampio presente come luogo di manifestazione della realtà, luogo in cui quest'ultima perde significativamente di peso. Al centro di uno spazio desertico Nina, spossata, proseguirà servendo la Pietà senza tuttavia esserne divorata, come lo era Antigone prima dell'operazione di “correzione”, installata nella verità ultima della Vita.

4.6 Dante (e Santa Lucia)

Il celebre poeta fiorentino e il suo *Inferno* occupano ampio spazio nella riflessione di Zambrano. Riferimenti a quello che la pensatrice ritiene un viaggio iniziatico, o di “traslazione”⁵⁶⁸, che solo il poeta può affrontare e la cui promessa è la visione del movimento circolare dell'universo, il “motore immobile”, sono disseminati in diverse opere, tra cui *Note di un metodo*. Ne «El infierno de Dante»⁵⁶⁹ e in «Dante espejo humano»⁵⁷⁰ si vede come Zambrano raccolga importanti suggestioni, riscontrabili anche nella corrispondenza con Elena Croce, dagli studi dello spagnolo Palacios in merito alla tesi circa le fonti arabo-spagnole della *Divina Commedia*, nonché da quelli di Cerulli sul nesso tra religione islamica, in particolare i racconti relativi al viaggio di Maometto agli

⁵⁶⁵ Cfr. M. Zambrano, «Un capítulo de la palabra: “el idiota”», in Id., *España, sueño y verdad*, O.C., vol. III, cit., p. 778.

⁵⁶⁶ Cfr. M. Zambrano, «L'ultima apparizione del Sacro: il nulla», in Id., *L'uomo e il divino*, cit., p. 156.

⁵⁶⁷ *Ibidem*. In proposito Zambrano scrive: «Quien no tiene pasión no puede ni quiere tener razón».

⁵⁶⁸ Cfr. M. Zambrano, «La maschera di Agamennone», in Id., *L'uomo e il divino*, cit., p.333.

⁵⁶⁹ Cfr. M. Zambrano, *El infierno de Dante*, (M-134).

⁵⁷⁰ Si tratta di inediti dattiloscritti poi riuniti da Elena Laurenzi in *Dante specchio umano*, a cura di E. Laurenzi, Troina, Città Aperta, 2007.

inferi, e l'opera dantesca⁵⁷¹. In tal senso, è significativa la presenza nel primo indice de *L'uomo e il divino* del saggio, poi non incluso, «El infierno de Dante y su salida»⁵⁷², così come il parallelismo tra l'opera «autenticamente dentro de la tradición órfica» di Lezama Lima *Paradiso* e il rituale viaggio agli inferi di Dante⁵⁷³.

La peculiare interpretazione zambranianiana della *Divina Commedia* risente fortemente anche della lettura di Guénon, suggeritale dall'amico Elémire Zolla⁵⁷⁴ che attribuisce alla vicenda dantesca il carattere di viaggio simbolico-iniziatico come riproduzione dell'*Opus* alchemico, della lettura di Corbin, il quale evidenzia il legame tra Dante e Ibn Arabi, nonché delle interpretazioni in chiave esoterica d'epoca risorgimentale. Le radici pitagoriche⁵⁷⁵, ermetiche, neoplatoniche e arabe di Dante, che contribuiscono a delineare la figura di un «Dante eterodosso» e fautore di un sapere filosofico come cammino sapienziale, riemergono in Zambrano ma depurate dal loro carattere dottrinale. La pensatrice spagnola è interessata piuttosto a conservare il versante ineffabile della vicenda dantesca. In questa prospettiva è illuminante il riferimento al poeta fiorentino nel già citato «Un capitolo della parola: "l'idiota"», saggio dedicato al tema della parola e dell'indicibilità in cui, riflettendo sul tema del ritorno dagli inferi come compimento del viaggio, riporta il seguente passo del paragrafo XIV della *Vita Nuova*: «Io posi li piedi in quella parte de la vita di là dalla quale non si puote ire più per desiderio di ritornare»⁵⁷⁶. La poesia è come questi luoghi, infernali, da cui non si può tornare al tempo se non come voce, canto, gemito, o come ombra, accettando il limite impenetrabile della parola.

Le letture di Palacios e Cerulli spingono Zambrano a riflettere sul tema e a elaborare il proprio dissenso, anzitutto da un punto di vista filosofico. In linea con la posizione di Cerulli per cui più che di influenza islamica si tratta piuttosto di circolazione del pensiero arabo in tutta Europa, che certamente può aver ispirato l'autore fiorentino, Zambrano insiste sulla presenza nella vicenda dantesca di due elementi di cruciale importanza e divergenti rispetto alle parabole islamiche: l'imprescindibile figura di Santa Lucia e l'uscita di Dante dall'inferno.

⁵⁷¹ Cfr. E. Croce, M. Zambrano, *A presto, dunque, e a sempre. Lettere 1955-1990*, a cura di E. Laurenzi, Archinto, Milano, 2015, cit., pp. 101-102, 129, 137-138.

⁵⁷² Cfr. M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, 1955, (M-159).

⁵⁷³ Cfr. M. Zambrano, *Breve testimonio de un encuentro inacabable*, in Id., *Islas*, cit., p. 236.

⁵⁷⁴ Cfr. M. Pertile (a cura di), «Cara, il viaggio è cominciato». *Lettere di Cristina Campo a María Zambrano*, in «Humanitas», 3, maggio-giugno 2003, Brescia, pp. 434-474.

⁵⁷⁵ Cfr. M. Zambrano, *Dante, specchio umano*, a cura di E. Laurenzi, Troina, Città Aperta, 2007, p. 9. Zambrano sottolinea il legame tra Dante e la numerologia pitagorica, in particolare rispetto ai numeri sette e nove.

⁵⁷⁶ Si tratta di un passo più volte citato a memoria da Zambrano e che, pertanto, presenta frequenti imprecisioni.

Santa Lucia è una figura di grande importanza in Dante; è lo stesso poeta a rivelarcelo nel *Convivio* quando ricorda la malattia che da piccolo lo colpì agli occhi, ragion per cui è legittimo ipotizzare che fosse devoto alla Santa in quanto protettrice della vista. Infatti, secondo la tradizione cristiana Santa Lucia, martire durante l'epoca di Diocleziano, per opporsi alla propria condanna, grazie all'intervento dello Spirito Santo, si fece così pesante che i soldati non riuscirono a muoverla e, dopo vari tentativi, si decise di ucciderla tagliandole la gola e cavandole gli occhi. Il martirio di Santa Lucia è legato, dunque, alla cecità e alla gravità, motivi su cui Zambrano riflette e che riconosce di cruciale importanza per l'uscita di Dante dall'inferno. Secondo la filosofa spagnola, è la Santa che, grazie alla luce dello Spirito Santo in grado di renderla pesantissima, scende – sebbene attraverso Beatrice – a illuminare le tenebre e a convincere il poeta a proseguire il cammino proprio nel momento di più grave “smarrimento”. Come scrive in «Quasi un'autobiografia», esiste un'interessante connessione tra luce e gravità. Santa Lucia può illuminare le tenebre solo grazie alla luce dello Spirito Santo che le conferisce corporeità rendendola soggetta alla forza di gravità che attrae i corpi verso il centro della Terra, verso le sue viscere. E uomo, umano, significa Terra, ci ricorda Zambrano⁵⁷⁷. Gli inferi mancano di luce ma sono il luogo della gravità per eccellenza.

Il luogo in cui la luce venne interrata convertendosi a sua volta in un luogo è quello «al qual si traggono d'ogni parte i pesi», il centro della terra, secondo Dante nel suo Inferno, dove Lucifero rovinò dal cielo recando con sé la luce trafugata, rapita. Precipitando insieme con essa creò (creare era forse il suo sogno?) una voragine, qui sulla terra, che neanche il peso della caduta potette rendere illimitata: l'abisso circoscritto che è la sua prigione⁵⁷⁸.

In questo abisso, l'anima smarrita (*alma perdidiza*) dell'eroe «in mezzo del cammino» – che non significa a metà del cammino, sottolinea Zambrano, bensì nel centro, così come Persefone⁵⁷⁹ nel mezzo del prato – si inoltra nell'Inferno sotto la Guida di Virgilio per poi tornare, uscire; questa, secondo la filosofa, la peculiarità del viaggio dantesco rispetto a quello di Maometto, secondo le analogie stabilite da Palacios. L'uscita dall'inferno, ovvero il risveglio dell'anima, che avviene attraverso un'inversione, una specie di capriola che significa il rovesciamento della prospettiva.

⁵⁷⁷ Cfr. M. Zambrano, *Nostalgia della terra*, in Id., *Dire luce. Scritti sulla pittura*, cit., p. 47.

⁵⁷⁸ M. Zambrano, *Dante specchio umano*, cit., p. 107.

⁵⁷⁹ L'analogia tra la condizione di Dante e quella di Persefone o Euridice è chiarita in un passo de «L'inferno», in Id., *Dante specchio umano*, cit., p. 119: «Accerchiato, minacciato, assalito da una fiera realtà di carattere assoluto, l'eroe è come una fanciulla, che nel mezzo di una occupazione innocente e anche di festa d'un tratto viene sottratta alla realtà abituale, al suo mondo, e di fronte a lei si spalanca un abisso infernale, gli Inferi stessi, come a Persefone. E forse è a Euridice che Dante poeta si assimila in questo istante iniziale, più che al suo patrono Orfeo».

[...] non è affatto strano che nel centro dell'Inferno, secondo la *Divina Commedia*, ci fosse il mostro, l'animale mostruoso che vi era precipitato e a cui la gravità impediva di muoversi, e che Dante lo dovesse aggirare, seguendo l'indicazione di Virgilio di fare come lui, capovolgendosi, mettendo i piedi al posto della testa, facendo cioè la capriola, questo gioco infantile che un tempo era rigorosamente praticato dai bambini; così, capovolgendosi, cambiarono il centro di gravità, e di lì a poco risalirono aggrappandosi ai peli dell'immondo animale, perché avevano ormai cessato di appartenere alla gravità del polo oscuro, della oscurità della terra, della oscurità massima, e andavano verso la luce con una semplice capriola⁵⁸⁰.

L'interesse della pensatrice spagnola per l'opera dantesca, in particolare la *Vita Nuova* e la *Divina Commedia*, non si esaurisce nell'analisi di questi movimenti, la discesa di Santa Lucia e il capovolgimento-uscita di Dante e Virgilio. Il tema dell'amore verso Beatrice e quello dell'opera del poeta fiorentino come "specchio umano" sono oggetto di costanti riferimenti e contribuiscono ad arricchire la riflessione sulla possibilità della declinazione etica della storia.

In questa prospettiva, Dante è "specchio umano" perché è l'uomo-poeta nella sua vicenda umana e autobiografica che ci introduce a una filosofia vissuta, sperimentata, in cui emerge la duplice componente attivo-passiva in gioco nel processo dialettico discesa-risalita. È in questo senso che si è voluto insistere sulla compresenza di almeno due figure, Orfeo ed Euridice, Persefone e Demetra, etc., implicate in tale dinamica, perché emergesse con particolare evidenza l'intima correlazione tra il tema dell'inferno e quello dell'amore (*pietas*, misericordia, *eros*), di chiara ascendenza orfica, nella sua capacità di mediazione.

⁵⁸⁰ M. Zambrano, *Quasi un'autobiografia*, in «Aut aut», n. 279, 1997, p. 131. Come opportunamente fa notare Maria Soresina, il capovolgimento necessario all'uscita dall'Inferno dantesco si esprime attraverso le metafore della nascita e con una terminologia propria del parto. Cfr. M. Soresina, *Le segrete cose. Dante tra induismo ed eresie medievali*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2010, pp. 67-71.

III.5 Ritmo, melodia, armonia

5.1 Ritmo: analogia, simbolo, immagine, concetto

La razionalizzazione della musica operata da Pitagora, come ha colto Carmen Pardo⁵⁸¹, è di segno opposto a quella che descrive Aristotele nella *Fisica*. La sottomissione aristotelica di tempo e numero, la loro mutua delimitazione, fa del tempo una misura e non un trascorrere. Anziché il numero inteso nella sua capacità numerante, Aristotele stabilisce il carattere numerato del numero, ovvero il tempo come unità di misura. Il tempo descrive il movimento, ma il movimento non numera il tempo, in tal senso, movimenti diversi non generano tempi differenti, ma sempre lo stesso movimento giacché il numero in essi è il medesimo. Tuttavia, la musica si mostra reticente alla razionalizzazione aristotelica, in quanto modula la determinazione reciproca di tempo e movimento rendendo in qualche modo sensibile, udibile, il sostrato di questa reciprocità.

In questa prospettiva, e sulla scia della ricerca del celebre etnomusicologo tedesco Marius Schneider, Zambrano rivendica la poliritmicità dell'umano, ossia la coesistenza di piani temporali distinti. Infatti, ogni cosa ha il proprio ritmo ma l'uomo è pluritemporale; da qui la difficoltà del "*scite te ipsum*". «Cada animal tiene su propio ritmo, sólo el hombre es polirrítmico, sólo el hombre imita y danza»⁵⁸². Ritmo e numero sono anteriori tanto agli elementi naturali quanto a quelli logici. Sono i veri *a priori* della conoscenza, precedono forma ed espressione, appartengono a una dimensione ultima, originaria e primordiale.

In questa prospettiva, libertà è conservare il proprio ritmo nell'armonia dell'insieme. Al contrario, schiavitù è spossessarsi di questo ritmo proprio. Le opere di Zambrano sul tema del sogno hanno precisamente l'obiettivo di riscattare la complessità ritmica dell'umano nel rapporto con il proprio ambiente e con il cosmo, scardinando, all'insegna di una Ragione Poetica nel senso di Vivente, quella prospettiva imperante che fa del tempo una unità di misura universale.

La riflessione sul significato e sul valore dei termini ritmo, melodia e armonia permea in modo particolare opere quali *Note di un metodo* e *I sogni e il tempo*, in cui la

⁵⁸¹ Cfr. C. Pardo Salgado, *Vibraciones del pensar*, in *María Zambrano (1904-1991). De la razón cívica a la razón poética*, cit., pp. 631-640. In proposito Pardo fa riferimento ai passi della *Fisica* di Aristotele: L. IV, 12, 220b.

⁵⁸² M. Zambrano, *Consideraciones sobre el animal*, in «Semana», San Juan de Puerto Rico, Vol. XI, n. 326, 24 marzo 1965, p.3.

filosofa spagnola rielabora temi di carattere orfico-pitagorico in un apparato teoretico profondamente influenzato dai lavori di Schneider, amico di Zolla⁵⁸³ e conosciuto personalmente a Roma nel 1961.

Le sue opere, frutto di un mirabile studio sulle civiltà antiche e di lunghi periodi di ricerca tra le popolazioni primitive, si sono orientate all'analisi e alla rivalutazione del senso primigenio ed essenzialmente rituale della musica, in contrasto con gli schemi razionalistici di quella moderna che avrebbe perduto l'originaria funzione simbolica a beneficio della figurazione visiva e razionale. Tra le sue molte opere, ricordiamo in particolare *Il significato della musica*⁵⁸⁴, *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*⁵⁸⁵ e *Pietre che cantano: studi sul ritmo di tre chiostrri catalani di stile romanico*⁵⁸⁶, testi che Zambrano conosceva molto bene, di cui possedeva una copia e che, sebbene sporadicamente, menziona.

L'analisi zambranaiana più chiara e mirata sulle nozioni di ritmo e melodia emerge nel paragrafo introduttivo di *Note di un metodo*, in cui Zambrano chiarisce il tipo di "metodo" da lei cercato attraverso queste "note"; non da intendersi come annotazioni, bensì in senso musicale, secondo una prospettiva, dunque, che «impone» la discontinuità⁵⁸⁷. Qui tali nozioni si presentano ben definite in conformità a una prospettiva etica che legge il ritmo in un'accezione negativa e la melodia in una positiva. Tuttavia, la nozione di ritmo in Zambrano è ambivalente. Se presenta carattere negativo all'interno di una prospettiva etico-politica, assume una connotazione positiva da un punto di vista metafisico-mistico. Tale ambivalenza è dovuta alla differenza, messa in luce da Schneider, tra un ritmo naturale, vivente, asimmetrico, e un ritmo concepito nella sua suddivisione simmetrica, ossia razionalizzato.

Ne «La nascita musicale del simbolo»⁵⁸⁸ l'etnomusicologo tedesco, in una prospettiva critica nei confronti della svalutazione della potenza del simbolo e contro un'eccessiva razionalizzazione che ha abbandonato le nozioni fondamentali di energia e analogia, definisce il simbolo restituendolo alla sua natura, alla sua origine musicale. Seguendo gli studi di Fischer-Barnicol, esso è inizialmente descritto come realtà materiale la cui configurazione permette a una realtà spirituale e dinamica di

⁵⁸³ Zolla riteneva l'opera del pensatore tedesco l'unica completamente iniziatica del XX secolo.

⁵⁸⁴ M. Schneider, *Il significato della musica*, tr. it. di Aldo Audisio, Agostino Sanfratello e Bernardo Trevisano, introduzione di Elémire Zolla, Milano, Rusconi, 1970; Milano, SE, 2007.

⁵⁸⁵ M. Schneider, *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*, tr. it. di Gaetano Chiappini, Milano, Rusconi, 1986.

⁵⁸⁶ M. Schneider, *Pietre che cantano: studi sul ritmo di tre chiostrri catalani di stile romanico*, tr. it. di A. Menduni, Milano, Archè, 1976; Parma, Guanda, 1982, prefazione di Elémire Zolla; Milano, SE, 2005.

⁵⁸⁷ Cfr. M. Zambrano, «Il metodo che cerchiamo in queste note», in Id., *Note di un metodo*, cit., p. 30.

⁵⁸⁸ Cfr. M. Schneider, «La nascita musicale del simbolo», in Id., *Il significato della musica*, cit., pp.69-86.

manifestarsi. Simbolo e realtà simboleggiata non sono evidentemente la stessa cosa, giacché il primo non è se non un mezzo di esteriorizzazione di una forma non raffigurabile sensibilmente ma che possiede carattere attivo. Il simbolo è così l'autorealizzazione di questa realtà in un'altra, il che implica una presenza e dunque una relazione tra le due componenti del simbolo. Nel pensiero simbolico, scrive Schneider, numerose forme esistenziali possono essere considerate analoghe a condizione che siano sottomesse almeno transitoriamente a uno stesso ritmo. Si tratta di un'analogia che permane anche quando il coordinamento ritmico avviene tra sfere molto distanti tra loro, e attuata mediante un'intuizione estetica e immediata, ovvero una conoscenza che è contatto e coincidenza con l'oggetto, per dirla con Bergson. È evidente che l'esperienza simbolica non si fonda sul pensiero concettuale. In tal modo, prosegue lo studioso tedesco, idee e oggetti diversi riuniti sotto un ritmo comune formano in noi un insieme semicosciente che è linguisticamente inesprimibile ma caratteristico dell'esperienza simbolica; non è un caso che Zambrano insista molto sull'incomunicabilità dell'esperienza estetica. Ciò che ne deriva, che si estrae, è un senso, non un concetto, e se l'uomo è capace di afferrare le analogie create da un ritmo comune, il simbolo può divenire mediazione tra l'uomo e la forza creatrice simboleggiata. Il procedimento è quello, attraverso il simbolo, della partecipazione alla coordinazione ritmica.

Si è detto che il simbolo si costituisce nel momento in cui la realtà simboleggiata traspare in un'altra che fa da tramite. In questo senso è illuminante l'etimologia del termine simbolo, dal greco *symbolon*, parola che in origine indicava il bastoncino di credito, cioè un oggetto spezzato a metà al fine di siglare un accordo o un contratto, o definitivamente inciso o rotto per registrare un debito. Tuttavia, le due metà potevano essere ricongiunte in segno di una rinnovata amicizia. Dunque, simbolo è originariamente frattura e solo in seguito, ed eventualmente, ricongiunzione.

In che modo è possibile arrivare a quella stessa realtà simboleggiata in quanto puro ritmo, si domanda Schneider, cioè senza che essa sia data in una forma concreta o in un'immagine determinata? Evidentemente occorre entrare nel territorio della mistica – in quello della mistica simbolica che alcune popolazioni primitive conservano ancora oggi – che ci mostra come un tale percorso sia possibile solo attraverso la dimensione sonora. Infatti, la potenza creatrice si realizza attraverso l'emissione di un ritmo inudibile che attraversando un'altra realtà o mezzo si fa sonoro pronunciando se stesso. Si tratta di quel ritmo fondamentale, solo successivamente sonoro, rappresentato da

molte cosmogonie come un primordiale grido di dolore, una risata o un pianto. Affinché un elemento trascendente possa trasparire in una realtà del nostro mondo concreto, il suo tramite più adeguato è un ritmo sonoro, in quanto tale ritmo risulta privo di ogni di ogni forma o immagine determinata che potrebbe rappresentare un ostacolo alla natura immateriale e dinamica di una simile manifestazione. Si instaura così un legame tra simbolo e processo creativo, genetico, in cui il ritmo primordiale realizza se stesso attraverso un primo sacrificio sonoro. «Al principio fu il Verbo» allude alla Parola nel suo indissolubile legame tra voce, azione e sacrificio; tema su cui vertono testi di Zambrano quali *Il sogno creatore* e *Dell'Aurora*. Questa potenza di formulazione, che grazie al suono sa darsi una forma percettibile pronunciando se stessa, è anche la fonte di tutta la creazione materiale, che sorge quasi da una pietrificazione dei ritmi sonori. In questo senso, è interessante notare come nei miti della creazione il suono primordiale, udibile e invisibile, venga spesso rappresentato con l'immagine delle acque nelle tenebre; metafore che identificano i suoni con le acque sono comuni nella mitologia, non sorprende perciò l'attenzione di Zambrano al tema dell'acqua, e del mare in modo speciale, come elemento proprio del suono, si ricordi la riflessione sul mito di Medusa.

Il suono primordiale è manifestazione della stessa potenza creatrice che man mano che si allontana dal quel primo suono e si consolida in realtà materica, si fa immagine e figura, il che implica evidentemente l'ingresso della e nella luce. La manifestazione spontanea del ritmo interiore, tuttavia, non è che il punto di partenza del simbolo prodotto dall'uomo. Infatti, avvisa Schneider, il simbolo cosmico che si origina nel processo di autorealizzazione dell'elemento trascendente è indipendente dalla percezione umana. Inoltre, non bisogna confondere il simbolo comunemente inteso nell'ambito della produzione artistica come "immagine sonora" dal simbolo nella sua natura musicale che non è se non suono, giacché la visibilità deriva da una sua visualizzazione posteriore.

Schneider descrive questo processo suddividendolo in tre fasi: quella del ritmo anteriore al tempo (mondo primordiale), quella del suo manifestarsi in suono che dà origine al tempo (mondo intermedio), e quella finale del suo consolidarsi in materia (mondo attuale). Fasi altresì indicate in termini di sonno, sogno e veglia; o ancora notte/incoscienza, aurora/semioscienza/sogno; giorno/coscienza/veglia. La penombra, ovvero la fase intermedia, si ritira e la luce piena acquista spazio consentendo lo sviluppo di lì in poi preponderante delle impressioni ottiche, quindi dell'intelletto e dell'azione. Detto altrimenti, il ritmo acustico s'indebolisce e viene sostituito

dall'immagine e dal pensiero concettuale.

In questa prospettiva, il rito compie esattamente la funzione di frenare tale processo per ricondurre la coscienza al centro acustico della sua esistenza. Ovvero, compie il percorso inverso per attingere alle sorgenti acustiche della creazione attraverso l'audizione e il canto che nell'*imitare* il simbolo partecipa del ritmo cosmico. In proposito, Schneider ravvisa una prossimità semantica tra i termini "canto", quindi "incanto" e "incantare", e "pietra", che rinvia alla fase cosmica di pietrificazione prodotta dall'emissione sonora.

Tuttavia, si è assistito a un progressivo abbandono dell'imitazione realistica del suono-simbolo verso la creazione di un suono artificiale incapace di compiere la suddetta inversione, di riavvicinarsi alla regione cosmica. In questo consiste, secondo Schneider, la differenza tra musica naturale e musica artistica, che non produce altro che immagini sonore. Nella prospettiva occidentale moderna, il mondo intermedio è interpretato come regno del fantastico, e in questo senso è pur vero che l'origine degli animali favolosi, secondo l'etnomusicologo tedesco, risente della natura ambivalente di quella zona del sogno/aurora che impone che le rappresentazioni si allontanino dal loro aspetto usuale.

La distanza tra musica naturale e musica artistica, ad ogni modo, è data da una distinzione ancora precedente. Come anticipato, il ritmo può essere inteso sia nel suo significato naturale, originario, quindi non soggetto a una suddivisione simmetrica e razionale del tempo o, viceversa, come scansione simmetrica. Il ritmo concepito dalle cosmogonie antiche non è simmetrico, bensì asimmetrico e questo è dimostrato anche dal fatto che i numeri sacri fossero dispari. Il 7, in base all'argomentazione dello studioso tedesco, è il risultato di $3+4$ e non di $3,5+3,5$ che invece mostra la concettualizzazione del ritmo; e se i numeri che lo compongono sono qualitativamente differenti significa che il ritmo è un'articolazione qualitativa, e non quantitativa, del tempo e dello spazio. In tal senso, una bella simmetria, conclude Schneider, non è matematicamente corretta. Il che implica che proprio del ritmo siano la pausa, il respiro, l'interruzione e la discontinuità. Stranamente, ciò che comunemente si intende per ritmo è piuttosto il contrario, una rigida «marzialità», evidentemente frutto di un'organizzazione simmetrica e concettuale del tempo tipica degli europei che costituisce quanto di più antivitale possa presentare la musica. In natura, infatti, non esiste un solo essere vivente che mostri una tale simmetria.

Solo se inteso nel suo significato originario il ritmo consente di iniziarci alla vita più

profonda, attraverso la quale si scopre un centro inafferrabile come fulcro di tutte le nostre relazioni con l'ambiente, con l'altro. Infatti, il movimento ritmico e asimmetrico, vivente, torna su se stesso, si ripete, oscilla regolarmente e periodicamente intorno a un centro. Il muoversi attorno a un centro, girare attorno a un fulcro, determina una spirale – simbolo certamente utilizzato da Zambrano –, perché la giustapposizione di questi giri attorno ad un centro inafferrabile non avviene descrivendo cerchi della medesima ampiezza. L'idea che ci suggerisce Schneider è quella del gavitello attorno a un centro. Tale rotazione è l'attuazione di un modo d'essere equilibrato, è ripetizione dell'analogo. «Vivere ritmicamente significa onorare la verità e confidare umilmente in un centro ideale; perché senza questo centro ideale nessuno riesce a stabilire una relazione autentica con se stesso o con il mondo che lo circonda»⁵⁸⁹.

Zambrano, nel paragrafo iniziale di *Note di un metodo*, concepisce il ritmo nella sua cadenza ripetuta uguale, come minaccia del tempo che scade inesorabilmente, annuncio di una morte inevitabile. La sua forma limpida, data una volta per tutte, è «cerchio magico», è concettuale, sistematica. Ciò implica che anche il suo silenzio, la sua discontinuità, il suo «atomo di vuoto», come sospensione necessaria al battito successivo, sia assolutamente prevedibile, preventivamente stabilita; si tratta di un intervallo che non ha niente del silenzio, perché si presenta anch'esso come pieno, elemento indispensabile alla totalizzazione in cui solo può sussistere il ritmo. Nell'ambito del ritmo la scoperta non può avere luogo; in esso «non c'è né sorpresa, né traccia di rivelazione»⁵⁹⁰. Il ritmo è, dunque, espressione di mancanza di libertà, è mortale, finito, «nemico della vita»⁵⁹¹, perciò assomiglia al concetto. Chiuso rispetto all'alterità, alla differenza, è sempre uguale a se stesso, dotato di una capacità operativa, «operante, pratico nel migliore dei sensi, persino infernale, ma sempre operante»⁵⁹², abilità di cui si palesa subito la cifra. Infatti, la profonda efficacia che caratterizza l'agire ritmico consiste in un pericoloso assoggettare colui che ascolta, che in tal modo è come irretito, ipnotizzato. Non è un caso che l'autrice menzioni i discorsi di Hitler, suggerendo pertanto una profonda congiunzione tra identificazione e totalizzazione, anche in ambito politico:

Non c'è incantesimo senza ritmo, poiché il ritmo è la più universale delle leggi, vero a priori che sostiene l'ordine e anche l'esistenza stessa di ogni cosa. Entrare in un ritmo comune è la prima forma di comunicazione, cosa che quelli che vogliono guidare gli

⁵⁸⁹ Ivi, p. 112.

⁵⁹⁰ M. Zambrano, *Note di un metodo*, cit., p. 30.

⁵⁹¹ *Ibidem*.

⁵⁹² M. Zambrano, *Note di un metodo*, cit., p. 30.

uomini certamente non dimenticano. Quanti discorsi che hanno trascinato le masse sarebbero scivolati via, senza causare il minimo effetto, se non fossero stati pronunciati con il ritmo elementare che invoca l'oscuro fondo assopito! I tamburi magici che evocano i morti e gli "dèi" in certe religioni primitive, utilizzano un ritmo diverso secondo il personaggio invocato. Il ritmo è rito⁵⁹³.

La cadenza regolare del ritmo cattura il soggetto che, incapace di mantenersi a distanza, va identificandosi con esso, come subendo un effetto ipnotico.

In questo passaggio di *Note di un metodo*, dunque, è evidente che Zambrano pensi a quel ritmo razionalizzato, ovvero frutto di una suddivisione simmetrica del tempo, e perciò artificiale, cui fa riferimento Schneider. La prospettiva, come anticipato, è quella etico-politica, in cui la nozione di ritmo risuona minacciosa e tristemente memore dell'epoca dei totalitarismi. Ciononostante, la filosofa spagnola sa che il ritmo allude sempre a qualcosa di primario, difatti costituisce una nozione chiave della sua ontologia.

Ne *I sogni e il tempo*, la filosofa spagnola offre, infatti, un'interpretazione diversa del ritmo, più simile a ciò che Schneider intende con ritmo naturale ed evidentemente connesso con le visioni cosmogoniche. La straordinaria capacità del ritmo deriva da qualcosa di primitivo; infatti, il ritmo è innanzitutto quello del cuore, la prima musica che sentiamo e che ci costituisce. È interessante notare come l'aggettivo ipnotico, con cui Zambrano definisce il ritmo, derivi da *ypnos*, cioè sonno, momento in cui i tempi umani sono annullati e in cui si fondono nel pulsare stesso della vita attraverso il battito del cuore, esperienza del tempo cosmico in cui ci si sente viventi, immersi nella vita dell'universo, in un tempo comune a tutto ciò che è vivente. Il battito cardiaco è la musica della nostra animalità, ci rivela in quanto creature, ci ricolloca al nostro posto nel mondo, quel posto di cui l'uomo, diversamente dal resto del regno animale, è sprovvisto, e che lo costringe inevitabilmente a trascendersi per sopperire alla propria originaria mancanza. Se la pensatrice andalusa descrive il ritmo come infernale, quindi, è anche perché esso ci rivela caratteri quasi disumani, universali. Come battito del cuore ci accorda con il cosmo e simultaneamente ci disumanizza privandoci della molteplicità temporale che contraddistingue l'esistenza umana. Non è un caso, come ricorda Sevilla Fernández a proposito del *logos* zambraniano, che la parola cuore appartenga alla stessa famiglia del verbo accordare, la cui radice è appunto *cor*⁵⁹⁴. Il battito è incorporato, dentro in modo infernale, viscerale. Le viscere sono sommerse nel tempo e il loro

593 M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 200.

594 Cfr. J.M. Sevilla Fernández, *Crisis, ruinas y filosofía. Del norte al sur del pensamiento*, in A. Scocozza, G. D'Angelo (a cura di), *Magister et discipuli: filosofia, historia, politica y cultura*, Bogotá, Penguin Random House, 2016, tomo II, pp. 483-506.

dominio è il ritmo, per questo la musica dei macchinari attrae, osserva la filosofa spagnola. Dunque, se da un lato il cuore positivamente inteso è metafora della vita fuori dalla luce abbagliante della ragione, ciò che offre un luogo proprio all'uomo, dall'altro può rivelarsi pericoloso. Il ritmo tende a incorporarsi e il potere ipnotico che esercita, annulla le distanze e non consente l'esercizio della responsabilità. L'ipnosi porta a uno stato inconscio per cui il soggetto non risponde più di se stesso, è irresponsabile. È il ritmo, difatti, e non la melodia, a sollecitare certi stati di trans durante le cerimonie tribali, per questo Zambrano può menzionare in proposito i discorsi di Hitler. Si evince come la responsabilità intesa nel suo significato più elementare come capacità di rispondere anche, ma soprattutto, di se stessi, sia possibile solo nel mantenimento della distanza tra il soggetto e l'alterità. Nell'annullamento delle distanze s'insidia il pericolo dell'irresponsabilità di cui il ritmo è uno strumento eccezionalmente operativo. Se da un lato il cuore si presenta come ciò che accoglie l'altro, organo di un «sapere dell'anima», dall'altro mostra il pericolo insito nell'accoglimento.

Inoltre, in contrasto con l'accezione etico-politica, e quindi negativa, di ritmo ma simile a ciò che Zambrano intende con il termine melodia in quella medesima prospettiva, vi è quello di “*metarrítmisis*”, come ha messo in luce Martínez González⁵⁹⁵. Emerso in un articolo pubblicato sulla rivista «Culturas», si tratta di un termine di derivazione unamuniana che esprime il passaggio o la trasformazione da un ritmo a un altro, quindi la natura creativa, poetica dell'umano. Desta particolare interesse il fatto che emerga nell'ambito di una riflessione sulla Spagna e sulla sua possibilità storica di cambiamento. Del resto, tutti i concetti musicali di cui Zambrano si serve hanno un significato ampio che abbraccia tanto la sfera estetica e mistica quanto quella etica e politica:

Esta, no ya incredulidad, sino obstinada resistencia en admitir la metamorfosis, y no digamos la transformación, es una muestra más, fruto de la mente modernísima y cada vez más moderna de no ver en el cambio, en cualquier mutación, más finalidad que la necesidad, el cumplimiento de una necesidad, o cuando más la restitución de algo que fue mío, propiedad pues que me pertenece en esencia, sin pensar, ni atisbar siquiera, que haya una sustancia, aquí en este pobre planeta, capaz de crear o de darse en formas no reconocidas y en otras no vistas tan siquiera, y aun de dotar al hombre de padecer y felicidades que desbordan de su figura fija y mensurable de su ser conocido.

Y sin llegar a la transfiguración, ni pasar por éxtasis alguno, Unamuno, el autor de *El sentimiento trágico de la vida*, se conformó con recurrir a la Metarrítmisis, a un fenómeno

⁵⁹⁵ F. Martínez González, *El Pensamiento musical de María Zambrano*, cit., pp. 287-288. Martínez González realizza un approfondito studio sul significato e il valore della musica nella riflessione zambranianiana, analizzando anche i contatti reali o presunti con noti musicisti, o ancora le influenze della teoria e del panorama musicale novecentesco. Coglie altresì l'influenza profonda dell'orfismo e del pitagorismo nello sviluppo della linea “musicale” del pensiero della filosofa spagnola.

musical – cosa rara en él, que tan poco musical se nos figura –. En uno de sus más pequeños ensayos, coleccionados en la edición de la Residencia de Estudiantes, expone con gran simplicidad y fluencia la metarrítmis como el remedio que cambiaría la historia de España, la dura, impenetrable, obstinadamente reiterable historia de España⁵⁹⁶.

Secondo Zambrano, l'uomo deve eliminare quella credenza nel cambiamento per mera necessità tipica dell'epoca moderna. La trasformazione è “forma” stessa dell'umano, giacché la vita è intrinsecamente musicale. Vediamo come sia il termine melodia a esprimere efficacemente tale idea.

5.2 Melodia: sogno, discontinuità e *Mnemosyne*

Ai Sebastikoi, secondo grado della Maestria in base all'organizzazione dell'Ordine pitagorico, era richiesto di ricordare e annotare i propri sogni. Si trattava di un esercizio metodico volto a sviluppare la memoria più profonda e la chiaroveggenza, evidentemente connesse tra loro.

Che orfici e pitagorici, come molte correnti sapienziali dell'antichità, coltivassero il culto di Mnemosyne, sembrerebbe fuor di dubbio. In proposito, è importante ricordare la posizione dell'esimio storico dell'antichità Pugliese Caratelli, secondo il quale sarebbero solo le lamine orfiche, da non confondere con quelle degli iniziati ad altri misteri, quali i demetriaci o dionisiaci, a invocare la dea della memoria; a ragion di ciò tali lamine sono definite dallo studioso “mnemosinie”. In questa prospettiva, Pugliese Caratelli rilegge l'orfismo come religione propria dei pitagorici, giacché solo questi ultimi avrebbero fatto della memoria la funzione principale tanto della ricerca teoretica e scientifica quanto di quella pratica, secondo un'idea di imprescindibilità dell'esperienza che implica, nella dottrina platonica erede di quella pitagorica, la declinazione di *anamnesi* in *diagnosis* e *pronoia*. Infatti, dalle premesse, possibili attraverso il ricordo, si passa alla diagnosi e alla previsione, e questa è stata la grande rivoluzione scientifica del mondo greco. Non a caso, ricorda Pugliese Caratelli, grazie all'idea di anamnesi, il grande medico Ippocrate ha potuto realizzare il proprio studio sul processo morboso⁵⁹⁷. L'aspetto pratico del culto di Mnemosyne, sviluppato da Zambrano in una prospettiva etica, è quindi da rimarcare. Inoltre, rispetto alle tesi sull'orfismo proposte da Caratelli, che non ci è possibile né smentire né avvalorare, occorre precisare che Zambrano parla indifferentemente di orfici e pitagorici, come a volerli identificare.

⁵⁹⁶ M. Zambrano, *Metamorfosis*, in «Culturas (Diario 16)», n. 10, Madrid, 1985.

⁵⁹⁷ Cfr. G. Pugliese Caratelli, Caratelli, *Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, Milano, Adelphi, 2011.

Ad ogni modo, Mnemosyne era destinata a sovrintendere una delle principali qualità dell'anima, giacché svolgeva la funzione di rinnovare nel ricordo l'origine divina e immortale dell'anima stessa offrendole una via per la purificazione e per il sapere, inteso soprattutto come conoscenza della propria natura ultraterrena⁵⁹⁸. Plutarco in proposito scrive: «Affermo che la verità chiarisce nel suo nome che il sapere è ripulso dall'oblio, cioè reminiscenza [...] che quelli i quali dicono madre delle muse la Mnemosyne intendono la medesima cosa: le Muse infatti producono la ricerca, Mnemosyne la scoperta»⁵⁹⁹. Evidentemente si tratta di un'operazione di carattere apollineo. L'anamnesi platonica può essere considerata lo sviluppo di tale intuizione, dietro la quale sta la credenza nella metemempsicosi, ovvero la trasmigrazione delle *psychai* verso nuove forme di esistenza, una volta sciolte dall'unione con i corpi. Tuttavia, lo abbiamo già sottolineato, il passaggio da Pitagora a Platone indica anche un'inversione di senso, da una memoria che raccoglie il patire dell'anima nel tempo a una memoria che dispone a liberarsi del tempo e della sua storia⁶⁰⁰.

Tema fondamentale del pitagorismo, dunque, la memoria ha a che vedere con la salvazione dell'anima. In tal senso, la filosofia stessa presso i pitagorici nasce con il medesimo obiettivo di salvazione, laddove la memoria viene a coincidere con l'anima. La formula zambranaiana «viscere celeste», che nell'accostamento di terra e cielo ricorda la formula iniziatica «sono figlio della terra e del cielo stellato» come allusione al viaggio orfico nell'Ade, esprime esattamente questa coappartenenza o coincidenza tra anima e memoria, ove la dialettica vita-morte o sogno-veglia eredita il tema della reincarnazione ma declinato in senso squisitamente etico, ossia come reincorporazione dell'anima in un soggetto finalmente autentico, liberato dalla propria cristallizzazione o maschera.

I misteri orfici e pitagorici, quindi, sono intimamente legati al tema del sogno e della morte⁶⁰¹. Sonia Prieto e Oscar Adán⁶⁰² hanno messo in luce come la formula «respirazione delle viscere» usata da Zambrano nei lavori sul tema del sogno, espressione che indica la ricerca del proprio essere da parte del dormiente mediante il controllo della respirazione, possa essere correlata alle pratiche iniziatiche dei pitagorici. Come sostiene Porfirio ne *La vita di Pitagora*, il Maestro di Samo era

⁵⁹⁸ Cfr. S. Fumagalli, *Introduzione*, in S. Fumagalli (a cura di), *Versi aurei*, cit., p. 26.

⁵⁹⁹ Plutarco cit. da S. Fumagalli, *ibidem*.

⁶⁰⁰ Cfr. M. Zambrano, «La condanna aristotelica dei pitagorici», in Id., *L'uomo e il divino*, cit., p. 85.

⁶⁰¹ In proposito si veda J. Mallinger, «I segreti dei Sebastikoi: i sogni, la Ypsilon, l'aldilà», in Id., *Pitagora e i Misteri*, cit., pp. 156-160.

⁶⁰² S. Prieto, O. Adán, *Notas sobre la "forma-sueño" y los últimos neoplatónicos*, cit., pp. 114-120.

conosciuto per la sua abilità nel tendere le viscere, tecnica mediante la quale raggiungeva straordinarie visioni. La fase del sonno, infatti, si configura come *epochè* di *chronos* (*χρόνος*), del tempo umano, e ingresso in *aion* (*αἰών*), sorta di morte⁶⁰³ o rottura con la condizione umana ed esperienza del tempo cosmico⁶⁰⁴. Solo in tal modo è possibile una sincronizzazione tra il respiro della vita e il respiro dell'essere, quindi la realizzazione del processo di *autognosis* in quanto riposo (*anapausis*), che in Zambrano è espresso con i termini discontinuità, o «disnascita», evidentemente connessi al tema della memoria, con la Mnemosyne madre delle muse che la filosofa spagnola definisce anche memoria «verginale» o «iniziativa».

In questa prospettiva, l'idea di melodia in Zambrano si configura come «canto dell'anima», come sua emanazione acustica, intessuta di discontinuità, strutturata su di essa e, proprio per questo, essenzialmente storica e connessa alla dimensione profetica e utopica. In merito all'anima orfico-pitagorica, e diversamente dall'appello di Eraclito al risveglio della ragione, Zambrano scrive che quella, incurante, prosegue nel suo viaggio, perché «immergersi nel sogno è l'origine della musica e della poesia. Immergersi nel sogno è delirare. C'è una sapienza del sogno, non riconosciuta dalla ragione dell'uomo desto, la divinazione»⁶⁰⁵.

Sempre in quest'ottica, è rilevante anche la riflessione di Zambrano che compare nel manoscritto «El lamento de Orfeo»:

Matemática y música no son definiciones sobre el ser, sino simples rendijas por donde se nos muestra de manera a la vez precisa e infinita. Aristóteles ha querido anular o ha equivocado la relación entre infinito y finito en su *logos* definitorio. Ha querido, como querrá ya siempre la filosofía, embarcada en este engaño, absorber lo infinito en la finitud. El porvenir le pertenece porque la historia se hace con errores, siendo ella misma un error. Perdida la Edad de oro, perdida que no acabada, se ofrecía a los hombres aún otra posibilidad de existencia que ha sido aplastada por el *logos* peripatético. La poesía la expresará en el delirio y en la razón... mas qué horrible equívoco cuando se busquen – que se buscarán – las razones de este delirio. Y qué equívoco no menos horrible cuando se crea que este delirio es irracional o antirracional. Escindida la vida, el alma despedazada, la razón única será inencontrable⁶⁰⁶.

Ci siamo già soffermati, sia pur brevemente, sul significato e sul valore che la memoria assume nella riflessione zambranianiana in relazione al mito del cantore tracico, suggerendone il carattere marcatamente orfico. Infatti, questa è esaltata da Zambrano nel suo stato embrionale, in quanto chiasma tra memoria e oblio, tessuto inestricabile tra

⁶⁰³ Cfr. M. Zambrano, *Note di un metodo*, cit., pp. 130-131.

⁶⁰⁴ Ivi, pp. 54-55.

⁶⁰⁵ M. Zambrano, «La condanna aristotelica dei pitagorici», in Id., *L'uomo e il divino*, cit., p. 100.

⁶⁰⁶ M. Zambrano, *Lamento de Orfeo*, in Id., *O.C.*, vol. III, cit., p. 1214.

Lethe e Mnemosyne, secondo un nesso testimoniato da numerose laminette orfiche nonché in diversi passi di Platone. La memoria è allora «arte e sapienza del tempo [...] che nella sua servitù custodisce, come un'antica e misteriosa arca, la libertà questo arcano preposto all'uomo»⁶⁰⁷. In tal senso e a ragione, il pensiero di Zambrano è stato definito «melodico»⁶⁰⁸ giacché, nell'esaltazione della discontinuità, nella riassunzione di quell'«atomo di vuoto», si approssima alla vita, è la vita stessa, è l'anima riconquistata, è il corpo che scende a recuperare l'anima e viceversa.

L'operazione del disfare, lo abbiamo già ampiamente illustrato attraverso le “figure orfiche” zambraniane, significa trattare con il tempo, un ritirarsi del soggetto facendo della memoria un terreno di passività attiva, un farsi vuoto dedito ad accogliere. La «disnascita» è esperienza di quel nucleo di presenza irriducibile, condizione di innocenza che è l'uomo nel suo essere abbandonato, un esser-ci puntuale, evento puro. L'uomo si sente nella sua essenzialità come nuda presenza. Questo è il punto di partenza, quell'istante di vuoto da cui solo è possibile il riscatto dell'esperienza originaria della nascita, del venire alla luce, altrimenti votata all'oblio. Se nascita e morte costituiscono i limiti ontologici della conoscenza, orfismo e pitagorismo, attraverso l'esercizio di Mnemosyne, fanno di questi orizzonti il centro stesso del sapere. In Zambrano il tema assume, lo ripetiamo, connotazioni differenti, inserite in una prospettiva filosofica, sia pur in senso ampio, laddove, premesso che l'uomo è la creatura costretta a nascere sempre nuovamente, la memoria si presenta come tessuto connettivo della vita e dei suoi limiti ontologici ed epistemologici nell'esistenza stessa. L'atto generativo della nascita non è sufficiente, l'esistenza intera si configura come un processo incessante e patito di auto-trascendimento in cui si disfa ciò che si è per riscattare il non-essere del vissuto. La nascita è una ferita nell'essere, esperienza dell'abbandono, gettatezza che ci consegna alla trama del tempo. Evento che si ripete, che chiede di essere ripetuto, riscattato, perché non è mai passato; il passato, infatti, il vissuto, ha a che fare con la coscienza, con la visione e dunque con il ricordo. Si fraintenderebbe, tuttavia, se si interpretasse la posizione di Zambrano nell'ottica di una presentificazione del passato, del suo possesso che individua come scopo il renderlo cosciente totalizzandolo. L'operazione indicata non ha carattere intenzionale, bensì scaturisce dal movimento stesso della «memoria verginale»; non uno strumento attraverso il quale ci si rimette interamente alla coscienza, non uno spianare il passato

⁶⁰⁷ M. Zambrano, *Note di un metodo*, cit., p. 97.

⁶⁰⁸ Cfr. A. Buttarelli, *Una filosofa innamorata. Maria Zambrano e i suoi insegnamenti*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, p. 201.

funzionale al discorrere del pensiero razionale, ma una memoria riscattata nella sua capacità maieutica. Un movimento significativamente descritto come «ragno-memoria», una sorta di «filo ingarbugliato di Arianna» in cui lo sguardo, che cerca ciò che è caduto, subisce l'attrazione del centro, un «centro errante». Ricerca che è mossa dall'accusa del soggetto nei confronti del tempo che scorre più rapidamente dell'attenzione. La memoria riscatta dalla potenza distruttrice del tempo e restituisce tempo a ciò cui fu sottratto; è azione liberatrice costitutiva del soggetto.

[...] «inferi» della memoria, della memoria stessa e in ciò che sta al di sotto di essa e che insieme la sostiene e la agita; in quel fondo che si inabissa se cerchiamo di coglierlo con la mente. Le radici, o il fondo in cui esse si immergono e che accusa il peso che esse sostengono, il luogo di gravitazione del soggetto e di tutto il peso che porta su di sé. Un luogo che accusa perché sente; il punto di gravità è insieme il punto in cui giace, sordo, il sentire originario, nel quale il soggetto sente il proprio peso e la propria condizione. Il sentire originario consiste nel sentirsi; sentirsi direttamente o sentirsi alluso in ogni sentire, inferno della memoria e della coscienza⁶⁰⁹.

Il concetto di «disnascita» si gioca tutto nella complessa articolazione tra attività e passività. Infatti, se da un lato si tratta di un'esperienza che si è costretti a vivere, in cui si patisce il disfacimento, in cui ci si disinventa, dall'altra rivela quel fondo ultimo descrivibile come passività agente, un filo di resistenza che la pensatrice definisce «speranza». L'azione della memoria segue allora un movimento di andi-rivieni e si configura come arte del tempo o sapienza che custodisce la libertà.

Nella melodia, quindi, diversamente dal ritmo, di cui tuttavia partecipa, la discontinuità si fa autentica, giacché conferisce quella necessaria imprevedibilità in cui consiste la creazione, l'inesauribilità del senso. Soltanto in essa può esservi rivelazione poiché la nascita, la creazione, è incompletezza, e riserva alla ripetizione, non una mera riproduzione dell'identico, ma il sempre rinnovato compimento della nascita come ciò che ancora non è; la discontinuità propria della melodia è vuoto necessario alla continuità differita, annuncio dell'«altro» e dell'imprevedibile che in esso si rivela. È evidente che Zambrano pensa alla melodia come contrario di un ritmo inteso non nella sua accezione naturale, bensì concettuale, come simmetrico frutto di una razionalizzazione che abbiamo visto con Schneider essere successiva. La discontinuità è la cifra di quell'evento originario della nascita attraverso la quale l'essere umano è dato alla luce. Un salto imprevedibile che ci espone al mondo con una cicatrice mai rimarginata, memoria senza immagine di una ferita nell'essere che è necessario ritrovare sempre di nuovo per cercare di completare quell'evento senza fine.

⁶⁰⁹ M. Zambrano, *Note di un metodo*, cit., p. 96.

Si tratta di una rivelazione della vita stessa che mostra la sua condizione originaria, quella di un nulla creatore, non creazione dal nulla; se la nascita consiste in un essere dati alla luce, essere visti ma anche vedere, ecco che il riscatto della discontinuità ci riporta alla nascita e rinnova ineditamente questa duplice visione. Questo vuoto nella melodia rappresenta gli inferi che Zambrano ci invita a discendere al fine di riscattare le viscere della memoria, il lato oscuro ed enigmatico che è impossibile e addirittura sbagliato tentare di chiarificare; al contrario è necessario «trasformare il delirio in ragione senza abolirlo»⁶¹⁰. Questo moto regressivo dell'anima, azione del disfare, si articola dunque in un movimento melodico mediante cui solo può acquisire senso.

Nel pensiero musicale la melodia è il movimento specifico che deve realizzare la “persona” – concetto su cui ci soffermeremo più avanti – per soddisfare l'imperativo del «conosci te stesso», movimento che consiste nel percorrere tutta la scala musicale; per questo la pensatrice andalusa ci riconsegna all'espressione pitagorica dell'anima come *dia pas on*, ovvero accordo ottenuto per mezzo di tutte le corde dell'anima. È indispensabile passare attraverso tutto, patire il vissuto e il non vissuto della vita per sentire quella musica che è «aritmetica inconsapevole dei numeri dell'anima»⁶¹¹.

«Disnascita» e memoria sono i termini indispensabili a questa trasformazione. La memoria, che più assomiglia alla vita, costituisce il pensiero melodico solo nel contrappunto, nell'intervallo in cui la memoria si disfa, nella «disnascita» che consente alla melodia stessa di continuare a farsi nella variazione. Il riscatto si compie in quanto *dia pas on*, sapere della trasformazione o metodologia esistenziale che non può lasciare perdere l'aspetto viscerale, l'alterità irriducibile del pensiero.

Certamente la «disnascita» come esperienza estrema, abbandono e ritorno allo stato di creaturalità non può essere sminuita a semplice intervallo o sospensione. Il suo senso risiede nell'intima connessione alla memoria verginale, in quel disfarsi indispensabile alla melodia affinché non scada in ritmo – secondo la distinzione operata da Zambrano – ossia affinché sia sempre riscattato quel non vissuto che consente alla melodia di essere tale nell'imprevedibilità. E imprevedibile è tanto la nascita della melodia, quanto la sua «disnascita», perché lo sguardo retrospettivo che compie la memoria non è preventivo, bensì avviene come un'intuizione, errando o meglio non assoggettando al pensiero cosciente l'alterità enigmatica che ci costituisce. La discesa nella «casa di Ade» è un imprevisto, lo mostra bene il mito, che raffigura Persefone nell'atto di cogliere un fiore prima di essere divorata dalla terra.

⁶¹⁰ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 322.

⁶¹¹ M. Zambrano, «La condanna di Aristotele», in Id., *Delirio e destino*, cit., p. 294.

È tramite questa esperienza che si arriva a conoscere il tempo nella sua completezza, nella sua corporeità irregolare e solo qui si intravede l'esigenza di un metodo a-metodico, serpentino e musicale, che richiede la vita stessa nella sua autenticità; pensiero aurorale in cui vita, esperienza e metodo non conoscono distinzioni concettuali. La discontinuità e irregolarità che la caratterizzano ci invitano a scoprirne il senso o l'andamento; l'attenzione ne è catturata, ma allo stesso tempo risponde passivamente a un'implicita richiesta della melodia di attribuzione di senso. Senso che non sta esattamente né in sé, né nella melodia stessa, ma si rivela consonante, il frutto di una relazione; la melodia è sin da subito dialogo. È il viaggio incessante dell'anima.

Nella filosofia zambrana, dunque, il soggetto non sta di fronte all'oggetto in un esercizio ermeneutico. Al contrario, il pensiero musicale pensa al soggetto come parte di un complesso armonico, come risultato di un accordo che nasce con-sentendo alle radici, che sono spesso più grandi dei rami, di fecondare il pensiero cosciente in un riscatto personale-universale indispensabile alla dimensione etica. Non si tratta di una chiusura del soggetto in se stesso, bensì di un'apertura radicale all'alterità che solo consente questa identificazione fondata sull'armonia.

5.3 Armonia: continuità, danza e amore

«“Qual è la cosa più saggia? Il Numero. Quale è la cosa più bella? L'armonia”, diceva il catechismo della fratellanza, più che scuola, pitagorica»⁶¹². Il problema che ci consegna il pitagorismo, il suo limite, come evidenzia Zambrano, è che dall'idea di numero scaturisce un universo inteso come tessuto di ritmi, un'«armonia incorporea», una realtà ridotta a schema. Come abbiamo già mostrato, fu esattamente questo il problema di Aristotele. Tanto gli dèi quanto le anime vivono nella metamorfosi e nella danza, nel ritmo e nell'armonia come loro elemento naturale, osserva la filosofa spagnola, ma l'uomo?

La difficile eredità del pitagorismo non provoca, tuttavia, un allontanamento di Zambrano dalle istanze orfico-pitagoriche bensì, piuttosto, un tentativo di riconciliarle in un rinnovato umanesimo. D'altra parte, però, la constatazione dell'impossibilità del pitagorismo di dar vita a una filosofia è forse proprio il motivo profondo per cui la stessa Zambrano non si dichiara filosofa ma anzi talvolta afferma esplicitamente di non esserlo se non in parte. La pensatrice spagnola ha ben presente tanto la posta in gioco in

⁶¹² M. Zambrano, «La condanna aristotelica dei pitagorici», in Id., *L'uomo e il divino*, cit., p. 72.

una prospettiva filosofica di tal genere, quanto ciò che più profondamente muove il suo animo e la sua riflessione: di qui l'ambiguità e, talvolta, la contraddizione.

Abbiamo visto come il concetto di melodia rappresenti il tentativo specificamente filosofico e di carattere etico di pensare l'anima orfico-pitagorica. Vediamo ora come si articola quello di armonia in cui la melodia sfocia, giacché in Zambrano il termine "armonia" risente evidentemente delle radici pitagoriche, ed eraclitee, ma anche delle letture platoniche, aristoteliche e plotiniane, come opportunamente osserva Martínez González⁶¹³.

Da un punto di vista storico, il termine ha subito un'evoluzione a partire dal VI secolo a.C., quando da "connessione" o "giuntura", e in senso musicale affinamento di uno strumento, disposizione degli intervalli di ottava, comincia ad essere inteso in un'accezione etica, così come testimoniano i passi della *Repubblica* di Platone (398e, 399b) e della *Politica* di Aristotele (libro VIII)⁶¹⁴.

Nella tradizione pitagorica vige il primo significato, distinto pertanto dalla prospettiva etica, nonché da quella eraclitea che pensa l'armonia in termini di «nozze» – è il termine che usa Zambrano – tra i contrari⁶¹⁵. È in questo senso che Martínez González ravvisa nel tipo di armonia tracciata dalla filosofa spagnola un prevalente carattere eracliteo. Tuttavia, oltre a tale accezione, il significato zambrano di armonia, prosegue lo studioso spagnolo, raccoglie l'eredità tanto della fisica stoica⁶¹⁶ – in particolare i concetti di *continuum* dinamico e di *pneuma*, dei quali ravvisa un'incidenza nell'ambito etico-politico – quanto del Plotino della terza *Enneade*. Quest'ultimo, però, nella sua concezione di un cosmo plurale e multiforme, rinvia all'idea di armonia propria dei pitagorici piuttosto che a quella eraclitea. Come sostiene la stessa Zambrano⁶¹⁷, l'universo di Plotino, prodotto dell'emanazione dall'Uno anziché della creazione, afferma non solo che "in principio era il numero", ma che lo era anche la musica, implicita nell'idea stessa di emanazione. In questo senso, Plotino è da collocare nella più pura tradizione pitagorica. La musica della continuità che è armonia, è unità temporale in cui la pluralità sussiste. La continuità non risolve la discontinuità, ma anzi la include come bacino di realtà plurime, congiunte ma irrisolvibili.

⁶¹³ Cfr. F. Martínez González, *El Pensamiento musical de María Zambrano*, cit., p. 299.

⁶¹⁴ Cfr. G. Comotti, *Storia della musica. La musica nella cultura greca e romana*, vol. 1, Torino, EDT, 1991.

⁶¹⁵ Cfr. M. Zambrano, «L'ultima apparizione del sacro: il nulla», in Id., *L'uomo e il divino*, cit., p. 166.

⁶¹⁶ Cfr. F. Martínez González, *El Pensamiento musical de María Zambrano*, cit., pp. 302-303. In proposito lo studioso spagnolo ricorda che proprietà fondamentale del *pneuma*, attraverso la quale è possibile la coesione della materia, è la tensione, in greco *tóvos*.

⁶¹⁷ Cfr. M. Zambrano, 1955, (M-213).

In ambito musicale è il dodecafonismo del XX secolo a tentare proprio una riabilitazione delle istanze dell'antica scuola italiana⁶¹⁸, assieme alla musica atonale, che si basa sull'astrazione del principio matematico e sull'impiego diverso dei dodici intervalli cromatici. Non espressione musicale, artistica, dunque, bensì musica «matematica» e «oggettiva».

Concordo con Martínez González circa la presenza di differenti prospettive filosofiche nell'accezione zambranaiana di armonia, tuttavia, ritengo sia opportuna un'analisi del suo senso originariamente orfico-pitagorico su cui lo studioso spagnolo non si sofferma ampiamente perché, evidentemente, non funzionale all'obiettivo della sua indagine. A maggior ragione se si considera che, in fondo, tanto l'influenza stoica quanto quella plotiniana, veicolano un'idea di armonia di carattere pitagorico. Infatti, secondo Pino Campos, noto studioso dell'influenza del pensiero presocratico nella riflessione zambranaiana, il conflitto tra l'idea dell'Uno e dell'Essere e quella di molteplicità non viene risolto dallo stoicismo quanto dal pitagorismo in esso presente⁶¹⁹.

In questo senso, è significativo che il tema dell'armonia emerga per la prima volta ne «La condanna aristotelica dei pitagorici» e precisamente come risoluzione tra continuità e discontinuità. L'universo del numero è discontinuo, solo l'armonia genera continuità, scrive Zambrano. Come si è visto, Zambrano mira a una riabilitazione della discontinuità nel pensiero perché la considera cifra della vita, temporalità propria del vivente. L'identificazione tra essere e pensiero, l'idea stessa dell'essere, l'unità come identità, hanno causato un universo e un tipo di pensiero continuo in cui il ritmo della vita sembra incapace di pulsare. Al contrario, attraverso i concetti di ritmo, nella sua accezione naturale e quindi positiva, e di melodia, Zambrano ripristina l'universo ritmico e poliritmico del vivente, l'unità di armonia, ossia non l'unità della filosofia bensì quella della poesia, si direbbe seguendo quelle distinzioni operate già in *Filosofia e poesia*. La musica, secondo Zambrano, nasce quando il grido si calma e si sottomette al tempo e al numero, in tal modo, anziché irrompere nel tempo, si addentra in esso e raggiunge la continuità attraverso la discontinuità di tutto il sensibile. Proprio per

⁶¹⁸ Sul tema si vedano F. Martínez González, *El Pensamiento musical de María Zambrano*, cit., pp. 305 e ss; Angelina Muniz-huberman, *María Zambrano: el número, la música, la nada*, in «Revista Biblioteca de México», n. 69, maggio-giugno 2002, pp. 12-14. In proposito, quest'ultima ricorda che Schoenberg usò l'atonalismo per fini liturgici con l'intenzione di tornare alle origini della musica, a Orfeo. Ritorno, o discesa agli inferi, che per Zambrano sarà compiuto da Alan Berg, in particolare nel concerto per violino dedicato alla morte della figlia di Mahler e Gropius. Si tratta di due movimenti di identica durata, lento-rapido rapido-lento, e speculari. Il secondo, difatti, non è una risposta ma un'amplificazione del primo tema in una sorta eterna ricerca degli elementi perduti.

⁶¹⁹ Cfr. L.M. Pino Campos, *Heráclito en la obra de María Zambrano*, in Vv.Aa., *V Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, Vélez Málaga, Fundación María Zambrano, 2009, tomo II, pp. 83-104.

questo, l'azione prima che compie la musica è di rivelare a ciascuno la propria situazione, il proprio "posto nel cosmo", diremmo schelerianamente. In questo senso, l'armonia, scrive Zambrano in un manoscritto del 1955⁶²⁰ dopo aver ascoltato, come ci rivela lei stessa, la Nona Sinfonia e prima di proseguire con Vivaldi – annotazione che prova la natura profondamente meditativa della riflessione zambraliana – è rivelazione dell'unità che abbraccia tutti nella propria situazione ultima e individuale, apparentemente incomunicabile ma certamente attualizzabile. L'armonia, dunque, non è da intendersi esclusivamente come concordanza del disordine, non in termini esclusivamente eraclitei. In tal senso, è illuminante una riflessione di Zambrano, a prima vista contraddittoria, secondo cui l'armonia è l'opposto della vita perché è continuità, mentre la vita è discontinua. Da una parte, allora, l'armonia è musica intesa come ordine delle sfere, come «silenzio assordante» degli astri, come suono siderale in cui si nasce, cui si è abituati e che perciò risulta inaudito⁶²¹. In questa prospettiva Orfeo, come immagina Zambrano, compie esattamente l'azione di aprire un varco nell'universo al corpo animale altrimenti estraneo. L'anima si configura anzitutto come ritmo, infatti, perché quel ritmo è il cuore che lavora per via della rottura tra anima e universo, rivelando che la vita animica nasce da una dissidenza. Il ritmo è l'ordine del vivente, motivo per cui i drammi della vita si danno come alterazioni di questo ritmo o lotte all'interno di esso, ma non, almeno originariamente, armonia⁶²². Veniamo, dunque, alla seconda accezione di armonia, laddove essa si presenta come successiva, come il frutto della passione di Orfeo:

La musica esce dall'inferno; non è discesa dall'alto. La sua origine, prima che celeste, è infernale. Più tardi apparirà l'"armonia delle sfere". Poiché l'armonia viene dopo il gemito e l'incanto [...] La musica orfica è il gemito che si risolve in armonia; il cammino della passione indicibile per integrarsi nell'ordine dell'universo⁶²³.

È la «restaurazione della danza», quella dei beati, o ancora la «sincronizzazione» di cui parla in *Chiari del bosco*, sincronia tra la vita e l'essere, della vita individuale con la vita nella sua totalità, che si schiude come una qualità del tempo finalmente riconquistata. Manifestazione dell'armonia, dice Zambrano, di cui non ci è concesso di sapere molto, e che è assieme *logos* e numero.

⁶²⁰ Cfr. M. Zambrano, (M-213). Al suo interno vi sono numerosi appunti sul tema della musica, della figura di Orfeo. Quello cui si fa riferimento data 1 aprile 1955.

⁶²¹ Cfr. A. Barbone, *Musica e filosofia nel pitagorismo*, cit., p. 107.

⁶²² Cfr. M. Zambrano, *Para el amor y la piedad*, (M-13).

⁶²³ M. Zambrano, «La condanna aristotelica dei pitagorici», in Id., *L'uomo e il divino*, cit., 98.

E non che il tempo si fermi; al contrario, esso si manifesta, potremmo dire, in tutto il suo splendore. E lascia vedere e dà a sentire qualcosa come il suo frutto, il frutto del tempo, dono che a chi non ha mai cessato di soffrirlo in silenzio viene porto andando oltre, trascendendo ciò che il tempo porta via nel suo trascorrere, ciò che la sua velocità non fa giungere ad essere. Compimento dei deboli e a malapena formulati presagi. E come ogni frutto del tempo, una profezia del compimento finale, della duplice offerta del più in là e dell'adesso⁶²⁴.

Il termine armonia designa quindi, similmente al significato che assume presso i pitagorici, tanto l'armonia quanto il cosmo e la coerenza del *logos*. Infatti, come argomenta Barbone in *Musica e filosofia nel pitagorismo*, armonia esprime il concetto di «accordo di parti eterogenee combinate in un tutto unitario», e tale molteplicità è ricondotta a unità tramite il *logos*. Del resto, è possibile spiegare gli accordi musicali mediante rapporti numerici (*logoi*). Inoltre, cosmo e armonia, nel linguaggio pitagorico, sono equivalenti giacché l'armonia riscontrata nei fenomeni musicali è il riflesso terreno dell'armonia cosmica dei movimenti celesti, possibile in virtù della regolarità e dell'ordine vigenti nel cosmo. Teoria dell'armonia celeste che Barbone ipotizza essere presente già da Filolao in poi. Non bisogna dimenticare, e Zambrano sembra averlo ben presente, che l'aspetto matematico e musicale sono indissolubili nella scuola pitagorica. Lo studio della musica è solo funzionale, o comunque dipendente, dagli interessi in campo matematico, fisico, cosmologico ed etico. Musica, pertanto, è da intendersi come scienza della combinazione dei suoni e non pratica artistica.

In Zambrano, se da un lato armonia sta ad indicare l'ordine delle sfere, contrapposto al ritmo vitale che anzi lo interrompe, dall'altro suggerisce, conformemente alla tradizione che da Damone giunge a risplendere nelle pagine del *Timeo* e della *Repubblica* di Platone, una forma etica finalmente raggiunta, una consonanza profonda che nella sua riflessione abbraccia tanto la sfera etica e politica, oggetto di riflessione nel quarto capitolo, quanto mistica, il cui l'emblema è la figura del "beato". In questo senso, la filosofa spagnola sembra ereditare pienamente l'idea pitagorico-platonica dell'identificazione tra anima e armonia. L'affinità tra musica e anima è possibile perché l'armonia è la legge di entrambe, il che implica evidentemente l'importanza dell'aspetto pedagogico su cui insiste Platone nel III Libro della *Repubblica*, posizione che probabilmente fu il principale bersaglio polemico dell'autore del celebre Papiro di Hibeh⁶²⁵.

⁶²⁴ M. Zambrano, «La sincronizzazione», in Id., *Chiari del bosco*, cit., pp. 49-50.

⁶²⁵ Si tratta di un papiro ritrovato nel 1902 che risale al 280-240 a. C. Circa la possibilità di attribuire il discorso del papiro a un preciso autore vi sono pareri discordanti: si pensò a Ippia di Elide o a qualche sofista del V secolo, o a Isocrate, a ancora Alcідamante (IV secolo). Se, come osserva Barbone, fosse

In conclusione, l'idea zambranianiana di armonia non esclude il valore del ritmo e della melodia del vivente, ma anzi cresce su di essa, giacché non esistono ritmi isolati né melodie. L'universo è un tessuto di ritmi, solo in questo senso è da intendersi come armonico ma non univoco. La distinzione che Zambrano traccia tra ritmo e melodia da un punto di vista etico, presenta quest'ultima come forma musicale propria del soggetto – descritto, come vedremo nel quarto capitolo, con il termine *persona* – che accoglie l'altro e l'alterità e che si presenta come indispensabile passaggio verso l'armonia.

Tuttavia, non si è ancora precisato un aspetto fondamentale: cosa muove l'anima nel suo viaggio ritmico, o meglio melodico? Si tratta dell'amore, già emerso attraverso le "figure orfiche", non a caso analizzate nella loro relazione duale. Apparso nell'antica Grecia delle cosmogonie, l'amore, con la sua potenza mediatrice, è ciò che unisce e assieme mantiene la distanza con il divino, o addirittura la crea. Esso, però, ha subito un processo di trasformazione giacché è stato soppiantato dalla sua forma umanizzata, la passione, da una libertà negativa e dalla coscienza che ha voluto liberarsi della componente divina dell'umano, il quale non ha accettato l'eredità del divino perché assieme ad essa avrebbe dovuto accettarne la sofferenza, la passione.

È nelle cosiddette cosmogonie che l'amore fa la sua prima apparizione. Mostrando in esse la sua principale condizione, quella di una realtà, di una potenza originale, necessaria per la fissazione di un'orbita, di un ordine. Le cosmogonie sono lo strumento poetico dell'ordine, la manifestazione che annuncia e verifica il passaggio dal caos all'ordine. Quelle più venerabili cominciano con: «In principio era il caos». «In principio era la notte», dice quella orfica, in cui l'amore trova il suo misterioso annuncio. [...] Forse adesso intravediamo il tratto principale dell'apparizione dell'amore in Grecia. In essa si offrì poeticamente la coscienza, il racconto del passaggio dal caos al mondo, la metamorfosi delle potenze erranti in forze dotate di direzione; coscienza poetica e storica della prima metamorfosi, nella quale nasce il mondo abitabile per l'uomo⁶²⁶.

Prima c'è solo la realtà incommensurabile, spazio caotico privo di numero e di armonia per l'uomo, e in cui all'uomo non è concesso di dimorare. È l'amore delle cosmogonie a sancire il rapporto tra umano e divino, salvo poi subire una trasformazione, una progressiva umanizzazione che si palesa in una scissione tra l'eros passionale e viscerale della tragedia, furia della passione, e l'eros dello sguardo della filosofia, che soppianta l'amore con la serenità, questa «strana e paradossale ebbrezza», e con un tipo di amore impassibile. Tuttavia, l'amore non cessa di essere agente di unità, di svolgere la sua funzione mediatrice, di addentrarsi assieme all'anima nell'uomo e, pertanto, di generare sempre, di indurlo ad essere se stesso nella trascendenza. E questo

accertata la paternità alcidamantea, sarebbe da escludere che l'obiettivo polemico fosse direttamente Platone. Cfr. A. Barbone, *Musica e filosofia nel pitagorismo*, cit., pp. 144-145 (in nota).

⁶²⁶ M. Zambrano, «Per una storia dell'amore», in Id., *L'uomo e il divino*, cit., pp. 239-240.

perché è quella potenza capace di stabilire e mostrare il vincolo tra necessità e libertà e di ampliare la coscienza proprio invalidandola, come accade in seguito alle delusioni d'amore, osserva Zambrano. Infine, è l'amore che insegna il sacrificio, che scopre il non-essere, che muove la persona a vivere fuori di sé, oltre se stessi; l'amore è la condizione necessaria perché vi sia *persona* anziché soggetto.

IV capitolo
**«Vasconcelos e Zambrano, voci pitagoriche del
Novecento»**

IV.1 Orfeo, orfismo e pitagorismo

1.1 Vita e pensiero

La figura leggendaria di Pitagora, il primo pitagorismo e la tradizione pitagorica si esprimono in modo assai differente nella riflessione di Vasconcelos e di Zambrano. In entrambi, tuttavia, la componente pitagorica risponde all'esigenza di riscattare radici filosofiche e culturali distinte, originarie, affinché sia possibile lo sviluppo di un pensiero alternativo a razionalismo e a idealismo. In quest'ottica, il pitagorismo mostra la sua estraneità al contesto filosofico tradizionale, generando la dicotomia filosofia-pitagorismo in cui effettivamente si muovono tanto l'uno quanto l'altra.

Zambrano insiste molto sulla a-filosoficità di questa corrente, destinata a restare marginale, sotterranea, viscerale, senza entrare mai nell'ambito vero e proprio del *logos*. Del resto, è lei stessa a confessare all'amico Andreu di sentirsi "straniera" nel territorio ben recintato della filosofia, confidenza che emerge non di rado nei suoi scritti più intimi e che segna, come già detto, gli anni della sua giovinezza, tanto da spingerla a un passo dall'abbandonare gli studi accademici.

L'antica fondativa disputa tra poesia e filosofia, che ricalca il motivo del veto posto dal *logos*-parola al *logos*-numero, agita il cuore di Zambrano sin dai primissimi anni e trova nella sua sensibilità la forza drammatica con cui verrà portata in scena nel teatro della storia del pensiero. È forse proprio in quel carattere orfico-pitagorico che sta il motivo della sua personale, e presunta, incompatibilità con la filosofia?

Decisi a non ridurre la filosofia a scienza dell'essere, non crediamo all'incompatibilità del pitagorismo, né tantomeno all'estraneità di Zambrano all'ambito prettamente filosofico; la pensatrice spagnola ha dato prova di uno straordinario acume teoretico così come di una capacità ermeneutica singolare. E d'altronde, tanto la prospettiva zambranianiana quanto quella vasconceliana si inseriscono ampiamente all'interno del dibattito, sempre aperto, su cosa sia filosofia. In proposito, Ferrater Mora sottolinea come la filosofia spagnola novecentesca, e aggiungeremmo anche in parte latinoamericana, si configuri come una ricca e inconclusa riflessione metafilosofica⁶²⁷.

Vasconcelos, come sappiamo, affronta la questione da una prospettiva differente rispetto a Zambrano. Ciononostante, l'opposizione tra filosofia e pitagorismo è evidente. La formula «pensiero filosofico», infatti, risponde all'urgenza di reintegrare

⁶²⁷ Cfr. J. Ferrater Mora, *Modos de hacer filosofia*, Barcelona, Critica, 1985, pag.26. Ferrater Mora parla di «metafilosofia», o di «propensiones metafilosóficas».

l'istanza poetica e religiosa del pensare, l'impulso vitale ed essenzialmente estetico ravvisabile nel ritmo, laddove invece il *logos* vorrebbe costringerlo, formalizzarlo e disciplinarlo.

Che Vasconcelos possa essere iscritto propriamente nell'ambito della filosofia è questione ben più spinosa, e non tanto per quel suo preteso e rivendicato pitagorismo, quanto per la componente visionaria, per il dubbio rigore argomentativo di certe sue teorie, per l'estremo sincretismo e per quell'animo eccessivamente eclettico che troppo spesso non consente a riflessioni potenzialmente brillanti di incontrare un adeguato apparato analitico. Illuminanti, in tal senso, sono alcune considerazioni finali di *Estudios indostánicos*, in cui Vasconcelos, dopo aver insistito sulla necessità di studiare libri sacri (come le *Upanishad* e i *Vangeli*) al fine di coordinarli tra loro – ovvero di rintracciarne le coordinate essenziali nel quadro di un'operazione di estrema sintesi –, parla di «eclectismo costruttivo» come coordinazione delle distinte creazioni dello spirito umano. Tuttavia, non esita mai nel definirsi filosofo, giacché assume il termine “estetica”, in riferimento al carattere della propria riflessione, nell'accezione specifica di musicale, spirituale, assolutizzante, includendo in essa ciò che a suo parere proprio dal *logos* filosofico resta escluso sin dalla civiltà greca, salvo rare eccezioni.

Dietro la contrapposizione tra pitagorismo e filosofia sembra dunque nascondersi un conflitto più ampio, quello tra vita e pensiero, categorie votate a un colloquio inesauribile che la riflessione contemporanea, nel solco della *Lebensphilosophie*, ha assunto come suo tema prediletto.

Zambrano individua nell'identificazione tra pensiero ed essere la *hybris* della filosofia; l'essere immobile, identico, eterno, non è che il sogno della ragione. Al contrario, l'essere «si dice in molti modi» e precisamente perché coincide con la vita nella sua accezione più radicale, nel suo emergere e fluire, nel suo farsi e disfarsi, nascere e morire. Essere come viscere, tempo che palpita perché è vita, «eternità della vita che si mostra nel suo primo apparire, come se essere e vita fossero congenitamente uniti»⁶²⁸.

La vita è irriducibile al pensiero, in questo assioma sta il senso profondo del pitagorismo inteso nel suo significato storico-filosofico. In proposito, Cacciatore osserva che l'autrice spagnola «lascia volutamente il contrasto tra vita e pensiero in una perenne e inconchiudibile polarità: delirio e destino (come recita il titolo dell'autobiografia della Zambrano), materialità dell'evento – e delle sue tracce anche

⁶²⁸ M. Zambrano, *I beati*, cit., p. 20.

“rovinose” – e irrepresentabilità oggettiva delle sue infinite forme»⁶²⁹.

Per quanto concerne Vasconcelos, invece, l’analoga sebbene meno esplicita critica all’identificazione tra essere e pensiero conduce a ben altra soluzione. La facoltà poetica del soggetto, che l’autore messicano descrive in termini di fantasia, è lo strumento tramite il quale avviene un vero e proprio assoggettamento del reale, o azione spiritualizzante, che è possibile interpretare come ennesimo atto di quel processo che in termini zambranianiani è descritto come delirio di divinizzazione. Il tentativo vasconceliano di salvare l’eterogeneità del reale, la polifonia della vita contro la serratezza del *logos*, contro il suo carattere apatico, appare in fin dei conti destinato a un esito fallimentare perché ancora profondamente intriso di idealismo. Infatti, se è vero che la bellezza nasce dalla concordanza tra l’esterno e l’interno, è pur vero che è il ritmo dello spirito ad applicarsi alle cose, ad imporsi e ad assolutizzare.

Il problema di Vasconcelos, lo si è visto, è quello di eludere una visione in cui l’universo è retto da leggi indipendenti dalla coscienza. In questa prospettiva, si comprende l’insistenza sul carattere dinamico ed estetico del suo pitagorismo, piuttosto che matematico e meccanico, nonché la vicinanza, sostenuta anche da Zambrano, tra Pitagora ed Eraclito.

1.2 Orfismo e pitagorismo

Un’ulteriore vicinanza tra la prospettiva vasconceliana e quella zambranianiana è l’esaltazione di Plotino come il più grande erede del pitagorismo, appartenente alla stirpe della visione piuttosto che a quella “troppo umana” dell’immagine per Zambrano, occasione per il pitagorismo di riemergere nel suo massimo splendore per Vasconcelos. Così la pensatrice spagnola esprime la totale appartenenza di Plotino alla stirpe pitagorica:

Soltanto Pitagora e i cosiddetti pitagorici, fino a Plotino, scoprirono il mondo della visione, perché percepirono in esso la fallacia dell’immagine. Il dolore, l’immagine, ciò che è squisitamente umano e come tale soltanto infernale. Plotino, che condivide appieno l’orrore pitagorico per l’immagine, deve a Platone la conquista del mondo della visione; le idee saranno per lui il meno *eidōs*, il meno *morphe* possibile, attratte, quasi assortite nell’Uno. L’orrore dell’immagine, così evidente in Plotino, condensa l’intera tradizione pitagorica. E l’immagine è l’umano⁶³⁰.

In effetti, caratteristica di entrambi è la ricostruzione del pitagorismo, per così dire al negativo, che vede in Aristotele il grande sistematizzatore, anzitutto del tempo, nonché

⁶²⁹ G. Cacciatore, «Ortega e Zambrano su Croce», in Id., *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, cit., p. 155.

⁶³⁰ M. Zambrano, *L’uomo e il divino*, cit., p. 102.

il momento decisivo per la nascita della cosiddetta eterodossia, e in Plotino la massima espressione del nucleo originario della Scuola italo-greca.

Tuttavia, il confronto non si esaurisce nell'identificazione di un orizzonte comune. Il panorama della filosofia spagnola e messicana novecentesche appare costellato di motivi critici nei confronti di una certa tradizione culturale e filosofica, e i riferimenti al pitagorismo che colorano la poetica e la retorica moderniste non sono sufficienti a spiegare l'urgenza di un accostamento tra pensatori tanto diversi. Di fatto, sia pur nella loro pressoché totale estraneità, e si può supporre persino nella diffidenza reciproca, tra Vasconcelos e Zambrano è possibile individuare molti punti di contatto. Non si tratta ovviamente di stabilire delle corrispondenze *ad verbum*, né di individuare una linea diretta che nell'orizzonte del pitagorismo riconosca lo sviluppo predeterminato e convergente di alcune tematiche. Piuttosto, si tratta di mostrare la presenza di taluni motivi, da entrambi ricondotti all'ambito del pensiero pitagorico, per studiarne la portata nel quadro di una profonda ridefinizione del senso della filosofia. In una prospettiva più prettamente storico-filosofica, invece, l'obiettivo consiste nell'isolare e analizzare le singole componenti in modo tale da poterne definire la natura pitagorica, neopitagorica, neoplatonica e gnostica. Evidentemente, la risposta a tale quesito, rende inevitabile una seconda questione, quella riguardante la validità di certe dichiarazioni da parte dei due filosofi che, lo ricordiamo, definiscono in modo sufficientemente chiaro il proprio percorso.

Le principali tematiche di confronto riguardano la relazione tra musica e matematica, tra musica e tragedia, il rapporto tra poesia e filosofia, il valore dell'eros e la nozione di anima.

In un interessante articolo su Zambrano, Rius Gatell distingue molto opportunamente i riferimenti a Orfeo, da quelli all'orfismo e al pitagorismo⁶³¹. In tal modo, riconduce alla figura di Orfeo il potere musicale e mediatore del *logos* zambrano, all'orfismo le idee dell'eros come forza e dell'origine divina dell'anima, e al pitagorismo la teoria della metempsicosi e la concezione del numero come cifra del cosmo⁶³².

In modo analogo, riconosciamo queste differenti componenti nella riflessione vasconceliana. Evidentemente, lasciando insoluta la spinosa questione del legame tra orfismo e pitagorismo, una tale distinzione è possibile solo in parte. È chiaro che per quanto riguarda Zambrano la componente orfica risulta inscindibile da quella pitagorica,

⁶³¹ Cfr. R. Rius Gatell, *Del pitagorismo y Aristóteles: a hombros de María Zambrano*, in C. Revilla (a cura di), *Claves de la razón poética*, cit., pp. 99-110.

⁶³² Ivi, p. 101.

mentre in Vasconcelos i riferimenti a Orfeo, seppur presenti e numerosi, non appaiono collegati al pitagorismo, se non per un nesso tutto sommato superficiale tra la figura di Orfeo, la musica e il valore estetico del ritmo.

Di fatto, mito di Orfeo e riferimenti all'orfismo sono frequenti nelle sue opere, ma una componente propriamente orfica è assente. Il tema della passione dell'anima, sia pur centrale, è tuttavia ridotto al suo valore estetico, o meglio emozionale, che denuncia un *logos* depurato dalla sfera delle passioni, ma non è ricondotto al motivo cardine dell'orfismo. Al contrario, la preoccupazione di Zambrano per il tema della salvezza dell'anima, che emerge sin dal principio in quella tesi dottorale mai conclusa su Spinoza, «La salvación del individuo en Spinoza», si configura come tematica prettamente orfica. Salvezza o riscatto dell'anima, il cui emblema mitico è Euridice, che ha a che fare con la memoria; infatti, conoscere è ricordare, solo così si compie il destino dell'anima, solo così essa si affranca dal ciclo delle reincarnazioni. Ma cosa si intende per "salvezza" nella terminologia zambranianiana? Non vi è dubbio che il tema derivi dalla riflessione orteghiana sull'inscindibile nesso tra "io" e "circostanza", che affermava l'equazione o la diretta interdipendenza tra il salvare la circostanza e salvare se stessi; salvare la circostanza per salvare se stessi. Tale quesito trova una risposta parziale nel concetto di "persona" che, lo anticipiamo, ci sembra rappresenti uno dei motivi più lontani dalla posizione vasconceliana.

In merito al pitagorismo, o meglio alla ricostruzione che i due pensatori offrono, non si può fare a meno di notare una profonda discordanza. Mentre il filosofo messicano considera il numero come mera espressione ritmica, nozione successiva, derivata e pertanto non originaria, responsabile del futuro della filosofia come scienza dell'essere, nonché fautore di un mondo matematizzato, ossia omogeneo, devitalizzato, Zambrano non interpreta lo scarto tra la nozione di ritmo e di numero come una deviazione rispetto a un'intuizione primigenia. Al contrario, riconosce nella nozione di numero proprio la possibilità di pensare a partire dal tempo. Il germe della distorsione razionalista non sta, come vorrebbe Vasconcelos, all'interno della stessa Scuola pitagorica, è piuttosto Aristotele a decidere, come decise dell'eterodossia del pitagorismo. Del resto è nel filone degli "eterodossi", su cui porta l'attenzione Menéndez Pelayo, che si inseriscono e si riconoscono tanto Vasconcelos quanto Zambrano⁶³³. Esattamente a proposito delle

⁶³³ Cfr. M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, Imprenta de F. Maroto e hijos, 1880-1882. Zambrano è profondamente debitrice di questo studio e si riconosce tra gli eterodossi, come rileva anche J. Moreno Sanz. Del resto, vi si riconosceva anche José Vasconcelos.

«chiamate eterodossie», la pensatrice spagnola traccia ne *I beati* una linea diretta tra Orfeo, Pitagora, Plotino e Sant'Agostino.

Se è vero che la nozione di numero si presenta come una prima razionalizzazione, è altrettanto vero che il numero conserva un legame così profondo con il tempo, con quel tempo primario, esteriorizzato, da costituire un pericolo per la filosofia. Perciò Aristotele, secondo Zambrano, protegge il *logos* dalla sua ingerenza.

D'altra parte, l'aristotelismo fornisce a entrambi un orizzonte di grande valore per le loro riflessioni. Se la presenza di Platone è evidente, in particolare nella sua componente pitagorica, Aristotele non è da meno e, paradossalmente, proprio in contrasto con il dualismo platonico. Il corpo, il valore del soggetto in carne ed ossa, il pensiero "incarnato", per riprendere un termine caro alla filosofa andalusa, sono preoccupazioni costanti in entrambi, nonché rappresentano un imprescindibile punto di partenza contro l'ingombrante eredità della tradizione filosofica. D'altronde, il peccato dell'uomo occidentale è stato quello di pensare di poter fare a meno del corpo; e il corpo è anzitutto *pathos*.

Sull'aristotelismo in Zambrano, nel suo legame con l'"umanesimo", come mostrato in precedenza, si sono soffermati in modo particolare Ortega Muñoz e Andreu⁶³⁴; per quanto riguarda Vasconcelos, al contrario, tale aspetto non è stato sufficientemente messo in luce. A partire dall'importanza che il pensatore messicano gli attribuisce nel *Pitágoras* come fonte di indiscutibile autorevolezza per la storia del pitagorismo, nonostante non manchi di criticarne la dicotomia forma-contenuto, Aristotele assume un peso significativo nella riflessione vasconceliana, anzitutto per il tentativo di ricondurre l'indagine alla realtà viva.

1.3 Neopitagorismo, neoplatonismo e gnosticismo

È davvero possibile parlare di pitagorismo? O piuttosto si dovrebbero inquadrare la riflessione vasconceliana e zambrana nel più specifico orizzonte neopitagorico, neoplatonico e gnostico?

Oscar Adán, nel già citato articolo «La entraña y el espejo» definisce il carattere della riflessione zambrana più propriamente neopitagorica, neoplatonica e

⁶³⁴ Cfr. F. Martínez González, *Notas sobre el pitagorismo en María Zambrano*, in «Antígona», n. 3, pp. 219-229; vedi anche J. Moreno Sanz, *Roce adivinatorio mirada remota. Lógica musical del sentir en María Zambrano*, in «Isegoría», 11, abril de 1995, p. 171-172. In proposito, Moreno Sanz ritiene che si sia sopravvalutata la componente pitagorica che si è soliti attribuire alla pensatrice spagnola. Di fatto, gli elementi che recupera sono: anima, matematiche, musica e viaggio infernale, i quali, tuttavia, si riversano nel pensiero aristotelico. Il problema consisterebbe, quindi, nella tendenza a minimizzare o distorcere la componente aristotelica della sua filosofia.

gnostica⁶³⁵. Alcuni temi e simboli, del resto, si inseriscono pienamente in quella prospettiva. Il legame tra anima e tempo, ad esempio, che Zambrano vorrebbe assegnare all'orfismo-pitagorico preplatonico è, invece, frutto più tardo, giacché i greci non ebbero una concezione chiara del tempo e sin dall'epoca arcaica questo è associato al movimento degli astri o al trascorrere delle stagioni. In tal senso, nonostante Aristotele ed Aezio ci informino che «Pitagora affermava che il tempo è la sfera di ciò che ci circonda», risulta del tutto naturale la definizione platonica ed aristotelica circa il tempo in funzione del movimento⁶³⁶.

Si è già visto, peraltro, come le fonti utilizzate da Zambrano siano prevalentemente di epoca ellenistica o imperiale, in particolar modo con riferimento ai testi orfici. Come fa notare Adán, ne «La condanna aristotelica dei pitagorici» la filosofa allude alle *Argonautiche orfiche* (IV sec. d.C.), citando per giunta in modo inappropriato, ovvero sovrapponendo i versi di quelle alla testimonianza di Eudemio di Rodi su Ferecide di Siro riportata da Damascio⁶³⁷. Inoltre, prosegue Adán, Zambrano fraintende perché assegna a Cronos la generazione di Notte, quando invece il padre risulta essere Amore.

L'importanza che rivestono pensatori appartenenti a un'epoca più tarda, è altresì dimostrata dal ruolo che assume la luce nella sua riflessione e il fatto che quella, unita a una concezione del tempo come prodotto intrinseco della vita dell'Anima del Mondo, si ha solo con Plotino⁶³⁸. Del resto, come già puntualizzato, il più grande dei neoplatonici rappresenta un riferimento costante per Zambrano. La distinzione platonico-plotiniana tra eternità dell'essere e temporalità del mondo viene mantenuta ma l'anima, nella riflessione zambraniana, subisce una trasformazione decisiva giacché viene individualizzata, si cala definitivamente nel soggetto, abbandonando in tal modo l'interpretazione negativa della «perdita delle ali» di cui Platone parla nel *Fedro*⁶³⁹, per adottare la prospettiva agostiniana del «tempo come estensione dell'anima»⁶⁴⁰. L'anima è ora quella soggettiva dell'uomo.

Altro fattore di discrepanza tra la prospettiva zambraniana e quella, solo ipotizzabile, di un orfismo-pitagorico puro, sta nel nesso tra temporalità e *logos*, particolarmente evidente nelle opere sul sogno. Del resto, la stessa modalità di ingresso nel sogno su cui

⁶³⁵ Cfr. O. Adán, *La entraña y el espejo. Maria Zambrano y los griegos*, in C. Revilla (a cura di), *Claves de la razón poética*, cit, p. 180. In proposito si veda anche il già citato articolo di S. Prieto e O. Adán, *Notas sobre la "forma-sueño" y los últimos neoplatónicos*.

⁶³⁶ Si pensi a *Timeo*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2017, (37 d-e) e a *Fisica* a cura di R. Radice, Milano, Bompiani, 2011, 220a 24-25.

⁶³⁷ Cfr. O. Adán, *La entraña y el espejo. Maria Zambrano y los griegos*, cit, p. 180, in part. nota 57.

⁶³⁸ Cfr. Plotino, *Enneadi*, III, a cura di G. Reale, tr. it. di R. Radice, Milano, Bompiani, 2002, 7, 11.

⁶³⁹ Platone, *Fedro*, a cura di R. Velardi, Milano, BUR, 2010, 249 e5.

⁶⁴⁰ Agostino, *Confessioni*, XI, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2013, 26, 33.

si sofferma Zambrano è stata associata al concetto di supplica neoplatonica all'Uno-Bene, così come si evince dal *Commentario al Timeo* di Proclo⁶⁴¹.

La pensatrice spagnola isola differenti forme del tempo: *chronos* o tempo successivo umano, *aion* assoluto o atemporalità equivalente all'eternità plotiniana; *kinesis* o movimento, e *stasis*, ovvero quiete, tutti mediati attraverso il *diastema* (o *ratio*) dei numeri segreti pitagorici. Così facendo, unisce Filolao e Archita a Plotino e Agostino. Tuttavia, come osserva Adán, la dialettica tra *aion* e *cronos*, in cui si esplica la ragione musicale, il *logos* mediatore delle viscere – operante durante il sonno in cui si verifica una *epochè* di *chronos* e l'ingresso in *aion*, ovvero una sincronizzazione tra il respiro della vita e il respiro dell'essere⁶⁴² –, non ha possibilità di germinare in parola, e questa è la grande aporia del pitagorismo. È piuttosto il *logos spermatikòs*, *logos* stoico di Zenone e Crisippo, a offrire una soluzione, a creare un varco nel mutismo dell'essere. E qui subentra la fisica stoica dei quattro elementi, dove Aurora è figlia del fuoco primo di questo *logos* e sorella del tempo. Ad ogni modo, se Zambrano accetta la figura del fuoco stoica, che in qualche modo unisce Eraclito agli stoici e ai neopitagorici, è pur vero che nella sua prospettiva è l'anima stessa ad essere madre di questo *logos*; pertanto, conclude Adán, sembrerebbe che la filosofa spagnola operi un ulteriore slittamento che dalla ragione seminale conduce all'anima, quindi dal neopitagorismo al neoplatonismo di Filone di Alessandria, Plotino e Agostino.

Concordiamo con le posizioni di Adán che, peraltro, offrono una ricostruzione attenta e dettagliata, tuttavia, sebbene riteniamo opportune tali precisazioni, non siamo convinti della necessità di rivedere la definizione adottata da Zambrano. La cifra «orfico-pitagorica» che la pensatrice riconosce come caratteristica della propria riflessione, infatti, non denota tanto un insieme di tematiche immediatamente identificabili e attribuibili a una corrente filosofica o ad autori specifici, quanto piuttosto la rielaborazione personale, corredata da un imprescindibile fondamento esperienziale, di una tradizione di pensiero che con i suoi motivi, simboli e miti specifici, emerge come vittima sacrificale di un processo storico-tragico; è nell'interiorizzazione di quello stesso processo drammatico che consiste il carattere orfico-pitagorico della riflessione zambranaiana. In accordo con il senso più profondo della metafora delle “rovine”⁶⁴³, difatti, è precisamente la tradizione orfico-pitagorica a subire la vittoria del tempo per

⁶⁴¹ S. Prieto e O. Adán, S. Prieto e O. Adán, *Notas sobre la “forma-sueño” y los últimos neoplatónicos*, cit., p. 119.

⁶⁴² Ivi, p. 115.

⁶⁴³ Cfr. M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., pp. 224-233.

poi vincerlo a sua volta. Inoltre, la componente esperienziale, che consente lo slittamento da una «metafisica tragica» a una «metafisica matematica» o «metafisica sperimentale», indica che orfismo e pitagorismo si configurano nel suo pensiero come processi intimi, viscerali che, pertanto, hanno a che vedere solo in parte con l'identità teorica di qualsivoglia scuola o corrente⁶⁴⁴. Infine, nel pitagorismo Zambrano riconosce il momento aurorale dell'intera civiltà occidentale. Il riscatto di quella tradizione, significa la riassunzione di un momento di passaggio mai esauribile tra sapienza e filosofia e, in un certo senso, tra Sacro e divino.

Per quanto concerne Vasconcelos, invece, la questione è del tutto differente. Anzitutto il pensatore messicano, come precedentemente chiarito, distingue orfismo e pitagorismo, menzionando il primo solo in riferimento al tema della reincarnazione e la figura di Orfeo come magico cantore capace di infondere il proprio ritmo alla realtà. Inoltre, non si dichiara propriamente “pitagorico”, se non in quella prima opera. Piuttosto, riconoscendo in Pitagora e nella presunta idea originaria della Scuola la nascita di una filosofia estetica, il pitagorismo resta come orizzonte teorico cui il filosofo tende lungo tutto l'arco della sua produzione. Ciononostante, il pensatore latinoamericano si trova perfettamente in linea con Zambrano nell'individuare nella Scuola pitagorica un momento di transizione da *Sophia* a *Logos* e nel volerlo riscattare. Il passaggio tutto interno al primo pitagorismo dalla nozione di ritmo a quella di numero tracciato da Vasconcelos, corrisponde alla fede in una «matematica già occidentale» interpretata da Zambrano come segnale della nascita di un uomo nuovo: un «uomo di volontà occidentale, avido di governare secondo la conoscenza»⁶⁴⁵.

Pertanto, una volta identificato il carattere pitagorico della sua riflessione con il concetto di ritmo, la distinzione tra pitagorismo, neopitagorismo, neoplatonismo e gnosticismo perde in parte di significato. Pur tuttavia, occorre riconoscere che il grande referente dell'opera vasconceliana è Plotino.

In un graduale e inevitabile processo di disgregazione e dispersione della materia, principio di entropia, Vasconcelos vede nella vita un'azione contraria, un processo di reversione biologica che muove alla riconquista di una sorta di paradiso perduto. La scienza contemporanea, secondo l'autore, ha dimostrato quanto fosse valida la

⁶⁴⁴ Circa la connessione tra orfismo e «metafisica sperimentale» zambraliana, sia pur interpretata in modo diverso, si veda J. Moreno Sanz, «El viaje de Orfeo en filosofía», in Id., *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, vol. IV., Madrid, Verbum, 2008.

⁶⁴⁵ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 91.

prospettiva plotiniana: «para explicarnos la ciencia moderna, en relación con la totalidad del saber, ha sido preciso resucitar la visión de un Plotino»⁶⁴⁶.

Del resto, la profonda influenza del neoplatonismo emergeva già in *Monismo estético*, in cui il pensatore messicano richiamava l'attenzione sul fatto che se il pitagorismo scopre il vincolo tra la coscienza e le cose, tra ritmo dello spirito e ritmo della cosa, è da attribuire a Plotino l'interpretazione di quella relazione in termini di opposizione; nella contemplazione, infatti, si verifica un processo di imposizione del ritmo dello spirito sulla cosa e, in questo senso, la bellezza non è da intendere propriamente come armonizzazione, giacché si manifesta quando il ritmo della realtà esterna è modellato, quindi assoggettato⁶⁴⁷.

Del filosofo di Alessandria mantiene la forte componente ascetica, che tutto sommato potrebbe essere il risultato di diverse influenze se non risultasse indissolubile dall'aspirazione alla Bellezza – che in Vasconcelos è reintegrazione al ritmo totale dell'universo, unione di arte e misticismo – e dall'idea della materia come degenerazione dell'essere perché più distante dall'essenza divina. Emerge chiaramente, dunque, come l'influenza propriamente pitagorica sia debole in Vasconcelos rispetto a Zambrano, mentre il suo neoplatonismo e gnosticismo è preponderante.

Tuttavia, data la presenza di determinati elementi e temi di derivazione pitagorica, su cui ci si è soffermati nei capitoli precedenti, quali le nozioni di ritmo, melodia, armonia o le categorie di apollineo e dionisiaco, crediamo sia possibile parlare di pitagorismo tanto vasconceliano quanto zambrano.

1.4 Poesia e filosofia

Il legame tra poesia e filosofia, al centro della riflessione di entrambi, rientra a pieno titolo nella nostra indagine giacché il pitagorismo, come orizzonte prima che filosofico culturale, si caratterizza precisamente per questo suo stare a cavallo tra ispirazione poetica e ricerca filosofica e scientifica. Evidentemente, il termine poesia non è da intendersi nella sua accezione di manifestazione letteraria, bensì come istanza primaria dell'uomo, facoltà poetica che poggia sull'intuizione.

È nota la grande attenzione che la filosofa andalusa rivolge al tema. Nel 1939, difatti, scrive un'opera destinata ad avere un notevole successo, nonché ad essere oggetto di

⁶⁴⁶ J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 1127.

⁶⁴⁷ Cfr. J. Sánchez Villaseñor, J., *El Pitágoras y los orígenes del pensamiento estético vasconcelista*, in «Revista mexicana de filosofía», vol. II, 1959, n. 3, pp. 19-25. Si veda anche C. Fell. «El misticismo plotiniano», in Id., C., *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, cit., pp. 375-380.

numerosi fraintendimenti. Frutto più evidente del magistero machadiano⁶⁴⁸, *Filosofia e poesia* si mostra come il testo annunciante della Ragione poetica che, secondo quanto confessato dalla stessa Zambrano, appare silenziosa e inconsapevole già qualche anno prima, nel 1937, in una nota al saggio «La guerra de Machado»⁶⁴⁹. Tuttavia, come evidenziato in precedenza, la sua genealogia è ben più complessa e si mostra nei termini di una rottura lenta ma inesorabile da Ortega a partire dall'opera *Verso un sapere dell'anima*.

La Ragione poetica, poetica, mediatrice, si inserisce nel vuoto prodotto da un'antica insanabile frattura, quella tra poesia e pensiero, frutto della specificità culturale dell'Occidente. Difatti:

sebbene in alcuni fortunati mortali poesia e pensiero si siano incontrati e abbiano coinciso, sebbene in altri – ancora più fortunati – si siano fusi in un'unica forma espressiva, non vi è dubbio che, nel nostro contesto storico-culturale, poesia e pensiero si contrappongono con nettezza. Entrambe le forme espressive, infatti, vogliono per sé, in eterno, il luogo in cui l'anima si annida, e questo loro reciproco disputare ha spesso sciupato vocazioni poetiche e reso sterili angosce degne di ben altro sbocco concettuale⁶⁵⁰.

Si tratta di una disputa destinata ad essere fatale per la poesia, che subisce la celebre condanna del X Libro della *Repubblica*, tanto grave – immagina Zambrano – quanto la lotta che le due dovettero ingaggiare nello stesso animo di Platone. In nome di cosa? Della morale, è la risposta che offre la pensatrice spagnola. La vittoria del *logos* ai danni della poesia, vera e propria madre del pensiero, avviene per salvare verità e giustizia, senza le quali era impossibile propriamente “pensare”; *episteme* diviene allora il «nome poetico» della conoscenza depurata dalle passioni dell'anima.

La poesia, infatti, è la menzogna per eccellenza, afferma ciò che non esiste, finge: *fungunt simul creduntque*, scrive Vico nella *Scienza Nuova* a proposito dei «poeti teologi»⁶⁵¹.

All'interno di questa prima e originaria contrapposizione, che precede e comprende quella tra numero e *logos*, Zambrano costruisce tutto un sistema fatto di coppie antinomiche: unità-molteplicità, verità-apparenza, responsabilità-irresponsabilità,

⁶⁴⁸ È nota la formula “metafisica poetica” di Machado. Cfr. P. Cerezo Galán, *Palabra en el tiempo: poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1975.

⁶⁴⁹ M. Zambrano, «Algunas anotaciones del itinerario de la razón poética», in Id., *O.C.*, vol. 6, cit., p. 591. Vedi anche M. Zambrano, *La guerra di Machado*, in «Hora de España», XXII, Valencia, dicembre 1937.

⁶⁵⁰ M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, tr. it. di L. Sessa, introduzione di P. De Luca, Bologna, Pendragon, 1998, p. 37.

⁶⁵¹ G. Vico, «Libro Secondo. Della Sapienza Poetica», in Id., *La «Scienza Nuova» del 1744*, in M. Sanna e V. Vitiello (a cura di), *La scienza Nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, saggio introduttivo di V. Vitiello, Milano, Bompiani, 2012, p. 919.

veglia-sogno, luce-notte, azione-passione, concetto-intuizione, domanda-risposta, universalità-individualità. Se al regno della poesia appartiene il numero, la notte, il sogno, la passione, l'intuizione, l'individuale, la risposta che è vocazione – risposta alla chiamata divina che si rivela attraverso di lui, l'ispirato –, propria della filosofia è la verità, l'unità, la luce, l'azione, il concetto, l'universale. Si dirà, dunque, che ad Atene avevano ottime ragioni per bandire la poesia dalla città dei filosofi, si dirà che la menzogna non ha diritto di cittadinanza nella città giusta. Forse, eppure qualcosa nel platonismo sembra non cedere alla sua stessa intransigenza, qualcosa resiste, suggerisce Zambrano qualche anno più tardi, e questo qualcosa non sembra essere altro che il suo pitagorismo.

La condanna della poesia, del resto, aveva probabilmente referenti ben precisi in un'Atene che dovette assistere alla morte di uno dei suoi uomini più degni, Socrate. La falsificazione, l'artificiosità, l'arbitrarietà della *mimesi* aveva per bersaglio i sofisti ammaliatori, l'"uomo-misura" di Protagora⁶⁵², i predoni della *doxa*, il discorso accattivante, il modello inautentico, falso, posticcio⁶⁵³.

Zambrano non si sofferma su questo aspetto, ma certamente lo suggerisce. Platone resta vivo all'interno della sua riflessione con tutta la sua componente drammatica di allievo che vede morire il maestro, che è costretto dalla vita e dal tribunale della Storia a determinate scelte e che, ciononostante, non riesce a mascherare la vera indole del suo cuore. Il *logos*-numero di matrice pitagorica, allora, riemerge nelle opere della maturità, e la poesia in esso inclusa altrettanto. Del resto, se l'idea che funge da modello è idea-numero, forse la poesia non dovrà più essere bandita giacché la sua *mimesi* sarà *mimesi* positiva, ispirata al modello vero.

È pertanto possibile riconoscere un'evoluzione all'interno del pensiero zambrano in cui il gesto platonico che separa poesia e pensiero, e che precede la condanna aristotelica dei pitagorici, risulta non definitivo. In merito alla posizione di Zambrano, De Luca parla molto opportunamente di «senso aperto e problematico della condanna platonica»⁶⁵⁴. Ed effettivamente, come vedremo a proposito del tema dell'eros, in

⁶⁵² Secondo Zambrano, che si ispira esplicitamente alla posizione di Zubiri, la celebre formula protagorea secondo cui «l'uomo è misura di tutte le cose», sembra portare alle estreme conseguenze l'identificazione tra essere e ragione, giacché precisamente in virtù di una tale equivalenza è possibile ipotizzare che tutto ciò che si dice è vero. Cfr. M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit., p. 127.

⁶⁵³ Vi è una differenza tra *mimesi* positiva e *mimesi* negativa. In fondo non è la *mimesi* in sé a essere messa in discussione, bensì la conoscenza del modello che rende la *mimesi* autentica e non falsificante. La condanna è, dunque, nei confronti della *mimesi* come finzione. In tal senso, il Dialogo platonico si configura come *mimesi* del processo del pensiero, *mimesi*, pertanto positiva, che è in funzione della *politeia*.

⁶⁵⁴ P. De Luca, *Introduzione*, in M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit., p. 29.

Platone sembra darsi una riconciliazione tra filosofia e poesia. Ciò non toglie che la violenza di una tale separazione sia assolutamente decisiva. Violento, infatti, il gesto filosofico per antonomasia, ovvero l'uscita dalla caverna, la liberazione dalle catene del filosofo d'ora in poi in cerca della luce, quella abbagliante della ragione. D'altronde, «se il pensiero è nato solo dalla meraviglia, secondo quanto tramandato da testi illustri [Aristotele], non si spiega certo facilmente come ben presto abbia preso forma di filosofia sistematica»⁶⁵⁵, osserva Zambrano. L'astrazione, l'idealità, non hanno nulla dello sguardo coinvolto, attanagliato e non risolutivo della vita.

Ma tra tutti, il conflitto più profondo riguarda il dilemma tra unità ed eterogeneità. La definizione dell'essere come unità, come ciò che si cela dietro le apparenze, determina l'urgenza del filosofo di «spezzare le catene», gesto che Platone immortala attraverso il celebre mito della caverna. Il poeta, al contrario, resta immerso nelle apparenze, nell'eterogeneità del reale, eppure non ne è del tutto schiavo. A ben vedere, infatti, anche la poesia cerca l'unità, sebbene si tratti di un'unità differente. La sua è unità della parola, nella parola, unità presente, incarnata, incompleta, a differenza di quella del filosofo che è assoluta. All'unità-totalità di quest'ultimo, dunque, si contrappone quella che potremmo definire come *cadaunità* del poeta: «il poeta non vuole tutto, perché teme che in questo tutto non rimanga ognuna delle cose in tutte le sue sfumature; il poeta vuole una, ciascuna cosa, senza restrizioni, senza astrazioni né rinunce»⁶⁵⁶. In tal senso, nella realtà poetica, «complessissima» e «fantasmagorica», essere e non-essere convivono, non vi è timore nei confronti del nulla e la cosa, la *cadaunità*, è tale solo nel suo fluire temporale, nel suo essere fuggente, liquido, nel suo essere in ogni istante differente. Costitutivamente malinconico, il poeta piange perché sa del tempo che trascina le cose inesorabilmente ed è solo per amore verso l'integrità che non le vuole trattenere. Come non ravvisare una profonda somiglianza con l'unità qualitativa, anziché quantitativa, su cui insiste Vasconcelos?

Poeta e poesia non sono la stessa cosa; il poeta “discende” in essa come in un oltremondo su cui poggiarsi, oltremondo dove la matematica sostiene il canto⁶⁵⁷. Questo è il suo altrove, privo di verità escludente, luogo in cui sorge il suo *logos* poetico, metaforico, mediatore, in cui germina il suo *pathos*. E questo luogo è in un certo senso “l'altrove” dell'Occidente, “l'altrove” in Occidente, la sua alternativa, il rifugio mai abbandonato, il sogno vivificante, la vita che non cede alla logica selettiva e funzionale

⁶⁵⁵ M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit., p. 31.

⁶⁵⁶ Ivi, p. 44.

⁶⁵⁷ Ivi, p. 45.

del concetto, che rifugge la volontà di potenza, le aspirazioni, l'innata proiezione e persino l'utopia della filosofia. Crea la poesia ma non *ex nihilo*, perciò non coincide con la «metafisica della creazione», con il *logos* filosofico che pretende di assegnare al soggetto facoltà divine.

La Ragione poetica cresce all'interno di questa separazione, si nutre della sua stessa genealogia, e avoca a sé quelle istanze relegate al regno della poesia, istanze troppo a lungo considerate illegittime dalla filosofia *strictu sensu*. Come si esprime una simile ragione? Certamente in un preciso "stile" filosofico⁶⁵⁸ e in una modalità del pensare che lascia volutamente aperto il conflitto tra poesia e filosofia. Difatti, la soluzione di Zambrano non sta nell'irrazionalismo o nella scelta dell'una, la poesia, a discapito dell'altra. Problematizzare non significa affatto risolvere. L'Occidente è tale perché questa è stata la sua forma, queste le sue scelte, le sue esigenze e la sua straordinaria proliferazione di saperi. Tuttavia, è tempo che l'avidità di quello sguardo rivolto al futuro, che è indiscutibilmente la sua cifra, si orienti, come è proprio della poesia, verso l'origine, e non per abbandonarsi alla sua malinconia, ma perché trovi in essa il Sacro da cui tutto scaturisce, la placenta da cui sempre si nasce e cui ci si ri-volge sempre da capo perché l'errore non sia contagiato anch'esso dall'assolutezza dell'essere. Perché se l'essere è assoluto, lo è anche l'errore; Zambrano lo esprime chiaramente quando associa razionalismo, assolutismo e totalitarismo. Non è un caso, in tal senso, che tra le note finali di *Filosofia e poesia* la pensatrice andalusa si soffermi proprio su questo tema: come è possibile l'errore data l'identificazione tra essere e ragione?

Al contrario, nella prospettiva orfico-pitagorica, che immagina l'anima nel suo errare e patire indicibile, quale significato assumerebbe l'errore? "Errare" diviene forse il marchio dell'umano, la cifra inconfondibile dell'uomo creatura anziché Creatore? Che spazio avrà l'errore nella Ragione poetica? La domanda resta aperta, tuttavia possiamo rispondere che nella poesia l'errore è al tempo stesso verità, è l'ineffabile che si dipana nelle sue due direzioni, quella vicina della carnalità e quella inaccessibile, al di là di ogni ragione⁶⁵⁹. La questione platonica rimane serenamente irrisolta così come il conflitto tra filosofia e poesia.

Vasconcelos, a proposito della poesia nel suo legame con la scienza scrive:

⁶⁵⁸ Sul tema dello stile filosofico come corpo stesso della meditazione si vedano le considerazioni di Cacciatore a proposito di Ortega. Cfr. G. Cacciatore, *Il posto della parola: lo stile filosofico di Ortega tra meditazione e saggio*, in G. Cacciatore e C. Cantillo (a cura di), *Omaggio a Ortega. A cento anni dalle Meditazioni del Chisciotte (1914-2014)*, Napoli, Guida, 2016, pp. 31-48.

⁶⁵⁹ Cfr. M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit., p. 121.

La filosofía supone el aprovechamiento de nuestro más amplio saber para construir la quimera que mejor represente la realidad unificada. Hay en nuestra comprensión de las cosas un mundo poético y un mundo científico; conciliar ambos y hacerlos concurrir a una representación superior y sintética: he ahí otra manera de considerar la tarea filosófica⁶⁶⁰.

Simili considerazioni riempiono le pagine dell'opera vasconceliana tanto da spingerci a considerare il legame tra poesia e filosofia un tema cardine della sua riflessione. In *Historia del pensamiento filosófico* – come anticipato e come si vedrà più dettagliatamente a proposito di alcune figure caratteristiche del suo pensiero –, Vasconcelos riconosce nella poesia l'istanza primigenia dell'umanità, intrinsecamente collegata alla dimensione religiosa. Che la filosofia nasca dall'ispirazione poetica è idea base del suo sistema; sotto il nome di “filosofia estetica”, infatti, si agita un pensiero fondato sulla facoltà intuitiva, sull'immaginazione, sulla fantasia, sulla “salvazione delle apparenze”, sulla carnalità delle cose; attento, cioè, alla loro varietà ed eterogeneità.

Se la poesia è necessaria, e lo è stata sin dagli albori dell'umanità, la filosofia, perlomeno nella sua forma occidentale, non lo è affatto. Questa la posizione di Vasconcelos, che determina uno slittamento da *logos* filosofico a *logos* estetico inteso, non tanto come riunificazione tra poesia e filosofia – «poeta con sistema» è la formula che utilizza –, bensì come trionfo della facoltà poetica che vede coincidere con le aspirazioni mistiche in una dimensione in cui un ruolo tutto speciale lo svolge la funzione della “fantasia”. Il legame con filosofia e scienza, che egli immagina troppo semplicisticamente possa realizzarsi come sintesi, resta in realtà irrisolto.

Ad ogni modo, in questa prospettiva ci preme evidenziare il fatto che Vico emerga come riferimento essenziale della riflessione vasconceliana. In effetti, sebbene il pensatore messicano non lo menzioni in molte occasioni, il filosofo napoletano rappresenta, attraverso l'autorevole voce di Benedetto Croce, un importante termine di confronto. In quanto vero scopritore delle categorie estetiche⁶⁶¹, come precisa Vasconcelos sulla scorta di Croce, Vico stabilisce la distinzione tra sentenze poetiche e sentenze filosofiche, tra universalità di queste ultime e individualità delle prime, rivendica il primato delle passioni e la facoltà immaginativa della coscienza di cui riconosce l'indipendenza. La posizione del pensatore messicano, dunque, sebbene inserita in una filosofia della storia che vede nella fase estetica l'ultima tappa del

⁶⁶⁰ J. Vasconcelos, *Ética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 693.

⁶⁶¹ Ivi, p. 464. Nella parte finale del suo volume di storia del pensiero, Vasconcelos si affida all'*Estetica* crociana nonché alla *Historia de las ideas estéticas* di Menéndez Pelayo per tracciare una breve ricostruzione storica dell'estetica.

pensiero, mostra, oltre ad alcuni motivi affini alla riflessione zambraniana, anche un'ulteriore radice speculativa comune, individuabile nella lettura crociana del pensiero vichiano.

L'opera di Croce, difatti, desta grande interesse tanto in Spagna quanto in America latina. Se in Spagna è nientemeno che Unamuno a tradurre l'*Estetica* e a corredarla di un prezioso saggio introduttivo, in Messico intellettuali come Vasconcelos, Caso, Reyes, sono tra i maggiori divulgatori. In proposito la rivista «Antorcha», diretta da Vasconcelos e Samuel Ramos, pubblica negli anni Venti brani rilevanti delle opere crociane. Non sorprende, dunque, la diffusione del pensiero vichiano.

Per quanto riguarda Zambrano, l'influenza crociana e vichiana passa per i suoi maestri Ortega e Unamuno. Ritorniamo in seguito e in altri termini sul rapporto tra Zambrano, Ortega e Croce, per ora è sufficiente considerare il peso che le riflessioni del filosofo napoletano ebbero sulla trasmissione dell'opera vichiana nella Spagna contemporanea, non solo nell'ottica della filosofia della storia, bensì anche in una prospettiva meramente estetica⁶⁶².

Dopo aver citato uno dei più celebri passi della *Scienza Nuova*⁶⁶³, in cui il filosofo napoletano distingue le sentenze filosofiche da quelle poetiche⁶⁶⁴, Vasconcelos gli riconosce il merito di aver valorizzato e reso indipendente la facoltà immaginativa ma ne critica la ricostruzione storica, in base alla quale la sapienza poetica appartiene a epoche di barbarie, e il mancato riconoscimento ai poeti di una sfera conoscitiva diversa da quella prettamente poetico-sensoriale. In particolare, Vasconcelos non converge con le posizioni vichiane in merito all'opera di Omero e Dante che, a suo parere, emergono come due tra i massimi esempi di sapienza niente affatto legati a periodi storici di decadenza.

Il punto di partenza della riflessione vasconceliana presenta non pochi elementi di contatto con la posizione zambraniana. Il passaggio da Platone ad Aristotele, infatti, definisce il corso della filosofia nella direzione dell'astrazione e di una maggiore specializzazione in cui, se è vero che viene meno il senso dell'armonia, è altrettanto vero che, proprio attraverso la critica aristotelica al divorzio platonico tra idee e realtà, il pensiero si apre definitivamente allo sviluppo scientifico: «Nosotros ahora en posición

⁶⁶² Sulla recezione del pensiero vichiano in Spagna, si veda il monumentale studio di J.M. Sevilla Fernández, *El espejo de la época. Capítulos Sobre G. Vico en la Cultura Hispánica (1737-2005)*, Napoli, La Citta Del Sole, 2007.

⁶⁶³ Si noti che Vasconcelos non fa riferimento a una delle edizioni della *Scienza Nuova* ma all'antologia di opere di Vico a cura di S. Ferrari, edite a Milano nel 1854.

⁶⁶⁴ G. Vico, *Opere*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano, 1990, p. 515.

moderna más firme, repetimos la advertencia de Aristóteles en lenguaje de nuestra época, y decimos que no existen ideales ni ideas de existencia propia separados de la cosa o del ser, sino que todo está encarnado»⁶⁶⁵. L'autore parla anche di «cosmovisión orgánica»⁶⁶⁶ per evidenziare il valore della dimensione corporea.

Vasconcelos ritiene che la distinzione tra immagini e idee sia alla base della differenza tra fenomeno discorsivo e fenomeno estetico. Il processo delle immagini segue una legge legata a movimento e azione, e un'altra, più importante, connessa all'utilizzo delle immagini in funzione della creazione della bellezza. È in quest'ultimo processo che interviene la facoltà della "fantasia". Il grave errore dell'idealismo è stato quello di sottomettere tale funzione alle leggi della ragione.

Tuttavia, per quanto la "fantasia" sia «insubordinata», è pur vero che possiede un certo apparato normativo che le conferisce statuto filosofico, per cui è possibile descriverla in modo analogo a qualsiasi altro procedimento della coscienza. I colori, per esempio, cui corrispondono determinati cambiamenti di tonalità emotiva⁶⁶⁷, appartengono a pieno titolo a quelle costanti della facoltà fantastica.

Le immagini prodotte dalla fantasia, diversamente dall'idea, non si riducono a mere astrazioni dell'oggetto, bensì implicano il giudizio estetico. Un medesimo difetto, tuttavia, è riscontrabile nel processo di "scorporazione" (*descorporización*) del reale, che introduce a un sistema di finzione in cui l'oggetto nella sua fisicità ci sfugge.

Vasconcelos però non si sofferma su tali considerazioni, tutto sommato ovvie, ma ripercorre fenomenologicamente il processo rappresentativo. Il suo obiettivo è quello di insistere sulla necessità di riabilitare la facoltà fantastica intesa proprio nella sua accezione più visionaria e orientata alla trasfigurazione in un certo senso "chisciottesca" del reale. In tal senso, il pensatore messicano designa la fantasia come «facultad de trascendencia» che opera attraverso un procedimento sintetico anziché analitico. Se l'idea prescinde dal corpo, l'immagine prodotta dalla fantasia produce una realtà aumentata, migliorata:

Desde el momento en que el hombre se da cuenta de que existe el objeto y su representación ideal o formal y además el mundo fingido que se construye con las imágenes, mundo más hermoso que el ordinario, surge la poesía y con ella la certidumbre de que son posibles mundos mejores que el nuestro. De esta manera la imagen, la función imaginativa hace el papel de energía, que trasciende el fenómeno, que lleva el fenómeno a otro reino, a otra manera de existencia⁶⁶⁸.

⁶⁶⁵ J. Vasconcelos, *Filosofía estética*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 1237.

⁶⁶⁶ Ivi, p. 1238.

⁶⁶⁷ Ivi, p. 1240.

⁶⁶⁸ Ivi, p. 1241.

Facoltà fantastica (o “funzione fabulatrice” secondo la terminologia bergsoniana) e immaginazione poetica sono chiamate a rientrare in gioco nella nuova era filosofica da lui prospettata; Chesterton in *Ortodossia* partiva da considerazioni analoghe⁶⁶⁹. Non più facoltà relegate al mondo primitivo, dunque, ma atte alla rivelazione di verità trascendentali. Anche il ricorso al mito nei dialoghi platonici, secondo Vasconcelos, è inquadrabile in questa prospettiva; Platone avrebbe attinto a facoltà differenti, abbandonando l’assetto teorico della sua dottrina, per raggiungere l’ampiezza di una vera e propria cosmovisione. Così accade con il mito di Sirio nelle *Leggi*, come accade con gli gnostici e, naturalmente, con Plotino.

La fantasia è dunque da intendere come strumento di creazione e trasfigurazione del reale? Se a una tale domanda si dovesse rispondere affermativamente, come sarebbe possibile distinguere tra la fantasia di uno scrittore di fiabe e quella di un poeta per come lo intende Vasconcelos? È nel rispondere a un tale quesito che si trova il punto di connessione tra poesia, filosofia e scienza. Infatti, scrive l’autore:

Lo que distingue la gran creación artística, la gran poesía, del atisbo de los ignaros, de la simple fantasía, no digo del hombre vulgar, sino del poeta menor, es la capacidad de pensar tomando en cuenta lo que del mundo se sabe en la época. En nuestros días, lo que enseña la ciencia experimental, lo que enseña la filosofía de la razón, lo que nos hereda el pasado, será tema obligado y condición del instinto poético. [...] es menester que el gran poeta mensajero de los misterios celestes sea sabio en la ciencia de los conceptos, en la ciencia del mundo, en la virtud y en el arte. Gran filósofo a la vez que gran poeta⁶⁷⁰.

«Instinto poético» perché come l’istinto precede l’intervento della ragione, argomenta il filosofo, così l’intuizione poetica o istinto precede il processo intellettuale, o meglio è inizio e termine dello stesso, giacché presiede alla congiunzione con la dimensione spirituale.

Filosofo, poeta e assieme scienziato, quindi, come del resto lo fu Dante.

1.5 Musica e matematica

Il legame tra poesia e scienza implica un altro aspetto importante su cui si è già avuto modo di soffermarsi: l’intima relazione tra musica e matematica. La poesia, infatti, è canto, invocazione, ritmo, temporalità, discontinuità, rapporto e proporzione.

⁶⁶⁹ Qui vasconcelos si appella alle considerazioni di Bergson contenute in *Le due fonti della morale*, e a Chesterton che nell’opera *Ortodossia* riflette sul valore della fiaba nel processo di conoscenza. Cfr. H. Bergson, *Le due fonti della morale e della religione*, tr. it di. M. Vinciguerra, Milano, SE, 2017. Cfr. G.K. Chesterton, *Ortodossia*, tr. it. di R. Asni, prefazione di G. Gennari, Torino, Lindau, 2010.

⁶⁷⁰ J. Vasconcelos, *Filosofía estética*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., pp. 1248-1249.

Ne «La condanna aristotelica dei pitagorici», la filosofa sostiene che il carattere di indicibilità che implica l'orfica passione dell'anima fu risolto dal pitagorismo con l'accettazione dell'orfismo e del suo viaggio agli inferi che, proprio perché indicibile, si converte in musica e nella parola intesa nella sua forma più musicale, ovvero nella poesia⁶⁷¹, il cui strumento privilegiato, e forse sola forma della parola in grado di vincere il mutismo delle viscere, è la metafora. Metafora da intendersi come matematica dell'"infrastoria"?

Zambrano insiste molto sulla duplice nascita di musica e matematica nell'ambito del pitagorismo e del primigenio *logos*-numero, definendoli entrambi come saperi di origine celeste che non consentono una piena accettazione del mondo⁶⁷², motivo per cui sorgeva, in quello stesso saggio, il problema dell'umano. Eppure, a ben vedere, se si adotta la prospettiva dell'etnomusicologo Schneider, di cui Zambrano è profondamente debitrice, la "scoperta" pitagorica altro non è che l'esito, o perlomeno una tappa tardiva, di una lunga tradizione che trova la sua origine nelle società megalitiche. Il contributo dei pitagorici, in quest'ottica, non offrirebbe che un'ennesima sistematizzazione di quell'universo di corrispondenze sonore, come la scala basata sull'intervallo di quinta (data dalla proporzione 3:2), conquistate già da molto tempo e recante quella simbologia pitagorica dei numeri che, come opportunamente segnala Martínez González, viene ripercorsa nel «deliciosamente delirante»⁶⁷³ dialogo dell'XI capitolo di *Paradiso* da Lezama Lima attraverso i personaggi Cemí e Fronesis.

Se «la musica è la più inumana delle arti»⁶⁷⁴, la matematica non è da meno, giacché consente di accedere a un mondo di purezza assoluta, all'estasi e, in tal senso, non è un caso che, in Vasconcelos come in Zambrano, questi due ambiti trovino possibilità di incontro nel campo della teologia e della mistica. Eppure una tale contraddizione, suggellata dall'antitesi tra pitagorismo e umanismo, incontra in alcuni pensatori una sorta di soluzione o, forse, solo un luogo per svilupparsi pienamente nella sua vitale paradossalità.

La Ragione poetica è certamente uno di questi. In essa, gli oggetti matematici, ascendenti diretti delle idee, sono visti come gli intermediari tra la terra e il cielo, sono la risposta al cielo di uno sguardo che contempla anziché domandare: «la musica è l'aritmetica inconscia dei numeri dell'anima»⁶⁷⁵. Il nesso profondo tra le due, quindi, è

⁶⁷¹ Cfr. M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 98.

⁶⁷² Cfr. M. Zambrano, *Delirio e destino*, cit., p. 212.

⁶⁷³ F. Martínez González, *El pensamiento musical de María Zambrano*, cit., p. 174.

⁶⁷⁴ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 102.

⁶⁷⁵ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 98.

individuato da Zambrano nella “passività” in cui operano, e la loro parentela è data da un rapporto privilegiato con il tempo e con l’alterità. Non è un caso che la musica sia anzitutto quella del cuore con il suo ritmo infernale, metafora di una visione differente, altra, rispetto a quella della luce intellettuale⁶⁷⁶.

La matematica pitagorica si basa sul concetto di proporzione. Il numero è relazione, rapporto, analogia, che quei primi filosofi scoprirono grazie alla sperimentazione in ambito musicale, e questa idea, e saremmo tentati di dire questa “etica”, a parere di entrambi, sta alla base della matematica del Novecento; matematica che, come la speculazione filosofica – scrive Vasconcelos – è anch’essa alla ricerca di orizzonti più ampi del *logos* aristotelico⁶⁷⁷. Se da un lato la scienza, sostiene la filosofa spagnola, opera un disincantamento dal mondo, dall’altro scienziati come Einstein, Planck, Heisenberg, Schrodinger, Godel, Hawkins, Green o Schwarz, hanno saputo restituire alla fisica e alla matematica contemporanee lo spirito originario e, in un certo senso, l’originaria azione taumaturgica⁶⁷⁸.

Anche Vasconcelos riconosce alla matematica moderna il merito di aver fatto riemergere le questioni irrisolte del pitagorismo, di essersi arrischiata nelle sue prime intuizioni riscoprendo una parentela stretta tra ritmo e numero. Del resto, fino a che punto matematica e musica coincidano è la questione centrale dell’antica Scuola⁶⁷⁹.

Quando il pensatore messicano esprimeva l’idea che la scoperta del pitagorismo consistesse nel ritmo anziché nel numero inteso nella sua forma analitica, e che questo, connesso alla teoria dell’armonia, fosse un prodotto successivo, una deviazione, non faceva altro che rivendicare l’antiorità delle idee di ritmo e di proporzione. In tal senso, la critica vasconceliana alla matematizzazione del mondo rinvia a quella più feroce contro la concettualizzazione e l’astrazione, possibile perché, fatta eccezione per i nuovi orizzonti della matematica, o meglio della fisica, il mondo dei numeri è ridotto dal filosofo latinoamericano a orizzonte di mera omogeneità⁶⁸⁰, a universalità omologante. Viceversa, la musica diventa il modello di un pensiero analogico⁶⁸¹, di una filosofia estetica che ha cura del carattere eterogeneo del reale, cura della libertà individuale. In tal senso, si contrappongono due tipologie di sintesi, quella della

⁶⁷⁶ Cfr. M. Zambrano, «La metafora del cuore», in Id., *Verso un sapere dell’anima*, cit., p. 44.

⁶⁷⁷ Cfr. J. Vasconcelos, *Filosofía estética*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 935.

⁶⁷⁸ In proposito si veda il già citato articolo di F. Martínez González, *Notas sobre el pitagorismo en María Zambrano*.

⁶⁷⁹ J. Vasconcelos, *Filosofía estética*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 934.

⁶⁸⁰ Cfr. J. Vasconcelos, *Tratado de Metafísica*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 464.

⁶⁸¹ In proposito si veda «El pensamiento por analogía» e «Analogía y misticismo», *Lógica orgánica*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., pp. 770-775.

matematica, che è sintesi dell'omogeneo, e quella della filosofia estetica, che è sintesi dell'eterogeneo.

Tuttavia, il rapporto tra queste due sfere in Vasconcelos risulta più problematico; propri della musica quanto di una certa matematica, che egli distingue dalla semplice aritmetica, sono la facoltà intuitiva e l'accesso a un universo finalmente concepito come discreto. In questo senso anche lui, come Zambrano, vede nel pensiero leibniziano un momento di profondo cambiamento nella storia della filosofia e delle idee pitagoriche, la novità di un universo discontinuo in cui armonia – intesa come sinonimo di musica – e matematica tornano a coincidere. In proposito, in un interessante paragrafo intitolato «Matemática y armonía», il pensatore messicano scrive che il filosofo tedesco: «vio en la música un modelo del cálculo, y el cálculo, entendido según Leibniz, es integración más bien que análisis, es una manera universal de síntesis»⁶⁸².

È il valore della discontinuità, che consente quello etico e politico della libertà, a fare di Leibniz il grande innovatore. Il «período abstracto de la Matemática corresponde al idealismo; pero ya Leibniz ve la necesidad de abandonar el conceptualismo para consumir el cálculo integral»⁶⁸³. Analogamente a Zambrano, quindi, il pensatore di Lipsia è visto da Vasconcelos come fautore di una prospettiva in cui riemerge finalmente un presunto pitagorismo originario.

Sia pur mossa da preoccupazioni simili, quali la discontinuità come presupposto della libertà, Zambrano insisteva tuttavia su aspetti diversi, ovvero sulla «musica come aritmetica inconscia dei numeri dell'anima»⁶⁸⁴, motivo che rivelava appunto come in pieno razionalismo si celasse la massima e più cristallina espressione del pitagorismo.

All'interno di una prospettiva che contrappone qualità e quantità, in cui la verità si configura come coerenza, relativamente alla qualità, o relazione astratta, relativamente alla quantità, la matematica secondo Vasconcelos è tenuta a tornare alle sue origini pitagoriche facendo del numero una figura del concreto. In tal senso, il suo obiettivo consiste nel convertire la matematica in armonia.

La Armonía es, en cierto modo, una matemática, puesto que es ciencia de la proporción. La diferencia que hay entre medida y proporción es la misma que separa la matemática de la armonía. Postulamos la armonía en sentido genérico, que abarca el ritmo y la melodía, así como la proporción y la simetría, etc. La proporción difiere profundamente de la simple medida; la proporción es constructiva, heterogénea, insumable. La proporción equivale a

⁶⁸² J. Vasconcelos, *Filosofía estética*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 934.

⁶⁸³ Ivi, p. 948.

⁶⁸⁴ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 98.

heterogéneos de cantidad. La medida es noción abstracta que se aplica por igual a homogéneos y heterogéneos. La proporción la regula la imaginación⁶⁸⁵.

Risulta evidente come, al di fuori di questa conversione che Vasconcelos vede in parte realizzata in Leibniz e nella fisica odierna, musica e matematica esprimano una vera e propria opposizione originata dall'identificazione, tutto sommato illegittima, tra matematica e mondo dell'uguale, nonché da una esaltazione, poco critica, della musica come spazio di possibilità della differenza e della libertà, non tenendo conto del fatto che anch'essa, secondo gli studi di Schneider, ha subito un processo di concettualizzazione, giacché poggia su una divisione, tipicamente occidentale, simmetrica e non originaria del tempo.

Del resto, al pensatore latinoamericano interessa muovere la propria critica nei confronti di razionalismo e positivismo e, in questa direzione, appiattisce tanto il senso dell'una quanto dell'altra. Zambrano, al contrario, memore delle ricerche dell'etnomusicologo tedesco, considera il ritmo, e quindi la musica in generale, secondo due accezioni differenti, le quali fungono da metafora e da modello per due parametri etici diametralmente opposti.

1.6 Dall'eros orfico all'amore cristiano.

Nel tanto discusso capitolo de *L'uomo e il divino*, in una nota apparentemente poco significativa, Zambrano scrive: «avvertiamo ancor più il fatto che i pitagorici erano filosofi, perché nonostante la devozione verso i poeti non poterono mai accettare l'eros errabondo della poesia lirica che, in realtà, non appartiene propriamente ad Orfeo»⁶⁸⁶.

Se è possibile ravvisare uno scarto tra pitagorismo e orfismo, tra filosofia e poesia, questo, secondo la pensatrice andalusa, è riconoscibile nella relazione con l'eros. In effetti, sembra che la filosofia non sia mossa dall'amore quanto piuttosto dal desiderio, altrimenti non si spiegherebbe il suo carattere violento, la sua sete di potere. Adán, in merito al tema della violenza in Zambrano, osserva opportunamente che il passaggio da amore a desiderio si realizza nel *Simposio* platonico e precisamente nella discussione tra Agatone e Socrate, in cui per amore si intende il desiderio di qualcosa che si possiede o che si vuole possedere in futuro. In tal senso, l'eros mediatore tra umano e divino (*syndesos*), è radicalmente distinto dalla sua azione nella dimensione puramente umana in cui si dà come desiderio, *entusiasmo*. Così come distinti sono la *metaxy* e

⁶⁸⁵ J. Vasconcelos, *Filosofía estética*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 947.

⁶⁸⁶ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 98, nota 10.

l'epithymein, il lato umano della presenza mediatrice dell'amore come condizione divina di cui si partecipa e l'amore di qualcosa, desiderio di possesso⁶⁸⁷. Desiderio e possesso sono difatti i tratti essenziali dell'*episteme*; nella prospettiva zambraliana non è propriamente l'amore per la conoscenza ciò che spinge la filosofia a realizzare la sua impresa allora, quanto l'urgenza di possedere la conoscenza. In tal senso, il distacco dalle cose che essa implica non fa che rendere evidente il suo più intimo impulso. Nel *Simposio*, Platone sembra esserne cosciente, perciò ridefinisce il rapporto tra filosofia e amore, salvando quella dall'orbita esclusivamente umana senza perciò condannarla alla *hybris* contro il divino.

La ridefinizione platonica del mito di Eros va esattamente in questa direzione. Da Padre della Notte nella Teogonia esiodea, come si evince nel *Fedro*, o nelle teogonie orfiche, Eros si consacra alla causa tutta umana della filosofia, in quanto diviene *daimon*, mediatore tra umano e divino. D'ora in poi il desiderio di possesso conoscitivo avrà origine divina, parteciperà della *mania*. Tuttavia, «il desiderio continua a essere il motore della filosofia, anche ora sotto la legittimazione divina, sotto lo sguardo di Amore»⁶⁸⁸. E a ben vedere, con Platone avviene persino la legittimazione delle pretese assolute di conoscenza, la legittimazione della tracotanza, del «delirio di deificazione», perché ora la filosofia, non solo può aspirare alla conoscenza piena, divina, ma ne è pure partecipe grazie all'azione di Eros. Contemporaneamente, tuttavia, la «salvazione dell'amore» operata da Platone nel *Fedro* e nel *Simposio* ha fatto in modo, secondo Zambrano, che la poesia potesse sopravvivere all'interno della cultura ascetica del cristianesimo.

Come già analizzato, in «Fabula del amor y del poder», così come in «Per una storia dell'amore», Zambrano traccia il percorso della scissione tra amore e filosofia e, contemporaneamente, del duraturo sodalizio tra conoscenza e desiderio, filosofia e violenza.

In questa prospettiva, dunque, che ruolo occupa l'amore nella riflessione zambraliana? Che l'eros costituisca il carattere imprescindibile della Ragione poetica è innegabile; molti sono i luoghi in cui Zambrano rivela la sua importanza. Molti i luoghi in cui il tema dell'amore si intreccia a quello dell'anima e del suo andamento musicale come per la «metafora del cuore». Del resto, la scoperta dell'anima è di origine orfico-pitagorica e rappresenta il motivo centrale di quel pensiero che lega Pitagora a Plotino e

⁶⁸⁷ Cfr. O. Adán, *Passività o sistema. María Zambrano e la violenza*, in A. Buttarelli (a cura di), *La passività. Un tema filosofico-politico in María Zambrano*, cit., p. 130.

⁶⁸⁸ Ivi, p. 137; nota 49.

ai neoplatonici⁶⁸⁹. Inoltre, l'anima è mediatrice tra inferi e cielo, è elemento mobile, ed è precisamente questa mobilità, come osserva acutamente Martínez González, a sancire l'affinità ontologica tra anima e musica⁶⁹⁰.

Frutto dell'eredità orfica prima che platonica, dunque, giacché proprio dell'orfismo è il motivo dell'esilio dell'anima, Eros è rievocato nelle sue imprese eroiche, nelle "discese" di cui sempre partecipa – si pensi a Psiche, ma anche a Euridice, in cui all'amore è associato il tema della salvazione dell'anima attraverso la memoria – e ricondotto all'umano seguendo lo stesso processo storico che, dalla sua apparizione in Grecia, «fissa l'orbita»⁶⁹¹ nella realtà terrena, decidendo l'inizio di una sorta di storia delle passioni della Storia: invidia, pietà, amore⁶⁹². Vi è un nesso profondo tra anima, memoria e storia, nesso che avvicina Zambrano a Bergson, quando quest'ultimo definisce l'uomo come «l'essere che ha memoria». L'anima, come si è analizzato in precedenza, è essenzialmente il suo viaggio, il suo patire ed errare, il suo serbare memoria di ciò.

Di qui l'incontro definitivo tra Psiche ed Eros e il significato allegorico del mito:

Nella crescente rivelazione che l'uomo ottiene di se stesso, l'amore troverà la sua sede nell'anima (la cui sorte condividerà per sempre). Psiche ed Eros procedono insieme, quasi indiscernibili nei momenti di massima fortuna per entrambi. L'anima è una realtà mediatrice, discesa anch'essa, come l'amore, e introdottasi nell'uomo. La credenza di avere un'anima non è affatto ingenua, primaria. [...] Al principio l'anima non fu sentita come propria dell'uomo. Accadde piuttosto che sentendo di non possederla l'andò cercando. Anima e amore misurano le distanze dell'universo, transitano tra le diverse specie della realtà, albergano in esse e le vincolano. Ma conviene ricordare che anima e amore esistevano prima che ci fossero le «cose», prima che fossero gli esseri; sono anteriori al mondo dell'essere. Essere uomini, acquisire l'esistenza umana, è opera dell'anima che si addentra nell'uomo, e con l'anima l'amore⁶⁹³.

Amore che non a caso, secondo la vicenda narrata da Apuleio nelle *Metamorfosi*, si consuma nell'oscurità e che poi diviene luce, rivelazione dell'amato e assieme perdizione, ricerca disperata, iniziazioni, sonno profondo come frutto del dono profanato di Persefone e, infine, nozze e immortalità. Del resto, come scrive in *Note di un metodo*: «L'amore è ansia dell'altro e può essere divoratore. Però quando diventa cammino, metodo, può rivelarsi la via che unisce, la potenza, l'attrazione dell'unità del

⁶⁸⁹ Cfr. O. Adán, *La entraña y el espejo. María Zambrano y los griegos*, in *Claves de la razón poética*, cit., p. 180.

⁶⁹⁰ Cfr. F. Martínez González, *El pensamiento musical de María Zambrano*, cit., p. 177.

⁶⁹¹ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 241.

⁶⁹² Analogamente, Simmel osservava che è tutt'oggi privo di storia ciò che ha dato colore all'esistenza; manca, infatti, una storia dell'amore, dell'avidità, dell'invidia, della pietà, della crudeltà.

⁶⁹³ Ivi, pp. 247-248.

centro, ripartita, unificatrice e unificante»⁶⁹⁴.

Esso emerge dunque come principio cosmico, così come custodito nelle antiche cosmogonie o nel Dante del Canto XXXIII del *Paradiso*, o alla maniera platonica come mediatore, da cui Zambrano eredita quella «pratica amorosa», della carne, o «erotica della cosa»⁶⁹⁵, che da tratto distintivo del realismo spagnolo come forma di conoscenza⁶⁹⁶ viene a configurarsi come etica ed estetica della Ragione poetica. Essere innamorati del mondo, aderirvi senza dominio alcuno sulle cose, senza libertà da esse ma in esse, è difatti la soluzione di Zambrano alla frattura tra poesia e filosofia. L'amore che sancisce l'unione tra i termini della relazione, tra amante e amato, agisce paradossalmente nella passività dell'amante, nel suo lasciare che l'altro sia, che alberghi nello spazio rimasto vuoto dell'io, che si ritira perché non può più farne a meno. E in questo ritirarsi del soggetto mostra altresì il suo potere oggettivante, infatti «può trasformare l'irrazionalità della carne perché si riferisce ad un oggetto. Non c'è amore senza riferimento ad un oggetto»⁶⁹⁷.

In tal senso, è la mistica a offrire i più alti esempi, in particolar modo quella spagnola, che a differenza di quella tedesca non è solitudine dell'uomo di fronte a Dio, ma presenza di «cose» e «creature»⁶⁹⁸. Tuttavia, anche in essa è possibile riconoscere una contrapposizione tra due categorie differenti, i cui rappresentanti sono San Giovanni della Croce e Miguel de Molinos. La distanza tra queste è individuata nel rapporto con la morte, con il non-essere e, in ultima istanza, con la *poiesis*. Molto incisivamente, difatti, la pensatrice spagnola parla di «mistica della creazione», riferendosi al primo, e di «mistica nullista», in relazione al secondo.

L'evento mistico, secondo Zambrano, trova il proprio fondamento nella natura umana giacché, in fondo, si tratta di una sua possibilità, di un darsi eventuale dell'esistenza, o meglio di una condizione dell'esistenza che in quello stesso evento trova la sua capacità massima di espressione. Quella condizione cui la filosofa si riferisce non è che la morte, la frontiera ultima della vita che sembrerebbe scavare le guance del mistico, assorbirne la carne oramai votata all'ascesi, forse per via di una incompatibilità profonda dell'anima con il mondo, quando quella vive nel e per l'amore. Il misticismo, tuttavia, non può essere interpretato come un problema esclusivamente

⁶⁹⁴ M. Zambrano, *Note di un metodo*, cit., p. 73.

⁶⁹⁵ P. De Luca, *Introduzione*, in M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit., pp. 20-21.

⁶⁹⁶ Cfr. M. Zambrano, *Pensiero e poesia nella vita spagnola*, a cura di C. Ferrucci, Roma, Bulzoni, 2005. In proposito Zambrano traccia una distinzione interessante tra "realismo" e "materialismo".

⁶⁹⁷ M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit., p. 121.

⁶⁹⁸ Cfr. P. De Luca, *Introduzione*, in M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, cit., p. 22.

cristiano, semmai, come osserva la pensatrice spagnola, è proprio la mistica cristiana a mostrare una certa paradossalità.

L'anima del mistico non è attratta dalla conoscenza né dalla sensazione e meno ancora dal potere, osserva Zambrano. Non le è consentito alcun riposo «nelle cose»; la sua attenzione, e quindi il suo amore, è tutto volto a un altrove mai raggiungibile, a una impossibile coincidenza. In questo senso la sua solitudine è irrevocabile, la sua è un'anima senza possibilità di comunicazione né di compagnia, che dimora in un deserto tremendo, incenerito, divorato. La trasformazione, che Zambrano associa all'immagine della crisalide, in lui sembrerebbe darsi solo nella forma della morte, del nulla cui aspira. Perciò realizza quanto di più «fecondo» gli sia concesso, la distruzione psichica, affinché quel vuoto possa tramutarsi in dimora per l'altro cui tende. Ma in questo processo che la filosofa andalusa definisce di «sostituzione», può avvenire che ci si inganni, scambiando il momento del negativo, dell'assolutezza del vuoto, per l'obiettivo finale. Quietude, estinzione, amore per la morte, diventano dunque i tratti tipici di questa mistica «nullista», «misticismo ascetico, l'antica, asiatica religione del Carmelo»⁶⁹⁹, di cui Molinos è il massimo esponente.

Tuttavia, può anche accadere diversamente, come nel caso di San Giovanni della Croce che, secondo la ricostruzione zambranianiana, non credette nella necessità del deserto, nella necessità di abbandonare la realtà ma, piuttosto, si spinse verso quell'altrove attraversandola, lasciandosi attraversare. Presenza e figura, sono gli indispensabili elementi del suo misticismo, della sua «fame», della poesia mediante la quale opera e del suo amore. Amore che, come scrive Nietzsche e rievoca Zambrano, sta oltre la morale, la attraversa e persino la consuma.

Non è il *nulla*, il vuoto, ciò che attende l'anima al suo uscire; né la morte, bensì la poesia, ove si trovano interamente presenti tutte le cose, le montagne, le valli solitarie e boschive, le isole strane, i fiumi sonori, il soffio delle aure amorose. La quieta notte aperta al levarsi dell'aurora, la musica taciuta, la solitudine sonora [...] Tutto, tutto è presente, con una fragranza che lo fa come appena uscito dalle mani del Creatore⁷⁰⁰.

Tra mistica nullista e mistica della creazione, è l'amore a pesare diversamente. Se nella prima emerge come agente della distruzione, giacché egli stesso non coincide con l'oggetto desiderato e cerca nella realtà il suo alimento divorando tutto ciò che lo separa

⁶⁹⁹ M. Zambrano, *San Giovanni della Croce. Dalla notte oscura alla più chiara mistica*, in Id., *La confessione come genere letterario*, cit., p. 113.

⁷⁰⁰ Ivi, pp. 118-119.

dal suo obiettivo, nella mistica della creazione l'amore oggettiva, e questa coincidenza tra amore e oggettivazione si è potuta compiere quasi esclusivamente nell'ambito della poesia piuttosto che della filosofia. In quest'ultima, solo quelli che Zambrano definisce i «mistici della ragione», come Spinoza, hanno potuto addentrarsi nelle acque cristalline della ragione spinti dall'amore⁷⁰¹, realizzando così, con la riduzione delle passioni, un processo analogo all'annullamento delle potenze dell'anima descritta da San Giovanni nella Salita al monte Carmelo, nonché un risultato simile: la conversione dell'anima in «cristallo di rocca, altrettanto invulnerabile e trasparente»⁷⁰².

Altra distinzione che vale la pena di menzionare al fine di comprendere meglio il senso profondo dell'amore nel pensiero zambrano, è quella tra l'amore proprio del filosofo e l'amore proprio del pittore. Se il filosofo, secondo il mito platonico, esce dalla caverna rivelando il suo destino «divino» nell'amore per la diafanità, al contrario, il pittore si offre interamente a quell'amore assoluto che si chiama adorazione e che implica sempre una sorta di sacrificio.

Infine, l'amore, una volta compiuta la sua umanizzazione, quindi declinato nella vita umana, assume carattere positivo solo se si dà in modo alterno; solo così può essere motivo di consapevolezza: «se nascessimo nell'amore, e ci muovessimo sempre in esso, non avremmo coscienza»⁷⁰³. Infatti, è precisamente quando l'uomo ha creduto di poter vivere nella piena coscienza che l'amore è stato spodestato e che quello ha conosciuto la libertà negativa e ha cominciato a celebrare nella luce crepuscolare della cacciata degli dèi l'etimasia come motivo iconografico della modernità.

Dalle opere della giovinezza a quelle della maturità, Vasconcelos muta significativamente la propria posizione rispetto a quale sia il fine dell'estetica, se la bellezza o l'amore. È la sua concezione del cristianesimo a cambiare e a consentire un ritorno all'amore come bene ultimo, identificato come strumento grazie al quale è possibile la trasfigurazione o spiritualizzazione della materia. L'essenza del cristianesimo è sintesi di dolore e amore supremi, osserva Vasconcelos, e solo in tal senso compie il favoloso destino della Fenice che risorge dalle ceneri.

In questo percorso, Platone è indubbiamente il riferimento costante di Vasconcelos cui, tuttavia, non manca di rivolgere aspre critiche. In *Monismo estético*, l'amore è una modalità della bellezza, è passione e desiderio di eternità posti temporaneamente in un unico obiettivo. Se purificato dall'erotismo e spersonalizzato, conduce l'innamorato a

⁷⁰¹ Ivi, p. 124.

⁷⁰² *Ibidem*.

⁷⁰³ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 250.

cogliere il concerto del mondo, a palpitarne con l'universo. L'errore del platonismo, osserva il filosofo nel 1921, consiste semplicemente nell'aver intellettualizzato lo sforzo, nel non aver valorizzato la potenza procreatrice: «Belleza es clave del cielo y camino de la divinidad»⁷⁰⁴.

Vasconcelos, come già puntualizzato, istituisce una connessione profonda tra arte e spiritualità, si potrebbe dire persino che la creazione artistica costituisca il nucleo autentico della spiritualità, e sia da essa indiscindibile. A proposito dei graffiti preistorici, ad esempio, il pensatore messicano scrive molto significativamente che «la creación realizada en el primer acto estético, marca el comienzo de las actividades exclusivamente espirituales»⁷⁰⁵. Tuttavia, ancor prima dell'atto estetico, è il soggetto morale che si allontana dalla necessità della materia. Non per questo, però, la sfera morale viene ad essere una delle dimensioni supreme dello spirito. Infatti, osserva l'autore, essa è irrimediabilmente legata al concetto di utilità. Il bene è qualità definitiva solo se contrapposta al male, quando c'è da combatterlo, è in funzione di esso, quindi ha validità solo in relazione alla vita corporea; al contrario, nella vita dello spirito risulta inutile.

Per Vasconcelos, in ogni morale, che è disciplina di miglioramento, è possibile distinguere due momenti: quello utilitaristico e quello “disinteressato” e orientato alla sola bellezza, nella quale la morale e l'azione cominciano a confondersi con l'estetica. E la coincidenza tra etica ed estetica è motivo altrettanto caratteristico della riflessione zambranaiana⁷⁰⁶. In un primo tempo, secondo il filosofo messicano, l'azione etica si distingue appena dalla legge fisica dell'energia, ma quando il soggetto, a causa della propria natura sociale, sente la necessità di dipendere dall'altro, quando il soggetto impiega parte della propria energia a beneficio di altri, allora si crea il mondo etico. Il perché di una tale connaturata esigenza è sconosciuto, scrive Vasconcelos, ciò di cui è certamente possibile parlare è solo il fine che, tuttavia, per la sua stessa presenza condanna l'etica a un esito fallimentare. Le etiche, infatti, hanno fallito precisamente quando si sono poste l'obiettivo di assicurare la felicità personale, così come ha fallito la fantasia dei poeti quando ha immaginato esistenze belle o perfette, altre possibilità della vita umana: «sólo hay belleza en la sublimidad y el éxito del esfuerzo redentor, redentor de la limitación y de la forma; conquistador de la eternidad y la totalidad y la

⁷⁰⁴ J. Vasconcelos, *Monismo estético*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 63.

⁷⁰⁵ Ivi, p. 52.

⁷⁰⁶ Cfr. M. Zambrano, *Seneca*, a cura di C. Marseguerra, tr. dal latino di A. Tonelli, Bruno Mondadori, Milano 1998, p. 44.

síntesis»⁷⁰⁷.

Il Bene, oggetto dell'etica, si compie esclusivamente per amore di Dio, come direbbero i mistici, o per senso della bellezza, istinto più che Idea. La coscienza che pratica il Bene, allora, trasforma l'energia volontaria dell'etica nell'energia divina dell'estetica. In questa prospettiva, che conferma l'equazione Cristo-Amore⁷⁰⁸, sono i Vangeli secondo Vasconcelos a offrire il più alto insegnamento, perché rivelano come nella generosità, nell'amore incondizionato, non possa darsi un versante "economico".

È significativo che *Pesimismo alegre* – opera del 1931 in cui l'autore raccoglie considerazioni e appunti di viaggio e in cui al tema del dolore è associato quello dell'allegria, che accompagna l'esperienza del transito come corrente liberatrice prefigurante il divenire estetico – si apra con un capitolo intitolato «Eros, vencido»⁷⁰⁹. In esso, il pensatore messicano distingue nuovamente l'amore dalla mera passione⁷¹⁰, unendo il primo al tema del destino. Che all'amore sia legato il destino dell'anima non sorprende e, in tal senso, si potrebbe inquadrare la lettura vasconceliana nell'orizzonte dell'orfismo e del pitagorismo. Tuttavia, occorre precisare che il filosofo latinoamericano sembra talvolta utilizzare indiscriminatamente i termini anima e coscienza e che la sua argomentazione appare più permeata da motivi neoplatonici e gnostici.

Per destino, infatti, è da intendere non quello individuale, bensì relativo allo Spirito stesso:

[...] «amor verdadero es entrega ferviente a la acción de un destino absoluto. [...] Así, lo importante es la ascensión en la escala del ser. Per en vez de ascender, el intelectualismo se deja llevar hacia el término usual de todo humanismo: impermanencia, miseria, disolución del ser en sus partes y de las partes en la inerte homogeneidad. Lejos de todo esto, el amor es estímulo ardiente que apresura y exalta destinos»⁷¹¹.

L'amore, quando non è autentico e coincide con il desiderio di possesso e dominio, ha una caratteristica peculiare secondo Vasconcelos, quella di identificarsi con l'oggetto amato. E, paradossalmente, il castigo del vincitore, del dominatore, consiste proprio nell'essere contagiato dalle "tare" dell'amato, del vinto. Al contrario, l'amore inteso

⁷⁰⁷ J. Vasconcelos, *Monismo estético*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 55.

⁷⁰⁸ In proposito, Vasconcelos scrive che Cristo è superiore a un eroe e alla nozione stessa di eroismo perché è abbondanza d'amore e di potere. Il *pathos* della sua forza, che è morale della carità e della pietà – e la pietà è superiore alla giustizia – in nome dell'amore divino e della bellezza, corrisponde alla categoria suprema dell'estetica. Solo le anime tragiche comprendono la grandezza de Cristo.

⁷⁰⁹ J. Vasconcelos, *Pesimismo alegre*, Madrid, Aguilar, 1931, poi incluso in *O.C.*, tomo I, cit., pp. 117-121.

⁷¹⁰ In merito all'amore, Vasconcelos ripropone la distinzione tra amore erotico e amore assoluto nella sezione della sua *Ética* intitolata «Ética sexual», in Id., *O.C.*, tomo III, p. 1031.

⁷¹¹ Ivi, pp. 117-119.

nella sua purezza, che l'autore individua in San Francesco, non implica un darsi all'altro ma una vittoria assoluta sugli impulsi più animali. L'eros vinto, e da vincere, è allora quello tramandatoci dalla Grecia classica, carico di sensualità e di erotismo, umano, spurio. Il santo di Assisi è invece modello di una tipologia di amore che trascende l'umano e che, a ben vedere, non si affida minimamente a nessuna delle facoltà umane, giacché, secondo il pensatore latinoamericano, cerca di salvare il ponte che unisce il creato al Creatore senza passare per ciò che è umano⁷¹².

Il linguaggio sovraumano, la comunicazione con gli uccelli, che del resto anche Zambrano in *Dell'Aurora* segnalava come tratto caratteristico dell'iniziazione⁷¹³, è prova dell'unità segreta cui aspira tutto ciò che esiste. Agli antipodi, invece, la posizione dell'amico della pensatrice spagnola Ramón Gaya che segnalava, a proposito di San Francesco, come l'estrema fratellanza delle creature nell'amore sancisse una sorta di conversione all'umano e, di conseguenza, la sparizione del paesaggio⁷¹⁴. In tal senso, il «legame fraterno tra le cose del mondo»⁷¹⁵ è a fondamento dell'umanismo radicale di San Francesco; se in lui non vi è paesaggio è perché tutti gli elementi che potevano formarlo sono stati convertiti in essere, in suoi fratelli⁷¹⁶.

Per Vasconcelos, invece, è precisamente la componente umana dell'amore a dover essere superata, la sua limitatezza, il suo servaggio alla forma. Amore è trasfigurazione e, in quanto tale, opposto al desiderio; amore è coscienza di eternità e allegria infinita, scrive nelle conclusioni di *Estudios indostánicos*⁷¹⁷, amore che deve necessariamente «entrar en el mundo» e non avere orrore dei suoi limiti e della sua finitezza; in tal senso, un cristianesimo che per l'urgenza di trascendere rifiuta il corpo e la carne non è legittimo. Viceversa, la conquista dell'eternità tramite l'amore, la conversione del corporeo in celeste, la resurrezione della carne, di tutto ciò che esiste anziché della sola anima, è la grande verità del cristianesimo. L'Amore è ciò tramite cui e in cui si imprime un ritmo nuovo, un ritmo redentore.

In tal senso, neppure il platonismo ha fornito un'adeguata definizione dell'amore:

Sospechar en la vida maneras que trascienden la belleza objetiva y la trivialidad de lo humano es algo que no adivinó siquiera el griego. Por lo mismo no concibió el sentido positivo de la belleza. Y como ni siquiera supo lo que es amor, mucho menos pudo haber vencido al Eros de la pasión por lo semejante.

El neoplatonismo, animado ya de influencias orientales y cristianas, dio el salto,

⁷¹² Ivi, p. 120.

⁷¹³ M. Zambrano, «Linguaggi non umani», in Id., *Dell'Aurora*, cit., p. 100.

⁷¹⁴ Cfr. R. Gaya, *Asís*, in Id., *Obra Completa*, cit., vol. II, pp. 148-149.

⁷¹⁵ *Ibidem*.

⁷¹⁶ *Ibidem*.

⁷¹⁷ Cfr. J. Vasconcelos, *Estudios indostánicos*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 361.

consumó el vuelo. Puso de lado a Eros y lo reemplazó con la Gnosis. [...] La Gnosis Inefable. Llevar las cosas a su término; ponerlas en el linde en que trascienden su miseria innata y su temporalidad; verlas libres en su consumación misteriosa: eso es anegarse de amor. Apresurar destinos, sólo eso es amor⁷¹⁸.

⁷¹⁸ J. Vasconcelos, *Pesimismo alegre*, in Id., *O.C.*, tomo I, cit., pp. 121-122.

IV.2 Totalità e Armonia: homo viator, polis e cosmo

2.1 Soggetto e persona

In *Note di un metodo*, Zambrano riflette sulla nascita dell'idea di "soggetto" osservando come, frutto di un'epoca già tarda, all'interno di una crescente contrapposizione con l'oggetto e oramai concettualizzato, esso non possa che implicare una specie di sottomissione: «Dire soggetto è enunciare una sorta di schiavitù, un concetto. A nessun essere, per quanto umano, si presenta il sentire di essere soggetto. Questa è già filosofia»⁷¹⁹.

Con echi scheleriani poi, medita sul tema del «luogo nel cosmo» di un'umanità che sembra essersi perduta e che pertanto va cercandosi e anelando alla propria condizione originaria, al proprio «luogo naturale». L'immagine della fuga dal cerchio con cui Zambrano immagina l'*incipit* della vicenda umana, di ogni vicenda umana mossa dall'innocenza perduta, si scontra anzitutto con il tempo, con la storia nella sua incessante attività di memoria. Se la storia è il primo ostacolo, lo è perché occorre ricordarsi anzitutto del luogo originario, cui però è possibile accedere solo cantando: Mnemosyne, infatti, agisce come musica, canto, numero e parola⁷²⁰. La categoria aristotelica di luogo, data dallo scarto tra l'essere che si cerca e l'essere che già è, costituisce l'anima di quella ricerca che è «la necessità prima e più profonda di questo soggetto perduto»⁷²¹, perché il luogo che si cerca è luogo sociale, storico, e al tempo stesso cosmico.

Riflettere sul "luogo" proprio dell'uomo non significa forse riflettere sulla sua finalità? Nella contrapposizione tra pitagorismo e aristotelismo – scrive la pensatrice andalusa – la sconfitta del primo implica la vittoria dell'umano, delle sue istanze, delle sue necessità vitali. Quella contrapposizione, infatti, significava anzitutto una lotta tremenda tra due dèi distinti, il dio temporale e il Motore immobile; si giocava quindi una battaglia decisiva per l'uomo:

Il dio temporale non reggeva il confronto con il Motore immobile. Dio del pensiero. Era privo di finalità. E all'uomo, in ogni tappa della sua storia, e specie quando si dispone a conquistare il suo "essere", "servirà" più di ogni altro un dio capace di rassicurarlo e di fargli intendere la finalità di tutto ciò che gli si muove intorno, la finalità dell'incessante movimento in cui la vita è avvolta; quello sarà indiscutibilmente il dio trionfante. E che il

⁷¹⁹ M. Zambrano, «La vita in crisi», in Id., *Verso un sapere dell'anima*, cit., p. 95.

⁷²⁰ M. Zambrano, *Note di un metodo*, cit., p. 66.

⁷²¹ Ivi, p. 64.

Motore immobile fosse “prima causa efficiente” non gli avrebbe valso la vittoria se non ne fosse conseguito, con il massimo rigore filosofico, che era nello stesso tempo “l’ultima causa finale”⁷²².

Il tema della finalità riempie le pagine zambraniane, sia pur secondo prospettive differenti⁷²³, e sancisce il divario tra una finalità intesa positivamente e non escludente la nozione di “destino”, e un’altra, negativa, spesso indicata come “fatalità”, associata alla nozione di “tragico”. Entreremo più avanti nel merito di questa distinzione, per ora è sufficiente tenerla presente al fine di comprendere a pieno la posizione zambranianiana circa il concetto di “soggetto”.

Secondo la pensatrice spagnola, evidenza e sicurezza caratterizzano l’oggettività, tutta occidentale, del pensiero, nell’orizzonte di un programma vitale, o «delirio di deificazione», che ha preteso la conquista dell’essere per supplire a un’originaria mancanza. L’uomo è l’essere mai dato una volta per tutte, sempre da farsi, costretto a nascere continuamente: come poteva vivere con questo “peccato originario”? Da lì il suo sogno, la sua proiezione totalizzante e, in essa, il soggetto creatore, l’uomo elevato ad artefice massimo. La nascita della nozione di “soggetto” rappresenta una tappa importante all’interno del processo di evoluzione di un tale sogno ma, più specificatamente, è l’identificazione tra “io” e “coscienza” a costituire una tappa decisiva. Questa si configura come conquista moderna che reitera ciecamente l’errore di quella prima sostituzione dell’essere come risposta con l’essere come domanda, ovvero innalza a suo dio l’essere, lo eleva a domanda per antonomasia stabilendo che compito della filosofia sarebbe stato, da allora in poi, il suo possesso. Avere l’essere è, infatti, la suprema *hybris* dell’uomo occidentale.

È la Grecia classica a compiere uno dei passaggi cruciali della nostra cultura, e Zambrano ne è certamente consapevole. Se l’anima fa la sua comparsa con gli orfici e i pitagorici – in netta contrapposizione con il corpo, come elemento mediatore trans-individuale, non personale e immortale, a differenza della *psyché* omerica – è solo con Platone che l’uomo acquisisce un’anima; con lui, infatti, l’anima si cala nel soggetto, lo

⁷²² M. Zambrano, *L’uomo e il divino*, cit., p. 108.

⁷²³ La categoria di finalità è forse quella che più preoccupa Zambrano e che affiora in modo costante lungo tutto l’arco della sua produzione, dipanandosi, solo apparentemente in modo paradossale, tra l’interesse per la tragedia e quello per la fisica atomica. È estremamente significativo, in tal senso, che Zambrano annoti a margine della celebre opera di Heisenberg *Fisica e filosofia* alcune considerazioni in proposito. Del resto, come ben noto, la tesi centrale del libro – posseduto da Zambrano nell’edizione italiana e oggi consultabile presso la biblioteca dell’omonima Fondazione di Vélez-Málaga – verte proprio sul fatto che la meccanica quantica abbia riportato nella fisica il concetto di potenzialità fondamentale nella fisica aristotelica, conciliandolo e inverandolo con il concetto di causazione meccanica, per quanto attenuato nella fisica moderna. Secondo Heisenberg, in netto disaccordo con Einstein, nello stato di un sistema fisico rientra il concetto di probabilità.

identifica. Paradossalmente, e per certi versi in modo inquietante, il termine usato per dare unità al corpo, è proprio *psyché*, il soffio vitale che per il più celebre dei poeti si librava verso l'Ade in punto di morte. Non *thymos*, ad esempio, che pure contrassegnava la vita, peraltro connotandola emotivamente, bensì proprio quel termine che è presagio di morte, giacché compare quando della molteplicità e frammentarietà del corpo omerico, delle sue «densità somatiche» e della sua plurivocità pulsionale, non resta nulla, solo il puro *soma*, il cadavere⁷²⁴. Se l'uomo omerico è «più che altro un vuoto contenitore, un luogo di transito e di manifestazione per forze e affetti che, come lo abitano per un po', così improvvisamente lo abbandonano»⁷²⁵, in Platone avviene un vero e proprio rovesciamento, in cui convergono tanto la tradizione orfico-pitagorica, quanto medica ed eraclitea, verso l'unificazione del corpo, verso l'umano. L'adozione del termine *psyché*, di lì in poi immortale (*psyché athanatos*), certamente scelta per via della sua persistenza ultraterrena e per la sua impalpabilità, ha un peso enorme nel processo d'identificazione culturale dell'Occidente in quanto, se da un lato diviene matrice identitaria dell'io e dell'umano, dall'altro provocherà nei confronti del corpo un'insanabile frattura. Così, mentre la teoria dell'anima presentataci nel *Fedone*, dialogo di evidente ispirazione orfico-pitagorica, ci pone dinanzi alla filosofia come esercizio di morte⁷²⁶, liberazione dalle passioni, sorta di anticipazione dello stoicismo, il *Simposio* insegna l'amore, eppure entrambi in funzione della visibilità del mondo delle idee, in funzione di un mondo altro. In modo analogo nel *Fedro* e nella *Repubblica*, in cui le passioni riemergono, nonostante tutto, come componente essenziale dell'umano.

Non ci interessa in questa sede analizzare più approfonditamente la prospettiva platonica sull'anima, ci basta tenere presente come l'eredità orfico-pitagorica del dualismo anima-corpo si riversi, una volta individualizzata la *psyché* e predisposta allo slancio, nell'avventura del soggetto occidentale. Il contributo aristotelico, come osservato in precedenza, terminerà per così dire l'opera, recidendo ogni legame con la temporalità sovraumana del viaggio dell'anima. In tal senso, la posizione di Zambrano si distingue da quella nietzschiana che individuava nella filosofia platonica l'inizio di una debolezza strutturale del pensiero occidentale. La salvezza platonica dell'amore e

⁷²⁴ Cfr. R. Fabbrichesi, *Corpo e comunità*, Milano, CUEM, 2010, p. 31. L'autrice fa altresì riferimento alla posizione di Snell secondo cui la predominanza del termine *psyché* nei primi filosofi si spiega con il fatto che, all'interno di un processo di migrazione di concetti dall'organo alla loro funzione, è così per *noos* come per *thymos*, il termine in questione non trovasse una precisa corrispondenza anatomica. Ivi, p. 34.

⁷²⁵ G. Concato, *Thymos*, in "Atque", 1990, p. 109.

⁷²⁶ Cfr. Platone, *Fedone*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2000, 64a.

in un certo senso della poesia, al contrario, rappresenta per la filosofa spagnola il segnale di un orfismo e di un pitagorismo non ancora banditi dal pensiero.

Tuttavia, il vero e proprio acme, come anticipato, lo si raggiunge con la coincidenza tra “io” e “coscienza”. Dietro la nascita del soggetto nella forma del *cogito* cartesiano, che nell’azione pura del pensare è preposto, secondo la lettura di Zambrano, alla liberazione dell’uomo dalla propria condizione di manchevolezza, si nasconde l’uomo nella sua miseria di antico mendicante, nella dimensione originaria dell’essere visto senza poter vedere, il cui emblema è il re-mendico, l’Edipo di ritorno a Tebe, colui che ha risposto alla Sfinge senza tuttavia nulla sapere, il personaggio tragico per eccellenza, non a caso cieco mendicante. Liberazione, quindi, da intendere come ribellione da ciò che è estraneo e che consente la presa di possesso sul proprio essere «al sicuro da ogni alienazione», decretando lo sviluppo di quella fase dell’umano in cui la chiarezza è esacerbata nell’evidenza.

Zambrano sottolinea come a questa fase culminante nell’idealismo, in cui il soggetto si mostra ormai senza limiti e trova in se stesso la garanzia della sua esistenza, sia indissolubilmente legata l’idea che l’uomo ha della propria libertà come azione assoluta. In tal senso, lo «spirito» si mostra come una sorta di estremizzazione della coscienza.

Il soggetto scoperto nell’idealismo realizzava con ebrezza l’anelito e l’esigenza perseguiti dalla filosofia. Infatti non solo è sottratto alla sofferenza, ma si colloca oltre il senso di qualsiasi sofferenza: la sua vita è la libertà.

E per questo motivo, perché è libertà, il soggetto proposto dall’idealismo trascende l’umano, perché è pura libertà, senza lotta, senza tragedia. Infatti umano significa vivere la libertà tragicamente⁷²⁷.

La connessione stabilita tra io-coscienza e libertà come pura azione è presentata come fase del progetto di deificazione dell’umano; stando così le cose, dunque, a quale alternativa, a quale tipo di soggetto, stavolta autentico, davvero umano, ci riconduce Zambrano?

Nell’orizzonte critico zambranoiano, in cui l’esperienza dell’esilio assume un valore centrale, le nozioni di umano e di soggetto vengono profondamente ripensate e l’io-coscienza è liquidato in favore di quella dimensione identitaria che Zambrano descrive con il termine *persona*, il cui terreno è reso possibile dalla stessa messa in discussione dell’ambito meramente individuale riconosciuto come fittizio.

Esattamente la “crisi” del soggetto è *condicio sine qua non* di quel percorso di conoscenza che la filosofa, riferendosi a Dante, chiama *incipit vita nova*, ovvero

⁷²⁷ M. Zambrano, *L’uomo e il divino*, cit., p. 152.

possibilità di costituzione della *persona* come stadio autentico, etico, che emerge appunto dalla eliminazione delle identità fittizie, dei personaggi, delle maschere che caratterizzavano l'Io. E in questa prospettiva è degno di nota il fatto che con il termine "persona" nel teatro antico si indicasse il personaggio, la cui maschera serviva proprio *per-sonare*, ovvero per amplificare la voce; del resto, come osserva Zambrano ne *Il pagliaccio e la filosofia*, tutto ciò che è profondo necessita di una maschera, per questo il pagliaccio – figura su cui ci soffermeremo più avanti – indossa quella della morte. E questi quattro elementi (personaggio, persona, maschera, voce) sono mantenuti da Zambrano nella loro dialettica viva, sebbene inseriti in una dinamica differente; infatti, voce, suono e parola, sono dimensioni in cui si dà la persona in quanto tale, in cui essa emerge nel suo essere possibile, esattamente quando cade la maschera e scompare il personaggio, oramai nudo, svuotato.

La dissoluzione dell'Io implica, sia sul piano individuale sia su quello storico, un processo di individuazione che non vuole l'identità, ma chiede la realizzazione di una dimensione autentica attraverso l'azione riscattatrice della memoria, in cui ciò che non è possa emergere, e non nel senso di trasposizione di materiale mnestico dall'inconscio alla coscienza, bensì mantenendo l'ambiguità in cui il non essere è altro dall'essere. Solo così si conserva l'esperienza della soglia, della nascita, e della rinascita, capace di cogliere le cose nel loro «stare per essere», condizione in cui si rinnova anzitutto la relazione tra soggetto e rappresentazione.

La pretesa di totalità anelata dall'uomo come io-coscienza, implica necessariamente una presa di potere, una sorta di dominazione dell'oggetto per mezzo della rappresentazione, ed esige un tipo di visione totale.

Affermare kantianamente che *l'Io penso deve poter accompagnare tutte le mie rappresentazioni*, significa innanzitutto riconoscere l'inscindibilità del legame tra il pensiero e la rappresentazione funzionale a esso, ossia tra il soggetto-coscienza (auto-coscienza) e la facoltà del rappresentare. In tal senso, la «cosa in sé» non sembra costituire un limite reale alla conoscenza e, difatti, l'idealismo ne costituisce l'inevitabile esito. Del resto, che il suo presupposto si trovi esattamente in quell'affermazione kantiana come argomento della non cosalità dell'Io, il quale finalmente diviene fondamento della realtà, è lo stesso Fichte a sostenerlo. È l'Io a connettere la molteplicità delle rappresentazioni e, nel farlo, conferisce l'essere affermando gli oggetti in quanto oggetti del pensiero, che acquisiscono essere ed unità proprio in quanto pensati, mentre al di fuori di esso sono ni-ente.

Precisamente in questo modo, secondo la pensatrice spagnola, il razionalismo europeo trova il suo apice, in un percorso che dalla «res cogitans» cartesiana conquista l'eliminazione della «res» in favore del «cogitans», facendo dell'individualità stessa il ricettacolo di una ragione eterna. E l'apice del razionalismo è altresì culmine del rinnegamento dell'essere originario, sostituito da un Io, pensato anch'esso come originario, che nel legame imprescindibile con la rappresentazione si erge a fondamento della realtà e del suo valore.

In tal senso, il proposito zambraniano di smantellare il “soggetto” per recuperarne l'accezione originaria di *subiectus* (ciò che sta sotto, soggetto a), implica un lavoro profondo di problematizzazione della relazione tra io e rappresentazione, tra io e coscienza, in cui emergono con forza le istanze viscerali dell'uomo, implica il salvare ciò di cui non si è avuta visione, di cui non si ha memoria cosciente e che soltanto attraverso un'azione «verginale» della memoria può essere recuperato in quanto irriducibile nucleo emotivo.

Rifondare il pensiero a partire dalla *persona* e dal suo *centro*, termini che sostituiscono la nozione di soggetto e coscienza, significa dunque recuperare quella dimensione originaria “creaturale”, scardinando la necessità stessa del nesso tra io e rappresentazione. È l'*epoché* radicale cui è sottoposto l'“esiliato” – figura per eccellenza della riflessione zambraniana su cui ci soffermeremo più avanti – a permettere la dissoluzione dell'Io e l'affiorare di un sentire originario, un *sentire di sentire*, in cui il proprio essere, da intimo, si fa estraneo ed anonimo, esperendo la condizione del puro esserci di cui la formula «adsum» di *Delirio e destino* è espressione paradigmatica.

E questo perché la dimensione di abbandono cui costringe l'esilio è occasione per la riscoperta del tempo; infatti, la puntualità estrema che l'esiliato sente, quel qui/ora impossibile da fuggire, è tempo senza via d'uscita, impossibilità a trascendersi ma che, quasi impercettibilmente, dal puro patire il tempo si trasforma in un sapere del tempo, sapere dell'abbandono nel tempo che si concreta in un passaggio, o rivelazione, che è già trascendenza: «patire la trascendenza», scrive difatti Zambrano.

L'esperienza dell'esilio rivela quindi la condizione umana, quella passività estrema del nascere di cui però l'uomo non ha memoria e che si pone come passaggio obbligato nel cammino dell'etica:

[...] il soggetto, sebbene la differenza possa essere minima, è passato dal semplice essere se stesso al trascendersi, ad andare oltre la pericolosa ipseità. Nonostante accadano le stesse

cose, non sono più le stesse cose, perché il soggetto non è più lo stesso; si è avvicinato, anche se per poco, all'identità, che non è più un assoluto bensì un andar trascendendosi⁷²⁸.

Si tratta di un tornare indietro, *disnascere*, addentrarsi per recuperare l'intimità con il sacro e consentire la rinascita: solo in questo stare nel tempo che ci espone drammaticamente all'esistenza, si riafferma l'uomo, l'umano, intriso di tempo, nudo e passivo. In questa sorta di *iniziazione* che palesa il movimento stesso della trascendenza, la rinascita sarà all'insegna dell'autenticità solo se non pretenderà di colmare l'imprescindibile vuoto che l'ha consentita.

Un tale sapere della soglia, o del limite, che per Ana Bundgård⁷²⁹ cela uno stare «al di là della filosofia», invita ad eclissare il patto tutto occidentale tra pensiero e visibilità, ma anche tra pensiero ed invisibilità, che altro non è se non una riaffermazione dell'identità tra pensare e prendere visione, responsabile di un mondo scisso tra visibile ed invisibile. Si ricordi, in tal senso, il valore del termine, eminentemente zambrano, «viscere», il quale nella sua irrepresentabilità allude alla struttura stessa del vivente, alla sua irriducibilità. Solo intendendo correttamente il suo significato all'interno del sistema zambrano, è possibile comprendere cosa si intenda per “conversione” etica della persona, per filosofia “aurorale”, o ancora per filosofia come *guida* alla realizzazione della persona.

Il “centro”, di cui Zambrano parla ampiamente in *Note di un metodo*, è lo spazio di rivelazione della persona, è il fulcro dinamico che regola l'equilibrio e l'integrazione tra essere, realtà e vita; da intendersi come «figura» e «modo» di un'unità positiva, la sola cui l'uomo possa anelare dal momento che quella originaria è irrimediabilmente perduta, il centro è unità in transito, provvisoria, possibile nel mentre della rivelazione come dono portato da rassegnazione e accettazione. Rassegnazione che non va intesa come passività irresponsabile, come un non curarsi del mondo, o come impassibilità che conduce il soggetto sull'«orlo della disumanizzazione», bensì in quanto accettazione della condizione autentica dell'uomo nel suo costitutivo patire il tempo e la propria trascendenza.

⁷²⁸ M. Zambrano, *Note di un metodo*, cit., p. 79.

⁷²⁹ Cfr. A. Bundgård, *Más allá de la filosofía Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, cit. Secondo Bundgård si possono ravvisare tre tappe nella struttura del pensiero di Zambrano, l'ultima delle quali ha inizio nel 1953, quando la pensatrice fa ritorno in Europa. Da qui la filosofia poetica si trasforma in religione poetica, superando la distinzione tra soggetto e oggetto attraverso l'idea di una unità originaria e sovratemporale.

Nel saggio su Seneca, Zambrano descrive la virtù indispensabile alla costituzione della persona come *ragionevole rassegnazione*, mostrando pertanto il nesso profondo che sussiste appunto tra ragione e rassegnazione.

E solo in virtù della rassegnazione compare la ragione, perché soltanto la ragione è capace di farcela raggiungere. Perché se non ci venisse in aiuto la ragione, la rassegnazione sarebbe impossibile, lascerebbe il posto a ciò che risiede nel profondo ancora prima di lei, a ciò che forza e motiva la rassegnazione, la disperazione⁷³⁰.

Presentata come movimento regressivo, la rassegnazione è il sintomo di una crisi storica: a una «ragione abbandonata»⁷³¹ sul piano storico, nello specifico la crisi politica dell'Impero romano, risponde la ragionevole rassegnazione del senechismo, sapere oscillante tra religione e filosofia, ritorno a una fede perduta, antica, una «resistenza alla disperata»⁷³². Atteggiamento che se non indica la fede, non allude neppure alla mancanza di essa; «a metà strada prima di cadere nella disperazione, (si) sfugge ai due poli speranza-disperazione come il buddista sfugge alla catena della generazione e della morte, appartandosi in un luogo oltre la morte e la vita [...] ritirati in un luogo al margine e al di là della speranza e della disperazione»⁷³³. Precisamente in questo momento appare qualcosa di incrollabile, di domestico, come la capacità di generare propria della disperazione; si tratta della scoperta del tempo che avviene solo nell'abbandono e, più specificatamente, nel cedere al tempo, nel rassegnarsi all'esistenza, nel piegarsi alle leggi del cosmo, nell'accettare la non alterazione del suo ordine. Significa «guardarsi senza rancore, avere smesso di vedersi e sentirsi finalmente come qualcosa che è. Significa estirpare, se c'è mai stata, la tentazione dell'io, della libertà. È come una specie di debolezza davanti al cosmo: cedere sconfitti senza serbare rancore»⁷³⁴.

Il nesso tra crisi e “rassegnazione”, intesa più precisamente come sapere del tempo, potrebbe tuttavia valere anche per il pitagorismo. Come osserva Schuré⁷³⁵, esiste un legame profondo tra pitagorismo e crisi, crisi cui quello contrappone la ricerca di unione, simmetria, armonia; in tal senso non è un caso che la Scuola italica nasca all'interno dell'orizzonte politico-culturale della Grecia del IV secolo a.C. Anche Boella sottolinea come, per certi versi, sia proprio la peculiare attenzione di Zambrano ai

⁷³⁰ M. Zambrano, *Seneca*, cit., p. 17.

⁷³¹ Ivi, p. 48.

⁷³² Ivi, p. 47.

⁷³³ Ivi, p. 18.

⁷³⁴ Ivi, p. 47.

⁷³⁵ Cfr. E. Schuré, *Phytagoras and the Delphic Mysteries*, Londres, Wellby, 1906, p. 7.

periodi di crisi storica a spingerla a soffermarsi sullo stoicismo così come sul pitagorismo⁷³⁶.

Il *centro*, dunque, è lo spazio proprio della *persona*, in cui è possibile il suo riconoscimento (*anagnorisis*), una volta che si è rinunciato al sogno dell'essere, a quel «sarete come dèi» che miete vittime e che rende la storia – come vedremo – sacrificale, apocrifa. Ma ancor più radicalmente, esso è il principio organizzatore, ciò che salva dalla dispersione della molteplicità senza tuttavia rinunciarvi, che consente l'equilibrio intimo dell'uomo con la realtà e in cui, anche se per brevi istanti, viene recuperata l'originaria identità tra *ser* e *estar*, tra essere e vita; centro significa dunque rivelazione salvifica che riconduce l'uomo alla placenta del mondo e lo rende creatura nella trascendenza.

Il centro è ciò che salva dalle contraddizioni e dalle negazioni fino ad ora segnalate, nella situazione del soggetto. [...] se non ci fosse un centro sovrapposto alle stesse circostanze – per quanto esse contino molto nella vita del soggetto – alla storia e ai suoi malefici, l'uomo non sarebbe un essere trascendente. [...] Questo centro che sostiene, tante volte senza essere notato, si potrebbe chiamare amore; «l'amor che muove il sole e le altre stelle» con cui si conclude la *Divina Commedia*⁷³⁷.

La realtà frammentaria, caotica, acquisisce unità attraverso lo sguardo diretto dal centro della coscienza, che opera condensando in immagine, riscattando non tanto ciò che non è più, quanto ciò che non è mai stato presente. Si comprende, dunque, come l'unificazione e organizzazione del reale cui conduce il centro, è un saper trattare con il tempo, garante della salvazione delle circostanze nel loro connaturato significato temporale, in cui realtà e apparenza coincidono, sapere del tempo che rende tale la persona e che si offre come «sincronizzazione» della vita con l'essere, rivelazione del tempo stesso, del suo esplicitarsi qualitativo.

Il centro si afferma contro l'Io della filosofia razionalista in quanto non coincidente con la coscienza; anzi, è esattamente dalla sua rivelazione che l'individuo si scopre come «alterità», perché unione tra ragione e viscere, perché groviglio temporale, intimità ineffabile, spazio infernale, matassa il cui bandolo è ancora possibile rintracciare in una sorta di punto matematico, irreali, in cui la propria storia si intreccia a quella del mondo; è forse in questo punto che si svelano le «alte matematiche della Storia»?

⁷³⁶ Cfr. L. Boella, *Maria Zambrano. Dalla storia tragica alla storia etica. Autobiografia, confessione, sapere dell'anima*, Milano, CUEM, 2001, p. 104.

⁷³⁷ M. Zambrano, *Note di un metodo*, cit., p. 67.

La sapienza temporale su cui riflette Zambrano e che rende possibile la realizzazione della persona, altro non è che un «dare tempo al tempo», come dice il proverbio e rievoca la pensatrice; è necessario recupero del passato e immissione nel futuro grazie all'azione di Mnemosyne che sa sprofondare nel tempo per trovare «le radici della speranza» o della «fame di realtà»⁷³⁸, produttrice di realtà proprio perché la attende dal futuro senza imporla, giungendo in tal modo a una verità che è inevitabilmente individuale, perché radicale, intima. Speranza che si distingue dal semplice transitare, apertura e modo del tempo a venire, così come dall'utopia; la speranza è seme di realtà, capacità di accogliere la molteplicità contraddittoria, impulso che fa coincidere trascendenza e convivenza.

Per comprendere pienamente il significato di centro, dunque, occorre tener presente il contenuto temporale che lo costituisce e lo contrassegna come motivo cardine di una ragione vivente – che si esplica nell'intreccio inestricabile tra la circostanza come condizione storica e la propria storia personale –, come accettazione della propria vocazione. Salvare le circostanze significa contemporaneamente salvare se stessi.

Una tale unità si conquista ogni qual volta avvenga un risveglio dal sogno inteso nella sua valenza negativa di proiezione allucinatoria, ogni qual volta la maschera che rappresenta il personaggio è eliminata. In quest'ottica, il processo di conversione da personaggio a persona somiglia a un rito d'iniziazione:

Questi momenti straordinari hanno la virtù di far sparire all'improvviso tutto ciò che la persona che li vive riteneva importante, e così il solco dei suoi pensieri resta come annegato in un mare che lo invade. Quando si è usciti da questa situazione si è differenti da prima, si è in un certo senso «altro». Altro che è, senza dubbio, più «se stesso», più autenticamente se stesso di prima. La parola giusta è quella di iniziato; di colui che ha attraversato alcune situazioni di estremo dolore, di estrema difficoltà o di fortuna estrema, ha sofferto una iniziazione⁷³⁹.

Evidenziare il carattere di alterità del centro rispetto alla coscienza, significa restituire alla trascendenza il suo contenuto vitale, autenticamente umano. Questo stare «oltre» suggerisce l'eccedenza della persona rispetto all'individuo, un suo costitutivo essere «di più», come osserva in *Persona e democrazia*, e pertanto la sua struttura profondamente dinamica, in un equilibrio, sempre da ridefinire, tra l'essere «autore» e l'essere personaggio.

La spirale è il simbolo che per Zambrano incarna il movimento specifico del centro come esistenza trascendente. Immagine cara alla pensatrice, se ne serve in diversi suoi

⁷³⁸ Ivi, p. 179.

⁷³⁹ M. Zambrano, *Note di un metodo*, cit., p. 112.

testi, spesso unitamente a quella della serpe attorcigliata intorno all'albero, figura di protagonismo indiscusso delle tradizioni gnostiche. In proposito, ne *I sogni e il tempo* scrive che «la vita è come una colonna o spirale che ascende creando nuovi piani. È vera e propria creazione»⁷⁴⁰. La spirale esprime perfettamente il movimento ascensionale e integratore che, pur nel suo essere dinamico, si mantiene ancorato al centro; i nuovi piani che emergono sono dati dai progressivi risvegli, da un processo di graduale integrazione temporale.

L'etica nascerebbe dal fondo stesso perennemente in tumulto dell'essere umano e non s'imporrebbe come una volontà esterna e aprioristica. Etica come addentrarsi del tempo nella persona.

Così, dunque, la tesi essenziale è quella della molteplicità dei tempi vitali. Possono essere i tre piani indicati oppure altri: quello della psiche, quello della coscienza e quello della persona. A essi corrispondono tre movimenti: quello della psiche è l'ambiguità. L'ambiguità è segno di mancanza di tempo, necessità di estensione temporale, tensione senza movimento. Quello della coscienza è movimento del captare e del dissociare, del legare e dello slegare, dell'aprire e del chiudere, movimenti di intenzione. Quello della persona è movimento a spirale, integratore, aperto indefinitamente, e quindi mai privo di centro⁷⁴¹.

In tal senso, la spirale ricorda la coincidenza dei bracci della croce.

Se caratteristica essenziale del centro è quella di stare oltre, al di là della psiche, nel non coincidere con l'io, nell'essere consustanziale alla circostanza, nel suo essere identità e trascendenza, ragione e sentire assieme, l'immagine del cuore come centro che pulsa sul confine, evocata da Zambrano in *Chiari del bosco*, è emblematica del luogo paradossale in cui consiste il nostro esserci tra patire e trascendere, vocazione e responsabilità.

[...] ciò che colpisce quando si sente per la prima volta questa pulsazione è la sua strana vulnerabilità, il suo scaturire come su uno strano confine col nulla o con il vuoto, col non essere o con la morte [...] Un centro della vita, [...] contro di esso qualsiasi ragione rimane senza ragione alcuna, mentre la verità gli si accosta come promessa, che non accetta tanto presto di essere sposata, che aspetta ancora. E col suo essere così difende questo centro che palpita proprio sul confine⁷⁴².

Ma come è possibile questo luogo paradossale, questo centro liminare? Se la sua proprietà è quella di attrarre, il centro ha da essere immobile?

Il movimento caratteristico del centro è descritto in diversi modi dalla pensatrice: il rinvio all'orbita segnala già questa paradossalità. Ma in *Chiari del bosco*, in cui l'uno assume tratti plotiniani, il movimento proprio del centro diventa la quiete, capacità di

⁷⁴⁰ M. Zambrano, *I sogni e il tempo*, cit., p. 129.

⁷⁴¹ M. Zambrano, *I sogni e il tempo*, cit., p. 129.

⁷⁴² M. Zambrano, *Chiari del bosco*, cit., pp. 77-78.

trasmigrare a un punto nuovo, quasi impercettibilmente, consentendo lo stato di quiete di ciò che lo circonda. Questa è la trasformazione decisiva di cui è capace il centro, potere paradossale perché attivo-passivo, perché accoglie, attrae e ordina, unica unità possibile dopo la lacerazione originaria dal grembo del sacro e figura pitagorica per antonomasia.

Sebbene il simbolo della spirale sia altrettanto centrale nella riflessione vasconceliana – in particolar modo, come si è visto, nel *Pitágoras*, in cui designava il funzionamento della coscienza, quando altrove rinviava a quello dell'anima⁷⁴³ – la nozione di umano e di soggetto promosso dal filosofo messicano può essere considerata antitetica rispetto alla quella di *persona* sostenuta da Zambrano. Nell'orizzonte "todologico", infatti, l'umano s'identifica immediatamente per la sua missione cosmica trascendentale di spiritualizzazione della materia. L'uomo è un «anfibia»⁷⁴⁴ tra orizzonte materiale e spirituale, è il nesso che consente quel processo che Vasconcelos designa con vari termini, «contagio», «transformación», «salvación», «redención», o «transfiguración». In tal senso, anziché insistere sulla condizione creaturale dell'uomo, Vasconcelos ne esalta proprio la superiorità rispetto alla natura, esalta il suo essere Creatore, senza tuttavia esimersi dal puntare, un po' contraddittoriamente, anche sul suo essere «involucrado» nel cosmo.

La missione di "salvazione del mondo" cui l'uomo è destinato si compie attraverso la conversione da parte del soggetto dell'oggetto in immagine, intesa come *quid* immortale, divino. Un tale processo, già *in nuce* nel *Pitágoras*, in cui Vasconcelos parlava di ritmi divergenti, newtoniano e pitagorico, è pienamente sviluppato dal pensatore latinoamericano in *Todología*.

In questa prospettiva, qual è il destino dell'uomo? Risulta chiaro dai numerosi passaggi vasconceliani in merito che scopo dell'uomo è la coincidenza con l'Assoluto. Quel ritmo cui anela è precisamente la legge del suo destino, che si esplica tanto a livello individuale quanto nei popoli. Ciò spiega la sua prospettiva in termini di filosofia della storia, nonché la celebre teoria della razza cosmica su cui ci soffermeremo a breve.

In proposito Carreras scrive: «Destino es por consiguiente el devenir que anhela lo Absoluto. Y destino divino del alma humana es el que se refleja sobre todo en las etapas

⁷⁴³ Si è già detto che Vasconcelos usa talvolta indistintamente i termini anima e coscienza. Il simbolo della spirale, dunque, risulta idoneo a descrivere il funzionamento tanto dell'una quanto dell'altra. In «Geometría del Devenir», ad esempio, capitolo della sua *Metafisica*, suggerisce il carattere sinonimico di tali nozioni proprio alludendo alla spirale come simbolo comune a entrambi. Cfr. J. Vasconcelos, *Metafisica*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 576.

⁷⁴⁴ Cfr. J. Vasconcelos, *Metafisica*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 563.

estéticas de lo apolíneo, dionisiaco y místico, siendo en la última donde se realiza simultáneamente el destino del Cosmos y del hombre»⁷⁴⁵.

È in virtù di un simile destino che il filosofo messicano intende l'uomo come «res significans», ovvero sostanza significativa perché trasfigurante, prospettiva che ben esprime il destino, in fin dei conti sovraumano, dell'uomo. Del resto, «un mundo en que el hombre fuese lo más alto no valdría la pena de ser conservado»⁷⁴⁶.

Si è già anticipato, sia pur brevemente, il valore che la nozione di anima assume nella prospettiva filosofica vasconceliana. Essa svolge una funzione essenziale per il compimento del destino trascendentale dell'uomo che, in effetti, è tanto cosmico quanto divino; cosmico perché realizza il processo di trasfigurare la materia, divino perché sancisce l'unione dell'uomo con l'Assoluto. Da un punto di vista cosmologico, l'anima è intesa come energia individualizzata, o «núcleo de energías», preposta all'attuazione del processo cosmico e, contemporaneamente, frutto ipostatico del divenire e «porción organizada» della Persona divina. È interessante notare come, in quanto creata a immagine e somiglia di Dio – precisa Vasconcelos –, essa escluda definitivamente qualsiasi retaggio panteistico, mostrando la piena adesione del filosofo latinoamericano alla concezione giudaico-cristiana⁷⁴⁷. In ogni caso, se risulta chiara la sua funzione trasformatrice, lo è un po' meno la distinzione tra anima e coscienza, nonché il legame con il corpo, visto in parte come sottoposto ad essa, secondo una prospettiva evidentemente platonico-plotiniana, e tuttavia oggetto di salvazione, sia pur parziale.

L'immortalità dell'anima, al contrario, non è dichiarata in modo univoco sin dal principio; in effetti, sembra essere soggetta alla distruzione tanto quanto il corpo, quando non compie la propria missione. In tal senso, è il concetto di peccato e di castigo a emergere nell'orizzonte filosofico vasconceliano giustificando o inverando il meccanismo dell'entropia.

La funzione animica di coordinazione dei diversi apparati della conoscenza, sensuale, emozionale, intellettuale, appare in tutta la sua potenza unificatrice, nel suo meccanismo d'azione, nella “volontà”. Questa, che è «más bien un proceso de desequilibrio en busca de una norma diferente y superior», o «vida que se supera», «ansia de redimirse», non è che l'anima stessa intesa nel suo connaturato movimento e anelo verso Dio. In tal senso, il suo compimento coincide con la conquista della libertà, intesa come obbedienza a Dio o sottomissione alla legge dell'amore. Il raggiungimento

⁷⁴⁵ F.J. Carreras, *José Vasconcelos. Filosofía de la coordinación*, cit., p. 152.

⁷⁴⁶ J. Vasconcelos, *Estudios indostánicos*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 241.

⁷⁴⁷ Cfr. F.J. Carreras, *José Vasconcelos. Filosofía de la coordinación*, cit., p. 155.

di tale obiettivo, tuttavia, non si dà se non tramite l'adozione di una serie di valori su cui Vasconcelos si sofferma nell'*Ética*.

Prima di affrontare tale questione, però, è necessario ribadire che punto di partenza della riflessione vasconceliana è l'esistenza del soggetto, quell'«yo existo» che fa da fondamento all'intera prospettiva gnoseologica giacché riconosce nell'esistenza stessa il comun denominatore della realtà; «la primera convicción de fe es la del propio yo interior y atento»⁷⁴⁸. Un “yo” non tanto affine a quello degli esistenzialisti quanto alla vena meditativa dei mistici, come precisa lo stesso Vasconcelos. La relazione soggetto-oggetto, definibile in virtù di una primaria percezione di spazio relativo a un “non-io”, si fonda pertanto su un'affinità prodotta da una emozione che il pensatore latinoamericano descrive in termini di «emoción de existencia», capace di captare il noumeno “immediatamente”, instaurando un tipo di relazione «binoumenal». In questa prospettiva, conoscere coincide con conquistare, incorporare, e difatti nella *Metafisica* scrive che «pensar la cosa es incorporarla en el seno de la emoción»⁷⁴⁹. Delle tre modalità di approccio al reale, intellettuale, etico ed estetico, è solo quest'ultimo a superare l'alterità radicale del fenomeno.

In tal senso, non si può certo sostenere la matrice kantiana della sua prospettiva gnoseologica. Il soggetto, proprio nella sua connaturata facoltà di “as-similazione” noumenica, che muove dal processo analogico di differenziazione e riconciliazione tra “io” e “altro”, sembra identificarsi al Creatore:

Por medio de la sensación desenvolvemos los reflejos de la vida vegetativa. Por medio de la acción lógica categorial construimos un mundo ideal ficticio, pero útil, necesario a causa de la limitación de nuestro aparato pensante, no por necesidad intrínseca en el ser o la cosa. Por medio del aparato valoratorio ético estético convertimos las cosas, los objetos todos del pensamiento, a significación humana y a dinámica peculiar espiritual⁷⁵⁰.

Del resto, già nel *Pitágoras* emerge un'ideale di umanità essenzialmente votata all'azione trasformante sulla natura, ovvero il cui intervento sulla natura, risulta essere il carattere distintivo. Ancor prima che l'uomo potesse godere dell'ausilio di adeguati strumenti scientifici e tecnologici, pensa in proposito Vasconcelos, *antropos* si contraddistingueva per quell'«istinto estético» capace di modificazione e di conversione del reale. Tuttavia, egli non intende, o non vorrebbe intendere, una tale incidenza sulla natura in termini di *téchne*; è la deviazione dalla ricerca originaria del

⁷⁴⁸ J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 1177.

⁷⁴⁹ J. Vasconcelos, *Metafisica*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 513.

⁷⁵⁰ J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 1155.

pitagorismo ad aver aperto la strada a una simile prospettiva. Il numero come principio è stato trasformato in nulla più che strumento della *téchne*, quantità, sostiene in modo analogo Zambrano, che tuttavia riconosce il compimento di un tale passaggio solo con Aristotele.

In proposito, nella nota introduttiva al monumentale studio di Capparelli, *La Sapienza di Pitagora*, Fenili parla del tentativo consapevole di superamento dell'umano da parte dei pitagorici⁷⁵¹. Sorta di «razionalismo sacro», il sapere pitagorico tentò di forgiare l'umano. E in effetti, il VII libro della *Repubblica* di Platone, di chiara ispirazione pitagorica – insiste Capparelli – illustra tale dottrina come un sapere aristocraticamente rivolto al superamento della condizione umana.

In questa prospettiva, in linea con la distinzione tra «uomo pitagorico», con il suo amore per la misura e per il limite, e «uomo faustiano», che proietta verso l'esterno le energie caotiche della sua interiorità – distinzione che trova una certa corrispondenza nell'opposizione vasconceliana tra «hombre total», che aspira alla totalità, e «hombre económico»⁷⁵² –, Capparelli segnala altresì la differenza tra «grande matematismo» e «piccolo matematismo». Mentre il primo consiste in vere e proprie speculazioni aritmosofiche per purificare la mente e penetrare nei misteri dell'Essere, il secondo è legato all'avvento dell'uomo faustiano ed è animato da una finalità di dominio tecnico sulla natura⁷⁵³. Proprio dei pitagorici, infatti, è una sorta di processo di «apollinizzazione», di conquista del «demiurgato» come capacità di eliminazione del caso dalla vita, o dominio sull'irrazionale⁷⁵⁴, ma non quella componente dionisiaca che si riversa in volontà di potenza.

In un interessante manoscritto sul tema dell'uomo nel suo rapporto con la macchina⁷⁵⁵, Zambrano scrive che la relazione tra la “necessità” (legge) e il “meraviglioso” (anelito), caratterizzano ogni epoca determinandone la vocazione. È possibile distinguere tre accezioni di umano: come organismo psico-fisico, ovvero inteso nel suo essere natura, come figura dell'essere e, infine, come linguaggio, come appartenente ad esso, secondo una prospettiva di matrice evidentemente heideggeriana. In tal senso, il pericolo del postumanesimo, della coincidenza tra uomo e macchina, riguarda esclusivamente la seconda accezione, ovvero è, ancora una volta, insita in

⁷⁵¹ Cfr. P. Fenili, *Nota introduttiva*, in V. Capparelli, *La sapienza di Pitagora*, vol. I, cit., p. VI.

⁷⁵² Cfr. J. Vasconcelos, *Pesimismo alegre*, in Id., O.C., tomo I, cit., pp. 234-235.

⁷⁵³ P. Fenili, *Nota introduttiva*, in V. Capparelli, *La Sapienza di Pitagora*, cit., p. VIII.

⁷⁵⁴ Ivi, pp. 44 e sg.

⁷⁵⁵ M. Zambrano, *El hombre y la máquina: hibridismo y conjunción*, 1966, (M-297), consultabile presso la Fondazione Zambrano di Vélez-Málaga. Zambrano fa riferimento al convegno «Incontri intellettuali» tenutosi a Ginevra.

quell'errore dell'Occidente che consiste nella creazione dell'Essere. Divinizzazione e idolatria della macchina, deformazione dell'umano nella figura postumana del robot, esistono solo all'interno di una determinata accezione di umano in cui la natura è «naturata», e non «naturans», secondo la distinzione spinoziana ripresa da Zambrano. Se, al contrario, propria dell'uomo è la sua nascita mai conclusa, la sua creaturalità, il farsi della persona nella parola, allora le derive allucinate della tecnica e la minaccia che sembrerebbe costituire per l'uomo non sussistono.

Non pare legittimo, dunque, quel sentimento d'invidia dell'uomo nei confronti della macchina di cui parla Anders⁷⁵⁶ e che, in un certo senso, riflette specularmente l'invidia degli dèi che Aristotele si vide costretto a confutare. Ad ogni modo, sembra giocare un'interessante partita tra dio, uomo e macchina, in cui il tema dell'invidia come «male sacro», ampiamente trattato da Zambrano⁷⁵⁷, riemerge silenziosamente ma significativamente nell'orizzonte del sogno di “divinizzazione” dell'uomo che la pensatrice spagnola individua a fondamento della storia.

2.2 Storia tragica e storia etica: aurora e crepuscolo dell'umano

Tra ritmo e melodia, secondo Zambrano, non vi è solo una differenza di carattere epistemologico, bensì una distinzione di matrice etica e politica. Come analizzato in precedenza, al ritmo è associata la cadenza regolare della marcia – «entrare in un ritmo comune è la prima forma di comunicazione», scrive ne *L'uomo e il divino* –, l'asfissia del concetto, l'immobilismo della maschera, la chiusura ermetica all'alterità. Di qui il parallelismo tra razionalismo e assolutismo politico, presente in tutta la riflessione zambraniana ma in modo particolare in *Persona e democrazia*, per cui la musica, e nella fattispecie la melodia, diviene paradigma di una società democratica. Prima di soffermarci su quest'opera, tuttavia, è necessario ripercorrere le sottili e suggestive considerazioni presenti nei due lavori sul sogno, al fine di comprendere più approfonditamente il senso di alcune categorie zambraniane relative alla categoria di finalità e alla storia.

«L'adattamento all'ambiente per l'uomo è adattamento al suo ambiente. Tutti gli animali hanno un ambiente cui adattarsi. L'uomo no; dice Max Scheler. Ma l'uomo ha il tempo, i suoi molteplici tempi»⁷⁵⁸. È per far fronte a tale molteplicità che l'uomo è

⁷⁵⁶ Cfr. G. Anders, *L'uomo è antiquato* (2 voll.), Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

⁷⁵⁷ Sul tema dell'invidia Zambrano si sofferma in diverse luoghi della sua produzione, in particolare si veda la raccolta di saggi su *Unamuno*, tr. it. di C. Marseguerra, Milano, Bruno Mondadori, 2006, e *L'uomo e il divino*, cit., pp. 253-270.

⁷⁵⁸ M. Zambrano, *Chiari del bosco*, cit., p. 23.

chiamato a un'azione di incessante "accordo", impegno etico-estetico consistente nell'appropriarsi del tempo, o meglio dei propri tempi, di modo che gli sia possibile trovare il proprio posto nel cosmo, giacché ne è sprovvisto per natura, è naufrago per natura. E la questione temporale non riguarda da sempre il movimento? L'accordo musicale, temporale, che è spiegato in riferimento alla dimensione etica di persona come appropriazione del tempo, di quello proprio, personale-storico, è questione di articolazione motoria, dialettica tra azione e passione.

Si è già sottolineata l'importanza di cogliere nel tema della passività, invece che una disperata irresponsabilità o «mera inerzia», la centralità di un agire responsabile; il nodo dialettico tra azione e passione è estremamente sottile, ma su di esso si regge tutto l'edificio filosofico zambrano. È propria della melodia la capacità di movimento come andi-rivieni, oscillazione, moto pendolare, e al tempo stesso integrazione di ciò che si presenta frammentario e che grazie ad essa diventa consonante.

Un chiasma, questo della «passività agente», che ben si evince dalle opere sul sogno – come anticipato –, in termini di contrapposizione tra ciò che si potrebbe definire «fatalità» e ciò che è indicato invece come «finalità», spesso associata a «destino». Muovendosi nello scarto tra queste due componenti si va dall'indagine sul sogno al racconto autobiografico di *Delirio e destino*, scoprendo tutto lo spessore di un discorso che fa abitare sempre la persona nel contesto pluri-e-vocativo tanto storico quanto naturale, ambientale si potrebbe sintetizzare attribuendo un senso più ampio al termine.

Proprio la differenza tra queste due nozioni, infatti, ci spinge alla distinzione tra storia tragica, che impone la dialettica idolo-vittima, e storia etica (*verdadera*)⁷⁵⁹; distinzione che, nel contesto della riflessione sul sogno, sembra trovare la propria radice nella separazione di carattere fenomenologico tra sogni della psiche e sogni della persona.

⁷⁵⁹ Sulla dialettica tra storia tragica ed etica, si vedano l'interessante studio di G. Cacciatore, *La storia come «delirio» e «destino»*, in Id., *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, cit., pp. 79-124, e il già citato libro di L. Boella interamente dedicato al tema, *María Zambrano. Dalla storia tragica alla storia etica. Autobiografia, confessione, sapere dell'anima*. Zambrano utilizza formule diverse per indicare la contrapposizione tra storia tragica e storia etica, si pensi alle categorie di "storia apocrifa" e "storia vera". Come evidenzia A. Bundgård, queste sono espresse mediante i simboli della croce e dell'aspa; se la prima, secondo quanto analizzato da Guénon ne *Il simbolismo della croce*, indica la coincidenza tra l'asse verticale, che connette la terra con il cielo, e l'asse orizzontale, la seconda rappresenta la sua deturpazione, la sua figura storpiata e, dunque, la sua versione apocrifa. In tal senso, vivere autenticamente significa offrirsi senza riserve alla croce verticale, simbolo cristiano. Cfr. A. Bundgård, *Más allá de la filosofía*, cit., p. 305. Peraltro, non si dimentichi che i simboli del cerchio e della croce, intrinsecamente connessi tra loro, risalgono all'antichità più arcaica e riemergono nelle figure e nei rituali dei pitagorici. In proposito si veda, E. Tinto, *La croce, il cerchio e la decade pitagorica*, Roma, La biblioteca dei curiosi (E.T.), 1945.

L'indagine sul sogno costituisce un lavoro di fondamentale importanza al fine di conoscere il comportamento dell'uomo in assenza del tempo, ovvero quando è privato del tempo, e consente di tracciare una sorta di etica del sogno, o etica dell'uomo nell'assoluto, come suggerisce la stessa Zambrano. La distinzione tra sogni della psiche e sogni della persona mostra i due essenziali comportamenti umani di fronte all'assoluto, ma più ampiamente, passando dal sogno fisiologicamente inteso al sogno come originaria matrice umana, segnala il cammino dell'uomo nella storia come sacrificale o etico. Per sogni della psiche Zambrano intende quei sogni nei quali il fluire temporale è completamente congelato, condizione di impossibilità del movimento, assoluto del movimento, in cui la mancanza di libertà rende nulla l'azione, o piuttosto non consente l'unica azione possibile, quella creatrice, rivelatrice del proprio essere, che per essere tale deve innanzitutto dis-essere, avvicinandosi in tal modo alla morte. Al contrario, i sogni della persona implicano un delicato processo di riconoscimento, realizzabile solo nell'istante del risveglio in cui il pensiero, che penetra fondando il passato, feconda l'assoluto consentendogli di fluidificarsi e reinserirsi nel divenire temporale; sorta di inserzione del tempo nell'atemporalità, del movimento nel suo assoluto, nell'immobilità, primo atto dell'azione nella passività più estrema.

Eppure Zambrano insiste sul primato del patire, anche nella dinamica del risveglio. Com'è possibile dunque l'azione? Si tratta di una rinascita a partire dal vuoto, da un attimo di discontinuità come condizione di possibilità dell'azione che, in quanto movimento, si ha solo nel tempo, attraverso la sua assimilazione. In questo consiste l'azione creatrice, il sogno creatore, privo di una direzione prestabilita, di contenuto certo, infatti, quando è «prestabilita acquista dinanzi a noi quel carattere d'indifferenza, di abitudine, come la percezione della strada che percorriamo tutti i giorni»⁷⁶⁰. Si tratta piuttosto di un andare, senza sapere dove, un percorrere in cui si fa «intimissima» la connessione tra vita e pensiero.

L'azione è, dunque, prima di tutto un agire senza intenzionalità, un andare senza scopo e, in maniera alquanto enigmatica, azione passiva o «passività agente». Il nodo teoretico trova però soluzione in una precisazione che Zambrano ci offre a proposito della «realtà e irrealtà del sogno e nei sogni»⁷⁶¹. Contributo del mondo dei sogni al problema del reale, la questione relativa alla realtà o irrealtà del contenuto onirico è volta a indagare nella relazione tra azione e immagine – per cui quest'ultima compare ogni qual volta si ha da compiere qualche cosa –, la percezione temporale ad essa

⁷⁶⁰ Ivi, p. 21.

⁷⁶¹ Ivi, p. 19.

legata, in base alla quale si hanno due tipi di immagini: l'una accettata comunemente come reale, perché percepita come preesistente alla percezione stessa; l'altra, percepita invece come simultanea allo sforzo di creazione, per quanto lieve, è intesa come prodotto dell'immaginazione o anche della memoria. È esattamente l'apriorità o aposteriorità dell'immagine a deciderne il *carattere di realtà*. In questo iato intessuto di tempo, emerge dunque la distanza tra realtà che poniamo e realtà che ci s'impone.

Ma la realtà che accompagna il risveglio si presenta con particolari caratteristiche temporali e intenzionali: infatti, in essa la distinzione relativa alla suddetta percezione temporale non sussiste; nonostante questa realtà venga accolta come precedente la percezione, si presenta, al tempo stesso, come appena giunta e ci si rivolge proponendo qualcosa, un «enigma», che chiede di essere decifrato. Questa è la forma della finalità-destino, per cui la finalità non è né creata, imposta come volontà, progetto vitale, creazione che rinvia al carattere immaginifico della realtà e che Zambrano descrive in termini di delirio, né prestabilita e quindi indifferente, abitudinaria, scontata.

La finalità si sveglia, e di fatto, quando arriva così, è un tipico risveglio: da uno stato di abulia o dal lasciarsi vivere, ci svegliamo quando una circostanza ci giunge in questa forma, facendoci sentire che *dobbiamo agire*. Questo, però, può avvenire in due modi: o nella coscienza, perché vediamo che è conveniente o moralmente imposto; oppure perché sentiamo che è qualcosa che ci viene rivolto, che è lì *unicamente per noi*, che è una chiamata di ciò che si dice "destino"⁷⁶².

La finalità-destino è risveglio perché, nell'istante in cui è percepita, rianima il fondo ultimo della persona umana facendole scoprire quel luogo o quell'ambiente naturale di cui è normalmente sprovvisto. La forma attraverso cui si realizza è quella personalissima del *per me*, forma della chiamata, della vocazione a cui è necessario rispondere.

È più semplice a questo punto comprendere come sia possibile quel nodo attivo-passivo in cui consiste il tipo di passività indicata da Zambrano. Azione è da intendersi come risposta alla chiamata, accettazione della propria vocazione, del proprio destino che, pur essendo possibile nel solo patire, deve pur accettare che si chiami proprio noi. Se lo stato di passività del sogno si mostra anzitutto nell'impossibilità della domanda, che nasce dal prendere coscienza dello stato di estraneità vissuto in sogno, la finalità-destino risveglia qualcosa che la precede ma che le è intimamente connesso, consentendo pertanto il passaggio alla veglia come apertura al tempo: presentificazione dell'enigma.

⁷⁶² Ivi, p. 21.

Concetto cardine nel pensiero dell'autrice spagnola, l'enigma è precisamente una «risposta travestita da domanda»⁷⁶³, cifra del destino di fronte al quale l'uomo prova un sussulto, un vuoto in cui è necessario sostenersi attraverso l'assistenza del cuore, senza il quale è impossibile la presenza. Soprassalto che nel vuoto permette l'articolazione della domanda nella risposta grazie all'inserzione del tempo.

La finalità che compare nei sogni della persona non si mostra interamente, ma è «finalità teoricamente inesauribile»⁷⁶⁴ in cui l'azione, che ha necessariamente carattere etico, suggerisce la trasformazione del soggetto. E se compare è perché l'uomo ne è essenzialmente costituito; essa, nella sua accezione di destino, è insieme necessità che proviene dal passato e finalità specifica della persona, sua vocazione, un «di più» rispetto alla libertà perché ricettacolo del sogno iniziale, del fondo ambiguo e originario del sacro ma finalmente trasformato.

La funzione figurativa attraverso la quale l'«argomento» tragico si mostra, è canale di sublimazione da tragico a etico solo se supportato da una componente semantica che attinga al profondo. Si tratta, cioè, di un'operazione di risignificazione in cui quell'argomento è opportunamente sviscerato; solo in tal modo si compie il passaggio da storia tragica a storia etica (*historia verdadera*): «E il modo specificatamente creatore si manifesta in argomenti in cui la storia dichiara il proprio senso e si salva in poesia: tragedia, romanzo e, ormai trasfigurata, poesia pura»⁷⁶⁵.

Esistono due modalità di uscita dal sogno: l'una consiste in un trasferimento dal sogno alla veglia senza trasformazione, per cui il tempo risulta investito dell'assoluto e i sogni sono ossessioni che tendono a realizzarsi in forma di delitti, crimini, l'altra è quella che passa per la trasformazione, sviscerandosi appunto, entrando negli inferi dell'anima per poi realizzarsi poeticamente nel riscatto del senso di queste stesse viscere. Questa dunque la storia, finalmente non apocrifa, che si compie attraverso la finalità-destino.

Il conflitto che risiede nella distinzione tra storia tragica ed etica è conflitto per la vita, tra la storia e la vita, laddove la prima, sacrificale, è sogno che asfissia la vita e fa della finalità-destino una fatalità divoratrice. Zambrano utilizza una vasta galleria di personaggi provenienti tanto dal romanzo quanto dalla tragedia per mostrare quanto, nella dialettica della storia tragica, ne vada della vita stessa. L'Antigone di Sofocle,

⁷⁶³ M. Zambrano, *Note di un metodo*, cit., p. 113.

⁷⁶⁴ M. Zambrano, *Il sogno creatore*, cit., p. 68.

⁷⁶⁵ Ivi, p. 73.

rivisitata operando una «clamorosa correzione»⁷⁶⁶, emerge in tal senso come personaggio cui è concesso del tempo, un tempo sospeso tra vita e morte e necessario al riscatto che rende possibile lo slittamento da fanciulla protagonista di tragedia a persona.

Ma l'argomento umano della finalit  affiora con maggiore evidenza in alcune illuminanti pagine de *Il sogno creatore*, dedicate al celebre romanzo di Franz Kafka *Il castello*, pensato come luogo letterario privilegiato perch  di massima espressione dell'ambiguit  umana tra autore e personaggio.

L'esperienza del signor K., protagonista dell'opera dello scrittore ceco, si presenta nella forma del «sogno di ostacolo»⁷⁶⁷, per cui il Castello, indicato da Zambrano con la lettera maiuscola per evidenziarne il carattere assoluto – e forse al fine di rinviare, sia pur implicitamente, a una pi  profonda corrispondenza con il pensiero teresiano⁷⁶⁸ – si configura come meta irraggiungibile. Non si mostra come fortezza inespugnabile ma, al contrario,   percepito con una certa familiarit  e, nonostante altre persone vi accedano senza fatica, lui, il protagonista, non pu  proprio percorrere la distanza che da esso lo separa perch  interrotto di continuo da un'impossibilit  fisica.

Il signor K.   invitato in quel luogo per entrare a far parte del personale del Castello, eppure quel merito si trasforma in condanna senza neppure averne coscienza, una condanna che consiste nel non essere mai giustiziati; condizione che rinvia ad un altro celebre romanzo kafkiano, *Il processo*.

La dimensione tragica in cui K. si trova consiste nell'alienazione, scaturita dalla falsa sua identit . Il Castello, depositario assieme al personale che vi lavora di un sapere assoluto, pone domande, procedendo nello smembramento dell'identit  del protagonista, che si dipana tra le molteplici formule linguistiche utilizzate e che, tentando di trovare una via d'uscita – l'unica – dal labirinto, formula la domanda relativa alla propria identit : «chi sono io?». Domanda che nasce normalmente da angoscia e speranza e che qui, al contrario,   pronunciata senza la forza dovuta, senza intensit , non consentendo dunque al personaggio di trovare una soluzione, come suggerisce Zambrano.

Un cambiamento di tonalit , quello richiesto, in cui si troverebbe il passaggio, quello che conduce al riconoscimento di s  e che ricorda la soglia tra l'«adsum» pronunciato

⁷⁶⁶ Cfr. A. Buttarelli, *Una filosofa innamorata. Maria Zambrano e i suoi insegnamenti*, cit., p. 97.

⁷⁶⁷ Cfr. M. Zambrano, *Il sogno creatore*, cit., p. 149.

⁷⁶⁸   noto il capolavoro di Santa Teresa d'Avila *Il castello interiore*, che Zambrano ben conosceva. In proposito   doveroso menzionare il lavoro di Ilia Galán, *El castillo: Teresa de Jesús ante Kafka*, Madrid, Dykinson, 2015.

per la prima volta come constatazione dell'esserci nudo e passivo e quell'«adsum» oramai trasformato, verso la fine dell'opera *Delirio e destino*, in risposta personalissima a una chiamata ancestrale. Invece, la condizione del protagonista kafkiano va solo peggiorando, poiché da questa domanda dal tono neutro non potrà che scaturire un misconoscimento; K. non potrà che scoprire di essere in qualche modo colpevole di essere giunto fin lì e che il Castello non potrà mai essere raggiunto. Ecco, dunque, l'ostacolo del sogno, l'assoluto inarrivabile per cui ogni sforzo risulta vano e che, nell'impedimento dell'identità, rende il protagonista sommamente anonimo scindendolo in una galleria di personaggi privi di sostegno, ciascuno più anonimo dell'altro per cui l'unico collante possibile, il nome, è in realtà solo un semplice chiarimento circa il proprio ambito professionale. La professione è come la maschera, sembra suggerire Zambrano sulla scorta di Kafka in una riflessione più che mai attuale. La vita risulta soffocata sotto il sogno assoluto del proprio essere, la propria professione, cosicché i vissuti non appaiono che come figurine tra cui il protagonista si aggira senza che gli venga concesso mai un momento di intimità; continuamente alluso e mai nominato, il soggetto scandisce la propria vita in sogno nella più totale impassibilità, forse assistendo alla propria inautenticità, alla propria vita passata che non ha possibilità alcuna di essere riscattata. Allora, senza tale possibilità che sola consente il ritorno – in questo caso all'inizio del viaggio di K. che è partito, perché chiamato per merito, sognando di essere «il signor agrimensore» – è impossibile pure il raggiungimento della meta, il castello stesso come edificio.

È così che la storia di K. si stravolge in fatalità, in sogno di ostacolo, per definizione inarrivabile; rivelandosi nella forma di un'ossessione che allude sempre a una propria incapacità fisica, e infatti le gambe non reggono, o i piedi sono molli, o spesso si corre disperatamente senza che si proceda di un millimetro (ulteriore significato dell'aporia di Zenone?) La finalità-destino è definitivamente stroncata, stroncata sul nascere da cui solo e sempre si deve ripartire.

Nell'impossibilità di ritornare al principio del viaggio e di inoculare il senso, che si presenta sin da subito in forma di enigma, l'impassibilità «conduce sull'orlo della disumanizzazione»⁷⁶⁹ e il sogno non svanisce, anzi si cristallizza. Procedo raccontando la propria vita con gelido distacco senza che in realtà vi si possa muovere attraverso. Il protagonista, difatti, è immobile pur muovendosi; le sue azioni sono semplici esecuzioni

⁷⁶⁹ Ivi, p. 155.

e gli è impossibile persino la morte, perché quando non si vive non si può morire e *La tomba di Antigone* ne è la conferma.

Secondo Zambrano, il personaggio sofocleo non può morire, il che significa che l'autore deve essere incappato in un «inevitabile errore»⁷⁷⁰. Per questo la filosofa spagnola concede all'eroina “semplicemente” del tempo, che nella vita è tutto, esattamente il tempo necessario al risveglio che conduce il personaggio Antigone al riscatto di quel passato di fanciulla che non le fu mai presente, che la conduce quindi a riconoscersi accettando il proprio essere, a *impersonificarsi* si potrebbe dire allontanando il termine dal suo specifico significato in ambito teatrale. Accettazione che si fonda sempre su una risposta-domanda, sull'enigma del (chi?), in cui si è chiamati ad assumere volto e significato.

Anche K. è un eroe di tragedia che, come Edipo, non supera l'ostacolo del riconoscimento, l'enigma del significato. Per questo va incontro alla morte senza che ad essa si conferisca il senso proprio della vita, una morte insensata e disumana. Scrive l'autrice, riferendosi questa volta al signor Josef K. protagonista de *Il processo*: «E così, la sua morte, più che veridica morte, sembra essere annichilimento: la profezia di quei campi di sterminio dove i condannati facevano regolarmente la coda per entrare nelle camere a gas: arcano assoluto»⁷⁷¹. Profezia, fatalità, data dall'inesistenza del passato, e difatti nulla si sa del signor K.; è questa mancanza di un reale punto di partenza a congelare il romanzo, al contrario del viaggio di Don Chisciotte della Mancia che ha inizio nel passaggio a nuova vita di Alonso Quijano il buono.

Questo mancato riferimento al passato, questa condizione di anonimato, per cui sin dall'inizio il protagonista sembra semplicemente alluso mediante l'utilizzo della sola iniziale del nome, è già annuncio della profezia, dell'incantesimo che non può più essere sciolto. Ciò che distingue la condizione dell'eroe cervantino da quello kafkiano è che, nonostante entrambi non giungeranno mai all'obiettivo cui anelano, per l'uno il palazzo di Dulcinea, per l'altro il castello, Don Chisciotte si muove realmente, le azioni che compie e i sentimenti che prova lo realizzano effettivamente in quanto persona, il suo tempo, la sua vita, fluisce nel romanzo e il palazzo dell'amata non è sogno che assolutizza il reale; le sue imprese sono esercizi di libertà, anzi risvegli alla finalità-destino che non permette immobilità e atemporalità. K., al contrario, è irretito nella propria condizione assoluta senza che realmente qualcosa possa accadere, le sue azioni sono né più né meno che gesti inconcludenti che mimano le gesta eroiche del romanzo,

⁷⁷⁰ Ivi, p. 43.

⁷⁷¹ M. Zambrano, *Il sogno creatore*, cit., p. 154.

e nella farsa dell'impossibilità del tempo di passare, del passato di essere tale, il romanzo rivela la sua struttura tragica.

La condizione di K. è allora quella della fatalità, della maledizione, in cui il fine, che non può in alcun modo essere raggiunto, è fittizio, inautentico e, pertanto, è conseguito in maniera impassibile, ossia escludendo la sfera del sentire, della passione, alienando il tempo stesso, il proprio tempo.

Tra origine e fine vige una relazione indissolubile per cui quando quest'ultimo si presenta come totalmente altro, senza conservare o assumere su di sé il passato che lo fonda, da alterità si trasforma in alienazione; non una «relatività che non rinuncia all'assoluto»⁷⁷², ma assoluto che soppianta la relatività, l'alterità intrinseca. Infatti, «l'alienazione di K. – scrive Zambrano – viene, fin da principio, dalla finalità stessa del suo inutile viaggio. Il castello è un miraggio, quand'anche fosse reale. Non giungeva di lì la misteriosa chiamata»⁷⁷³.

La chiamata, la vocazione, trascende il castello e ha a che fare con il passato, con il passato dal futuro, «ex futuro»⁷⁷⁴ secondo la formula unamuniana cara a Zambrano, in cui la formulazione dell'enigma della propria nascita (chi sei?), domanda tragica che K. pronuncia senza peso, è disfatta progressivamente nel tempo, nei futuri, che si riferiscono a un *passato nascituro* ancora da offrire a tempo e luce. Processo d'individuazione, come si è già detto, in cui la persona è responsabile della propria *anagnorisis*, o momento del riconoscimento; qualora, però, tale responsabilità dovesse restare intrappolata nell'assolutezza del sogno, essa stessa diverrebbe ossessiva trasformandosi in colpa e facendo del ritorno al passato un «tornare ripetutamente su quel luogo che, in termini romanzeschi, si chiama luogo del delitto»⁷⁷⁵.

Si noti come l'accento posto sulla passività, che Zambrano definisce come dotata di specifiche attività e azioni essenziali che sono la vita stessa in cammino, rimandi ai contesti fiabeschi in cui è appunto la passione, l'amore simbolizzato dal bacio, trasformazione profonda che viene incontro al protagonista, come proveniente da lontano, come una chiamata dal fondo, a sciogliere il maleficio. Il sortilegio, che si è scelto di definire fatalità, è precisamente un congelamento del tempo, vita intrappolata

⁷⁷² M. Zambrano, *Chiari del bosco*, cit., p. 131.

⁷⁷³ Ivi, p. 161.

⁷⁷⁴ Si tratta di un'espressione unamuniana che Zambrano eredita liberamente e menziona in svariate occasioni; alludervi in questo contesto risulta particolarmente efficace al fine di evidenziare la dialettica temporale su cui si basa il «sogno di ostacolo».

⁷⁷⁵ M. Zambrano, *Il sogno creatore*, cit., p. 162.

nel sogno in cui solo la passione può agire ridando tempo al Tempo, facendone la propria vocazione.

Ma il Castello è prima di tutto un'immagine, depositaria indiscussa dell'aspirazione all'essere, che tende all'ossessione. E le immagini, dal carattere dinamico, nascente, sembrano essere l'indispensabile elemento del pensiero di Zambrano, mai distinto dal sentire. Eppure il loro valore consiste nella possibilità di revoca, in quel tempo in cui è possibile dissiparle, risolverle; momento in cui la memoria coincide con l'oblio, in cui si *Lethe* e *Mnemosyne* mostrano il loro legame indissolubile.

Zambrano sembra quasi giocare sul termine «passato»: infatti, può dirsi passato solo ciò che passa e non resta irretito nel tempo, ma da esso e con esso fluidificato. La memoria vivente riscatta ciò che non ha potuto essere compreso nel campo dei vissuti e, proprio attraverso quest'azione, li fonda in quanto tali, perché «passati» attraverso la dimensione presente; qui *Mnemosyne* incontra le acque del fiume *Léthe*, perché ciò che è riscattato, liberato, è innanzitutto senso, nucleo emotivo e non ricordo, immagine di cui anzi si è operato il disfacimento.

La distinzione tra alba e aurora su cui si sofferma la pensatrice, sembra confermare questa emancipazione della dimensione aurorale dall'immagine. In essa ciò che si trattiene è il vuoto-pieno del senso che ha radice nel sentire, in un'apertura del cuore, in un fondo sacro, è l'esperienza del limite, della finalità-destino.

La linea dell'Aurora tanto attesa non è già l'Alba. L'alba comincia a fondersi, a fuggire quasi, offrendo l'immagine lieve di tutto un regno, di qualcosa di ineccepibile; mentre l'Aurora, che ha risvegliato il germe – preesistente ma quasi normalmente assopito – dell'illimitato e dell'ardente, ci appare come un limite, un confine che ci arresta e ci chiama in modo ineludibile. È un sogno, un luogo dove i semplici sentire, con il loro naturale fantasticare, sembrano sul punto di essere soppressi da un imperativo – oseremmo chiamarlo kantianamente – da una legge – la legge, in verità.

L'apparizione dell'Aurora unifica i sentire trasformandoli in senso, reca il senso. Per senso, per la percezione del senso, intendiamo l'apprensione, nel suo atto unico, del sentire stesso, la sua origine e la sua finalità⁷⁷⁶.

È importante restituire alla dimensione del sommerso, in cui l'immagine non è, l'importanza dovuta, per non rischiare di colmare frettolosamente quell'indispensabile «atomo di vuoto» accelerando il tempo, sottraendo tempo, quando invece si tentava appunto di darne di più.

In diverse occasioni, Zambrano insiste su come l'istante dell'aurora sia innanzitutto una rimozione, «un pensiero liberato dallo sforzo della passione di dover generare memoria, e, per sua virtù, libero anche da ogni rappresentazione e da ogni

⁷⁷⁶ M. Zambrano, *Dell'Aurora*, cit., p. 27.

rappresentare»⁷⁷⁷. Anche nella distinzione, offerta in «Miti e fantasmi: la pittura»⁷⁷⁸, tra fantasma e mito emerge come elemento di salvazione la dissipazione dell'immagine, in questo caso ossessiva. Laddove i miti precedono lo sviluppo storico, i fantasmi sono intrinsecamente connessi alla storia, si potrebbe forse dire che la loro materia è sommamente temporale ma di un tempo irretito nel passato e, infatti, costituiscono le viscere della storia. Per questo, più dei miti, quelli sono la rivelazione dell'umano, brandelli di memoria che finché non vengono salvati, vagano come ossessioni, immagini che ritornano perché non sono riconosciute.

Ne viene che, se la fatalità rinvia necessariamente a una rappresentazione, all'immagine fissa cui la vita è votata inesorabilmente, la finalità-destino, al contrario, essendo un andare incontro a se stessi, consiste primariamente nell'eliminazione dell'immagine stessa, in una chiamata a liberare il vissuto consegnandolo al suo stato nascente, e conservando quell'oblio che la dissipazione del sogno comporta e che è matrice di ogni nascita.

La finalità-destino trascende la finalità stessa stemperandola in una fluida relazione temporale; invece che configurarsi come scopo, limite rappresentabile cui anela l'azione, assume il tempo su di sé e scorre senza possibilità di esaurimento, poiché non sta esattamente né prima né dopo, né all'origine né alla fine, ma è progressiva accettazione di ciò che la nascita stessa ci ha consegnato: l'inesauribilità del senso.

Ecco perché all'inizio di *Note di un metodo* si legge:

Il fatto che un libro si debba fare è difficilmente accettato dall'autore [...] ma fare un libro è lontano dalla finalità di questo pensiero che dovrebbe fluire senza la pretesa di arrivare a una fine, a una conclusione o a più conclusioni riassumibili in una dottrina [...] Si tratterebbe allora di rendere possibile l'esperienza dell'essere proprio dell'uomo, del suo fluire, poiché una volta resa possibile, fluisce inesauribile come unità sempre più intima e riuscita di vita e pensiero⁷⁷⁹.

La finalità-destino risulta, in definitiva, una riabilitazione della categoria di finalità in un pensiero che, coerente con l'impegno di assumere su di sé la vita, non può mantenere il carattere escludente e sacrificale dell'azione guidata dalla volontà. Nel contesto etico della persona come in ambito metodologico, la finalità deve farsi garante del tempo, pertanto non può deciderne la fine; in quanto destino, assume eticamente il divenire rendendolo luogo di creazione.

⁷⁷⁷ Ivi, p. 49.

⁷⁷⁸ Cfr. M. Zambrano, «Miti e fantasmi: la pittura», in Id., *Luoghi della pittura*, tr. it. di R. Prezzo, Medusa, Milano 2002, pp. 53-56.

⁷⁷⁹ M. Zambrano, *Note di un metodo*, cit., p. 29.

La finalità-destino è, con riferimento alla melodia, una variazione in cui il senso sussiste senza darsi tuttavia né prima né dopo, ma semplicemente rivelandosi in istanti in cui il tempo si ripiega su se stesso, in momenti di conversione del soggetto. Convertirsi, infatti, implica il tornare all'infanzia, creatura, disfando la storia, la melodia, o meglio il ritmo, secondo la distinzione che si è data precedentemente, per recuperare il sentire originario; Zambrano lo descrive come un «ritornare bambini»⁷⁸⁰, (*volverse niños*) o convertirsi all'infanzia di cui si è già parlato. La melodia è, allora, possibilità e libertà del ritorno all'origine al fine di conferire senso alla nascita e poi a questa nella variazione che sola si configura come finalità autentica; il destino come senso oscilla dunque tra qualcosa di prestabilito, di passato legato alla nascita, destino di una nascita incompleta, e qualcosa di trasformato, di creato attraverso il ritorno-conversione. Creazione, in questa prospettiva, significa variazione sul tema.

Solo attraverso di essa la storia si svincola dalla sua struttura sacrificale per darsi come armonia e contrappunto⁷⁸¹. In *Persona e democrazia*, in cui il concetto di persona – che è tempo e alterità – emerge come indissolubilmente connesso a quello spazio interpersonale garantito dal regime democratico, e in tal senso opposto al binomio individuo-assolutismo⁷⁸², Zambrano utilizza ancora una volta una metafora musicale:

La confusione tra l'ordine e la quiete affonda le sue radici in un terrore primordiale. Ed è uno degli aspetti più pericolosi di questa staticità che ancora persiste nella mente occidentale. Non c'è infatti ragione per cui l'immagine debba essere quella di un edificio e non di una sinfonia. Il motivo per cui la maggior parte delle persone la pensano così, può essere che l'edificio resta lì una volta per tutte... finché dura. Invece la sinfonia dobbiamo ascoltarla, riprodurla ogni volta; dobbiamo in un certo senso rifarla, o contribuire alla sua realizzazione [...] L'ordine di una società democratica è più simile all'ordine musicale che all'ordine architettonico. La storia ha inizio quando si erige una costruzione e, come abbiamo detto, sinora l'immagine della vita storica corrisponde a qualcosa che viene edificato. [...] È dell'immobilismo che ci dobbiamo liberare noi occidentali⁷⁸³.

All'interno della contrapposizione tra musica e architettura – su cui torneremo – come metafore di due ordini antagonisti, la pensatrice spagnola mostra una possibile via d'uscita nella dimensione sempre aperta della musica, nel suo farsi e disfarsi, in cui non è tanto l'utopia a determinare l'azione, bensì la “speranza” con le sue ragioni e la sua tensione al futuro che, a differenza dell'utopia, non si oggettiva mai, ma anima e prolunga la realtà nella fedeltà all'incompiutezza dell'essere umano, alla capacità della

⁷⁸⁰ Ivi, p. 66.

⁷⁸¹ Cfr. M. Zambrano, «Il contrappunto della storia», in Id., *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, a cura di C. Marseguerra, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 131.

⁷⁸² Si veda in particolare il paragrafo «L'assolutismo e la struttura sacrificale della società», in Id., *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, cit., pp. 93-106.

⁷⁸³ Ivi, pp. 195-197.

sua vita. Solo in essa risiede la libertà che elude il meccanismo inesorabile della tragicità della storia: «Si tratta – scrive Zambrano – di esercitare la conoscenza storica per permettere l’esercizio della libertà. Entrambe si condizionano, non sono possibili l’una senza l’altra»⁷⁸⁴. E conoscenza significa ricollocazione della propria storia, quella personale, all’interno della storia come dimensione della vita umana. In tal senso, si domanda l’autrice, si può volere in modo non assoluto? Perché è proprio quel volere assolutamente, che per la filosofa andalusa coincide con edificare e che si distingue dall’anelare come sinonimo di speranza, che si ripete la dinamica idolo-vittima della storia sacrificale. D’altronde, vi è tragedia solo se il soggetto è inconsapevole, o se lo è in parte; in fondo, qual era la colpa di Edipo? Quella di rispondere in modo generico all’enigma della Sfinge, senza tuttavia comprendere che l’uomo di cui parlava era anzitutto se stesso, e non un’umanità generica. Il re, pur rispondendo correttamente, non lo sapeva, non sapeva della madre e del padre, non sapeva di sé, perciò va in cerca del proprio essere, per questo è il “re-mendico”, tragico proprio perché innocente. Tuttavia, a ben vedere, sembra suggerire Zambrano, una colpa ce l’ha, ed è precisamente quella di non avere ciò che in termini contemporanei si dice «coscienza storica», conoscenza del fallimento, matematica della storia⁷⁸⁵, ovvero di non lasciare che il tempo pervada il soggetto in modo capillare, smascherandolo e dissolvendo l’incantesimo della sua pienezza inintaccabile, senza pori: è «il passaggio dal modo tragico di fare storia al modo libero: da una storia tragica a una storia etica»⁷⁸⁶.

È interessante, in tal senso, la contrapposizione che emergeva già ne «La condanna aristotelica dei pitagorici» tra pitagorismo e tragedia. Avere storia – che è anzitutto avere un’anima, quella di cui l’orfismo ha dotato l’Occidente – significa sapere che si approderà a un luogo in cui non ci sarà più storia, in cui il tempo culminerà nella morte. Ma se è vero che i pitagorici sono fedeli all’indicibile, alla voce plasmata dal numero, quindi alla musica e all’estasi, è altrettanto vero che non sono votati alla tragedia, giacché soltanto nell’orizzonte del *logos*-parola, che è tempo prettamente umano, può darsi la formula eschilea del “conoscere soffrendo” e può avvenire l’istante decisivo in cui la tragedia culmina. All’interno dell’opposizione tra pitagorismo e umanesimo, dunque, è compresa di conseguenza anche quella tra pitagorismo e tragedia.

⁷⁸⁴ Ivi, p. 67.

⁷⁸⁵ In merito al legame, su cui ci si è già soffermati, tra matematica e storia, in una nota di *Persona e democrazia* Zambrano scrive che «anche la storia nel suo trascorrere può essere concepita e pensata come matematica, una matematica del movimento, non certo della quiete». Ivi, p. 98, nota 3.

⁷⁸⁶ Ivi, p. 68.

La riflessione sulla storia non poteva fare a meno di ripensare il *logos* musicale nell'ambito dell'umano. In tal senso, la sinfonia della storia, che altro non è che vita democratica, il movimento stesso dell'orizzonte democratico, il suo avvicinarsi, è la sola a garantire la polifonia del sociale, la sua "cadaunità" su cui già si soffermava la giovane Zambrano attenta al *modus operandi* del poeta.

In questa prospettiva, in cui musica e tragedia si incontrano, Orfeo, che è figura di mediazione tra Apollo e Dioniso – giacché il gioco, di matrice nietzschiana, tra queste due componenti e il conseguente prevalere dell'una o dell'altra rinvia sempre al carattere orfico della riflessione zambraniana – rappresenta esattamente quella ragione poetica e musicale della storia, personale e universale, atta alla mediazione. In *Persona e democrazia*⁷⁸⁷, la filosofa scrive che Dioniso è il dio della storia, di quella che definisce sacrificale, la sola che si sia conosciuta sino ad ora. È molto eloquente, come già analizzato, il legame tra Dioniso e lo specchio cui è associata la divinazione, secondo il mito orfico⁷⁸⁸, specchio che è illusione e conoscenza. Dioniso, si è detto, si guarda nello specchio, e in esso è il mondo che vede, il suo riflesso intimo. In quell'immagine vi è necessità e gioco, divinità e apparenza, del resto «la storia – osserva Zambrano nel suggestivo capitolo «La storia come gioco» – essendo tragedia, ha un aspetto che appartiene alla tragedia, cioè il gioco»⁷⁸⁹, e probabilmente «solo giocando si ha il coraggio di fare storia»⁷⁹⁰. Di lì Dioniso, il dio bambino e lo specchio. Di lì quella visione che separa i volgari dagli iniziati, quelli che, come vedremo a breve, Zambrano definisce "eletti".

«La storia è stata rappresentazione tragica»⁷⁹¹, storia della maschera sotto cui si nasconde il crimine; la maschera copre sempre qualcosa di profondo, osserva Zambrano, qualcosa che non può darsi nella sua nudità, e in questo senso il crimine è l'abisso della storia, il suo volto più segreto, il nervo che la muove. Il nesso sacrificio-morte-trasfigurazione, dinamica sociale su cui si sono soffermati celebri studiosi⁷⁹², è per Zambrano il motore immobile della storia, il motivo recondito del suo inveterato pianto. Un nesso che, per essere scongiurato, va sottoposto all'«analisi ritmica [come]

⁷⁸⁷ Ivi, p. 47.

⁷⁸⁸ Sul legame tra Dioniso e lo specchio, tra divinazione, profezia e storia, si vedano: G. Colli, *La sapienza greca*, vol. 1, cit., p. 42; Macchioro, «L'annunciazione, cioè la divinazione con lo specchio concavo», in Id., *Dioniso-Zagreus*, cit., p. 84-99. Peraltra insistere sul legame tra Dioniso, lo specchio e il gioco.

⁷⁸⁹ M. Zambrano, «La storia come gioco», in Id., *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, cit., p. 49.

⁷⁹⁰ Ivi, p. 54.

⁷⁹¹ Ivi, p. 47.

⁷⁹² Tra i più famosi studi ricordiamo René Girard, *La violenza e il sacro*, tr. it. O. Fatica e E. Czerkl, Milano, Adelphi, 1992.

strumento ermeneutico privilegiato dello storico»⁷⁹³, a una ragione storica che sappia utilizzare il calcolo infinitesimale.

È una somiglianza sorprendente, perlomeno a una prima analisi, quella che notiamo tra la pensatrice spagnola e il filosofo messicano, dato che anche lui parla di sinfonia in relazione al movimento storico. In un suggestivo paragrafo della sua *Ética*, intitolato appunto la «Sinfonía de la historia», Vasconcelos definisce un nuovo corso della storia, o meglio un nuovo modo di fare storia, di narrarla: la «historia ética»⁷⁹⁴, lontana dall'umanesimo che, secondo l'autore, è responsabile della deriva a un grezzo materialismo, alla mera idolatria della tecnica, alla macchina come icona. Il dramma e il processo della volontà che muove la storia non risiedono tanto nei "fatti" quanto negli aspetti più minuti e impercettibili, nelle sue passioni, nell'arte, nella letteratura, ovvero laddove emerge il senso più recondito dell'*homo faber*, il suo destino di trascendenza, il senso del suo passaggio da artigiano ad artista⁷⁹⁵, e da poeta a veggente, come Orfeo, Plotino e Dante⁷⁹⁶. In tal senso, osserva Vasconcelos, si comprende l'errore in cui cadono gli storici, così votati alla tangibilità, quando invece nervo della storia è precisamente ciò che non si vede, il suo potenziale irrepresentabile e inaccessibile, nonostante di tutto questo se ne conservino solo le tracce, le sue temporanee cristallizzazioni, la sua architettura⁷⁹⁷. E allora si scambia ciò cui rinvia il segno per il segno stesso, la voce inossidabile della vita per le lettere morte.

La historia – scrive l'autore latinoamericano – es el fósil del humano tesón logrado. Y si el proceso histórico tuviese un fin humanista, ¿qué repetición estéril es esto de levantar Pirámides para que en una era pequeña posterior cualquier Napoleón haga desplantes? Si el saber, la ciencia, el arte, el heroísmo no son inútiles, es preciso creer que van tejiendo el ovillo de humanas crisálides⁷⁹⁸.

La storia oggettiva, costituita di meri fatti, intese né più né meno che come carcasse della volontà, va superata al fine di adottare come criterio di valutazione proprio di quello che Vasconcelos definisce «historiador filósofo»⁷⁹⁹ la volontà stessa nel suo potere creatore, nel suo protendersi capillarmente e che, anziché fermarvisi, trascende i fatti. In tal senso la sua missione consiste nell'addentrarsi in «cada uno» – si noti come l'attenzione verso la specificità del singolo, verso l'eterogeneità o "cadaunità", come

⁷⁹³ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 293.

⁷⁹⁴ J. Vasconcelos, *Ética*, in Id., *O.C.*, tomo III, p. 1080.

⁷⁹⁵ Ivi, p. 1080.

⁷⁹⁶ Ivi, p. 1107.

⁷⁹⁷ *Ibidem*.

⁷⁹⁸ Ivi, p. 1074.

⁷⁹⁹ Ivi, pp. 1080-1081.

l'abbiamo definita riferendoci a Zambrano, rappresenti una preoccupazione costante anche per l'autore messicano – degli aspetti di questo sviluppo, subordinandoli e gerarchizzandoli in modo tale da individuare la “tonica” del sistema⁸⁰⁰. È evidente come, ancora una volta, sia la musica a fungere da modello. Il giudizio storico si deve avvalere della sensibilità musicale, della capacità divinatoria della musica, che conosce il ritmo della creazione, che intercetta e sviluppa l'argomento di ogni anima, di ogni melodia, per poi ricomprenderla nella vita dell'universo.

Essendo la nozione di esistenza il fondamento dell'intero sistema vasconceliano, la sua prospettiva etica parte da essa nella sua accezione di azione. Esistenza come azione di cui è sempre possibile precisarne la finalità; e, in effetti, l'etica, osserva il filosofo latinoamericano, è precisamente il regno della finalità⁸⁰¹. In essa è riconoscibile quella legge dell'Universo che muove ogni essere vivente verso l'Assoluto, e che nelle specie come in ogni ente si rivela come tendenza all'autosuperamento.

Quale sia il destino riservato all'uomo lo si è già sottolineato; se da un punto di vista personale egli aspira alla salvazione dell'anima, alla sua immortalità e al divino come fine ultimo, da un punto di vista cosmico è il fautore del processo di redenzione. In questa prospettiva, l'etica coincide o si riversa nell'estetica, e bene e male si definiscono come partecipazione al divino o allontanamento da esso.

Se l'etica vasconceliana presenta diversi elementi di originalità, ha altresì la pretesa di usufruire di numerosi concetti talvolta tra loro contraddittori. Come si evince dall'analisi circa il soggetto, l'uomo risulta essere il perno della creazione e, se non l'unico attore, il principale destinatario e il solo artefice del processo di “trasfigurazione”. Suddiviso in etica minerale, vegetale, animale e umana, a sua volta distinta in etica “terrestre”, “metafisica” e “rivelata”, l'apparato etico vasconceliano descrive un mondo governato da abitudini, istinti e volontà, ma interamente subordinato all'umano. E pur tuttavia, non è un'«ética terrestre» quella cui l'uomo deve aspirare, non una sorta di antropocentrismo etico di carattere rinascimentale, spiega Vasconcelos, non a una mera sostituzione dell'uomo a Dio, «delirio di deificazione» per dirla con Zambrano, bensì al carattere trascendentale dell'umano e a quella tensione, o volontarismo di stampo nietzschiano e schopenhaueriano, che però – in ciò travisando o superando intenzionalmente il messaggio dei due grandi pensatori tedeschi – lo erge a signore delle creature. La volontà, secondo Vasconcelos, s'intreccia paradossalmente con il “disinteresse”. Variazione della «passività agente» zambraniiana? Forse, ma solo

⁸⁰⁰ Ivi, p. 1081.

⁸⁰¹ Ivi, p. 998.

apparentemente.

Sulla scia di Schopenhauer, e anticipando la riflessione che Antonio Caso propone in *La existencia como economía, como desinterés, como caridad*, Vasconcelos si domanda se e come sia possibile, in una realtà condizionata, l'atto "disinteressato", ovvero come sia possibile spezzare il circolo naturale di quella «economía del esfuerzo» (massimo risultato con il minimo sforzo) che si mostra come egoismo negli atti animali. A partire dalla subordinazione del mentale all'organico, della ragione alla vita e, di conseguenza, dall'impossibilità del libero arbitrio, il filosofo messicano si chiede, dunque, in che modo siano possibili altruismo e carità. E a un tale interrogativo risponde individuando nella «capacidad de abnegación» la contraddizione più straordinaria dell'universo, vero e proprio "miracolo estetico" capace di redimere l'ordine "newtoniano" della causalità. Ne *El monismo estético*, come precedentemente analizzato, si comprende come tale monismo non appartenga all'universo fisico, ma al contrario possa darsi solo attraverso un processo di "redenzione" delle cose e del loro carattere necessario ad opera del soggetto. Evidentemente, è qui possibile scorgere tanto l'influenza di Maine de Biran quanto di Bergson.

Ad ogni modo, la nozione di volontà, così come ereditata da Vasconcelos in termini di "esfuerzo", risulta viziata da una ambiguità di fondo: da un lato la volontà è intesa come *Wille zum Leben* e descrive un universo irrazionale, dall'altro si riferisce alla volontà umana la quale si configura come sola via possibile per la rivelazione e realizzazione dell'universo monistico.

In questa prospettiva, punto di approdo dell'etica è il concetto di "eroismo" inteso come possibilità di accesso alla dimensione estetica, ossia come superamento dell'umano e, in generale, dell'utilitarismo terrestre («etica terrestre»), della cieca necessità della materia. E, al tempo stesso, come rinuncia, liberazione che coincide con il cammino ascetico. È precisamente in quest'orizzonte dagli echi schopenhaueriani che Vasconcelos dedica una sezione importante dell'*Ética* all'istinto sessuale e al tema della castità.

Il concetto di volontà, dunque, assume una connotazione tanto negativa quanto positiva, le cui contraddizioni si mostrano in modo evidente in quella sorta di "volontarismo eroico" in cui il soggetto realizza se stesso grazie a una duplice redenzione: dalla condizione di necessità del mondo, da una parte, da quella dell'io nel trionfo di una pura volontà "disinteressata" individuale dall'altra. In proposito, nell'*Ética* parla della volontà come di un «querer libertado de apetitos y deseoso de

consumarse por mutación heroica en las formas superiores del ser. El heroísmo convierte así el valor ético en valor desobjetivado y se produce el tránsito a la estética»⁸⁰². Eroismo che risulta possibile solo quando viene meno l'esercizio incessante della ragione e quando la conoscenza si basa su emozione e amore.

Se paradigma della tragedia antica è l'infelice Prometeo, che per aver tentato di liberare gli uomini subisce la tremenda condanna degli dèi, ottenendo però anche il privilegio, secondo Vasconcelos, della «fruición mística», giacché nel suo petto arde una nuova fiamma, paradigma della «tragedia moderna» è il *Peer Gynt* di Ibsen. Inteso come viaggio “fuori di sé” volto alla realizzazione del *nosci te ipsum*, il *Peer Gynt* è altresì indicato come “opera sinfonica” in cui musica e tragedia divengono complementari, mostrando così nuove possibilità di espressione del pensiero filosofico come via pratica volta al compimento dell'unità estetico-mistica. D'altra parte, il progetto di Vasconcelos è di elaborare un sistema filosofico che verta sulla possibilità di trasformazione o di sublimazione della nozione di “volontà” schopenhaueriana in piacere estetico.

Nel grande poema ibseniano, i destini individuali si sviluppano infatti come un «contrapunto» orchestrale, tuttavia «Peer Gynt no logra hacer de su vida una síntesis; toda la dispersa, como reguero de melodías difusas, en pomposas voces de *allegro*, deshechas y perdidas en las profundidades vacilantes de un doloroso *scherzo*»⁸⁰³. C'è da aspettarsi che in futuro tutta la grande arte si esprima in forme illimitate e totali che esigono l'infinitezza nel fondo e nella forma. Così, argomenta Vasconcelos, come prima incantava la chiarezza dei concetti razionali, ora si aspira a espressioni sintetiche, a vigorose creazioni. Una tale concezione estetica del mondo, di cui *Peer Gynt* con la sua avventura e lo slancio romantico del suo io è paradigma, è molto distante dal configurarsi come mero associazionismo primitivo. Al contrario, sostiene il progresso fino al concetto scientifico del mondo e da questo parte per adottarlo come norma efficace per il proprio obiettivo; all'interno di un orizzonte «bìotico» profondo, riforma la legge della sensazione sostituendo il suo senso pratico con uno disinteressato ed estetico. In tal modo, trasforma l'essenza del cosmo in ritmo animato, identificabile con l'essere cosciente. L'io estetico non si confonde con il cosmo ma lo redime e al tempo stesso cresce nella sua infinita grandezza. Tuttavia, bellezza non è sentimento, e in tal senso la sua legge eccede tanto la volontà pratica quanto l'idea formale. Il suo ritmo è lo stesso del divino, è ad esso che aspira il *Peer Gynt* vasconceliano, in un progresso che

⁸⁰² Ivi, p. 1108.

⁸⁰³ J. Vasconcelos, *Monismo estético*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 40.

va dal sentimento alla contemplazione razionale e da qui all'intuizione della bellezza come processo irreversibile. Ma solo quando il cuore è quieto, come morto, nasce nell'interno della coscienza quello che il pensatore messicano definisce una sorta di «post-idealismo», o ritmo di redenzione generatore dei modi reali dell'esistenza. E in questa quiete, come si è precisato in precedenza, è l'amore ad agire.

Peer Gynt è il dramma della vita, l'avvicinarsi in essa dei molti personaggi, il paesaggio caleidoscopico, il viaggio incessante dell'anima, è il sogno ad occhi aperti, il fallimento e, ancora una volta, il più grande degli enigmi, il «conosci te stesso», risolvibile solo grazie all'amore, unica forma di redenzione, di una moderna Dulcinea: Solveig.

In questa tensione, tuttavia, in cui compare il tema tragico del fallimento e dell'amore redentore, sembra non esservi molto spazio per quel processo di agnizione su cui ci siamo soffermati a lungo. Vasconcelos ne è consapevole e tuttavia non vi dedica molto spazio, forse affascinato più dalla forma estetica del poema sinfonico ibseniano che dal suo contenuto in termini etici.

In un'ottica se vogliamo eminentemente tragica, per adottare la prospettiva zambraniana, Vasconcelos porta in scena un personaggio frammentato, plasticamente futuristico che, sebbene durante il suo viaggio per il deserto abbia incontrato – anche lui – la Sfinge, fa ritorno a casa senza “argomento”, senza la sua propria personale risposta; tanto che non ci saremmo sorpresi se fosse tornato, anch'egli, cieco. D'altronde, nel pensiero vasconceliano sembra annidarsi il germe, direbbe la pensatrice spagnola, di ogni assolutismo.

Infatti, Vasconcelos concepisce il mondo minerale, vegetale e animale in un'ottica utilitaristica, ovvero come preposti al completamento del piano trascendentale dell'uomo. Come osserva Carreras⁸⁰⁴, la posizione del filosofo messicano rimanda a quella di Sant'Ignazio di Loyola della quarta giornata degli *Esercizi spirituali*, dove l'intero creato è *per l'uomo*, fatto per lui e per il raggiungimento dei suoi fini: «considerare – questo uno degli “esercizi” raccomandati dal santo – come Dio si adopera e lavora per me in tutte le cose create sulla faccia della terra, *id est, habet se ad modum laborantis*. Come appunto nei cieli, negli elementi, nelle piante, nei frutti, nel bestiame, ecc.»⁸⁰⁵. È in tal senso che l'etica vasconceliana, sorta di dramma con tre soli personaggi, Dio, universo, uomo – come osserva acutamente Sánchez Villaseñor –, sembra rinviare a quel “delirio”, così approfonditamente analizzato da Zambrano, come

⁸⁰⁴ Cfr. F.J. Carreras, *José Vasconcelos. Filosofía de la coordinación*, cit., p. 298.

⁸⁰⁵ I. Di Loyola, *Esercizi spirituali*, a cura di G. Giudici, Milano, SE, 1998, p. 81.

radice culturale dell'Occidente. E, difatti, le conseguenze di un tale impianto filosofico emergono in modo sufficientemente chiaro, tanto nei suoi aspetti positivi quanto in quelli negativi.

Secondo Vasconcelos è possibile costruire una “critica” delle civiltà fondata sul «sacerdocio de la cultura», cioè sulla specifica vocazione al processo di civilizzazione e acculturazione, distribuita su tre differenti fasi, mito, scienza e religione⁸⁰⁶, cui non sono destinati tutti i popoli ma solo alcuni, gli “eletti”⁸⁰⁷.

Il tema degli “eletti”, si presenta anche in Zambrano, sebbene con caratteristiche decisamente divergenti e niente affatto inerenti il concetto di razza, di popolo o di civiltà come in Vasconcelos. Se “eletti” (*elegidos*) sono per Zambrano i “beati” (*bienaventurados*), chiunque patisca una sorta di iniziazione come accade ad Antigone nella sua tomba, chiunque rinunci volontariamente al potere, al *logos* della ragione storica, al progresso, e avanza nello spazio desertico dell'esilio metafisico – che è la vita con l'unico anelo di raggiungere la visione divina, la conoscenza come visione dell'anima, conoscenza per rivelazione⁸⁰⁸ –, in Vasconcelos il tema degli eletti mostra una vera e propria gerarchia delle anime, una aristocrazia naturale in un certo senso di carattere pitagorico e nietzschiano, dalle pericolose implicazioni morali e politiche.

Diversamente dalla deriva utopistica in cui sfocia inevitabilmente la riflessione vasconceliana, “elezione” per Zambrano significa approdo alla «patria vera» come dimensione «transhistórica» cui si accede solo attraverso sacrificio e dolore, e non aspirazione o peggio instaurazione della «città nuova» (la *Civitas Dei* agostiniana?), dell'utopia storica che Polinice propone all'Antigone spagnola. Infatti, sebbene l'ideale politico vasconceliano non sia affatto incline a giustificare regimi autoritari e si distingue per una posizione socialista sul versante economico e democratico su quello politico – in proposito si ricordi che Vasconcelos in una conferenza a Chicago nel 1926 afferma: «Sin democracia, el resultado es la dictadura militar o burocrática: el caudillismo latinoamericano o el predominio de una casta burocrática rusa»⁸⁰⁹ –, il suo sistema filosofico denuncia, nel tema della totalità, dell'orizzonte teleologico in cui si iscrive il cammino dell'uomo verso la divinità e in quello degli eletti, il rischio di

⁸⁰⁶ J. Vasconcelos, *Ética*, in Id., *O.C.*, tomo III, p. 1090.

⁸⁰⁷ L'idea di fondo è che la vera civilizzazione doveva ispirarsi alle grandi epoche culturali, come la Grecia di Pitagora e l'India delle *Upanishad*. In vista di ciò i nuovi popoli sarebbero sorti con i loro Prometeo, Buddha, e Pitagora per redimere il mondo corrotto, e il risultato sarebbe stato una nuova razza.

⁸⁰⁸ Cfr. A. Bundgård, *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, cit., pp. 304-305.

⁸⁰⁹ J. Vasconcelos, cit. in Á. Matute, O. Rivero Serrano, M. Donís (a cura di), *José Vasconcelos: de su vida y de su obra. Textos selectos de las Jornadas Vasconcelianas*, cit., p. 43.

derive autoritarie e totalitaristiche.

In questa prospettiva, è assai eloquente il fatto che il dramma zambrano *La tomba di Antigone* possa essere interpretato, come ha fatto Bundgård sulla scia di Dorang⁸¹⁰, come allegoria della storia della Seconda Repubblica, delle forze che la animarono e di come essa fallì. Seguendo una tale lettura, Polinice ed Eteocle, fratelli di Antigone, rappresenterebbero rispettivamente il bando repubblicano e nazionalista, il padre Edipo in parte la Monarchia in parte gli ideali frustrati della classe intellettuale repubblicana, Creonte le idee dei militari ribelli di Franco, mentre Emone, figlio del tiranno e promesso di Antigone, il paradigma della generazione del dopoguerra che, nonostante la fase dittatoriale, cerca la verità e la giustizia sotto il sacrificio che aveva condotto Antigone alla morte.

Vasconcelos, invece, già a partire dal *Pitágoras* sviluppa la propria prospettiva filosofica nella costante tensione alla “totalità” in cui convergono tanto l’orizzonte estetico quanto quello morale, sociale e politico. La capacità di percezione delle vibrazioni fondamentali (ritmo pitagorico) di cui parla nella sua prima opera, infatti, non si dà allo stesso modo in ciascuno, vi sono spiriti eletti, o soggetti dotati di una sorta di attitudine alla rivelazione. In *Estudios indostánicos* ridefinisce la sua posizione circa gli «espíritus elegidos» o «almas de élite» e, se da un lato afferma la necessità di una ripartizione equa dei diritti politici e dei beni materiali, dall’altro sostiene che motore della storia sia una piccola minoranza di menti geniali e, in questa direzione, rievoca la teoria delle caste e abbozza una sorta di teoria della dominazione che poi amplia nel suo saggio «La nueva ley de los tres estadios». In linea poi con la tripartizione dei cicli (materia, vita, spirito) stabilita con la sua teoria de la revulsione dell’energia, come evidenzia Carreras⁸¹¹, Vasconcelos suddivide il processo storico e sociale in tre fasi: materiale, caratterizzata dallo stato di necessità e di guerra, intellettuale, in cui viene sancito il contratto sociale e si sviluppa il sistema legislativo, e spirituale, in cui si situa la celebre teoria della quinta razza o razza cosmica. È solo in quest’ultima tappa che si accede al soprannaturale.

In tal senso, non sorprende il fatto che negli anni Trenta Vasconcelos subisca una certa fascinazione verso i regimi europei, tanto da arrivare a fondare la rivista, dichiaratamente filonazista, «El Timón»⁸¹². Tuttavia, al fine di comprendere, o quanto

⁸¹⁰ Il paragrafo sull’Antigone di Zambrano del già citato studio di Bundgård è infatti intitolato «Antígona: figura alegórica del exilio».

⁸¹¹ Cfr. J.F. Carreras, *José Vasconcelos. Filosofía de la coordinación*, cit., p. 118.

⁸¹² Cfr. M. Pilatowsky, *El acercamiento de José Vasconcelos al nazismo y su dirección de la revista El Timón*, in *Biblioteca.Itam.mx estudios/110/110/30258487*.

meno collocare, in qualche modo taluni infelici schieramenti politici, è doveroso chiarire la peculiare posizione del Messico di quegli anni, vessato dall'imperialismo economico americano nonché schiacciato dagli effetti devastanti della Grande Depressione, e particolarmente vulnerabile da un punto di vista politico, perché principale area di interesse da parte delle maggiori potenze tra cui la Germania nazista per via dei proventi derivanti dall'esportazione del petrolio. E la Germania, in quel momento, risultava certamente il miglior acquirente, specie se messo a confronto con il vicino, niente affatto amico, statunitense. Numerosi intellettuali dell'epoca si lasciarono affascinare dai totalitarismi europei, e se è vero che non potevano avere una reale conoscenza di quanto accadeva, è pur vero che ciò non li esime dall'essere responsabili di un'analisi politica troppo superficiale, pericolosamente avventata. All'indomani della Grande Guerra e della diffusione delle notizie circa gli orrori del genocidio, molti furono i ripensamenti, e Vasconcelos fu indubbiamente tra quelli. Ad ogni modo, a poco servì il suo pentimento; il pensatore messicano, già afflitto dagli insuccessi politici del 1929, fu definitivamente dimenticato, e l'ostracismo di oggi nei confronti del suo pensiero è senz'altro in parte dovuto a questo.

Il peccato della sua riflessione è senza dubbio un'esasperata componente utopistica, certamente fragile e soggetta a tali fascinazioni, tuttavia non ci sembra legittimo interpretare le sue posizioni come essenzialmente orientate a prospettive autoritarie. Al contrario, Vasconcelos sogna un'umanità unita nell'esperienza spirituale, obiettivo diametralmente opposto a quello della dominazione razziale perché rinvia alla riunificazione in una sola razza che segnerebbe l'avvento di una favolosa «era estetica». In questa direzione, per quanto utopistica, costruisce negli anni tra il 1920 e il 1924, che Fell ha definito «los años del águila», un intero sistema educativo e culturale di stampo umanistico in cui la musica assume, come nell'ascesi pitagorica, un ruolo centrale. E nella medesima direzione, è possibile inserire quei progetti culturali incentrati sulla musica, i «Festivales del aire libre», vere e proprie cerimonie iniziatiche atte a creare nell'anima del popolo un movimento ascendente, una catarsi nel senso aristotelico, in cui il ritmo rivela il proprio potenziale “infernale” di comunicazione e perfino di identificazione, oggetto – come si è visto – della critica zambraniana⁸¹³.

Pertanto Vasconcelos, in tal senso in pieno accordo con la tradizione pitagorica, pensa a musica ed educazione come strettamente connesse; basta sfogliare le pagine

⁸¹³ Sul legame tra pitagorismo e la politica culturale attuata durante gli anni della presidenza della SEP, si veda C. Fell, «La fuente pitagórica», in Id., *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, cit., p. 368 e ss.

della sua opera di carattere pedagogico *De Robinson a Odisseo*, in particolare il capitolo dedicato a «El departamento de Bellas Artes»⁸¹⁴, per rendersi conto di quanto spazio nel contesto del processo di acculturazione del popolo sia dedicato all'ambito musicale.

Un legame interessante, quello tra educazione e musica, che, del resto, si dà anche in Zambrano quando insiste sul popolo come depositario di un ritmo e di una musica propri. È la danza, e in particolare quella folklorica, su cui riflettono entrambi, a rivelare ciò che il popolo custodisce, ovvero una certa naturalità. In tal senso, come scrive in *Delirio e destino*, è un certo ritmo, un ritmo nuovo ad annunciare l'avvento della Seconda Repubblica. Ed è estremamente significativo che il popolo, così come analizzato in *Persona e democrazia*, si configuri come spazio privilegiato di azione, spazio idoneo alla nascita di una nuova coscienza trans o sovra-nazionale, osserva opportunamente Martínez González⁸¹⁵. In effetti, presupposto indispensabile della democrazia, all'interno del processo di umanizzazione della storia e della società, è che la società intera sia “popolo”⁸¹⁶, laddove questo è inteso come realtà umana.

Tuttavia, la relazione tra storia, ritmo e civiltà, non si esaurisce nella questione culturale. Come anticipato, Vasconcelos immagina un processo di trasfigurazione e ascensione totale di tutte le razze e società in un momento culminante che affermerebbe l'ingresso in una nuova era spirituale dell'umanità. *La raza cósmica*, opera del 1925⁸¹⁷, non è però un mero sfoggio di fantasia – in proposito pare che Unamuno proprio in seguito alla lettura dell'opera sorrise e proruppe con l'epiteto, riferito a Vasconcelos, «el gran fantaseador»⁸¹⁸ – bensì tenta di rispondere a vari interrogativi: che luogo occupa l'America latina nel panorama della cultura mondiale? Cosa significa l'esperienza del meticciato latinoamericano nella storia mondiale? Che possibilità avevano i nazionalismi americani all'indomani del primo conflitto mondiale?⁸¹⁹ La riflessione che

⁸¹⁴ Cfr. J. Vasconcelos, «El departamento de Bellas Artes», in *De Robinson a Odisseo*, in Id., *O.C.*, tomo II, cit., pp.1678-1688. In quest'opera l'autore messicano, nel solco dell'antagonismo tra cultura anglosassone e latina, contrappone la figura di Robinson Crusoe a quella di Odisseo, rispettivamente interpretati come simbolo della cultura dell'attivismo, del saper fare all'americana, e come simbolo dell'abilità tecnica o d'ingegno ma coadiuvata da una altrettanto ricca capacità e finezza intellettuale. È estremamente significativo il fatto che l'eredità spagnola sia individuata nella figura di Ulisse. In tal senso, l'eroe greco rappresenta tanto il viaggio spirituale quanto una specifica avventura culturale: «Por eso no sólo el honor, sino también la conveniencia, nos está aconsejando un retorno a las disciplinas de la totalidad, un viaje espiritual de regreso a nuestros lares. Desde Robinson hasta el Odisseo de un mundo futuro, liberado, regenerado, mejorado». Ivi, p. 1529.

⁸¹⁵ Cfr. F. Martínez González, *El pensamiento musical de María Zambrano*, cit., p. 380.

⁸¹⁶ Cfr. M. Zambrano, *Persona e democrazia*, cit., p. 171.

⁸¹⁷ J. Vasconcelos, *La raza cósmica*, Paris, Agencia Mundial de Librería, 1925; poi ripubblicata nel 1948 in Argentina da Espasa-Calpe, è infine inclusa nel tomo II delle *Obras Completas*.

⁸¹⁸ Cfr. E. Krauze, *El caudillo Vasconcelos*, cit., p. 30.

⁸¹⁹ Cfr. M.A. Justina Sarabia Viejo (a cura di), *José Vasconcelos*, prologo di A. Lago Carballo, Madrid, Ed. de cultura hispánica, 1989.

ne consegue, e che rinvia a un movimento storico in cui la legge comtiana dei tre stadi si fonde, con audacia eclettica tipicamente vasconceliana, con il Vangelo ascendente del neoplatonismo, si chiude prospettando la fine delle razze per mezzo di un meticcio universale che conduca alla nascita, in America latina – immaginata appunto come il continente destinato a ospitare una grande e definitiva sintesi –, di un'umanità integra, finalmente unita⁸²⁰.

D'altra parte, il tema della razza cosmica, ma ancor prima dell'ispanoamericanismo – che in Vasconcelos si traduce in una sferzante critica all'imperialismo panamericano e nell'esaltazione del bolivarianismo⁸²¹ – era un tema condiviso. È l'anelo alla Patria Grande, su cui si è soffermato Manuel Ugarte nel suo libro del 1922; è il sogno di un movimento continentale come Haya de la Torre voleva che fosse il suo APRA (Alleanza Popolare Rivoluzionaria Americana). È la *Utopía de America*, per riprendere il titolo del celebre saggio, anch'esso del 1925, sull'America ispanica di Pedro Henriquez Ureña. È l'ideale che riunì nella celebrazione del giugno del '25 a Parigi personalità come José Vasconcelos, José Ingenieros, Miguel Ángel Asturias, Manuel Ugarte, Carls Quijano, Victor Raúl Haya de la Torre e il grande don Miguel de Unamuno⁸²².

Anche Zambrano, ne *L'isola di Porto Rico. Nostalgia e speranza di un mondo migliore*, nell'ambito di una riflessione sul rapporto tra Spagna e America latina, traccia le linee di un panamericanismo autentico⁸²³, dove insularismo, democrazia e utopia si intrecciano tanto che sembra quasi possibile scorgere l'approdo dell'incredibile «zattera

⁸²⁰ Il tema del meticcio, come osserva nella breve postfazione all'edizione del 1997 J. Gabilondo che definisce l'esperimento letterario vasconceliano attraverso la formula "realismo mitico", è intrinsecamente connesso alle istanze antipositivistiche. Infatti, attraverso la teoria dell'ibridazione in un'unica e definitiva razza, Vasconcelos intende contrastare le implicazioni sociali dell'evoluzionismo darwiniano, utilizzando in modo evidentemente arbitrario e fantasioso le teorie di Mendel. L'ibridazione tra le quattro razze (rossa, gialla, nera e bianca) avverrebbe in base ad "affinità estetiche", volendo scongiurare, in tal modo, pericolosi risvolti imperialisti. Cfr. J. Gabilondo, *Afterword to the 1997 edition (Postfazione)*, in J. Vasconcelos, *The Cosmic Race/La raza cósmica*, a cura di D.T. Jaén, The Johns Hopkins University Press, Baltimora, 1997, p. 107.

⁸²¹ Cfr. J. Vasconcelos, *Bolivarismo y Monroísmo*, Santiago del Chile, Ercilla, 1934 (1937); poi incluso nel tomo II delle *Obras Completas*. Del resto, come si evince dal prologo della tanto e giustamente discussa opera *Breve historia de México*, l'autore latinoamericano vede la conquista spagnola come un'immensa opera di civilizzazione. Sebbene la sua posizione si riveli alquanto ambigua, giacché è pur vero che in diversi passi, nonché ne *La raza cósmica*, Vasconcelos pensi positivamente alla cultura indigena, non mancano giudizi e pregiudizi culturali decisamente forti e a dir poco sconcertanti, che fanno di questo studio, che pretenderebbe di essere storico, un'insopportabile opera di revisionismo. «En qué espíritu nacional podríamos recaer nosotros si prescindiesemos del sentir castellano que nos formó la Colonia? Existe acaso en lo indígena, en lo precortesiano alguna unidad de doctrina o siquiera de sentimiento capaz de construir un alma nacional?», o ancora «Nada destruyó España, porque nada existía digno de conservarse cuando ella llegó a estos territorios, a menos de que se estime sagrada toda esa malayerba del alma que son el cannibalismo de los caribes, los sacrificios humanos de los aztecas, el despotismo embrutecedor de los incas» (*Breve historia de México*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 1307).

⁸²² Cfr. J. Vasconcelos, *Discurso del maestro*, in Id., *O.C.*, tomo II, cit., p. 878.

⁸²³ Cfr. G. Cacciatore, *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, cit., p. 168.

di pietra» del grande poeta di contagi e calamità José Saramago⁸²⁴.

Indologia, opera del 1926, non è che un ampliamento delle tesi dell'anno precedente; in essa Vasconcelos immagina l'avvento della razza cosmica come esito di un processo suddiviso in sette stadi: pretoriano (barbarie), democratico (Grecia, Europa del XIX), economico (imperialismo), tecnico (società organizzata e diretta dagli umanisti) e, infine, filosofico o estetico.

Cos'è, dunque, la "razza cosmica"? Cosa l'età estetica? Sebbene nel solco del *Timeo* o del *Crizia*, in cui si fa riferimento all'antica civiltà di Atlantide⁸²⁵, il visionario Vasconcelos non sembra abbandonarsi fino in fondo a una vera e propria utopia, come avviene per l'*Ariel* di Rodò; il suo idealismo, infatti, si sostiene su una serie di *a priori* metafisici di origine neoplatonica, i quali fanno dell'opera ben altro che un mero esercizio letterario. Non un'utopia, quindi, né una architettura sociale, osserva Krauze, bensì una visione nel senso biblico del termine: un quadro assoluto e irresistibile del futuro. Una visione "metastorica" elaborata nella piena consapevolezza di una realtà "razziale" – laddove evidentemente il termine "razza" segnala l'impianto categoriale tipico del pensiero di fine Ottocento – sempre più frammentaria, dilaniata tra i due estremi del dogma e dell'ateismo⁸²⁶. L'annuncio della quinta razza, quella cosmica, è allora annuncio del disegno divino, del destino assegnato all'America latina come luogo di fusione di tutte le razze del pianeta.

La fase finale è pensata come epoca in cui trionfa la Bellezza – non sorprende, in tal senso, il fatto che Vasconcelos creda la filosofia estetica più idonea al temperamento ispanico –, in cui si rende finalmente manifesto quel ritmo unico che muove l'universo e in cui vige un sistema di uguaglianza tra gli uomini ma nel rispetto della differenza. Uguaglianza ma non uniformità, chiarisce Zambrano al fine di descrivere l'ordine democratico:

Raggiungeremo l'ordine democratico solo con la partecipazione di tutti in quanto persone, il che corrisponde alla realtà umana. E l'uguaglianza di tutti gli uomini, "dogma"

⁸²⁴ Cfr. J. Saramago, *La zattera di pietra*, Torino, Einaudi, 1997. Il suggestivo romanzo narra di una terribile quanto improvvisa spaccatura all'altezza dei Pirenei, in seguito alla quale la Penisola iberica si disancora dal continente europeo e comincia a viaggiare per l'Oceano Atlantico prospettando l'approdo, concreto quanto metaforico, territoriale quanto culturale, a una nuova identità in cui Spagna e Portogallo, antiche rivali in materia di colonie, trovano o possono trovare – il romanzo non ha una fine definita e si presta a diverse interpretazioni – una riconciliazione. L'America latina e il sogno di Bolívar rappresentano senz'altro una possibile realizzazione della prospettiva aperta dalla fantasiosa avventura culturale di Saramago. Il tema zambranoiano dell'isola, con la sua irriducibile componente utopica, sembra incontrare in essa una nuova avventura metaforica.

⁸²⁵ In proposito si veda il suggestivo libro di D. Bigalli, *Il mito della terra perduta. Da Atlantide a Thule*, Milano, Bevivino, 2010.

⁸²⁶ Cfr. E. Krauze, *El caudillo Vasconcelos*, cit., p. 29.

fondamentale della fede democratica, dovrà essere uguaglianza tra persone umane, non tra qualità o caratteri, perché uguaglianza non significa uniformità. [...] Sarà un'utopia pensare che questo ordine, invece di escludere delle realtà, le possa includere piano piano tutte quante?⁸²⁷.

E come in una sorta di eco lontana si leva la voce esuberante di Vasconcelos, con la sua fantasia amena, la sua visione non compromettente, un bell'affresco di beati senza scomode allusioni, sogno lucido di un'umanità estranea, di un cielo senza scala per accedervi:

La conquista del trópico transformará todos los aspectos de la vida [...] se levantarán columnatas en inútiles alardes de belleza y, quizá, construcciones en caracol, porque la nueva estética tratará de amoldarse a la curva sin fin de la espiral, que representa el anhelo libre, el triunfo del Ser en la conquista el infinito. El paisaje pleno de colores y ritmos comunicará su riqueza en la emoción; la realidad será como la fantasía. [...] Una civilización refinada e intensa responderá a los esplendores de una Naturaleza henchida de potencias, generosas de hábito, luciente de claridades⁸²⁸.

Non vi è bisogno di insistere sulla distanza, già di per sé abissale, tra Vasconcelos e Zambrano. Tuttavia, a riprova di ciò, vi è un ulteriore elemento di carattere simbolico su cui vale la pena soffermarsi.

Probabilmente sulla scia di Spengler e a partire dalla distinzione tra le fasi del mito, della scienza e della religione, in cui il pensatore nella sua *Ética* suddivide idealmente la storia, Vasconcelos prospetta il superamento dell'umano, il suo crepuscolo (*ocaso*). Risulta allora quanto mai significativa la contrapposizione tra aurora e crepuscolo esposta nel finale dell'*Ética*, che vale la pena di riportare interamente per l'importanza che assume nell'ottica del confronto con Zambrano:

En ese período claro, primavera del espíritu, de que no carece ningún pueblo cuya trayectoria no está desviada, se intuye con precisión y con certidumbre la influencia sobrenatural actuando sobre nuestra decisión y dirigiéndola. De esta percepción nace el mito. En seguida un estado crítico científico define las cosas y organiza las relaciones ambientes. La intuición se empaña en el trato de los objetos, por se reivindica en el período final filosófico religioso. Hay en éste algo de ritmo del día; despertamos a la aurora de esplendor y de sorpresa; el alma danza en la luz del amanecer, y el pecho se exalta; personalizando el asombro, la imaginación construye mitos. Después, en el meridiano, crudamente luminoso, los contornos se aclaran, el misterio se disipa y la razón exclama: he allí que no había nada en la aurora. Los hombres de la aurora se entregan, sin embargo, a la siesta de la confianza imperturbable, porque vieron la anunciación. Los hombres del Mediodía y la razón clara son como cierta especie de infusorios – debe haberlos en los mundos de la zoología – que se abren nada más a la viva luz cenital y en seguida se cierran hasta el próximo meridiano. No por eso dejande cantar las alondras en cada aurora. Y vienen, por último, los hombres de Ocaso, que son los filósofos. Atrevidos sistematizadores de todas las visiones, observan el descenso solar, el retorno de la sombra y, en su seno, otra suerte de claridad vasta y misteriosa como no acierta a serlo el día⁸²⁹.

⁸²⁷ M. Zambrano, *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, cit., p. 197.

⁸²⁸ J. Vasconcelos, *The Cosmic Race/La raza cósmica*, cit., p. 64.

⁸²⁹ J. Vasconcelos, *Ética*, in Id., *O.C.*, tomo III, p. 1088.

È ora più che mai evidente la distanza tra i due pensatori. In questa tematizzazione della luce, in questo legame tra filosofia e fotografia – su cui ha insistito Derrida – che certamente li accomuna, nella critica, di chiara ispirazione nietzschiana, al Mezzogiorno della ragione, se Zambrano eleva a luce emblematica della propria riflessione e di un nuovo modo di filosofare quella incerta e chiaroscurale dell'aurora, metafora della nascita, Vasconcelos esalta la luce liminare e ugualmente umbratile del crepuscolo, che anticipa il cielo notturno e l'apparizione, altrimenti impossibile, della vita dell'universo, come metafora del superamento dell'umano, del suo stesso trascendersi.

Un tale movimento, una tale propulsione, infine, trova in un elemento originario e caratteristico della storia culturale dell'Occidente, in particolar modo di quella moderna, il suo motore essenziale: la colpa. Zambrano, ne *L'uomo e il divino*⁸³⁰, riconosce proprio nell'uomo moderno l'urgenza di liberarsi dalla credenza in una colpa originaria, dall'escatologia della colpa, da quell'errare e patire di origine orfica che ha descritto sin dall'antichità della nostra cultura l'uomo come *homo viator*. È questa stessa premura a decidere il suo destino, la sua utopia irrinunciabile. In tal senso, il “suicidio di Adamo”, ovvero l'uscita dal Paradiso terrestre, sta alla radice del suicidio dell'Occidente⁸³¹. L'insistenza sul fallimento, sulla sconfitta, sulla passività come passaggio necessario alla costituzione della persona, significa andare a sanare esattamente questa tara ancestrale della nostra cultura, l'assolutismo come peccato originario. Se il soggetto nella condizione di errare e patire, ovvero nel suo tessuto temporale, viene riscattato, lo è per poter abbandonare ciò che assieme ad esso si è pericolosamente insinuato, ovvero una certa volontà di rivincita, il sogno primario della divinizzazione, l'espiazione intesa come progetto di identificazione con il divino.

Il tema della colpa è indiscutibilmente uno dei temi centrali delle opere vasconceliane, in particolar modo dell'*Ética* e, se in alcuni luoghi rappresenta il motivo su cui costruisce un impianto profondamente pessimistico di matrice cristiana, dall'altro si mostra come semplice passaggio nel processo cosmologico di stampo neoplatonico. Si ricordi che la trasfigurazione ad opera dell'uomo è altresì indicata come redenzione, e redimere, nella sua prospettiva filosofica, significa colmare la distanza tra l'ente e il divino, giacché il male, contemporaneamente realtà biologica e morale, altro non è che, metafisicamente inteso, allontanamento dalla sostanza divina. Il peccato, dunque, si

⁸³⁰ Cfr. M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 95.

⁸³¹ Cfr. J. Moreno Sanz, *El suicidio de Occidente y la utopía irrenunciable*, in «Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura», n° 59, 2003, p. 39.

configura come adesione a una sorta di entropia spirituale che viola la legge dell'Universo, la quale – come si è detto – tende all'Assoluto.

A conclusione di questa riflessione circa la contrapposizione tra storia tragica e storia etica, possibile solo una volta chiarite le strutture antagoniste di soggetto e persona, la domanda dalla quale partiva Zambrano nel 1930 nel suo *Horizonte del liberalismo* resta: cos'è la politica rispetto alla vita? La risposta di allora, implicava già, sebbene nella prospettiva del liberalismo, l'idea di "aurora", di una nascita sempre da rinnovare al fine di non permettere la riduzione a mera formula di partito del ben più vasto orizzonte politico. Tuttavia, se in quella prima opera l'ideale liberale implicava il concetto di individuo, con tutto il suo ingombrante significato socio-economico – sebbene depurato nell'orizzonte di un "nuovo liberalismo" – anni più tardi una tale dimensione politica viene rinnegata da Zambrano perché «tan individualista, tan humano este liberalismo, ha creado un producto ético extraneo a toda vibración humana e individual!»⁸³².

La democrazia, la armonia democratica, di cui scrive negli anni Cinquanta, al contrario, risulta fedele a un certo socialismo e a quella prospettiva etica orfico-pitagorica in cui la *circostanza* orteghiana è stata definitivamente assorbita nell'orbita di una paradossale «libertà incatenata» dalle radici spirituali più profonde.

La persona, che si costituisce melodicamente, ovvero attraverso la dialettica tra disnascita e risveglio, infatti, esprime un concetto più ampio di quello di individuo giacché implica l'"altro", la relazione. Mentre l'individuo, con il suo proprio tempo isolato, «tempo della solitudine»⁸³³ lo definisce Zambrano, vuole ritirarsi dalla società, dal suo ritmo, o vivere in essa ma in perenne ribellione. D'altra parte, nella stessa espressione "individuo" si nasconde un certo antagonismo. Di qui la necessità di superare il liberalismo.

Tuttavia, neppure le democrazie attuali, come scrive nel prologo alla seconda edizione di *Persona e democrazia* del 1987, sono state in grado di istituire una dimensione autenticamente politica; al contrario hanno mostrato una volta di più, con la terribile vicinanza alla demagogia e al totalitarismo, la struttura sacrificale della storia. "Rivoluzionaria" sarà soltanto una politica non votata al dogma della ragione, non votata all'esecuzione di formule aprioristiche ma che, piuttosto, crederà nella vita, nella sua poliedricità.

⁸³² M. Zambrano, *Horizonte del liberalismo*, Madrid, Morata, 1996, p. 239.

⁸³³ M. Zambrano, *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, cit., p. 18.

In questo senso, «il conservatore è il mineralizzatore della storia»⁸³⁴, in ciò molto simile al grande rivoluzionario che instaura «il migliore-l'unico-dei mondi». L'armonia democratica sarà possibile solo attraverso la persona e la sua libertà paradossale, in quanto «non è possibile scegliere se stessi come persona, senza fare contemporaneamente la stessa scelta anche per gli altri. E gli altri sono tutti gli uomini»⁸³⁵. Non struttura fissa, dunque, bensì «democrazia sempre nascente»⁸³⁶.

In questa eterna lotta tra realismo e utopia, Vasconcelos e Zambrano sembrano restituire due orizzonti in cui è lo stesso concetto di finalità ad essere messo in discussione, si pensi al “disinteresse” vasconceliano e alla “disnascita” zambraniana, segnalando, sia pur in modo diverso, quanto può essere sottile il confine tra utopia e distopia. Il concetto di disinteresse, fondato sull'*a priori* del ritmo, non sembra capace di scongiurare certe derive, e questo proprio per il suo potenziale “totalizzante”, rivelando ancora una volta il pericolo insito nella tensione all'unità e alla totalità. «Si dice totalità ciò cui non manca nessuna delle parti delle quali si dice che per natura è costituita», scrive Aristotele nella *Metafisica*⁸³⁷, e questa è certamente la grande preoccupazione, da un punto di vista etico e politico, dell'attività intellettuale di Vasconcelos. Eppure, l'impianto monistico basato sul concetto di ritmo non sembra in grado di garantire quella stessa pluralità che intende salvaguardare.

La “disnascita” zambraniana, invece, insistendo sulla distinzione tra ritmo e melodia, laddove quest'ultima diviene il fondamento dell'armonia, e sull'esercizio della responsabilità, scongiura in modo decisamente più incisivo i pericoli di ogni assolutismo e di ogni totalitarismo.

Ad ogni modo, la domanda zambraniana resta irrisolta: sarà possibile costituire una filosofia a partire dal pitagorismo? Sarà possibile, in altri termini, conciliare mistica e politica?

Vasconcelos non risponde, e neppure apre una tale parentesi; nella sua prospettiva filosofica, la musica si situa perfettamente e utopisticamente tra mistica e politica. In tal senso, è indicativo un suo esaltato e visionario racconto incluso nella raccolta del 1933 intitolata *La sonata mágica* di cui riportiamo un breve brano: «Se antoja ser mago para conquistar el poder sobre toda la América latina [...] No hay mejor conmutador que la música para poner en movimientos las corrientes morales y altas. Así, pues, si yo fuera

⁸³⁴ Ivi, p. 79.

⁸³⁵ Ivi, p. 198.

⁸³⁶ Ivi, p. 198.

⁸³⁷ Aristotele, *Metafisica*, Libro V, 26, cit., p. 336.

el mago de América Latina emprendería la regeneración de la raza por la música. [...] Declararía a Rimsky Korsakoff maestro de la América [...] Viva Rimsky Korsakoff!»⁸³⁸.

2.3 Per una topografia filosofica: dal giardino alla *polis*

La contrapposizione tra modello architettonico e modello musicale, su cui ci si è soffermati sia pur brevemente a proposito di Zambrano, la quale se ne serve per distinguere la modalità tragica di fare e vivere la storia da quella etica, non si esaurisce in una mera alternativa categoriale. E nemmeno trova una esatta corrispondenza nella suddetta opposizione tra tragico ed etico, tra negativo e positivo.

La riflessione sull'architettura, intesa concretamente o metaforicamente, risulta di gran lunga più ricca di significati e di rimandi tanto nel pensiero zambrano quanto in quello vasconceliano e, sebbene talvolta contrapposta a quella sulla musica, non sempre e necessariamente le due si pongono in modo alternativo. Del resto, musica e architettura, non si escludono, ma anzi si intrecciano nei più mirabili risultati dell'arte; in proposito sarebbe sufficiente ricordare l'affascinante scoperta dell'etnomusicologo Schneider che individuava nei motivi dei capitelli dei chiostri di Santa Maria di Ripoll e di San Cugat del Vallès, due monasteri romanici catalani, una partitura cifrata, propriamente una melodia liturgica, costruita sull'analogia tra animali simbolici e suoni⁸³⁹.

Edificare significa anzitutto immaginare lo spazio abitativo, lo spazio proprio dell'uomo, che in tal senso può essere anche spazio per l'uomo che si rivolge agli dèi. Ne *L'uomo e il divino*, infatti, Zambrano scrive:

[...] ovunque volgiamo lo sguardo, vediamo l'uomo rivolto al divino: in India, Iran, Caldea ed Egitto, la vita dell'uomo sulla terra aspirava a essere copia del cielo. Le città, i templi, la stessa casa erano serbatoi celesti. Edificare, l'attività più pratica di tutte, non era costruire un pieno, ma circoscrivere un vuoto, uno spazio – il cortile che sussiste nella casa mediterranea – dove il cielo discende. Oppure edificare una torre che pretende scalare il cielo, o che si innalza a metà cammino e chi ascende a essa osserva nello stesso tempo ciò che accade nel cielo e sulla terra. Le piramidi d'Egitto sono specchi della luce solare, risposta della terra e non interrogazione al suo dio⁸⁴⁰.

⁸³⁸ J. Vasoncelos, *La redención por la música*, in Id., *La sonata mágica*, cit., p. 92.

⁸³⁹ Cfr. M. Schneider, *Pietre che cantano. Studi sul ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico*, tr.it. di A. Menduni, Milano, SE, 2005. È la stessa Zambrano a menzionare questa incredibile scoperta nella sua opera *Dell'Aurora*, cit., p. 126.

⁸⁴⁰ M. Zambrano, *L'uomo e il divino*, cit., p. 89.

La pensatrice andalusa, che non a caso comincia la sua attività con un saggio intitolato «Ciudad ausente»⁸⁴¹, dedica pagine tra le più suggestive della sua produzione letteraria e filosofica al tema. Nelle sue varie declinazioni l'architettura, che solo in parte è evocata come metafora della volontà – volere, lo si già detto, coincide con edificare scrive in *Persona e democrazia*,⁸⁴² perciò secondo la filosofa è auspicabile il passaggio a una forma più tenue e docile quale l'anelare –, è oggetto di numerose riflessioni da parte di Zambrano, seppure talvolta nel solco della contrapposizione tra spazio e tempo, tra attività e passività, tra architettura e musica, tra ragione e poesia.

Come sinonimo di volontà, l'architettura diviene metafora per antonomasia della storia sacrificale; vale la pena di riportare per intero la riflessione della filosofa spagnola, perché emergano elementi come la piramide e la cupola intesi nel loro significato di sodalizio tra umano e divino:

Niente assomiglia all'azione storica più dell'architettura. Sarà per questo che tutti gli imperi, da quello romano a quello spagnolo, sono stati così prodighi di costruzioni. L'architettura è l'arte che offre più metafore alla storia. [...] Non c'è mai stato volere senza sacrificio. Consideriamo volere anche quello che si chiama amore, ma ci riferiamo ora in particolare al voler innalzare o difendere un edificio storico, sociale. Qualcosa che possa trovare un simbolo nella piramide o nella cupola, elementi fondamentali del costruire umano. La piramide è la forma che punta verso il cielo, alla cui base raccoglie e definisce la terra, la delimitata in forma quadrangolare, espressione diretta dell'azione umana: del dominio umano, perché più dominabile, e anche più divisibile, a prima vista, rispetto al cerchio. Il cerchio è simbolo celeste e, riguardo all'attività umana, è simbolo di contemplazione e di conoscenza; ma la cupola corrisponde anche al potere, a un potere universale, protettore, copia del potere del cielo. Davanti all'una e all'altra – la piramide e la cupola – viene depositata l'offerta. Nella maggior parte delle religioni anteriori al cristianesimo, ogni costruzione importante esige una vittima. Anche oggi persiste il rito della prima pietra, sotto la quale si seppelliscono, chiusi in una cassa, alcuni piccoli oggetti che esprimono un'intenzione⁸⁴³.

Dal tempio alla città, al ponte, alla casa, al patio, la pensatrice spagnola esplora lo spazio umano, il suo posto nel cosmo, che è tanto il bosco con il suo chiaro (*claro*) quanto la *polis*, nelle sue forme più svariate, perché esistono luoghi costruiti e luoghi

⁸⁴¹ Si tratta del primo scritto di Zambrano, del 1928, nonché primo di una lunga serie di testi sul tema della città: *Una ciudad; Paris*, in «Lyceum», La Habana, n. 27, 1951, pp. 13-17; *Nuestra ciudad*, in «El Nacional», Caracas, 8 marzo 1961; *La ciudad, creación histórica*, in «Semana», San Juan de Puerto Rico, 22 aprile 1964, n. 304, p. 4; *Los centros de población*, in «Semana», San Juan de Puerto Rico, 16 settembre 1964, n. 309, pp. 2 e 12; *La ciudad*, in «Semana», San Juan de Puerto Rico, 11 novembre 1964, n. 314, p. 10; *Hasta la formación de la ciudad*, (inedito, M-135); *La huida de las ciudades*, in «Semana», San Juan de Puerto Rico, 17 marzo 1965, n. 318, p. 8; *Crítica de la razón discursiva*, 1972 (inedito, M-261) in cui compare il tema mistico dell'anima-*polis*; *Las vísceras de la ciudad*, in «Diario 16», Madrid, Suplementos Culturas 31, 10 novembre 1985; *Una arquitectura que no cierre el horizonte y que cobije*, in «Punto y plano», n. 2, 1987, pp. 7 e 8.

⁸⁴² Cfr. M. Zambrano, *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, cit, p. 96.

⁸⁴³ Ivi, pp. 96-97.

originari, paradisi terrestri e paradisi artificiali, mostrando una volta di più il legame indissolubile che vige tra *èthos* e *poiesis*.

L'architettura esprime un'istanza primaria dell'uomo; è riparo, separazione, un primo limite, un riconoscersi per la prima volta scisso dalla natura, uomo, e in tal senso già filosofia.

Anche Vasconcelos, e forse in modo più categorico, insiste sul legame tra filosofia e architettura. In proposito, in *Historia del pensamiento filosófico* scrive: «Donde quiera que ha existido arquitectura ha existido filosofía»⁸⁴⁴. In questa prospettiva, costruire, edificare, coincide con progettare, ideare; e alla nozione di idea sappiamo che Vasconcelos oppone quella di immagine, più flessibile, duttile, adatta alla promozione di una filosofia estetica. In effetti, è proprio nell'ambito di una distinzione tra idee ed immagini che incontriamo un'importante considerazione:

Así, por ejemplo, abandonada a su índole formál, la idea remata en geometría. La geometría nos enseña un mundo como el de los jardines geométricos franceses, un mundo que obedeciera a planos de esfera, un mundo que sería horrible como el juguete mecánico o la arquitectura funcional; fracaso, caricatura de la idea. En cambio, la imagen permite pensar en jardines de esos de que está llena la literatura, jardines de poeta, superiores a la posibilidad material; como los que pinta el Angélico, para sitio de sus desfiles celestes⁸⁴⁵.

Il tema del giardino, che non a caso assume una rilevanza speciale nella sua *Estética*, sembra contrapporsi all'architettura come sinonimo di filosofia sistematica e, in un certo senso, riportarci alla componente utopica della riflessione vasconceliana. Sebbene nelle visioni descritte ne *La raza cósmica* siano presenti diversi elementi architettonici della nuova e moderna Atlantide, chiamata Universopolis, – in particolare sono la verticalità della piramide o le forme spirali ad essere evocate più frequentemente – nel contesto della sua riflessione estetica sorprende quanto poco spazio sia dedicato all'architettura e quanto ampio sia invece quello rivolto ai giardini.

Un'attenzione speciale al mondo vegetale emerge già ne *La era del paisaje*, saggio incluso nell'opera *Pesimismo alegre*. In questo contesto, il filosofo messicano indaga il tema del paesaggio in quanto spazio in cui si dà una particolare relazione con il mondo vegetale come intermediario tra l'uomo e il minerale, realtà misteriosa che rappresenta la superiorità dell'"esistenza estetica" e dello stato di quiete sulla natura biologica nella sua dimensione volitiva. Al regno vegetale, Vasconcelos dedica anche una sezione importante nell'*Ética*, nonché – come anticipato – nell'*Estética* una lunga riflessione su

⁸⁴⁴ J. Vasconcelos, *Historia del pensamiento filosófico*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 535-536.

⁸⁴⁵ J. Vasconcelos, *Filosofía estética*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 1242.

boschi, parchi e giardini, questi ultimi presentati nella loro origine orientale e analizzati in quanto «dimora dell'uomo volitivo», pertanto inseparabili dall'istanza poetica dell'uomo. È in questo senso che il pensatore messicano, in una riflessione dal sapore vichiano, si domanda: «Habitó alguna vez el hombre la selva?»⁸⁴⁶.

La pianta, nella riflessione vasconceliana, emerge come un essere finito e perfetto perché rappresenta una sorta di sublimazione della volontà; pertanto, la contemplazione della bellezza di un paesaggio naturale, osserva l'autore, può forgiare l'essere umano perché insegna, come una sorta di “quietivo”, la trascendenza.

Il tema del viaggio cui rinvia la riflessione sul paesaggio naturale, dunque, è esplorato nel senso di una conversione interiore del panorama che, nell'apertura verso l'esterno, attraverso un processo di riconoscimento del simile (simpatia) – che Vasconcelos definisce altresì come arte della similitudine propria dei poeti e dei mistici – realizza l'unione con il divino o stato di grazia. Infatti, il vero motivo del viaggio è una sorta di sete di “paesaggio”, laddove quest'ultimo è inteso come gioco del tempo, simbolo della Totalità. Il viaggio è quello spazio di possibilità per il soggetto di operare un vero e proprio processo di spoliazione (o disinteresse), condizione essenziale perché si verifichi l'unità estetica. Simmel, in proposito, osservava come la trasformazione del paesaggio in opera d'arte necessitasse di una sorta di purificazione percettiva, in cui si verificasse il passaggio da frammento a unità⁸⁴⁷. All'era del paesaggio corrisponde, infatti, la visione metastorica di un'era estetico-spirituale e di una razza cosmica.

Il viaggio, inteso come apertura verso l'altro in un senso tanto etico-culturale quanto metafisico sino a comprendere la morte come evento trasfigurativo, è sinonimo di trascendenza. Il buon viaggiatore non viaggia assieme al proprio ambiente, ma con la necessità di nutrirsi dell'altro; in questo senso, il viaggio più pericoloso è quello che si intraprende “fuori di sé”, alla maniera dei mistici che anticipano il viaggio finale, il viaggio eterno⁸⁴⁸.

Tuttavia, avverte il filosofo latinoamericano, la similitudine può scatenare una sorta di idolatria della forma, una patologia della forma, riconoscibile nell'antropomorfismo, o nella “spiritualizzazione” della natura. «La Natura come società»⁸⁴⁹, direbbe

⁸⁴⁶ Cfr. J. Vasconcelos, *Pesimismo alegre*, in Id., O.C., tomo I, cit., p. 149.

⁸⁴⁷ Cfr. G. Simmel, *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Milano, Armando, 2006.

⁸⁴⁸ In proposito si veda l'interessante contributo di G. Cacciatore, *América Latina y pensamiento europeo en la “filosofía del viaje” de Ernesto Grassi*, in Id., *El búho y el cóndor. Ensayos en torno a la filosofía hispanoamericana*, Planeta, 2011, pp. 79-91.

⁸⁴⁹ M. Zambrano, *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, cit., p. 111.

Zambrano, immagine fallace, proiezione nostalgica di una vita felice, di un ambiente adatto all'uomo, e non di una leopardiana natura matrigna.

Come possibilità di azione e di significazione vitale, storico-culturale ed etico-spirituale, il viaggio si dà esclusivamente nell'orizzonte di una «comunità vitale» da riconquistare (paesaggio, lingua naturale, razza). Il paesaggio, infatti, secondo quanto afferma Vasconcelos, è più antico dell'uomo. Tuttavia, non tutti i paesaggi sono simbolo di Totalità.

La riconciliazione con la natura emerge qui all'interno dei temi del viaggio e del paesaggio, rivelando ancora una volta la profonda contraddizione della riflessione vasconceliana tra l'urgenza di salvaguardare l'alterità e l'impianto metafisico monistico.

Sebbene in modo assai distinto, come si è visto, entrambi i pensatori riflettono sulle diverse forme di vita, pianta, animale, uomo e persino sul cristallo, che Zambrano descrive come estrema coincidenza tra potenza e atto. In *Persona e democrazia*, il mondo vegetale è storia e unità assieme, molto essere e poca vita, o vita compiuta⁸⁵⁰. È in tal senso che, ispirata dall'opera *Ensimismamiento y alteración* di Ortega y Gasset, la filosofa spagnola offre alcune suggestioni sulla pianta evocata, nell'opera pubblicata postuma, come metafora della figura del beato, in cui la volontà è ridotta al minimo perché la vita si è ritirata presso di sé tanto da coincidere quasi con l'essere.

A introduzione della lunga analisi sulle diverse tipologie di giardino che costituisce uno dei capitoli finali dell'opera del 1935 e a riprova del legame tra architettura e giardinaggio, Vasconcelos osserva:

La idea de transformar el campo de cultivo en pardo de ornato es tan antigua como la arquitectura. Y aun podría citarse el Génesis y su Jardín del Paraíso en apoyo de una prioridad del jardín sobre el palacio y el templo. También la creación poético filosófica de los hindúes se desarrolla en jardines exuberantes. A la sombra de higuera clásica meditó el Buda. De los lirios de los campos hablan las *Escrituras* y los *Diálogos Platónicos* se desenvuelven según el ritmo de los sicomoros de las márgenes de Ilisos. El jardín es la morada del hombre dichoso, más aún que el palacio⁸⁵¹.

Èthos del pensiero, dunque, il giardino, con quel suo ritmo calante e trasognante, offre all'uomo il luogo idoneo, molto più che l'edificio, alla creazione. Del resto, il giardino è inseparabile dall'istanza poetica. Da queste poche righe si evince inoltre un fattore di estrema importanza al fine di ricollocare le presenti considerazioni sul tema del giardino all'interno dell'opera vasconceliana, ovvero l'inutilità di tale arte, inutilità che è in qualche modo garante di quel ritmo. A differenza dell'architettura, infatti, il

⁸⁵⁰ Ivi, p. 137.

⁸⁵¹ J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., pp. 1611-1612.

giardinaggio non risponde alle esigenze primarie dell'uomo quali la difesa, ma si mostra nella sua più totale gratuità, priva di scopo ed esclusivamente votata alla creazione di luoghi immaginifici, luoghi della mente che esprimano semplicemente la sua potenza creatrice, il suo voto assoluto alla bellezza. Paradossalmente, ma perfettamente in linea con la sua accezione di filosofia estetica, Vasconcelos riconosce nel giardino un connaturato carattere dionisiaco. Arte del giardino, difatti, è conoscenza delle passioni, ritmo, armonia. E, in tal senso, il legame con la musica è più volte ribadito.

È lo scarto tra la categoria del bello e quella dell'utile a fare del giardino il tema privilegiato della filosofia estetica. Certamente è presente anche la componente utopistica; il giardino come paradiso terrestre è il motivo primo della nostalgia dell'uomo, la fine o punto di approdo scambiato per l'origine, come insegna Zambrano, ma a nostro giudizio il fatto che, a differenza dell'architettura, l'arte del giardinaggio non sia funzionale a specifiche esigenze materiali dell'uomo, rappresenta un elemento ben più importante al fine di comprendere a pieno il senso del discorso vasconceliano. E pur tuttavia, come specifica qualche passo più avanti l'autore, «jardín y palacio guardan la misma relación que siembra y morada. Donde hay arquitectura aparece como obligado complemento la jardinería»⁸⁵².

Sul significato del giardino nella tradizione occidentale ha riflettuto Cooper nella sua *Filosofia dei giardini*⁸⁵³, in cui non poteva che cominciare la propria ricostruzione dall'intatto Eden. In proposito, l'autore evidenzia come nell'attrazione verso il giardino risieda l'epifania della coscienza umana di fronte al mistero. Non solo arte, quindi, ma in un certo senso cura dell'essere.

I giardini stanno nei palazzi e nelle città, sono una porzione di spazio celeste calata nell'ambiente meramente umano. Rappresentano in qualche modo l'originaria, profonda e umorale intimità dell'umano. Ma anche la città, nelle sue diverse accezioni, è costituita da spazi assai diversi tra loro.

Zambrano, come anticipato, dedica numerose pagine al tema, in cui la metafora architettonica è declinata nella sua accezione umana di edificazione dello spazio cittadino, dove per prima cosa sono le mura ad essere erette, mura che separano dai nemici, dalla natura selvaggia, dalla foresta che come il castello e a differenza del bosco – anch'esso trasformato in luogo di passeggio dai francesi come sottolinea Vasconcelos⁸⁵⁴ –, è una “istituzione” medievale, è natura già addomesticata.

⁸⁵² J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 1612.

⁸⁵³ D. Cooper, *La filosofia dei giardini*, tr. it. di E. Stefanini, Roma, Castelvecchi, 2012.

⁸⁵⁴ Cfr. J. Vasconcelos, «El bosque como parque», *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 1617.

Prima di procedere con una analisi circa la riflessione zambranianiana sulla città, è necessario chiarire che, al pari di Vasconcelos, il quale si sofferma sul tema del giardino mostrando uno stretto legame tra questo e la nozione di ritmo e, di conseguenza, con la sua prospettiva estetica, anche in Zambrano il tema della città rivela un'intima connessione con il *logos* musicale, rivelando contemporaneamente un significativo quanto sottile rinvio al rapporto dei pitagorici con la *polis*.

Se da un lato, infatti, il tema della città risponde alla metafora dell'architettura, in questa prospettiva è emblematico il saggio «Ancora su “la Città di Dio”» incluso in *Verso un sapere dell'anima*⁸⁵⁵, dall'altro si configura come spazio e corpo della Ragione poetica. Nella città, intesa come binomio *polis*-anima, Zambrano scova gli anfratti più intimi, rintraccia i fili di labirinti perduti, dipinge la città viscerale, con i suoi fiumi, i suoi *logoi* (si ricordi il sotterraneo fiume di Madrid, *il logos* del Manzanares), le sue rovine attanagliate da piante infestanti, i suoi silenzi e ritmi, la sua realtà caleidoscopica. E ancora i suoi uomini; si è già detto della riflessione di Zambrano sul radicamento di alcuni uomini alla propria città, si è detto di Lezama Lima, che era dell'Avana come San Tommaso lo era di Aquino⁸⁵⁶, ma si potrebbe altresì fare riferimento a Croce, descritto come tipologia di intellettuale “radicato” nella propria città ed emblema del legame inscindibile tra ritmo del pensiero e pulsazioni della città⁸⁵⁷. E la città, nella sua temporalità specifica, nella sua ritmicità, è modo di dire, è una determinata cantilena, linguaggio, pensiero sedimentato nella lingua come nella propria vitalità urbana, nei suoi costumi; è suprema unione tra filosofia e filologia.

Dalla città dell'infanzia, Segovia, alla città della lotta repubblicana, Madrid, dalle città dell'esilio, Avana, Roma, alle città sognate come Napoli, con quella Villa delle Ginestre che avrebbe dovuto finalmente restituirle un po' di pace, molte sono le città cui Zambrano dedica profonde riflessioni.

Un tale radicamento, che Zambrano intende in un senso profondo come “iniziazione” – che è anzitutto “iniziazione” alla *circostanza* – emerge in modo chiaro nella già citata intervista di Colinas alla pensatrice spagnola: «Todos los iniciados – afferma Zambrano – tienen necesidad de una ciudad, de un lugar. A veces les es más necesario este lugar que la palabra... Sí, ideal, al mismo tiempo, un espacio habitable, habituado. Un espacio

⁸⁵⁵ Cfr. M. Zambrano, «Ancora su “la Città di Dio”», in Id., *Verso un sapere dell'anima*, cit., pp.125-131.

⁸⁵⁶ Cfr. M. Zambrano, «Breve testimonio de un encuentro inacabable», in Id., *Islas*, cit., p. 235. Zambrano, scrivendo del poeta e amico cubano José Lezama Lima, ha più volte paragonato il suo essere originario dell'Avana, all'appartenenza che lega i due filosofi sopra citati ai rispettivi luoghi di provenienza. Cfr. M. Zambrano, «José Lezama Lima. Hombre verdadero», in Id., *Islas*, cit., pp. 219-223.

⁸⁵⁷ In proposito si veda il saggio di G. Cacciatore, «Croce e Zambrano su Ortega», in Id., *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, cit., pp. 151- 157.

que quizá se puede hallar en tantos otros lugares. La ciudad o lugar de los dioses»⁸⁵⁸.

È la città come luogo utopico, invece, a imporsi nella cultura occidentale. È la *Repubblica* di Platone, «il filosofo razionalizzatore di speranze»⁸⁵⁹, dall'immortalità dell'anima prospettata nel *Fedone* all'amore del *Simposio*, sino alla realizzazione in terra del «regno della giustizia»⁸⁶⁰. È attraverso di lui che la ragione contemplativa si fa edificante, che la speranza – la quale non esiste propriamente al di fuori della prospettiva di un'anima immortale – è affermata *more geometrico*.

L'analogia tra anima e città, o meglio l'isomorfismo su cui si regge l'intero impianto della *Repubblica* platonica, pur non estraneo alla riflessione zambraliana in cui anzi avviene una vera e propria identificazione tra queste due dimensioni, riecheggia in modo allucinato con le sue metafore di carattere musicale (armonia) e medico (gerarchia) atte a decretare la superiorità del tutto sulla parte⁸⁶¹. Diversa sarà, secondo Zambrano, la *Civitas Dei* agostiniana perché non sottoposta alla ragione bensì alla fede e, inoltre, non pensata come utopia ma come realtà oltre la vita.

Ma esiste anche un altro modo, un'altra città lontana dalla *polis*, ai suoi margini, è quella dei pitagorici su cui la pensatrice spagnola torna più volte e che fa emergere pienamente il contrasto, pronto a risolversi in una coincidenza estrema, tra la città e il filosofo che deve «comparire dinanzi alla città quando già abbia celebrato la sua simbiosi con essa. Con la sua propria città, realtà e rappresentazione della città di tutti gli uomini»⁸⁶². In fin dei conti, contrasto tra due città, quella degli uomini e quella di Dio.

Tuttavia, prima ancora di una tale contrapposizione, su cui torneremo più avanti nel contesto di un'analisi su alcune figure zambraliane, è spesso la città dei pitagorici, «una città dentro le città» come osserva Cornelli in uno studio sulla politica pitagorica⁸⁶³, a destare l'interesse di Zambrano, in quanto rappresenta il legame tra fratellanza, giustizia e pietà, pur rinviando a una certa impossibilità, a una certa esclusione o marginalità. Segno di una resistenza della componente utopistica del pensiero zambraliano? Del resto, come si evince dagli epistolari, fondare una comunità di carattere pitagorico fu

⁸⁵⁸ M. Zambrano, *Sobre la iniciación. (Conversación con María Zambrano)*, cit., p. 4.

⁸⁵⁹ M. Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, cit., p. 126.

⁸⁶⁰ Ivi, pp. 126-127.

⁸⁶¹ In proposito si vedano la ricostruzione di R. Fabbrichesi, «Platone e la passione della politica», in Id., *Corpo e comunità*, cit., pp. 53-61 e il già citato saggio di E. Nuzzo, *I "Luoghi" della città nella filosofia classica. Modelli e metafore della Pólis in Platone*, in G. Cornelli, G. Casertano (a cura di), *Pensare la città antica: categorie e rappresentazioni*, cit., pp. 73-90.

⁸⁶² M. Zambrano, *I beati*, cit., p. 49.

⁸⁶³ G. Cornelli, *Una città dentro le città: la politica pitagorica tra i lógoi di Pitagora e le rivolte antipitagoriche*, in G. Cornelli, G. Casertano (a cura di), *Pensare la città antica: categorie e rappresentazioni*, cit., pp. 21-38.

l'intimo segreto di Zambrano.

Nel saggio «Un luogo della parola: Segovia», incluso nell'opera *Spagna, sogno e verità*, Zambrano scrive che la città è ciò che più somiglia alla persona, riflessione cui fanno eco le analisi offerte in *Persona e democrazia* in cui riconosce nella *polis* il luogo natio dell'individuo, la sua genealogia. Ed è proprio in tal senso, in quanto prima forma di vita democratica, che essa è destinata al superamento dell'antagonismo tra individuo e società, ad essere spazio di possibilità della persona.

È nel recinto storico della *polis* greca, e di quella di Atene in particolare, che ha luogo la scoperta, l'apparizione della coscienza. [...] Individuo e città, in seguito individuo e società, sono mutuamente condizionati: la città è già lì quando nasce l'individuo, ma egli ha l'obbligo di continuare a costruirla senza tregua. [...] La città, prima forma di vita democratica, è la dimensione in cui l'uomo è visibile, in cui appare nella sua condizione di essere umano⁸⁶⁴.

La città è dunque il luogo “naturale” dell'uomo ma, sembra avvertirci Zambrano, solo se comprende al suo interno, come nel gioco delle scatole cinesi, la casa, il patio, i suoi luoghi celesti e infernali; ovvero i molti ritmi convergenti in un universo sinfonico in cui architettura e musica si mostrano complementari. Perché, del resto, la musica è l'arte più inumana di tutte, mentre l'architettura è il segno più tangibile dell'umano operare.

È significativo, in tal senso, che proprio in *Chiari del bosco*, nel contesto di una riflessione sui “segni naturali”, Zambrano si abbandoni a una nuova meditazione sulla città:

È mai accaduto che gli esseri umani non abitassero in alcuna città? Perché città può esserlo già la grotta, la rudimentale palafitta. Città è tutto ciò che ha un tetto. E col tetto, una porta. Una soglia e un tetto, una stanza in cui possono entrare solamente il padrone e i suoi, e – per scarso che sia il riparo da essa fornito – quanti altri egli vi ammetta. Già quell'uomo ha tracciato un limite tra la sua vita e quella dell'universo, una frontiera⁸⁶⁵.

In merito alla riflessione zambranianiana, Laguna osserva che è necessario che vi sia filosofia e poesia affinché vi sia città⁸⁶⁶, affinché le sue rovine non siano cancellate dalla memoria; affinché sia aperta una fenditura nel regno dell'Essere, affinché sia bandita dalla città la lotta fratricida che ha sacrificato Antigone all'altare delle eroine d'Occidente, affinché la città sia anche un po' esilio, quello metafisico. Del resto, tutto

⁸⁶⁴ M. Zambrano, *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, cit., pp. 127-130.

⁸⁶⁵ M. Zambrano, *Chiari del bosco*, cit., p. 114.

⁸⁶⁶ Cfr. R. Laguna, *Habitaciones del pensamiento. La ciudad en la filosofía de María Zambrano*, prologo di J. Lizaola, Messico, UNAM, 2015, p. 49.

cominciò – come illustra Zambrano in *Filosofia e poesia* – proprio con l’espulsione dei poeti dalla città.

Dal giardino di Dio al giardino degli uomini, dalla Città di Dio alla città degli uomini, dunque, Vasconcelos e Zambrano tracciano una sorta di topografia filosofica in cui è sempre la relazione tra l’uomo e il divino ad essere in gioco, quell’armonia che vorrebbe darsi come totalità mai definitiva e che troppo spesso cede al fascino di pericolose utopie, troppo spesso si assolutizza, si pietrifica, senza più alcuno spazio, neppure per l’acqua, che pure sgorga dalla roccia.

Tra armonia e totalità, le cui accezioni appaiono contrastanti nei due pensatori, mossi da una tensione differente, l’uomo – che è sempre in cammino, quest’uomo che è *homo viator* – è ugualmente chiamato a tracciare una strada che, come scrive la pensatrice spagnola, sia vera azione morale, perché farsi strada è l’azione più umana di tutte⁸⁶⁷. Esiste un valore permanente dell’orfismo, scrive Marcel in *Homo viator*, e forse consiste proprio nell’anima come unico vero viandante; solo «parlando dell’anima, ed essa soltanto, si può dire in tutta verità che esistere significa essere in cammino»⁸⁶⁸.

Attraverso la città si diramano le strade, si muovono gli uomini che quelle strade le tracciano e rintracciano con le loro mappature. Come nell’anima così nella *polis*, una strada non esiste finché non vi sia un solco, un pensiero, un sogno e talvolta un dolore, che apra una nuova regione dello spazio-tempo, un nuovo paesaggio dell’anima. Del resto, osserva Zambrano sulla scorta di Scheler⁸⁶⁹, è l’uomo stesso ad essere strada, strada senza via d’uscita dalla natura, eppure via d’uscita egli stesso.

⁸⁶⁷ Cfr. M. Zambrano, *Persona e democrazia*, cit., p. 31.

⁸⁶⁸ G. Marcel, *Homo viator*, tr. it. di L. Castiglione e M. Rettori, Roma, Borla, 1980, p. 15. Vedi anche, A. Serra e M. Pastrello, *Il viaggio orfico dell’anima. Gabriel Marcel e il rischio d’amare (Introduzione)*, in G. Marcel, *Presenza e immortalità*, tr. it. di M. Pastrello, Prefazione di G. Tiengo, Milano, Bompiani, 2011.

⁸⁶⁹ M. Zambrano, *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, cit., p. 31.

IV.3 Alcune figure della riflessione vasconceliana e zambraniana: picari, mistici, filosofi, cinici, idioti, santi, eroi... e uomini

3.1 La musica da metafora del sociale a fenomenologia del ridicolo

Che concetti di derivazione musicale abbiano un ruolo specifico nella strutturazione di una prospettiva antropologica e socio-politica, lo si è già evidenziato. «Vivere ritmicamente – scrive Schneider – significa onorare la verità e confidare umilmente in un centro ideale; perché senza questo centro ideale nessuno riesce a stabilire una relazione autentica con se stesso o con il mondo che lo circonda»⁸⁷⁰. È in questa prospettiva che l'etnomusicologo tedesco insiste sul legame tra ritmo, inteso nel suo significato asimmetrico, e vitalità.

Se è vero che la musica è la più inumana delle arti, come sottolinea Zambrano, è altrettanto vero – e paradossalmente proprio per lo stesso motivo – che essa offre un bacino concettuale assai ricco quando intesa come metafora della vita sociale. Esiste un legame particolare tra musica, umanità e comunità, ovvero tra i concetti di ritmo, melodia ed armonia precedentemente esposti, e appartenenza o non appartenenza a una dimensione sociale e politica, il cui paradigma è la *polis* greca. Il meccanismo di inclusione o di esclusione dalla *polis* è determinante per delineare il carattere e la condizione umana, specie se lo si legge nell'ottica della relazione tra umano, divino e animale. Se, come dimostra l'ontologia sociale aristotelica, l'uomo è l'animale più politico di tutti, il contrasto o il venir meno di tale orizzonte, sebbene non metta in discussione l'assunto di fondo giacché semmai ne dà ulteriore conferma, tuttavia sprona a una riconsiderazione del suddetto rapporto tra umanità, animalità e divinità.

La metafora musicale che sottende alla dimensione politica la si riconosce, come si è visto, nelle inevitabili allusioni al “concertare”, all’“armonizzare”, al “vivere ritmicamente” e in “accordo” con gli individui di una comunità. La *polis* non è dotata di un ritmo univoco, e perciò stesso si rende necessaria un'azione di concerto, anche in una prospettiva tesa a valorizzare il carattere polifonico di tale insieme o corpo. Del resto, tra corpo e comunità, anima e città, esiste indubbiamente una forte analogia⁸⁷¹.

⁸⁷⁰ M. Schneider, *Il significato della musica*, p. 112.

⁸⁷¹ Cfr. R. Fabbrichesi, *Corpo e comunità*, Milano, CUEM, 2010.

Il pitagorico Platone, nella *Repubblica* come nelle *Leggi*, illustra bene i privilegi di una conoscenza musicale in vista dell'organizzazione e del buon governo della *polis*⁸⁷². Zambrano, come sappiamo, si colloca nella medesima tradizione quando declina i concetti di melodia e armonia nei termini assolutamente complementari di persona e democrazia. In modo analogo Vasconcelos, sebbene in una prospettiva differente e fortemente utopica, adotta quegli stessi termini per indicare il processo mediante il quale si realizza una comunità autentica nella fase cosiddetta estetica.

Tuttavia, il carattere pitagorico, o orfico-pitagorico, e mistico delle loro riflessioni, ci pone di fronte a una contraddizione di fondo. Infatti, come evidenzia Detienne⁸⁷³, il *bíos orphikós* rimanda a un individuo emarginato, un uomo errante – simile a Orfeo-teleste che va di città in città con le sue ricette di salvazione – e, in questo senso, a una relazione contrastata con la *polis*.

Zambrano scrive molto opportunamente che la prospettiva orfico-cattolica di Lezama Lima, espressa in modo particolare nell'opera *Paradiso*, che al pari di quella dantesca si presenta come autenticamente orfica, come un viaggio rituale, mostra – come già si è detto – un carattere inedito nella tradizione dell'orfismo in cui la “città” non compare. La città è unità in contrapposizione a alterità, è il luogo in cui si compie un processo continuo tra alterità e immedesimazione, riconoscimento, in cui si intersecano spazi differenti, tempi e ritmi diversi.

Ne *I beati*, a proposito del rapporto tra i pitagorici e la città, la filosofa andalusa scrive:

I primi filosofi andavano erranti. Andavano, quei filosofi, soli, separati dagli dèi ma non dalla poesia. Che nuovo genere di far poesia era il loro? E prima il nome di filosofi era stato introdotto dai pitagorici che andavano soli come animali sconosciuti, con una meta sconosciuta o senza meta alcuna, in una specie di presente iniziale, unico.

Erano una specie di comunità, i cosiddetti “pitagorici”. [...] Avevano messo radici, avevano esercitato per un po' una grande influenza politica nei dintorni. Si presentavano come uomini, come esseri, diversi, singolari, mentre al filosofo toccava semplicemente comparire dinanzi alla città, senza grado né gerarchia alcuna⁸⁷⁴.

Chiamata a comparire dinanzi alla città che i pitagorici, con il loro “stile” di vita animato da un'importante componente mistica, pongono in qualche modo in discussione o che ammettono, e persino esigono, ma nei termini di una scomoda alterità, perché essi

⁸⁷² In proposito si veda A. Barbone, «L'educazione musicale: Platone», in *Musica e filosofia nel pitagorismo*, cit., pp. 131-137.

⁸⁷³ Cfr. M. Detienne, *Dioniso e la pantera profumata*, tr. it. di M. De Nonno, Bari, Laterza, 2007.

⁸⁷⁴ Cfr. M. Zambrano, *I beati*, cit., pp. 53-54.

stessi separati dagli dèi e assieme simili ad animali sconosciuti. Andare di città in città, esserne separato o esiliato, anche da un punto di vista linguistico – come nel caso dell’iniziato che adotta linguaggi differenti o non umani –, contrapporre alla città degli uomini la *Civitas Dei*, implica uno scollamento anzitutto ritmico dalla comunità di appartenenza che, al contrario, pur nell’eterogeneità della dimensione sociale e politica, condivide un ritmo comune, uno stesso universo temporale.

In fondo, sembra che il tema sottenda alla questione sempre aperta del rapporto tra mistica e politica ma, in questo orizzonte, ciò che vorremmo analizzare, sulla scia di alcune riflessioni e figure zambraniene, è l’emergere di un fenomeno peculiare: il ridicolo.

Che l’ironia e il comico abbiano a che vedere con la filosofia non è una novità. Celebre è il Socrate del dissacrante e reazionario Aristofane, e Pitagora non fu di certo risparmiato. La messa in ridicolo di alcune pratiche o di credenze quali la reincarnazione, piuttosto che della stessa *polymathìa* pitagorica, è ben nota. Si pensi, ad esempio, al dialogo di Luciano *Il gallo*⁸⁷⁵, in cui il protagonista, il ciabattino Micillo, discute con un gallo che altri non è se non la reincarnazione di Pitagora, nonché alla sua fortuna nell’ambito della letteratura rinascimentale, ai dialoghi spagnoli del XVI secolo in cui l’erasmismo si fonde con l’ispirazione lucianesca, al *Crotalón* dell’umanista Cristóbal Villalón – che riprende i personaggi del ciabattino e dell’incredibile gallo di Luciano arricchendoli con le tinte sfacciate della letteratura picaresca – o ancora al contemporaneo e anonimo *Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*⁸⁷⁶. E se si pensa alla letteratura spagnola in generale, quindi non direttamente connessa al celebre filosofo di Samo, non è forse ridicolo il più grande tra i sognatori, l’eroe cervantino Don Chisciotte della Mancha; quale sarà il suo tempo? Quale il suo ritmo?

Da quando l’uomo, come scrive Chesterton, lasciò Dio in un giardino⁸⁷⁷, lo scollamento “ritmico” dall’ordine naturale è cifra stessa dell’umano e se, come afferma Cartesio, il ridicolo dipende da un sentimento di superiorità, è facile comprendere perché l’uomo sia l’animale che ride⁸⁷⁸.

⁸⁷⁵ Cfr. Luciano, *Il sogno, il gallo, l’asino*, a cura di C. Consonni, Milano, Mondadori, 1994.

⁸⁷⁶ Il dialogo, anonimo, fu pubblicato nel 1907 da Menéndez Pelayo sulla base di un manoscritto in suo possesso. Fu inserito nel volume VII di *Orígenes de la novela* della Nueva Biblioteca de Autores Españoles della Real Academia de España. Successivamente andò perduto ma venne ritrovato nel 1984. Cfr. A.V. Herrero, *Una obra maestra del diálogo lucianesco renacentista: el anónimo Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, in «Bulletin hispanique», 94-1, 1992, pp. 5-36.

⁸⁷⁷ Cfr. G. K. Chesterton, «L’uomo che si dimentica», in *L’osteria volante*, Milano, Bompiani, 2007, p. 189.

⁸⁷⁸ Cfr. Aristotele, *Le parti degli animali*, a cura di A.L. Carbone, Milano, BUR, 2002, cap. X: «Nessun animale ride, tranne l’Uomo».

«Esaminato nel suo mistico apparire, – afferma Ferrari – il ridicolo nasce nell’istante in cui la rivelazione vitale e la rivelazione esterna cessano di essere correlative, cioè nell’istante in cui un sentimento vien accoppiato con un’azione che non gli corrisponde»⁸⁷⁹. Sarebbe, allora, il frutto di un disaccordo tra interiorità ed esteriorità, o meglio della consapevolezza di tale incoerenza. Coscienza che nasce nell’istante stesso del disaccordo, in quel tempo qualitativo che si esprime come un non essere a tempo, un mancare la coincidenza. Bergson individua proprio nella “disarmonia” la causa dell’effetto comico.

La sua «essenza anti-meccanica»⁸⁸⁰, sempre rinviata, sfuggente, ne evidenzia il carattere relazionale, quel suo stare tra due termini in modo ineffabile, come il punto di connessione tra i due estremi della metafora. Si tratta di un’«apparenza primitiva»⁸⁸¹ di cui è possibile solo determinarne le circostanze. Tuttavia, ammetterne il carattere ineffabile non implica l’impossibilità di distinguerlo da categorie affini. Esso, infatti, non è da confondere con il comico, sebbene a mio parere ne condivida la profonda funzione vitale, né con lo *humour* né tantomeno da includere in un discorso generico sul riso⁸⁸². Il ridicolo può causare il riso ma non è con esso identificabile. Nell’impossibilità di una definizione, dunque, penseremo al ridicolo come a una categoria compresa fra il tragico e il comico e di cui, tuttavia, è possibile offrire una sorta di fenomenologia.

3.2 Verità, temporalità e ridicolo in alcune figure zambraniane

È anzitutto il rapporto specifico con la verità, con ciò che vi è di più umano, a contraddistinguere il ridicolo. Ferrari afferma: «l’uomo è l’animale che ride perché si inganna d’assai [...] tolto l’errore il ridicolo non starebbe. Però il ridicolo non si oppone al vero, non fa equazione coll’errore [...] non si oppone se non al serio inteso come sinonimo di naturale, di spontaneo»⁸⁸³, perciò può essere bello, brutto, vero, falso come tutte le manifestazioni vitali. Chiedersi cosa si intenda per “serio”, però, non farebbe che alimentare un circolo vizioso, e il suo carattere ineffabile, nonché altro rispetto al comico, a nostro parere, esclude persino tale opposizione.

⁸⁷⁹ G. Ferrari, «Il ridicolo», in Id., *Filosofia della rivoluzione*, vol. 2, Londra, 1851, edizione elettronica Liberliber, p. 154. Consultabile sul sito <http://www.liberliber.it>.

⁸⁸⁰ *Ibidem*.

⁸⁸¹ *Ibidem*.

⁸⁸² In proposito si veda: H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di F. Sossi, Milano, SE, 2008; S. Critchley, *Humour*, Genova, Il Melangolo, 2004; G. Minois, *Storia del riso e della derisione*, Bari, Dedalo, 2004; P.L. Berger, in particolare al paragrafo «“Homo ridiculus”: elaborazioni sociali del comico», in Id., *Homo ridens. La dimensione comica dell’esperienza umana*, cit. Bologna, Il Mulino, 1999; C. Sini, *Il comico e la vita*, Milano, Jaka Book, 2017; A. Cascetta, *Il tragico e l’umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Postfazione di S.E. Gontarski, Firenze, Le Lettere, 2000.

⁸⁸³ G. Ferrari, «Il ridicolo», in Id., *Filosofia della rivoluzione*, cit., pp. 154-155.

Se riteniamo sensato considerarlo in funzione del tempo, allora, è necessario individuare quell'unità di misura rispetto alla quale il fenomeno può darsi, cioè quella dimensione temporale rispetto alla quale non si è in sintonia.

In *Pensamiento y poesía en la vida española*, Zambrano delinea involontariamente, giacché le sue intenzioni esulano da un'indagine in tal senso, due figure emblematiche del ridicolo: il pizaro e il mistico.

La idea, la primera idea a que el español se siente abocado en su sentimiento de la vida como temporalidad es, sin duda, la de la muerte como término, como remanso en que la corriente del tiempo desemboca haciéndose tiempo compacto, macizo. Y esta consideración, este sentimiento así que se transforma en consideración o meditación, sólo puede llevar a dos maneras de agotar la vida: o entregarse al momento, a cada uno de ellos elevándolos a gozosísima plenitud, o a recoger la vida en su totalidad abrazándola en su redondez compacta, en su totalidad. En ganar la vida en su dispersión ganando cada uno de los instantes, tal don Juan Tenorio y tal el pizaro también, o en dejar pasar los momentos en su diversidad en espera de recogerlos todos cuando ya no pasen, cuando ya no se nos vayan de entre las manos como el agua entre un cesto de juncos; tal el místico⁸⁸⁴.

Si tratta di due posizioni esistenziali, dunque, in cui la dimensione temporale si articola in modo distinto: se il pizaro sta sin troppo dentro al tempo, nel tentativo di elevare ciascun istante a una pienezza che ne impedisca la dispersione, il mistico, al contrario, se ne tira fuori, anticipa le estremità del tempo per liberarsene. Ma troppo dentro o troppo fuori rispetto a quale tempo? Potremmo rispondere rispetto a quello della *polis*, cioè del contesto socio-politico di riferimento o, più genericamente, al tempo quantitativamente inteso, condiviso e vissuto. Il pizaro e il mistico, allora, risultano essere due figure liminari e speculari; due aneliti impossibili.

Non è forse questa stessa "estraneità" a provocare quell'incoerenza tra interno ed esterno, tra lo Straniero e la *polis*, che si vuole riconoscere come causa del ridicolo? In questo senso, si profilerebbero sin da subito due prospettive: quella di chi fa esperienza del ridicolo in prima persona, cioè come soggetto "ridicolo", e l'altra di chi lo vive in quanto spettatore. In entrambi i casi, tuttavia, esso si mostra nella sua natura dialettica, coinvolgendo l'intera circostanza in modo circolare.

In quest'ottica, dunque, sembra possibile esaminare il tema del ridicolo nelle sue variazioni, ovvero in alcune delle sue figure più emblematiche: il pizaro, il mistico, il filosofo, il cinico e l'idiota⁸⁸⁵.

⁸⁸⁴ M. Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, in Id., *O.C.*, vol. 1, cit., 2015, p. 592.

⁸⁸⁵ In questa prospettiva, rinvio anche al libro di P.L. Berger, in particolare al paragrafo «"Homo ridiculus": elaborazioni sociali del comico», in Id., *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, cit., pp. 109-138.

3.3 Il pizaro

Il pizaro, figura cardinale della letteratura spagnola, conaturato alla lingua castigliana⁸⁸⁶, è il furfante, lo scaltro avventuriero che vive di espedienti, privo di scrupoli e votato a una continua e fallimentare scalata sociale. È il tipo umano consustanziale al margine, la cui esistenza, un'eterna ed inestinguibile fame, non fa che mostrarsi in un continuo ed effimero "pizar".

Il suo tempo, come suggerisce il termine che lo identifica, è sfuggente, non definitivo e, tuttavia, circoscritto al presente. Un offrirsi a ciascun momento, come evidenzia Zambrano, che è desiderio o bramosia, piuttosto che volontà, di assoluto. È da questa dimensione liminare che il tempo comune, in cui prendono spazio i protagonisti della comunità, i cittadini, gli artefici della storia, è radiografato, goffamente rappresentato e canzonato. Quello del pizaro, infatti, è l'occhio furtivo, di ratto, l'occhio sprezzante e ridicolizzante del basso che guarda all'alto di una società estranea.

Ne «La picardía original de la novela picaresca», Ortega definisce la prospettiva del pizaro come corrosiva, negativa, senz'organo per percepire le armonie⁸⁸⁷, in cui la società degli uomini è sottomessa alla prospettiva psicologica della società degli animali; da qui la sua insolenza. Infatti, nel suo volere ciascun istante, come afferma Zambrano, il pizaro si iscrive in un ordine di necessità che declina l'uomo in animale; e il tempo dell'animale, per quanto ci è dato sapere, è sempre presente. L'animalità del pizaro, allora, si mostra nel suo carattere a-storico, anti-dialettico; è assenza di progettualità e i suoi obiettivi sono falsati dal tono farsesco e invalidante che gli è proprio.

Nella distinzione orteghiana tra letteratura nobile (amante) e plebea (rancorosa), al romanzo picaresco è attribuita un'attitudine mimetico-critica, sterile dal punto di vista poetico, perché impossibile senza la realtà di cui è copia – già il pizaro si nutrirebbe della realtà come il tarlo del legno –, ma capace di scoprire la vanità: «los misterios, los oficios se van desmoronando, y vamos viendo que por dentro no eran más que miseria, farsa, vanidad, empaque e intriga»⁸⁸⁸.

Nella singolare forma autobiografica del romanzo picaresco, allora, sembra mostrarsi tutto il senso dell'esistenza stessa di questa figura. Una vicenda, la sua vita, che si

⁸⁸⁶ J. Ortega y Gasset, *La picardía original de la novela picaresca*, in «La Lectura», 1915, p. 373; in Id., *Obras Completas*, tomo II (1916), Madrid, Taurus, 2004, pp. 258-262.

⁸⁸⁷ Ivi, p. 260.

⁸⁸⁸ *Ibidem*.

sviluppa più per addizione di storie parziali che per crescita interna e organica di una sola biografia, e in cui è la vita stessa a darsi nel suo fattore cumulativo, serie di eventi senza *logos* narrativo⁸⁸⁹, fluire senza trascendenza di un servo di molti padroni. Ma allora, nel suo essere «addizionale», il “*picar*” sembra avere un carattere passivo piuttosto che attivo. L’azione picaresca, frugale, furtiva, apparentemente attiva, si ritorce sulla stessa struttura biografica del picaro per farne l’oggetto stesso del suo “*picar*”, un legno da rodere. Potrebbe essere chiamato il “*picado*” e, in questo senso, a nostro parere, è quanto di più lontano dall’essere autore, capacità che gli conferisce Ortega. Il picaro, al contrario, sembra essere “autore di nulla”. La narrazione “autobiografica” del romanzo picaresco, dunque, mostrerebbe la disarticolazione temporale del soggetto in questione rispetto all’unità di una comunità di “cittadini”. Il suo tempo, come anticipato, è tutto volto all’assorbimento dell’istante come tempo dell’opportunità o del piacere cui darsi interamente; è esclusivo *Kairos*. Solo in questo senso il picaro si dà in quanto unità; ma egli, in un orizzonte storico, non è che disgregazione, realtà caleidoscopica.

Il mimetismo indicato da Ortega come caratteristico del romanzo picaresco, tuttavia, sembra essere tutt’altro che sterile, giacché in quell’atto mimetico risiede piuttosto un’azione scalzante ed esautorante, diretta a mettere a nudo l’umano e a ridicolizzarlo nelle sue pretese morali e comunitarie proprio a partire dallo sguardo bieco che il protagonista rivolge anzitutto a se stesso in un «burlarsi burlando». Doppia azione che impedisce la piena realizzazione della facoltà autoriale tanto del protagonista quanto altrui, ma che svela la realtà viva sotto la maschera. Se il rovesciamento definitivo del picaro da servo a padrone, infatti, risulta impossibile perché fittizio e impostore, anche il padrone perde in efficacia rivelandosi nella sua realtà umana più autentica.

La funzione critica che Ortega evidenzia, allora, fa di quella stessa realtà rinnovata nello sguardo una dimensione estranea con un alto potenziale creativo. La realtà svelata non è copia critica, bensì la vita nel suo darsi originario, animale, prima della costituzione di orizzonti sociali; luogo privilegiato in cui si mostra che «el destino del hombre es el hombre»⁸⁹⁰ e in cui si fa tacitamente appello alla possibilità di trasformare il destino in coscienza.

Per esercitare una funzione critica il picaro non deve essere più morale degli altri,

⁸⁸⁹ G. Sobejano, *Sobre la novela picaresca contemporánea*, in «Boletín Informativo de Derecho Político», n. 31 (1964), Salamanca, pp. 213-225; in Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com.

⁸⁹⁰ J. Goytisolo, «La picaresca ejemplo nacional», in *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix Barral, 1959, p. 92.

bensi immorale, o amorale, più lucido e riflessivo. Anzi, come afferma Sobejano, è esattamente questa amoralità a lusingare l'istinto anarchico che tutti portiamo nel fondo⁸⁹¹. Ma il potenziale eversivo insito nell'azione ridicolizzante del pizaro così per come si presenta nella letteratura pre-novecentesca, in particolar modo seicentesca, è contrario al carattere delle figure picaresche di inizio Novecento, mirabilmente catturate dai romanzi di Baroja.

Nella sua opera, che oscilla tra l'anarchismo degli uomini umili ed erranti e l'aristocrazia nuova dei superuomini⁸⁹², si dà l'inconformità dell'individuo alla classe. Ora sono i pigri, i *bohémien*, i collezionisti, i letterati, i bibliofili ad occupare la scena, e in questa declinazione tutta contemporanea si congela l'unica possibilità di uscita dal pessimismo incallito del pizaro: possibilità dello sguardo estraniante, esfoliante dell'umano sull'umano. L'istituzionalizzazione del pizaro, infatti, ne disattiva la potenza, riassorbendo il lutto per la perdita di quelle esistenze nomadi e inconciliabili in un orizzonte sedentario, statico e omologante, in cui è sempre più sottile la differenza tra pizaro e non. Chi guarderà da fuori ora?

D'altronde, si tratta di un potenziale predestinato al fallimento; infatti, è nell'essenza stessa del pizaro la sua impossibilità di riuscita. Il pizaro è l'altro e tale deve restare. È potenziale ma non potere; infatti, lo sguardo del pizaro mette a nudo sì, ma senza nulla potere in termini concreti. Il suo antagonismo sociale, allora, si stempera nel ridicolo perché non sufficiente a trasformare, smascherandolo, il contesto sociale in cui di volta in volta si inserisce senza mai potervi appartenere. Chi ride, cogliendo l'impossibile corrispondenza temporale tra società e pizaro, domina il deriso. Il pizaro è vinto; ed è qui che assume le sembianze del cinico:

E quando, alla fine, i nati per comandare e partecipare del comando, anche nella forma dell'obbedienza – che è un modo per partecipare –, prendono a esprimersi, di solito è un'ondata di cinismo, come accadde in Spagna con la letteratura "picaresca"; il cinismo castigliano è un cinismo al di là della contesa per il potere. Il cinismo guarda alla realtà dal punto di vista del potere, senza averlo. E da qui la sua insolenza, la sua grande insolenza che chiunque sia al potere non può ostentare, per eleganza e cautela. Il cinismo è quel tipico atteggiamento che denuncia una crisi storica, ma che colpisce solamente, o principalmente, i protagonisti della storia⁸⁹³.

Ma prima ancora del cinico, il pizaro convive con il mistico. Protagonisti entrambi della letteratura cinque-seicentesca, da figure speculari cominciano a confondersi fino a

⁸⁹¹ G. Sobejano, *Sobre la novela picaresca contemporánea*, cit., pp. 213-225; in Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com.

⁸⁹² *Ibidem*.

⁸⁹³ M. Zambrano, *Delirio e destino*, cit., p. 75.

presentarsi ciascuno come doppio. Se Lazarillo opera una «desvaloración de las actividades humanas, consiguiendo así justificar la conducta propia, real o posible, la propia laxitud, la propia indisciplina»⁸⁹⁴, già con Guzmán il picaro acquisisce una dimensione teologica e morale che lo conduce dall'errore alla conversione⁸⁹⁵. Derisione e biasimo, allora, vengono a configurarsi come strumenti di perfezione⁸⁹⁶, trascinando il picaro verso la figura santa del mistico.

3.4 Il mistico

La prossimità temporale tra la letteratura picaresca e quella mistica nell'Europa della Controriforma, non fanno che evidenziare lo speciale legame che esiste tra queste due figure. Del resto, come sottolinea Herpoel⁸⁹⁷, le prime edizioni del *Lazarillo de Tormes* (1554) precedono solo di pochi anni la prima versione del *Libro de la Vida* di Santa Teresa (1562).

Vagabondaggio, pauperismo, mendicizia, pellegrinaggio e fame costituiscono il *milieu* del picaro quanto quello del mistico; e, se simile è quel loro rancore che svuota la vita, che la annichilisce⁸⁹⁸, uguale è il disprezzo e il biasimo in cui incorrono. Riferendosi al santo, figura certamente diversa da quella del mistico ma in questa prospettiva equivalente, Montesinos afferma: «si consacrarono interamente a Dio e si travestirono da buffoni. E così, pregando in segreto e mantenendo una castità assoluta, essi si espongono tutto il giorno al biasimo e al disprezzo della gente [...] vivono misconosciuti e disprezzati fra gli uomini; nessuno li riconosce in quanto tali ed essi si rivelano solo agli eletti»⁸⁹⁹.

L'alterità e l'isolamento di entrambi si esprimono in modo analogo, tanto che la forma autobiografica del “genere” picaresco, col fiorire della letteratura mistica, si rovescia nella confessione religiosa di stampo agostiniano. Nell'ottica di una riflessione sul ridicolo, l'intima parentela storico-letteraria di queste figure dimostra il loro valore analogo. Infatti, il mistico rappresenta il soggetto ridicolo per antonomasia, il buffone di Dio, l'escluso da sacrificare, il Cristo.

Il termine stesso “mistico” (dal greco *mystikòs*, colui che appartiene al *mysterion*), rinvia alla posizione di marginalità che egli occupa rispetto alla comunità di

⁸⁹⁴ J. Fernández Montesinos, *Gracián y la picaresca pura*, in «Cruz y Raya», 4, 1933, p. 49.

⁸⁹⁵ M. Molho, *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Anaya, 1972, p. 69.

⁸⁹⁶ P. Claudel, *Il rapporto*, Milano, Tea, 2010, p. 44.

⁸⁹⁷ S. Herpoel, *A la zaga de Santa Teresa. Autobiografías por mandato*, Amsterdam, Rodopi, 1999, pp.8-9.

⁸⁹⁸ J. Fernández Montesinos, *Gracián y la picaresca pura*, cit., p. 44.

⁸⁹⁹ *Ibidem*.

appartenenza. Del resto, la mistica non è legata neppure alla teologia, spesso può anzi dirsi atea, e in quella dimensione *ek-statica* cui attinge, nonché nella straordinaria “costanza” delle sue visioni e dei suoi atteggiamenti verso l’essere e il non-essere, sembra addirittura invalidare le distinzioni sulle quali è basata la concezione generale della storia⁹⁰⁰. D’altronde, il misticismo vuole porsi oltre la stessa conoscenza discorsiva, perseguendo un orizzonte sovrarazionale che si muova nell’ordine del mistero. L’intelletto discorsivo che, come precedentemente analizzato, è organizzazione della conoscenza secondo un modello prevalentemente ottico, si presenta come parziale rispetto alla completezza raggiunta dal mistico che, in questo senso, si sottrae a quella dimensione visivo-spaziale e temporale ad esso conforme. *Mysterion*, appunto, (composto da *myeo* più il suffisso *-terion*), indica quel luogo temporale in cui si compie l’atto del serrare, del tenere chiuso, che è riferito principalmente alla vista, agli “occhi del corpo”. È con la nascita ottocentesca del termine *Weltanschauung*, sottolinea Zolla, che l’intelletto si cristallizzerà in quella modalità del discorso razionale che è visività del conoscere. Tuttavia, neppure l’esclusiva acusticità è propria del misticismo che, piuttosto, tende al superamento della distinzione sensoriale al fine di abbracciare quella dimensione sinestetica e paradossale del “vedere udendo” che attraversa, come già evidenziato, la riflessione zambraniana.

Il soggetto mistico, dunque, come io non ripiegato su se stesso o non riflesso, occhio privato, orientato alla sineddoche ed extratemporale, si mostra nella sua alterità radicale; e quando si volge agli estremi del tempo per coglierlo interamente ed eternamente, per regredire all’infanzia o sprofondare nella “fase oceanica”, la città si fa margine, confine di derisione. Il legame tra il mistico e la città, pertanto, è sancito dal ridicolo.

Se in proposito Kundera afferma che ogni mistica, in quanto eccesso, non deve aver paura del ridicolo se vuole arrivare fino in fondo⁹⁰¹, Ortega fa riecheggiare ai Nomi del Cristo i nomi del Chisciotte; entrambi di una «sproporzionata fisionomia». Del resto, la parentela tra il Cristo e il Chisciotte ha origini lontane. Tra il XII e il XIII secolo, infatti, la spiritualità cristiana, rivendicando un contatto diretto con la parola del Padre in una *imitatio Christi* che esclude tanto il ruolo della Chiesa quanto quello della teologia nazionale, riporta la religione alla mendicizia e alla Natura in una predicazione esibita,

⁹⁰⁰ Cfr. E. Zolla, «La Mistica di Zolla», intervista di Emanuele Giordano. <http://www.gianfrancobertagni.it/materiali/zolla/clarence.htm>.

⁹⁰¹ M. Kundera, *Il libro del riso e dell’oblio* Milano, Adelphi, 1999.

“cinica”, che corona l’incontro tra il cristianesimo e il giullare (rappresentante della tradizione cinico-stoica del filosofo di strada)⁹⁰².

Tuttavia, non è corretto sostenere che il mistico sia un soggetto disinteressato all’ordine della *polis*. Come precisa Zolla ne *I Mistici dell’Occidente*, vi è molta confusione in proposito. Caratteristica del mistico moderno, ad esempio, è la profonda e preventiva critica del mondo attuale, la decostruzione del proprio orizzonte socio-politico come condizione necessaria al processo di iniziazione: «Se oggi qualcuno vuol chiamare fratelli gli uccellini – afferma Zolla – non deve fermarsi a queste piacevolezze, ma esser pronto a gettarsi nella stufa»⁹⁰³. Così Kierkegaard, Hölderlin e Melville, che prima compie una critica simile a quella di Marx in *Redburn*, poi riacquista nozione delle passioni infernali e purgatoriali in *Omo* e *White Jacket*, per trascenderle infine nel viaggio iniziatico di *Moby Dick*; così anche Kafka, che non avrebbe potuto scrivere i quaderni mistici senza aver preventivamente incenerito il mondo burocrattizzato; ma nemmeno Simone Weil per cui *La condition ouvrière* costituisce la necessaria premessa de *La connaissance surnaturelle*⁹⁰⁴.

Il mistico-buffone, antico mediatore, messaggero e *trickster*, allora, si presenta nella contemporaneità come un mediatore duplice, perché duplice è la sua opera: decostruttiva e iniziatica.

Ad ogni modo, antico o moderno, l’aporetico mistico resta un eterno e ridicolo Straniero, sprofondato in quella «notte oscura» che è, forse, *anamnesis* dell’originaria libertà dell’anima da ogni mera exteriorità dell’ente.

3.5 Il filosofo

Un giorno Talete osservava gli astri [...] e con lo sguardo rivolto al cielo finì per cadere in un pozzo; una sua giovane serva della Tracia, intelligente e graziosa, lo prese in giro, dicendogli che con tutta la sua scienza su quel che accade nei cieli, non sapeva neppure vedere quel che aveva davanti ai piedi. La morale di questa storia può valere per tutti coloro che passano la loro vita a filosofare, ed effettivamente un uomo simile non conosce né vicini né lontani, non sa cosa fanno gli altri uomini [...] Ma che cosa sia un uomo, in che cosa per sua natura deve distinguersi dagli altri esseri nella attività o nella passività che gli è propria, ecco, di questo il filosofo si occupa, a questa ricerca consacra le sue pene. [...] È questo dunque, mio buon amico, nei rapporti privati il nostro filosofo; ed è così anche nella vita pubblica, come ti dicevo all’inizio. Quando nei tribunali o altrove bisogna che, contro la sua volontà, tratti di cose che sono davanti a lui, sotto i suoi occhi, finisce non soltanto per far ridere le donne di Tracia, ma cade effettivamente nei pozzi, non esce dalle difficoltà della vita, per mancanza di esperienza, e la sua terribile goffaggine gli fa fare la figura dello stupido. Infatti, se è costretto a subire le cattiverie della gente, non sa lanciare a nessuno

⁹⁰² Cfr. P. Febbraro, «Metamorfosi o religione», in Id., *L’Idiota. Una storia letteraria*, Firenze, Le Lettere, 2011, p.84.

⁹⁰³ E. Zolla, *Introduzione*, in Id., *I mistici dell’Occidente*, cit., p. 54.

⁹⁰⁴ *Ibidem*.

degli insulti perché non sa nulla dei mali di ciascuno: non se ne è mai occupato. Messo così in difficoltà, appare ridicolo. Di fronte agli elogi, all'arroganza di cui gli altri si gloriano, non fa affatto finta di ridere, ma ride davvero, e in modo così aperto da essere scambiato per uno stupido⁹⁰⁵.

Se il mistico e la città sembrano costituire un ossimoro insuperabile, la cittadinanza del filosofo non risulta meno paradossale. Socrate sarà pure stato di Atene come Tommaso lo fu di Aquino, ma l'appartenenza del filosofo alla città e, contemporaneamente, all'ordine delle idee, non può che mostrarsi nel suo irriducibile carattere conflittuale.

Il filosofo non appartiene alla *polis*, perché egli deve appartenere alla verità stessa, che egli testimonia alla *πόλις* e su cui la *πόλις* costruisce il *corpus* legislativo che la regola. Il filosofo è *απολίτης* e, in un senso, se non uno straniero, tuttavia appartenente a un fuori e dunque *απόραχης*. È questo, ancora, esattamente il senso dell'appartenenza al *monochronos* della ideale *civitas philosophica* del filosofo stoico, cittadino del mondo, *cosmopolita*, appartenente a un fuori, testimone di un fuori che è sempre quello più radicale, metafisico della verità⁹⁰⁶.

D'altra parte, l'estraneità del filosofo ha origini antiche, rimanda a quei ruoli che un tempo furono di profeti o sacerdoti, sciamani o poeti⁹⁰⁷.

Il celebre aneddoto di Talete, raccontato da Socrate nel *Teeteto* e suggerito, sia pur implicitamente, da Zambrano ne «Il pagliaccio e la filosofia»⁹⁰⁸, dichiara, infatti, l'estraneità del filosofo alla *polis*, il suo essere modello metastorico dello straniero⁹⁰⁹. Un'estraneità, tuttavia, radicatissima e che, mostrandosi in quella sua inesperienza o goffaggine prodotta dal non curarsi delle faccende degli uomini, lo consacra al ridicolo. E in proposito è con i sofisti che la forma sapienziale dei presocratici è definitivamente abbandonata volgendo il dialogo in inganno, provocazione e farsa. Da lì, come osserva Zambrano, la filosofia diventa una sorta di genere letterario e il filosofo il protagonista della commedia. Egli ride dell'arroganza di cui gli altri si gloriano, racconta Platone, ma inciampa e fa ridere. E il riso ha carattere fondativo, sostiene Blumenberg⁹¹⁰, perché prefigura quella tragedia che porta il nome di Socrate.

⁹⁰⁵ Platone, *Teeteto*, a cura di M. Valgimigli, Roma-Bari, Laterza, 2006, 174a-174d.

⁹⁰⁶ M. Domenichelli, *Pensiero straniero*, in *Lo straniero*, Atti del Convegno di Studi di Cagliari, 16-19 novembre 1994, a cura di M. Domenichelli e P. Fasano, Vol. 1, Roma, Bulzoni, p. XXVII.

⁹⁰⁷ Cfr. J. Huizinga, *Homo ludens*, tr. it. di Corinna vaan Schendel, Einaudi, Torino, 1973, p. 172.

⁹⁰⁸ Cfr. M. Zambrano, «Il pagliaccio e la filosofia», in Id., *Il pagliaccio e la filosofia*, tr. it. di E. Laurenzi, Roma, Castelvecchi, 2015. In proposito si veda l'introduzione del curatore, p. 14.

⁹⁰⁹ Cfr. P. Febbraro, «Lo sciocco, il sapiente, il filosofo», in *L'Idiota. Una storia letteraria*, cit., p. 24.

⁹¹⁰ H. Blumenberg, *Il riso della donna di Tracia. Una preistoria della teoria*, a cura di B. Argenton, Bologna. Il mulino, 1988.

«Nulla è più simile a un imbecille di un uomo che sta pensando»⁹¹¹, afferma la filosofa, evidenziando in ciò la prospettiva dello spettatore che riconosce una profonda distanza tra sé e chi si astraie per meditare. Ma il riso non è semplicemente scherno rivolto al filosofo, e sulle orme di Nietzsche, come mostra Laurenzi, la pensatrice andalusa giungerà a riconoscerlo come atto filosofico per eccellenza⁹¹². Per entrambi il legame tra riso e nichilismo è profondo, tuttavia, se il filosofo tedesco approda al riso come fase estrema e positiva del suo pessimismo – da effetto liberatorio del nichilismo filosofico e morale il riso diviene prerogativa dello spirito libero che «uccide lo spirito di gravità», del funambolo che opera la trasvalutazione dei valori – Zambrano rivendica con forza il radicamento alla Terra, tant'è che il pagliaccio con la sua maschera bianca di morte (la grande verità), diviene il volto stesso della filosofia. Contrariamente a Nietzsche, dunque, per cui il pagliaccio rappresenta il ghigno immutabile della massa, il riso beffardo rivolto al funambolo-filosofo impegnato nel suo esercizio di altezze, in quel suo essere ponte sull'abisso, il pagliaccio zambrano ci riconcilia alla nostra condizione di umani mimando l'atto del pensare: il vacillamento, il dubbio, l'indecisione, quel ritirarsi o astrarsi per abitare la dimensione sempre altra e vuota del pensiero; ricerca continua di ciò che non è possibile vedere.

È quell'andare e venire vacillante, cambiando direzione, il dirigersi verso qualcosa e rimanere imbambolato a metà del tragitto; quel gesto mancato di voler afferrare qualcosa evitando che svanisca tra le mani, come fosse una farfalla, o un oggetto pesante e a volte luminoso; il violinista a cui sfugge il violino o, come credo di aver visto fare a Grock, questa stessa prodezza con un pianoforte a coda. È [...] l'eterno Achille che non può raggiungere la tartaruga.

E l'Achille che non può raggiungere la tartaruga chi è? Non è forse l'intellettuale, il filosofo, colui che pensa?⁹¹³

Il pagliaccio, dunque, una delle creazioni più geniali della cultura d'Occidente secondo Zambrano, non mostra la vita nel suo essere meccanico e automatico, ma mette in scena come più profonda verità della vita la necessaria libertà del pensiero che inciampa nei suoi stessi limiti. Il pagliaccio si offre perché si rida di lui, e con lui della condizione umana. Del resto, affermava Zolla ne *I Mistici dell'Occidente*, il pagliaccio è mediazione tra uomo e animale, e chissà che non si rida proprio di questa animalità.

La sua, dunque, è «suprema misericordia di porgere la verità senza annunciarla, ciecamente; e di offrire a tutti, se non altro, la libertà di un istante, finché si ride. La

⁹¹¹ M. Zambrano, *Il pagliaccio e la filosofia*, cit., p. 37.

⁹¹² Cfr. E. Laurenzi, *Sotto il segno dell'aurora. Studi su Maria Zambrano e Friedrich Nietzsche*, Pisa, ETS, 2012.

⁹¹³ M. Zambrano, *Il pagliaccio e la filosofia*, cit., pp. 34-35.

libertà di cui non si gode attraverso il pensiero, la si conquista infine ridendo del proprio conflitto. Quando ridiamo, infatti, non ridiamo sempre un poco di noi stessi?»⁹¹⁴.

Il sorriso, allora, è ciò che affiora dal riconoscimento delle verità più intime rispetto alle quali il *clown* sembra poterci offrire una consolazione, una specie di conforto, ricordandoci dell'inevitabilità dell'essere così come siamo, dei limiti che l'uomo stesso pone alla propria libertà. Ridere e piangere di sé stessi da una distanza da artisti, affermava già Nietzsche ne *La Gaia scienza*; ed è questa precisione millimetrica, la misura che consente al ridicolo di farsi senso, cioè strumento di liberazione capace di superare il carattere attivo-inquisitorio o passivo-martirizzante che lo rende sterile.

In questo senso, la piroetta di Charlot che Zambrano analizza come gesto filosofico è atto liberatorio. Aggirando con una piroetta la miseria della condizione umana, il pagliaccio ride e fa ridere del proprio fallimento, cancella la distanza tra il filosofo e la gente. E a calcare tale prossimità è più che mai Charlot ne *Le luci della ribalta*, in cui egli non è più l'attore che offre il proprio corpo per l'incorporazione del personaggio, e nemmeno più il pagliaccio, bensì l'istrione stesso che si dà interamente e senza maschere in un affanno di comunione con il pubblico perché si rida di lui, e si pianga anche, per il tentativo fallito di quella redenzione che il pagliaccio non può compiere. Travestito da se stesso, Charlot sembra dunque sublimare il conflitto tra persona e personaggio, tra esterno e interno, rappresentando il carattere ineffabile del ridicolo. Il pagliaccio è superato e Charlot assume un carattere cristologico. È l'uomo ridicolo? L'idiota? È il pagliaccio e l'uomo che agonizzano nel pagliaccio, sostiene Zambrano; infatti, il suo obiettivo è la morte, come di tutti quelli che cercano di andare a fondo nella vita.

E per andare a fondo, il pensiero richiede tempo, il tempo infinito che separa Achille dalla tartaruga e forse la *polis* dal filosofo; tempo che il filosofo «consuma, questo è il suo lusso»⁹¹⁵.

3.6 Il cinico

Il nesso tra riso, libertà e verità, emerso in modo privilegiato con l'analisi della figura del filosofo, trova nel cinico la sua espressione più fervida.

La questione del cinismo, difatti, non solo porta alle estreme conseguenze il problema della cittadinanza del filosofo – che compare dinanzi alla città con la sua

⁹¹⁴ Ivi, p. 38.

⁹¹⁵ Ivi, p. 36.

propria città, realtà e rappresentazione della città di tutti gli uomini⁹¹⁶ – ma mina dall'interno quella stessa *civitas philosophica* cui fa riferimento, in virtù di un rapporto privilegiato con il potere.

Secondo Zambrano, il cinico guarda la realtà dal punto di vista del potere ma senza poterlo conquistare, e in questo suo sguardo va ben al di là del cinismo antico, insediandosi nel cuore stesso della filosofia con il suo monito costante, testimone di ciò che la filosofia stessa ha tralasciato. Infatti, si chiede la pensatrice, «chissà che uno dei suoi luoghi privilegiati (della filosofia) non sia stato lo stoicismo bensì il cinismo, l'inquietante e sconosciuto cinismo»⁹¹⁷.

Allora, mentre il filosofo contemplativo cerca l'*eudaimonia* con il suo sguardo:

El cínico se retira de la ciudad, quedándose en ella para ver sin reparar en su mirada. Y para ello, según la leyenda, busca ayuda de una mayor luz. Es la luz de la visión la que busca, la luz que delata y que puede ser dirigida a voluntad, la luz de la linterna, ojo sin pasión alguna. Ironía delatora de esta linterna esclarecedora de la oscuridad. El cínico iba en busca del hombre en la noche, en esa noche de lo humano que el filosofar no había disipado⁹¹⁸.

Il cinico non trova riparo in uno sguardo altro; la lanterna («ojo sin pasión alguna») è solo il verso che egli fa alla filosofia, è la sua denuncia all'imperativo categorico o alla *clarté* del metodo fenomenologico. Per questo, rispondendo a Nietzsche che domandava quale altra luce se non la lanterna del cinico avrebbe potuto cercare l'uomo, Zambrano risponde che l'uomo ridotto a vedere non potrà farlo se non attraverso una luce propria⁹¹⁹.

Il cinico va in cerca dell'uomo nella notte dell'umano e, così cercando, incontra il potere, che ha carattere favoloso (generativo-creativo-fondativo) e che si trasforma, si traveste. È lui stesso a smascherarlo, facendo coincidere la ricerca dell'uomo con la denuncia della vacuità del potere. Ma in questo smascheramento è la stessa filosofia a mostrare il proprio vuoto; essa infatti scopre l'essere, il divino, l'umano, ma non l'uomo. Per questo Diogene ride, perché l'uomo, «ecce homo», non trova spazio nella filosofia, in questa filosofia che somiglia a una «religione del deserto». Paradossalmente il cinico ride, osserva Zambrano, perché non comprende il cinismo della filosofia occidentale. E il suo riso è quello che scaturisce da uno sguardo univoco; egli si ritira dalla città per vedere, ma ritirandosi non vede più se stesso, semplicemente

⁹¹⁶ Ivi, p. 49.

⁹¹⁷ Ivi, p. 50.

⁹¹⁸ M. Zambrano, *Fabula del poder y el amor*, 1976, (M-222).

⁹¹⁹ *Ibidem*.

funge da specchio, e ciò che la città vede in lui è l'uomo spoglio, il corpo osceno della verità, la lingua biforcuta del *parresiastes*.

In questo senso, risultano imprescindibili le riflessioni di Foucault sulla complessa articolazione tra soggettività e verità che il cinico incarna in modo paradigmatico⁹²⁰.

La parresia, sostiene il filosofo francese, non è legata a un procedimento teoretico dimostrativo, bensì consiste in quella pratica rischiosa della libertà che è relazione tra filosofia e politica, tra verità e realtà. Il *parresiastes* è colui che dice la verità, verso se stesso come verso gli altri e, così facendo, va incontro al pericolo, giacché questi è sempre in condizione di inferiorità rispetto all'interlocutore. Ma il cinico, nota Foucault, va al di là della parresia, perché fa della propria esistenza la testimone vivente della verità, combinando la funzione epistemica e politica della parresia con quella etica che pensa la relazione tra verità e proprio stile di vita, tra parresia e cura.

Il cinico, quindi, randagio, eccessivo, osceno e aggressivo, rappresenta lo scandalo della vita filosofica, la sua vera faccia, il suo compimento, denunciando l'esigenza di un altrove politico in netta contrapposizione all'altro mondo del platonismo. La verità cui il cinico rimanda, pertanto, è quella di un'alterità essenziale che si esprime nella riduzione all'animalità. E se, come sottolinea Zambrano, il potere non è mai coincidente perché ha carattere umbratile – e l'ombra del potere è l'altro uomo, l'uomo usurpatore, ombra che si abbatté su Socrate – l'animale, sempre coincidente, è il suo contrario.

Quindi, mentre il cinico nella sua alterità e radicalità di «vita non dissimulata» segnala l'inizio del militantismo, il filosofo «transiterà anonimamente [...] mescolato con tutti gli uomini a partire dal suo ingresso nella città una volta pagata la cauzione con Anassagora e il sacrificio con Socrate»⁹²¹.

Sembrerebbe, infine, che al di fuori della città, è sempre l'animale che l'uomo incontra: così il picaro, il mistico, il pagliaccio-filosofo e il cinico. Sembrerebbe che il ridicolo descriva i contorni dell'uomo come la cinta muraria di un'antica cittadella.

3.7 L'idiota

Se ognuna delle precedenti figure racchiude in sé un universo ben più complesso e difficilmente definibile, l'idiota, figura eccezionalmente transitiva, risulta ancora più sfuggente perché, in qualche modo, le comprende tutte, rappresentando il loro destino di sacrificio.

⁹²⁰ Cfr. M. Foucault, M., *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri. Corso al Collège de France (1982-1983)*, a cura di F. Gros, tr. it. di M. Galzigna, Milano, Feltrinelli, 2015.

⁹²¹ M. Zambrano, *I beati*, cit., p. 50.

La radice etimologica “*idios*”, mostra Semerano⁹²², ne indica esattamente la natura distinta, separata e singolare in contrapposizione al pubblico. Restando ostinatamente avulso dalla pratica politica, l’idiota compie il proprio tragico destino di capro espiatorio, il gioco di espulsione dell’elemento dionisiaco, o di ciò che si contrappone all’assetto sociale e politico. Meccanismo ben noto e diretto, come sostiene Girard ne *La violenza e il sacro*, all’eliminazione della violenza fraticida. Una storia centenaria che si inquadra facilmente nel trinomio Dioniso-Socrate-Cristo, e che getta i semi di un’ideologia liberatoria e anticonvenzionale tanto nel Cinquecento di Machiavelli e Rabelais, quanto nel Seicento dei picari e nel Settecento degli ingenui⁹²³.

Dal punto di vista letterario, infatti, l’idiota risulta essere una figura profondamente metamorfica, indefinibile in una prospettiva manicheistica e individuabile solo nel gioco tragicomico del rovesciamento carnevalesco o in quello rituale della vittima ideale, condannata e redentrice e, pertanto, dal forte carattere dialettico⁹²⁴.

La sua essenziale estraneità è legata a un particolare rapporto con la Natura. Infatti, nella sua semplicità e autosufficienza (*autárcheia*), lontano dai valori mondani, egli assume i tratti del dio come dell’animale, adattandosi con il suo «arcaico determinismo privo di ogni finalismo morale o ascensionale»⁹²⁵ al flusso della mutevolezza. Sempre avulso dalla religione o dalla morale razionalmente fondate, l’idiota,

[...] rimane un fedele, attraversato dalla continua possibilità di manifestarsi della verità, al di fuori di ogni vangelo definitivo, o di rito accerchiante. In età moderna, l’ispirazione e la sua lucida ottusità sono per lui una scelta; e la sua mite pieghevolezza di *lenta ginestra* – che conosce la ferocia delle sublimi altezze ove ha eletto la propria dimora – non ha nulla a che fare con le ossessioni dei profeti politici, dei distortori di masse, volti a poteri saturanti e anaerobici⁹²⁶.

E proprio la letteratura contemporanea offre alcuni modelli paradigmatici di questa figura dionisiaco-cristiana. Primo fra tutti, il celebre idiota dostoevskiano che, intangibile nella sua arcana mitezza, si muove tra i vari personaggi del romanzo realizzando la propria missione di specchio tremendo; infatti «tutto quello che il principe tocca si trasforma non in oro, ma in pura trasparenza», afferma Steiner⁹²⁷. Così, tornerà alla sua Svizzera solo una volta che si sarà compiuto il crimine orrendo di

⁹²² G. Semerano, *Le origini della cultura europea*, Tomo II, Firenze, Olschki, 1994, p. 124.

⁹²³ Cfr. P. Febbraro, *L’Idiota. Una storia letteraria*, cit., p. 44.

⁹²⁴ In proposito si veda il celebre studio di M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, tr. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 2000.

⁹²⁵ P. Febbraro, *L’Idiota. Una storia letteraria*, cit., p. 255.

⁹²⁶ Ivi, p. 311.

⁹²⁷ G. Steiner, 1995, p. 153, cit. da P. Febbraro, *L’Idiota. Una storia letteraria*, cit., p. 240.

Stavrogin, solo una volta che il grande Idiota, l'invasato epiletico, ascetico e umoristico straniero dionisiaco, porterà a compimento la tragedia lasciando che tutti i personaggi brillino cristallini della loro mancata capacità attoriale.

Dell'Idiota, allora, risuonerà solo l'eco tracotante della sua necessaria venuta: «in società sono un uomo superfluo [...] ci sono delle idee, delle idee elevate, di cui non devo mettermi a parlare, perché inevitabilmente farei ridere tutti; [...] I miei gesti non sono adeguati, mi manca il senso della misura; le mie parole non corrispondono ai miei pensieri, anzi li abbassano»⁹²⁸.

E a proposito del suo carattere cristologico, è interessante notare come il principe Myškin, si distingua, come suggerisce Febbraro, per le sue doti di calligrafo che rimandano a quelle di un monaco amanuense e, ancor prima, alla missione sacra degli evangelisti⁹²⁹.

Altrettanto abile è l'idiota perfetto di Melville, *Bartleby lo scrivano* che, mostrandosi impeccabile nell'arte del copiare, si insedia nello studio di un avvocato new yorkese compromettendone il surreale equilibrio o l'alternanza comica dei due personaggi complementari Nippers e Turkey. «I would prefer not to» («Preferisco di no») è la risposta spiazzante, immotivata e inappropriata che lo strano scrivano comincia a usare per rifiutarsi di eseguire le proprie mansioni, contagiando man mano l'intero studio con la stessa cerimoniosa formula⁹³⁰. E sempre più somigliante alla fissità del muro davanti cui resta per ore, sotto lo sguardo «impietrito» dell'avvocato che con indulgenza tenta faticosamente di aiutarlo, Bartleby va incontro al suo rovinoso destino. Del resto, nelle parole di Melville, la domenicale Wall Street assomiglia a Petra così come Bartleby a «una specie d'innocente e trasmutato Mario, che medita sulle rovine di Cartagine»⁹³¹. Rovine, che sembrerebbero accompagnare l'idiota verso la condanna. Finirà così per «preferire» la morte, perfettamente «consapevole», nelle carceri delle Tombs.

Ma nemmeno l'«infestante» Bartleby, come il principe dostoevskiano, è perfettamente innocente. Come giustamente fa notare Febbraro, lo scrivano semplicemente neutralizza Dio nella lontananza di quel tempo cui appartiene, mentre concretamente distoglierà l'avvocato, che lo aveva sorpreso tutto sbrindellato nel proprio studio, dall'andare ad ascoltare un celebre predicatore.

⁹²⁸ F. Dostoevskij, *L'Idiota*, tr. it. A. Polledro, Torino, Einaudi, 2005, p. 338.

⁹²⁹ In proposito si veda J. Thritemius, *Elogio degli amanuensi*, a cura di A. Bernardelli, Palermo, Sellerio, 1997.

⁹³⁰ In proposito si veda anche il prezioso volumetto di G. Deleuze e G. Agamben, *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993.

⁹³¹ H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, a cura di G. Celati, Milano, SE, 2013, p. 94.

Infine, è con *Moby Dick* – sulla cui rilevanza nella riflessione zambranianiana si è già insistito – che l'idiota si incarna nel «monomaniaco» e dannato Achab, esibendo nella sua profetica unione con la Natura più terribile, il voto intimo e cosmico della sua missione. Qui, come nel capolavoro dostoevskiano, la sfera morale (ambigua o assente) cui appartengono le figure esaminate, non potrebbe mostrarsi in modo più illuminante, rafforzata com'è dalla contrapposizione di un personaggio speculare. Infatti, se al principe-idiota Myškin fa da contraltare l'«oscuro gemello» Rogozin, al «cacciatore trascendentale» Achab sembrerebbe spettare la fratellanza di quel povero indiano vigliacco di Pip, che il mare «aveva trasportato vivo a meravigliose profondità»⁹³² prefigurando il destino mistico del celebre viaggio del Pequod.

Forme bizzarre dell'intatto mondo primitivo gli erano sgusciate da ogni parte innanzi agli occhi passivi, e l'avara sirena, la Saggazza, gli aveva rivelato i suoi tesori ammassati, e tra le eterne e gaie realtà, prive di cuore e sempre giovani, Pip aveva veduto gli infiniti, onnipresenti insetti del corallo che su dal cielo delle acque innalzavano le sfere colossali. Aveva veduto il piede di Dio sopra la calcola del telaio e ne parlava: per questo i compagni lo chiamavano pazzo. Così la demenza dell'uomo è la sanità del cielo, e, allontanandosi da ogni ragione mortale, l'uomo giunge finalmente a quel pensiero celeste che per la ragione è un'assurdità e un delirio; e, bene o male, egli si sente allora risoluto e indifferente come il suo Dio⁹³³.

«Io sono un uomo ridicolo. Ora mi chiamano pazzo. Questo sarebbe un avanzamento di grado, se io, per loro, non rimanessi ridicolo come prima»⁹³⁴; con queste parole comincia il racconto di un celebre indifferente dostoevskiano che, solo a conoscere la Verità, e perciò oramai «pazzo», lamenta come offesa più grande quella del riso altrui che sembra non riconoscergli la profonda consapevolezza della propria ridicolaggine. Coscienza di “essere” ridicolo, e non semplicemente di “apparire”, perché solo quando il ridicolo ha a che vedere con la coscienza, a volte con la colpa, diventa strumento demistificatore, potere di smascheramento. Perciò il protagonista, dopo aver analizzato da diverse prospettive la propria condizione di indifferenza, arriverà in quel suo sogno del tre novembre a rivivere il peccato di Adamo, la corruzione dell'uomo per colpa dell'uomo (in questo caso dello stesso protagonista), tornando poi a predicare in quel mondo di indifferenti ben mascherati.

La responsabilità che rivendica, dunque, è quella del «coraggio della verità» che suggerisce di intendere il tema del ridicolo come disaccordo tra i termini zambranianiani di

⁹³² H. Melville, *Moby Dick o la balena*, cit., p. 423.

⁹³³ Ivi, p. 424.

⁹³⁴ F. Dostoevskij, *Il sogno di un uomo ridicolo*, a cura di A. Caterini, Pescara, Ianieri, 2015, p. 1.

maschera e persona. Se l'uomo ridicolo (picaro, mistico, filosofo, cinico o idiota), è tale perché appartiene a una regione temporalmente estranea a quella della *polis*-mondo, è altrettanto vero che, in quanto portatore di verità, egli opera quell'imprescindibile messa a nudo che coglie il ridicolo nel travestimento, nello scollamento ritmico tra esterno e interno o, per dirla con Zambrano, nella sovrapposizione del personaggio alla persona.

Il nostro celebre indifferente, dunque, dopo aver vissuto in sogno la perversione della natura umana nel paradiso terrestre, torna a predicare la Verità, immaginando un "contagio" di segno opposto, ovvero votato allo smascheramento. «Se l'uomo occidentale getterà la maschera e rinuncerà a essere personaggio nella storia – afferma Zambrano – sarà finalmente disponibile a scegliersi come persona. Ma non è possibile scegliere se stessi come persona, senza fare la stessa scelta anche per gli altri»⁹³⁵. La persona, «un'eccedenza rispetto all'individuo» come si è analizzato in precedenza, si costituisce allora proprio nella dinamica del contagio perché, scegliendo di spiare sotto la propria maschera o quella altrui, si assume il compito dello smascheramento che è responsabilità dello sguardo dello spettatore, sguardo che si propaga e si attacca agli altri come un morbo.

Perciò l'uomo ridicolo dostoevskiano insiste sulla propria consapevolezza. Chi è persona non può fare a meno di intercettare la pelle degli altri, la pelle sotto quel costume di scena che marca il confine della finzione. Il suo è uno sguardo esfoliante e impietoso che, allo stesso tempo, risponde alla profonda vocazione della *pietas*. Chi lo subisce, è costretto a scoprire il volto; si sente braccato. E, tuttavia, dopo un attimo di risentimento verso quello sguardo ridicolizzante, percepisce il sollievo della liberazione dalla fissità della maschera.

Il senso del ridicolo, dunque, ha carattere eversivo e liberatorio solo nella sua forma dialettica, altrimenti può esasperarsi in due modi distinti e persino contrari: se resta tutto dalla parte di chi è guardato, ovvero di chi subisce lo sguardo ridicolizzante, si trasforma in pudore, mentre se cresce nell'occhio severo dello spettatore si trasforma in giudizio e torna a indossare i costumi di scena, quelli di uno dei grotteschi magistrati del processo kafkiano. Da lì il tempo incoerente e disorganico dell'esiliato, la fame eterna del picaro, il martirio del mistico, la condanna di Socrate, la pubblica masturbazione del cinico o la morte dell'idiota.

È precisamente in questa reversibilità e dialogicità della relazione persona-

⁹³⁵ M. Zambrano, *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, cit., p. 198.

personaggio che si istituisce il gioco democratico come possibilità di una sfera politica autentica in cui senso del ridicolo e *pietas*, inseparabili, scongiurano l'approdo alle due figure estreme del giudice e del martire. Il principe Myškin, infatti, resta seduto tra l'amata uccisa e il suo assassino. Il suo è un porto sicuro ma, forse, non possiede realmente quello sguardo performativo, contagioso. Lui è solo l'Idiota.

Il ridicolo, allora, l'agile e dialettico ridicolo, sorge esattamente laddove si interfacciano il corpo nudo e il travestimento; laddove insiste come sguardo che si scopre scarto ineffabile, originario e straordinariamente vitale.

Schneider ricorda che nella leggenda giapponese è il riso di ottocento miliardi di dèi a incuriosire la dea del Sole Amaterasu, costringendola a uscire finalmente dalla grotta in cui si era nascosta. E se gli dèi ridono è perché Sosanoo (dio della tempesta), prima travestito, si denuda e comincia a ballare. Sosanoo è ridicolo, ha tolto la maschera, ed è così che «il riso di ottocento miliardi di dèi trae il sole dall'antro sassoso»⁹³⁶.

3.8 Ritmo e verità in alcune figure vasconceliane: poeta, filosofo, mistico, santo ed eroe.

La riflessione vasconceliana è altrettanto ricca di figure "liminari", sebbene impossibili da ricondurre alla prospettiva adottata per Zambrano. Nell'ottica del "pensiero filosofico", anziché della filosofia *tout court*, al poeta, al saggio, al santo, al mistico e all'artista, è affidato il compito di rivelare il senso più profondo del pensiero nel suo essere consustanziale alla vita.

In proposito, è interessante notare come nell'opera *Historia del pensamiento filosófico*, così come in *Manual de filosofía*, sebbene all'interno di una struttura di poco differente, Vasconcelos non si limiti a offrire una panoramica, sia pur manualistica, del pensiero occidentale, ma conceda ampio spazio alla trattazione del pensiero antico indiano, cinese, egizio ed ebraico, oltre che alla mistica, tedesca e spagnola, e ad alcuni aspetti dell'ambito religioso, quali totemismo, animismo, teoria del sacrificio, mitologia astrale, panbabilonismo, e a scrittori quali Dostoevskij e Tolstoj. Del resto, come già evidenziato, è sua intenzione riabilitare e riconciliare distinte modalità del pensare, ovvero, poesia, ragione, religione su cui ci si è già soffermati.

Por eso también hemos preferido llamar nuestro libro *Historia del pensamiento filosófico* y no simplemente *Historia de la filosofía*, para que pueda ocuparse de las hipótesis de los poetas, sin las cuales, el filósofo no pasaría de ser un lógico y de la verdad religiosa, sin la

⁹³⁶ M. Schneider, *Il significato della musica*, cit., p. 18.

cual, el hombre estaría, en lo espiritual, como los enanos de raza que se han quedado perdidos en el centro de Africa.

Colocados nosotros en estatura normal, reafirmamos que son tres las maneras fundamentales del pensamiento filosófico: poesía, discurso e religión; imágenes incoherentes; dialéctica ordenadora y fantasía que construye la verdad según las dotes más elevadas de la conciencia⁹³⁷.

Anche con la storia delle idee si fa politica, afferma Vasconcelos, si rende quindi necessario un ripensamento orientato a riscattare il pensiero da servilismi di varia natura e che sembrano particolarmente gravi nel panorama ispanico. In effetti, la sezione dedicata al misticismo spagnolo ha precisamente lo scopo di riscattare una propria tradizione filosofica e, assieme a questa, la specificità di forme alternative al pensiero razionale.

Un altro importante chiarimento viene fornito dal pensatore messicano nel momento in cui specifica l'ordine seguito nella strutturazione del volume. Secondo Vasconcelos, la rilevanza di una prospettiva filosofica è direttamente proporzionale alla capacità di dar conto della totalità dell'esistenza, ovvero risiede nella qualità e ampiezza della sua cosmovisione. È in questo senso che differenti modalità del pensiero possono talvolta risultare superiori. Le figure su cui Vasconcelos si sofferma, sia pur in modo non altrettanto sistematico che Zambrano, sono da leggere all'interno di questa prospettiva.

A differenza della pensatrice andalusa, egli crede che sia la preponderanza di differenti facoltà quali intelligenza, volontà orientata all'amore, o bellezza, a dare luogo rispettivamente al saggio, al santo o all'artista. In merito Vasconcelos scrive: «En el santo la voluntad acaba en belleza de amor, que es superior a la belleza puramente formal del simple artista»⁹³⁸. Sembrerebbe emergere, dunque, una scissione tra bellezza esterna e interna, quest'ultima oggetto della visione del santo o del mistico, figure che il filosofo latinoamericano non sempre distingue. Come chiarisce nel *Pitágoras*, mentre è propria dell'artista la bellezza delle superfici, del mistico invece lo è quella viva e palpitante di ciò che non si mostra; l'uno vede «por fuera», l'altro «por dentro»⁹³⁹. Entrambi colgono la dimensione ritmica dell'oggetto ma attraverso un processo avente finalità divergenti.

In *Historia del pensamiento filosófico*, poeta, filosofo e religioso appartengono a tre diverse modalità del pensare che Vasconcelos, come già evidenziato in precedenza, intende riconciliare nella nozione stessa di pensiero filosofico. Da un punto di vista metodologico, secondo la sua ricostruzione il poeta coglie la realtà attraverso le

⁹³⁷ J. Vasconcelos, *Historia del pensamiento filosófico*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 105.

⁹³⁸ J. Vasconcelos, *Manual de filosofía*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 1273.

⁹³⁹ Cfr. J. Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 51.

immagini, il filosofo si affida alle idee e il mistico alla fantasia. Può accadere che queste figure emergano nel medesimo pensatore, magari secondo un processo evolutivo come nel caso di Platone che, secondo Vasconcelos, dall'essere filosofo passa ad essere poeta per approdare infine alla mistica. Del resto, sappiamo che la filosofia per il pensatore messicano non è che una stagione del pensiero compresa tra la divinazione poetica e la visione mistica dei veggenti. Agli albori della storia è possibile riscontrare solo la modalità poetica del pensare che ingloba già in qualche modo quella religiosa. Si tratta del periodo poetico-mitico in cui la realtà è spiegata mediante immagini e in cui prevale la prospettiva panteista, cui segue quello discorsivo o filosofico che stabilisce il dominio della ragione e, infine, verrebbe scalzato dal periodo religioso in cui appaiono i grandi ispirati quali Budda e Cristo, in grado di offrire una visione coerente del destino umano nella sua totalità e di ricondurre il mondo a semplice contesto dell'azione trascendente⁹⁴⁰.

Tuttavia, non si tratta di svelare verità differenti ma una stessa verità che risiede nella riunificazione mistica dell'uomo con l'Assoluto. Il procedimento attraverso il quale si realizza tale obiettivo è di tipo musicale e consente l'approdo a quell'armonia capace di garantire il carattere eteroclitico del reale.

Di particolare interesse è, nella prospettiva filosofico-storica vasconceliana, la coincidenza tra la figura del santo e dell'eroe. In proposito, nell'*Ética* scrive che la «categoría del santo comprende al héroe y se corona cuando el empleo de la fuerza se dirige a objetivos generosos, pero, además, encaminados a la mutación trascendental; ejemplos: Prometeo, San Pablo, San Francisco»⁹⁴¹.

Ma eroe, lo si è visto in riferimento al *Peer Gynt* di Ibsen, è anche colui che si lancia nell'avventura di un "eroismo vitale" e che, come osserva Zambrano da una prospettiva decisamente diversa, «alla fine riesce a far coincidere il personaggio con se stesso»⁹⁴².

⁹⁴⁰ J. Vasconcelos, *Historia del pensamiento filosófico*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 98.

⁹⁴¹ Cfr. J. Vasconcelos, *Ética*, in Id., *O.C.*, tomo III, p. 1107.

⁹⁴² M. Zambrano, *Persona e democrazia. La storia sacrificale*, cit., p. 90.

IV.4 Filosofia e generi letterari

4.1 Generi e forme letterarie

Nell'ottica di una profonda critica tanto vasconceliana quanto zambranaiana nei confronti della cultura razionalista, risulta evidente come il linguaggio e il metodo stesso della filosofia siano minati alla base. Il suo carattere sistematico è il grande obiettivo critico di entrambi i pensatori che tentano di approdare o riscattare forme espressive che tengano fede al carattere "musicale" del loro pensiero.

La questione relativa ai generi letterari, imprescindibile per una riconsiderazione della forma espressiva della filosofia, non è di certo un tema raro tra i pensatori della cosiddetta Scuola di Madrid. Celebre è la polemica di Ortega alla riflessione crociana sull'inammissibilità della distinzione in generi letterari esposta nell'*Estetica. Come scienza dell'espressione e linguistica generale*⁹⁴³. Una ricostruzione dettagliata della disputa la offre Cacciatore nel saggio «Ortega e Zambrano su Croce»⁹⁴⁴, che qui ci limitiamo a ripercorrere nei suoi passaggi più significativi.

Già nel 1910, nell'ambito di una riflessione a proposito della «novela picaresca», il filosofo madrileño manifesta il proprio dissenso nei confronti della prospettiva crociana, che viene ribadito, sia pur senza specificarne il proprio bersaglio polemico, nelle *Meditazioni del Chisciotte* e, diversi anni più tardi, stavolta in modo più strutturato e sgombro tanto dei retaggi positivistici quanto fenomenologici, in *Ideas sobre la novela*. In generale, per quanto riguarda Croce, che si muove all'interno di una prospettiva dialettica che dall'ordine estetico porta a quello logico, la questione verte sulla confusione tra espressione e concetto, confusione che egli riconosce a fondamento della tesi a favore della distinzione tra i generi. I contenuti dei generi sono concetti, forme logico-estetiche, è pertanto impossibile operare un processo di deduzione dal concetto all'espressione. Un'opera d'arte che possa definirsi tale, difatti, compie precisamente una violazione del genere al quale si suppone che appartenga, costringendo la critica a un lavoro di ampliamento continuo nonché sostanzialmente vacuo e inefficace, giacché ogni opera costituisce un *unicum* dal punto di vista delle categorie estetiche.

⁹⁴³ Cfr. B. Croce, *Estetica. Come scienza dell'espressione e linguistica generale*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990, pp. 45-46.

⁹⁴⁴ G. Cacciatore, «Ortega e Zambrano su Croce», in Id., *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, cit., pp. 131 e sg. Si veda inoltre; M.L. Mollo, «"Parole preferite e turbini d'ideazione". Il pensiero di Ortega nella sua scrittura» (Introduzione), in J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte e altri saggi*, a cura di G. Cacciatore e M.L. Mollo, Napoli, Guida, 2016, pp. 27-34.

La riflessione crociana non persuade Ortega e, del resto, il suo netto disaccordo non sorprende se lo si legge in una prospettiva più ampia che coglie le profonde differenze tra l'idealismo crociano e il raziovitalismo orteghiano. Inoltre, come opportunamente segnala De Llera e rievoca Cacciatore, la posizione del pensatore spagnolo è da collocare all'interno di un contesto culturale volto alla ricerca di una soluzione di compromesso tra meditazione filosofica ed estetico-letteraria⁹⁴⁵.

Il nesso tra opera letteraria e genere è tanto inscindibile quanto l'animale dalla specie, scrive in diverse occasioni Ortega al fine di mostrare il legame indissolubile tra forma e contenuto (o fondo): forma e contenuto che sono da intendere come dimensioni specifiche ma reciprocamente necessarie, come l'organo e la sua funzione. I generi, infatti, sono «funzioni poetiche, le direzioni verso cui gravita la generazione estetica»⁹⁴⁶, ovvero sono categorie atte a creare realtà estetiche, temi irriducibili tra loro nelle modalità con cui si manifestano e sviluppano pienamente.

È evidente come, anche a ragione della straordinaria proliferazione della discussione teorica tra Ottocento e Novecento, la posizione aristotelica risulti quanto mai obsoleta.

María Zambrano fu profondamente influenzata dalle considerazioni del suo maestro; se, come chiarisce Ortega, ogni epoca implica un'«interpretazione radicale dell'uomo»⁹⁴⁷, la quale manifesta la propria specificità vitale e culturale in un genere determinato, ovvero nel suo «valore antropologico»⁹⁴⁸, allora quella attuale è chiamata ad esprimersi in un genere, in una «forma della coscienza», al limite anche nuova, cui corrispondono le sue istanze più profonde.

Come evidenzia Bundgård, all'interno di una teoria della coscienza e dei generi di carattere «evoluzionista» che, quindi, insiste maggiormente sulla dimensione ontologica che morfologica, Zambrano pensa alla forma letteraria, piuttosto che al genere, come spazio di possibilità di un determinato livello di conoscenza⁹⁴⁹.

Anche il filosofo messicano è profondamente influenzato dalla riflessione crociana, sia pur indirettamente. Nella raccolta di saggi del 1921, *Monismo estético*, parla di

⁹⁴⁵ Cfr. L. De Llera, *Introduzione*, in J. Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, Roma, Settimo Sigillo, 1998, p. 41, cit. da G. Cacciatore, *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, cit., p. 134.

⁹⁴⁶ Ivi, p. 106.

⁹⁴⁷ Ivi, p. 107.

⁹⁴⁸ O. Lottini, *Introduzione*, in J. Ortega y Gasset, *Meditazioni del Chisciotte*, Napoli, Guida, 2000, p. 12; cit. in G. Cacciatore, «Ortega e Zambrano su Croce», in Id., *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, cit., p. 137.

⁹⁴⁹ In proposito si veda l'articolo di A. Bundgård, *Los géneros literarios y la «escritura del centro» como transgénero en la obra de María Zambrano*, in «Aurora: papeles del Seminario «María Zambrano»», 2001, n. 3, pp. 43-51.

«Sinfonía como forma literaria»⁹⁵⁰, forma espressiva del pensiero attraverso la quale si propone di esprimere in parola la complessità del reale e il suo ritmo misterioso e divino, e che dovrebbe porre rimedio tanto al carattere astratto e concettuale del trattato quanto all'imprecisione e alla mediocrità del saggio. Contro le rigidità formali, che giudica sterili, Vasconcelos opta per il superamento della distinzione tra i generi letterari e per la loro fusione in una nuova forma, quella "sinfonica", a imitazione della musica e costruita non già con la logica del sillogismo, ma con la logica musicale, cioè d'accordo con la legge estetica.

Zambrano, dal canto suo, oltre alla speciale attenzione che dedica, sia pur in modo sparso, alle cosmogonie – in particolare orfiche – come prima forma letteraria dell'Occidente, si serve di forme espressive quali l'articolo, il saggio, l'autobiografia, il dramma, la poesia, la confessione, l'aforisma, giungendo a riscattarne altre quali la Guida, o persino a crearne di nuove come il delirio, che divengono espressione di un vero e proprio metodo.

Vi è certamente una sproporzione tra i due pensatori in merito alla riflessione circa i generi letterari o, più esattamente, circa le forme espressive del pensiero; decisamente ricca e votata alla sperimentazione di differenti ambiti in Zambrano, modesta e più che altro circoscritta alla forma "sinfonica" in Vasconcelos. Del resto una tale divergenza non sorprende data la profonda distanza circa le finalità delle loro prospettive filosofiche. In ogni caso, non è nostra intenzione soffermarci su ciascuna di queste "forme". Si è già dedicato sufficiente spazio all'importanza che riveste il genere autobiografico tanto in Vasconcelos quanto in Zambrano, così come si è già approfondito il peso del genere drammatico nell'opera zambranianiana attraverso l'analisi de *La tomba di Antigone*, e il nesso tra poesia e filosofia – che, beninteso, non è un genere letterario ma che tuttavia può senza troppo scandalo essere interpretata come tale a partire dai dialoghi platonici –. Pertanto, in questo contesto intendiamo limitarci all'analisi della forma "sinfonica" proposta da Vasconcelos e del delirio, della Guida e della confessione su cui riflette Zambrano.

4.2 Sinfonia

Il filosofo messicano comincia a elaborare le proprie intuizioni estetiche ispirato dagli studi dell'amico Alfonso Reyes, che in una conferenza del 1910 parlava del lirismo di Góngora come capace di liberare l'anima dalle procedure del ragionamento fondendo

⁹⁵⁰ J. Vasconcelos, *Monismo estético*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 20.

immagini e ritmi in qualcosa di trascendente e che in *Cuestiones estéticas* (1911) rifletteva sulle tesi di Benedetto Croce e Mallarmé. Ne parla per la prima volta in una lettera del 12 agosto 1916⁹⁵¹ proprio ad Alfonso Reyes che gli risponde con un certo disappunto giudicando le sue posizioni né più né meno che una rielaborazione delle tesi di Mallarmé sulla confusione delle arti. Eppure, secondo lo stesso Vasconcelos, l'idea di fondo dell'arte come combinazione di elementi eterogenei coordinati in forma non concettuale bensì armonica ed estetica, avvicina maggiormente le proprie tesi, non tanto a Mallarmé, quanto a quelle di T.S. Eliot sulla bellezza espresse dieci anni più tardi nei suoi Quartetti.

La riflessione di Reyes verteva sulla possibilità di scrivere prescindendo dai riferimenti del passato e dalle sue arbitrarie delimitazioni. Criticava, dunque, quella letteratura "formalista" che, scimmiettando la filosofia e le sue scoperte, vorrebbe realizzare il concetto teorico di bellezza a discapito di un'autentica proposta espressiva. E Vasconcelos, nonostante le intenzioni manifestate nel saggio sulla sinfonia, subordinerà sempre l'autenticità della scrittura alla sovranità dell'idea, rientrando perfettamente nell'obiettivo critico di Reyes⁹⁵².

Il saggio sulla sinfonia, anzi, nasce esattamente da preoccupazioni legate all'esercizio filosofico, e dunque ad esso subordinate. Secondo Vasconcelos, la letteratura contemporanea ha bisogno di risolvere il problema della forma, ma la forma cui si riferisce è quella espressiva non stabilita una volta per tutte – pena l'impulso creativo – del "pensiero filosofico" che non coincide, lo ricordiamo, con la filosofia.

Per poter affrontare tale questione parte dalla considerazione che il linguaggio compia anzitutto una funzione estetica, come il suono per il musicista o il marmo per lo scultore, e che solo nella sua forma espressiva e non dimostrativa rifletta gli impulsi più profondi dell'io. L'espressione scritta avrebbe obbedito nel tempo agli imperativi di razionalità propri del discorso o della combinazione di vari discorsi dando vita al trattato, forma filosofica «sintética y acabada»⁹⁵³ destinata a introdurre ordine e coerenza nel discorso umano per realizzare ambizioni epistemologiche e dogmatiche neutralizzando in tal modo l'istanza creativa, che non è sinonimo di arbitrarietà o di gusto personale.

⁹⁵¹ C. Fell (a cura di), *La amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes (1916-1959)*, cit., p. 29.

⁹⁵² Cfr. C. Fell, «Por una nueva estética de la creación literaria», in Id., *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, cit., pp. 522-528.

⁹⁵³ J. Vasconcelos, *Monismo estético*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 22.

Ripercorrendo in un certo senso la storia della letteratura, Vasconcelos precisa che, se da un punto di vista concettuale e dialettico si registra un progresso, da un punto di vista estetico, cioè dello “stile” letterario, si assiste invece a un processo di decadenza. Ciò che avviene, nello specifico, è un passaggio dall’ispirazione all’oggettivazione, ossia alla costrizione di un’estetica polisemantica nelle griglie del concetto; dall’espressione libera e meravigliata dell’individualità a un universalismo spoglio e asettico. Si è compiuta una deviazione estetica, una diminuzione della capacità emozionale, una dissociazione e contrapposizione tra espressione e dimostrazione, ossia tra quello che definisce un percorso estetico-pitagorico, guidato dal senso orientativo dell’udito e dall’intuizione creatrice – e che denomina sulla scia delle riflessioni di Reyes «impulso lírico del compositor»⁹⁵⁴ –, e quello razionale-dialettico forgiato dal carattere normativo della forma e dal senso della vista.

La letteratura, quindi, si presenterebbe come l’alternarsi dell’una o dell’altra tendenza, quella creativa o dialettico-dimostrativa, come storia del contrasto tra intuizione e forma che, al rappresentarla, la contiene e delimita. L’importanza crescente del senso della vista avrebbe giocato un ruolo decisivo all’interno di questo percorso producendo una cristallizzazione della bellezza in una geometria priva di slancio divino. Nell’udito, invece, risiede una facoltà di orientamento ritmico indispensabile per apprezzare la bellezza delle immagini puramente visuali che, in tal modo, non si risolvono in mere e definitive “rappresentazioni” ma si rivelano nelle vibrazioni consonanti del mistico.

In questa prospettiva, i generi letterari si sviluppano in modo spontaneo, non sono il frutto dell’elaborazione dei critici, ma seguono l’andamento storico del pensiero che da un originario *pathos* estetico espresso nel canto delle prime età – come sintesi di letteratura e musica ma ancora ingenuo, primitivo – si biforca tra uno sviluppo logico e uno estetico. Quest’ultimo, più sommerso, riappare grazie alla musica in epoca moderna consentendo in pieno razionalismo la riscoperta del mistero del giudizio estetico, del senso di un ritmo «atélico» e «desinteresado»⁹⁵⁵ come dono fondamentale del mistico e riscoperta di un antico «misticismo auditivo».

È in base a tale distinzione che il pensatore messicano abbozza una storia dei generi letterari. Se il binario estetico si mostra chiaramente nella tragedia, nella lirica e nella musica moderna, quello dialettico si svilupperà nel dramma, nel dialogo, nel discorso, nel trattato e, per ultimo, nel saggio. Dal dramma infatti – dove le gesta epiche e

⁹⁵⁴ Ivi, p. 26.

⁹⁵⁵ Ivi, p. 31.

meravigliose di un'umanità primordiale si traducono in azioni individuali, nelle espressioni passionali dei suoi stessi personaggi che moltiplicano e riducono la lingua ancora eroica dell'autore dell'epopea – si passa al dialogo e al discorso, dove l'ispirato tace per lasciar parlare il dialettico, dove la coscienza si amplia ed esplora l'universo per convertirlo in precisa scienza logica, per riorganizzarlo in norme e, in questo viaggio verso l'esterno, allontanarsi da sé, dal senso intimo e misterioso delle cose. Nel discorso, poi, che corrisponde a un periodo combattivo di quelle idee precedentemente formatesi, viene meno l'istanza creativa, e l'espressione è subordinata alla persuasione. Infine, dal discorso ha origine il trattato, che risponde a esigenze teoretiche ben precise e subordinate alla costruzione del mondo come sistema severo, definitivo e assoluto: «el Tratado es un santo imperio de las inteligencias, poderoso y dogmático»⁹⁵⁶. Tuttavia, la critica al trattato, legato alle costrizioni del razionalismo, risulta contenuta rispetto a quella che il filosofo messicano rivolge alla forma saggistica, la cui espansione, a scapito degli altri generi, sembrerebbe non conoscere limiti. Quest'ultima, inferiore ma transitoria perché utile solo al particolarismo mediocre di un'epoca di crisi in cui i sistemi crollano, si occuperebbe né più né meno di esprimere opinioni, docili punti di vista, «melodie disperse»:

Bajo el nombre de ensayo se populariza un género fácil, brioso, ágil. Podrá no ser completo, y ni siquiera aspira a serlo; no observa regla, ni pretende crearlas; ofrece sus vuelos flexibles a los atrevidos, y satisface ampliamente a los incompletos, a los espíritus no absolutos que se conforman con los vislumbres de la verdad sin exigir sistemas que la contengan por entero⁹⁵⁷.

Ma è la tipologia del saggista a catalizzare le sue più aspre critiche: il saggista fabbrica opinioni eleganti e suggestive ma, in fondo, mediocri. È prudente, non vuole imporre il proprio giudizio, semplicemente promuove dottrine rachitiche che sostituiscono l'intuizione universale del trattatista con la pomposa sonorità verbale. Tuttavia, ad alcuni saggisti Vasconcelos sembra riconoscere una funzione più apprezzabile perché impegnati nello sviluppo delle conseguenze dei grandi sistemi e, pertanto, responsabili dell'apertura a nuovi sentieri. Ad ogni modo, si tratta di un genere dotato anche di alcuni pregi, come la sua indeterminazione formale, quella sua flessibilità e libertà che alimentano prospettive indefinite ma rinnovabili contro l'imposizione retorica del vecchio trattato; qualità che, in modo piuttosto ambizioso, la

⁹⁵⁶ Ivi, p. 23.

⁹⁵⁷ *Ibidem*.

sinfonia come forma letteraria vorrebbe ereditare senza rinunciare all'universalità del suo antecedente.

Nonostante la ricostruzione storico-letteraria di Vasconcelos lasci non poche perplessità in merito alla sua coerenza e precisione, la critica del saggio esprime in maniera brillante e precoce il problema tutto novecentesco della forma espressiva del pensiero in un'epoca di profonda crisi. Crisi che, nella sua lettura, intravede una svolta grazie all'influenza della musica.

Sono stati i musicisti, secondo Vasconcelos, o meglio il grandioso sforzo di alcuni di essi, a rendere possibile una profonda trasformazione della forma espressiva e del pensiero in generale. E, in quest'ottica, la sua analisi circa la corrispondenza tra il genere del discorso e la sonata fa da presupposto all'introduzione della sinfonia come forma letteraria.

Se la tripartizione della sonata in esposizione/sviluppo/ripresa o, indicativamente, allegro/adagio/presto, corrisponde in un certo senso alla tripartizione del discorso, in quanto si hanno un'iniziale esposizione tematica, il suo sviluppo nel secondo movimento e una ricapitolazione finale, in musica il significato e il valore del terzo movimento differiscono sostanzialmente dalla sintesi logica del discorso perché propongono conciliazioni armoniche insperate. E se anche la sonata di Haydn domina per lungo tempo e rappresenta un'applicazione della dialettica alla musica è pur vero, precisa il filosofo messicano, che già anticipa o prepara il terreno a quello che sarà il genio di Beethoven – vera e propria fonte di ispirazione per la riflessione vasconceliana – che condurrà la musica al compimento della propria missione.

La sinfonia in Beethoven, e in particolare la Settima, acquisisce elementi nuovi e si fa carico, secondo Vasconcelos, della nozione di destino tragicamente inteso. Nella sua struttura allegro/adagio/scherzo/allegro, infatti, riproporrebbe tutto il senso della tragedia greca senza però sottomettersi all'inevitabile né imponendosi con vittorie sacrificali, bensì sviluppando i suoi temi fino alla «gloria sin víctimas» dell'allegro finale.

Nell'analisi del pensatore messicano, all'apparente rivalsa sul destino iniziale tematizzata dal primo movimento, che rappresenta la vittoria della volontà sulla necessità e che sembra già alludere alla creazione di nuove entità estetiche, segue l'adagio con il suo conflitto, il suo timore di essere stato vittima di un sogno, con la sua malinconia, la sua intimità e umiltà nata dalla consapevolezza di aver intrapreso

un'avventura oltre l'umano; umiltà che lascia «lagrimas de sacrificio en las pupilas»⁹⁵⁸. Ma poi subentra lo scherzo, la grande rivoluzione dello scherzo beethoveniano, movimento impietoso che imita l'esame di coscienza e che introduce un tempo in cui tutto è permesso, un tempo anarchico «un mar, donde la facultad crítica ejerce de vasto oleaje, que, con la multitud de las olas pequeñas, crea forma, se ensancha, y al estallar en la costa, define una sinuosa, amplia y momentanea armonía»⁹⁵⁹. Infine, nell'allegro conclusivo riappare il tema iniziale, ma luminoso, quieto eppure glorioso; «heróicas marchas finales [...] de revivir universal»⁹⁶⁰. Sintesi finale che, se fosse affine alle conclusioni sillogistiche, dovrebbe rappresentare il doloroso disastro della sottomissione a ciò che è sconosciuto e l'annichilimento relativamente nobile, ma suicida, nell'idea assoluta sulla scia di un costipato hegelismo. Al contrario, la sintesi sinfonica gli ricorda il principio della filosofia Veda (*tat twam asi*) «Eso eres tú»⁹⁶¹, perché esalta l'individuale nell'universale e non astrae ma sublima ciò che è concreto elevando i valori estetici al piano dell'eternità. Al suo posto il linguaggio, precisa Vasconcelos, nel tentativo di pronunciare la parola definitiva, totale, resterebbe confinato nei territori dell'ineffabile.

Purtroppo, lamenta il filosofo, la storia della letteratura è ferma alla musica pre-beethoveniana, eccetto che in alcuni casi esemplari. L'imitazione della musica cui è chiamato il pensiero filosofico, imitazione delle sue leggi di affinità e analogia, serve esattamente a quest'obiettivo: l'elaborazione e l'approdo a un'Estetica fondamentale, ovvero a un pensiero che non vuole essere né limitatamente empirico né razionalmente formalista, né tantomeno moralmente dogmatico, bensì «*totalista*; ebrio de mística esencia infinita»⁹⁶².

Evidentemente, la tematizzazione della sinfonia come forma letteraria, come “Stile”, non si limita a un discorso sulla forma bensì, mostrando i luoghi del pensiero in cui la modalità estetico-mistica si è già realizzata, intende tracciare il profilo di un pensiero a venire che spieghi il proprio carattere redentore anche nella sua realizzazione storica. In tal modo, la categoria del tragico, di stampo esplicitamente nietzschiano, è risolta in un orizzonte escatologico di matrice cristiana.

Tre sono i principali esempi di sinfonia letteraria riportati da Vasconcelos: il Bergson di *Materia e memoria*, il Nietzsche dello *Zarathustra* e l'Ibsen del *Peer Gynt* oltre che,

⁹⁵⁸ Ivi, p. 35.

⁹⁵⁹ *Ibidem*.

⁹⁶⁰ Ivi, p. 36.

⁹⁶¹ Ivi, p. 37.

⁹⁶² Ivi, p. 10.

in generale, tutte quelle opere che non obbediscono a precisi piani dialettici ma rispondono a orientamenti di mera affinità estetica, opere in cui le “idee chiare e distinte” cedono il passo a creazioni vigorose e i destini individuali si esprimono in forme illimitate e totali in cui l’io estetico penetra nel senso “biotico” del mondo per superarlo e approdare al divino.

In quello che potrebbe definirsi, come precedentemente osservato, una sorta di “pitagorismo dionisiaco” sembra essere di fondamentale importanza il concetto di “contagio ritmico”, che consentirebbe e coordinerebbe il risveglio delle coscienze, realizzando la sinfonia come confluenza e consonanza della pluralità ritmica della realtà nell’uni-verso estetico.

La sinfonia, dunque, è quella forma attraverso cui si annuncia un rovesciamento nello spirito moderno che va dalla vista all’udito, dal filosofo al musicista come protagonista dell’Occidente su cui insiste Zambrano e che, nella prospettiva di Vasconcelos, porterebbe a compimento l’antica intuizione pitagorica come liberazione della forma nell’armonia, «representación simultánea y concorde de todas las coexistencias»⁹⁶³, sintesi prodigiosa e «gnóstica»:

Filósofos de la media noche, pocos amigos del sol, han fracasado los modernos al hacer escultura, pero en cambio ¡ninguna edad sospechó sus creaciones de músicos! Sería oportuno y sumamente importante estudiar las causas y las ventajas de este moderno misticismo auditivo, de esta filosofía de músicos, que se inicia en Maine de Biran, Schopenhauer, Nietzsche e Ibsen, y coincide con el desarrollo de la música propiamente dicha. Donde los místicos antiguos veían con los ojos del espíritu, pero al fin con percepciones de movimientos y líneas, los modernos adivinan por el oído, y expresan el derrame de lo interno con los rumores de la música libre⁹⁶⁴.

Il genere sinfonico, contrario alla parzialità e alla dispersione di altri generi e in cui si realizzerebbe il seme della grande intuizione pitagorica, è la forma di una nuova metafisica estetica intrisa di misticismo dove la componente fonetica del linguaggio, la sua corposità estetica, vorrebbe esprimersi direttamente, immediatamente e simbolicamente, secondo le modalità della poesia e le intenzioni della mistica. Tuttavia, Vasconcelos non riuscirà a superare i limiti di quei generi che tanto concitatamente critica, e il luogo letterario in cui le sue posizioni trovano una più felice realizzazione è la sua monumentale autobiografia *Memorias*.

In ogni caso, le posizioni vasconceliane in merito alla forma sinfonica subiscono una decisiva revisione qualche anno più tardi nell’*Estética*. In un paragrafo esplicitamente

⁹⁶³ Ivi, p. 37.

⁹⁶⁴ Ivi, p. 29.

dedicato ad essa e in seguito all'analisi degli *a priori* estetici, il pensatore messicano rivede quanto detto nel saggio del 1921. La sinfonia non emerge più come la forma suprema di espressione del pensiero giacché, come evidenziato, il contrappunto sembra fornire un modello di movimento musicale più adeguato. Modello musicale che Vasconcelos ritiene di poter assumere come forma espressiva per eccellenza, in grado di scardinare la circolarità e la prevedibilità, in un certo senso il determinismo, della sinfonia e del suo, in parte scontato, allegro finale. In effetti, e in questo consiste la differenza tra le riflessioni esposte nell'*Estética* e quelle espresse in *Monismo estético*, la sinfonia non sembra capace di dar conto fino in fondo dell'eterogeneità del reale, né della libertà del pensare, né sembra in grado di rispondere alle esigenze dell'epoca attuale. È piuttosto il frutto dell'età romantica, richiusa sui problemi della sensibilità personale. Difatti, sonata e sinfonia trovano il loro massimo sviluppo proprio in quel periodo, mentre in precedenza, quando la musica si presenta come accessorio della passione religiosa⁹⁶⁵, non si danno affatto. Allo stesso modo, in un futuro segnato dalla tensione mistica, in base alla visione vasconceliana, la sua forma non risulta idonea; del resto, è il contenuto a creare la forma⁹⁶⁶. Il contrappunto, al contrario, risalta per la sua totale mancanza di predeterminazione, di chiusura al tempo nel circolo della ripetizione e, ciononostante, per la capacità di ridurre la pluralità a unità.

4.3 Il delirio

Diversi, come si è detto, sono i generi letterari di cui Zambrano si serve per esprimere la sua peculiare prospettiva filosofica. Tuttavia, come opportunamente osserva Bundgård⁹⁶⁷, occorre anzitutto chiedersi cosa la filosofa spagnola intenda per letteratura. Si tratta di una questione spinosa e che desta un certo imbarazzo se si considerano i criteri di valutazione di cui si serve Zambrano al fine di giudicare cosa sia letteratura e cosa no. Infatti, secondo Bundgård, diversamente dagli altri esponenti della generazione del '27, che rivendicavano l'autonomia dell'ambito estetico, la pensatrice andalusa adotta criteri di natura politica e ideologica – specie nella prima fase della sua riflessione, da ricondurre alle circostanze della militanza a favore della Spagna repubblicana e antifranchista –, nonché religiosa. Tralasciando quella prima fase ancora immatura del suo pensiero, se ci concentriamo sulla sua produzione a partire dagli anni

⁹⁶⁵ Cfr. J. Vasconcelos, *Estética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 1372.

⁹⁶⁶ Ivi, p. 1373.

⁹⁶⁷ Cfr. A. Bundgård, *Los géneros literarios y la «escritura del centro» como transgénero en la obra de María Zambrano*, in «Aurora: papeles del Seminario “María Zambrano”», 2001, n. 3, pp. 43-51.

Quaranta, si osserva una trasformazione radicale nell'intenzione delle forme espressive adottate, riconducibile allo sviluppo di una riflessione dai connotati sempre più metafisici e mistici, e decisamente critici nei confronti delle istanze positiviste, nichiliste, scettiche, vitaliste e storiciste.

Ad ogni modo, dato l'obiettivo di Zambrano di fare della scrittura uno spazio ontologico di rivelazione, capace altresì di istituire una «comunione spirituale»⁹⁶⁸ con il lettore, la sua forma espressiva assume il carattere di una «escritura del centro», come la definisce Bundgård, scrittura trasversale («transgérica, tranhistorica, transliteraria, transfilosófica»⁹⁶⁹) che pertanto si pone oltre la distinzione tra generi letterari e persino oltre la loro stessa problematizzazione, perché sperimentale ed essenzialmente votata alla manifestazione della rivelazione mistica dell'autore, in questo senso radicalmente distinto dal semplice scrittore⁹⁷⁰.

La posizione della studiosa danese è certamente condivisibile, ciononostante è possibile riscontrare una certa attinenza di Zambrano ai canoni letterari caratteristici dei vari generi tale per cui la distinzione tra una forma e l'altra, in relazione all'obiettivo teorico precedentemente illustrato, pare ancora sensata, a maggior ragione se si pensa alla sperimentazione da parte della filosofa di una nuova forma letteraria, o filosofica, il “delirio” – modalità espressiva e assieme forma del pensare –, che caratterizza la sua produzione dagli anni del dopoguerra in poi. Questa puntualizzazione è più che mai pertinente se ci riferiamo alla biografia di Zambrano, in quegli anni all'inizio del proprio lungo esilio dalla Spagna franchista e di lì in poi legata alla sorella Araceli, vittima delle torture della Gestapo e soggetta a profonde crisi. Non è un caso se la riflessione sulla figura di Antigone, intimamente connessa alla nascita della forma “delirio”, sia frequentemente associata alla sorella Araceli, vittima sacrificale, come l'eroina greca, di una «storia tragica».

Già in *Verso un sapere dell'anima*, Zambrano metteva in luce un aspetto destinato ad avere grande rilevanza nella sua riflessione più matura: il ritmo come criterio estetico di uno specifico “genere” filosofico. Ritmo del pensiero – di cui, forse, suggerisce Zambrano, fu l'antico pitagorismo il primo custode – e ritmo del “cuore”, inteso come luogo viscerale in cui risiede il segreto di un sapere non interrogante, i quali si rivelano nel tempo specifico di ciascuna forma espressiva.

⁹⁶⁸ M. Zambrano, «Perché si scrive», in Id., *Verso un sapere dell'anima*, cit., pp. 23-31.

⁹⁶⁹ A. Bundgård, *Los géneros literarios y la «escritura del centro» como transgénero en la obra de María Zambrano*, cit., p. 48.

⁹⁷⁰ Sulla differenza tra “autore” e “scrittore” si veda l'articolo, precedentemente citato, «Perché si scrive», in Id., *Verso un sapere dell'anima*, cit., pp. 23-32.

Il passaggio da genere letterario proprio del pensiero filosofico a «genere filosofico»⁹⁷¹ non manca di destare qualche perplessità. Tuttavia, occorre tener presente l'unità di fondo in cui si iscrive la riflessione zambraniana:

Oltre all'urgenza dello studio dei generi filosofici c'è inoltre la considerazione della Filosofia come espressione. [...] Presi dal coltivare distinzioni e differenze, abbiamo dimenticato l'unità che risiede nel fondo di ogni uomo che crea attraverso la parola: la *poiesis*, espressione e creazione al medesimo tempo, unità sacra dalla quale nasceranno, per rivelazioni successive, separandosi alla nascita – la nascita è sempre una separazione –, la Poesia nelle sue differenti tipologie, e la Filosofia⁹⁷².

In questo senso la filosofia, in quanto sinonimo di teoresi, risulta già una separazione all'interno di un bacino più ampio, a tratti di carattere sapienziale, in cui si palesa l'intima e originaria connessione con la dimensione poetica, nel senso di poietica, capace di rivelare quel fondo oscuro e contraddittorio che precede la nascita e che Zambrano definisce in termini di Sacro o come *physis*, in particolare nelle opere sul tema del sogno.

In questa prospettiva, è importante richiamare l'attenzione sulla parentela semantica tra “delirio” e “sacro” da un punto di vista ontologico ed epistemologico. Ne *L'uomo e il divino*, infatti, si evince come l'indistinzione che precede la nascita, quella condizione prestorica affine all'*Ápeiron* di Anassimandro, è caratterizzata da una sorta di «delirio di persecuzione» – «en el principio era el delirio, podría decirse»⁹⁷³ – e dal caos delle forme in cui l'uomo né vede né può essere visto, perciò il suo cammino, che in Occidente è il cammino della filosofia, deve necessariamente essere la trasformazione del sacro – fondo ultimo, indistinto, indicibile – nel divino, che è luce, visibilità e *logos*. E quel delirio iniziale, secondo un'ambiguità semantica tipica della riflessione zambraniana, potrà anche stravolgersi e degenerare in delirio di onnipotenza, di deificazione dell'umano, una volta conquistata la visione. Risulta evidente, dunque, la straordinaria polivalenza del termine e, sebbene sia nostra intenzione analizzarne un particolare aspetto, non si può prescindere dalla sua accezione ontologica e metafisica.

Il “delirio” come forma espressiva appare per la prima volta nei manoscritti dedicati alla figura di Antigone e da lì viene adottato frequentemente sino a costituire un vero e proprio genere filosofico, presumibilmente in continuità con gli “spropositi” (*deslates*) di San Giovanni della Croce, ma anche con lo “sproposito” (*disparate*) di Santa Teresa

⁹⁷¹ Cfr. M. Zambrano, «Poema e sistema», in Id., *Verso un sapere dell'anima*, cit., p. 38.

⁹⁷² Ivi, pp. 38-39.

⁹⁷³ M. Zambrano, *La Cuba secreta y otros ensayos*, *La Cuba secreta y otros ensayos*, a cura di J. Luis Arcos, Madrid, Endymion, 1996, p. 164.

d'Avila, da intendersi, questi ultimi, come discorsi o azioni che la ragione, non potendo comprendere, giudica irrazionali e al di fuori del tracciato della verità. In realtà, il delirio si mostra come il linguaggio proprio dell'esperienza più profonda dell'uomo già a partire da uno dei primi articoli di Zambrano, «Ciudad ausente» (1928), ma è solo dagli anni Cinquanta che assume il suo caratteristico simbolismo. Degno di nota è il fatto che siano le figure femminili, di cui è certamente ricca la riflessione zambraniana, a veicolare questa forma, *in primis* Antigone e Diotima.

All'interno di un'ampia produzione ricordiamo: «Delirio primero» (1948), incluso in «Delirio de Antígona», «Delirio del incrédulo» (1950), «Tres delirios» (1954), «Diotima de Mantinea» (1956), l'articolo «Delirio, esperanza y razón» (1959), i deliri che costituiscono la seconda parte di *Delirio e destino* (1955)⁹⁷⁴, nonché numerosi deliri rimasti inediti, quali «Delirio del Paraíso», «Delirio tercero. Zarza ardiendo», «Delirio del infortunio», «Delirio de la virginidad», «Delirio de su nacimiento», «Delirio de no tener nupcias», etc⁹⁷⁵. Se nel manoscritto M-350, «Laberinto», sviluppa il tema del delirio riflettendo sulle sue possibilità espressive, nel manoscritto M-404⁹⁷⁶, in cui Zambrano riflette sull'eroina greca in vista della stesura del suo dramma *La tomba di Antigone*, scrive in forma estremamente sintetica quanto incisiva che il delirio altro non è che dialogo; Antigone deve «sentire le voci»⁹⁷⁷, voci equivalenti a quelle del coro che diano corpo al suo inferno, al suo patire, in questo consiste il delirio.

Cosa significa questa corrispondenza tra delirio e dialogo? Vi è anzitutto il rimando di entrambi i termini a una duplicità di fondo, a un doppio orizzonte; tanto il de-lirare quanto il dia-logare, infatti, presuppongono una separazione, un intervallo in cui si sviluppa un processo. Delirare, dal latino *delirare*, significa “uscire dal solco (*lira*)”, intraprendere dunque una deviazione rispetto a un cammino prefigurato, persino allontanarsi dalla giusta via. Esattamente in questo senso lo utilizza Dante, quando nel Canto XI dell'*Inferno* fa esprimere Virgilio in questi termini: «“Perché tanto delira” disse “lo ‘ngegno tuo da quel che sòle? o ver la mente dove altro mira?”»⁹⁷⁸ Ma delirare può significare anche sragionare, farneticare, e in ogni caso allude all'abbandono di una rotta, all'adozione di una seconda via, di un cammino alternativo o di nessun cammino.

⁹⁷⁴ La seconda parte dell'opera autobiografica *Delirio e destino*, intitolata «Deliri», è costituita da: «Delirio della colomba», «La pazza», «Quella dal dolce nome», «La regina», «Parlerò di me stesso», «La condanna di Aristotele», «Il Corpus Domini a Firenze», «Il calice», «Di ritorno al Nuovo Mondo».

⁹⁷⁵ Il manoscritto (M-343) contiene diverse cartelle con deliri. Disponibile presso l'Archivio della Fondazione María Zambrano di Vélez-Málaga.

⁹⁷⁶ M. Zambrano, M-404: 35d, in Id., *O.C.*, vol. VI, a cura di J. Moreno Sanz, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2014, pp. 314-315.

⁹⁷⁷ Ivi, p. 314.

⁹⁷⁸ Dante, *Inferno*, XI, 78.

Dialogare, dal greco διάλογος, derivato di διαλέγομαι «conversare, discorrere», indica nel prefisso “*dia-*” l’attraversamento di un mezzo, lo spazio che si frappone tra due interlocutori. Se il delirio è associato al dialogo significa che quel prefisso “*de-*” che annuncia l’abbandono del tracciato è da intendersi anch’esso come possibilità del *logos*, ed anzi come spazio privilegiato per il suo sviluppo. Ma, viene spontaneo domandarsi, esattamente del *logos*?

Caratteristica del delirio è la connessione tra la realtà esperienziale del soggetto – diremmo “*ensimismado*”, per usare un termine orteghiano caro a Zambrano, ovvero ritiratosi presso di sé, nell’involucro della propria intimità, in raccoglimento –, e la realtà esterna al soggetto, veglia che si contrappone al sogno, in questo senso affine al delirio. Ne «Il delirio. Il dio oscuro», incluso nell’opera *Chiari del bosco*, questo legame si esprime come conflitto emblematico tra interiorità ed espressione, tra dionisiaco ed apollineo. È Dioniso, infatti, ad annunciare il «delirio interminabile», e se il suo dono è la comunicazione è perché solo nella passione della vita è possibile che un segno dell’essere si iscriva nel tempo, si faccia storia⁹⁷⁹. Ma allora cosa si intende per delirio? “Semplicemente” essere in preda all’eccesso di Dioniso?

In realtà, l’accezione zambraniana di “delirio” è ben più complessa e non sembra coincidere con il «divino dono della pazzia» di cui parla Platone nel *Fedro*⁹⁸⁰, con il furore teletico-rituale di carattere dionisiaco o con quello profetico, o ancora con quello poetico ispirato dalle Muse.

Delirare, in spagnolo *delirar*, come si è detto, indica l’uscire fuori dal tracciato, da un percorso prestabilito, magari non definitivo ma immaginato nei suoi limiti. Ciò che il delirio tradisce è anzitutto il limite, il confine, la ragione educata a un’idea, anzitutto quella che ha di se stessa, del proprio essere. Eludere i confini della ragione sembra anzi il vero significato di delirio. Ma quale ragione? Anche il delirio ha le sue buone ragioni, e per la filosofa spagnola, infatti, delirio non è sinonimo di follia, così come non è il contrario di coscienza, sebbene non si possa neppure dire che vi appartenga, data la problematizzazione che di tale termine si offre in particolare nelle opere sul sogno.

In *Chiari del bosco*, Zambrano ci offre un indizio importante quando si sofferma su Dioniso come il dio della nascita incompleta, che annuncia un delirio senza fine perché vitale, la vita che muore per ritornare⁹⁸¹. È esattamente questa inevitabile dialettica tra

⁹⁷⁹ Cfr. M. Zambrano, «Il delirio – il dio oscuro», in Id., *Chiari del bosco*, cit., p. 47.

⁹⁸⁰ Cfr. Platone, *Fedro*, a cura di R. Velardi, Milano, BUR, 2010. In proposito si veda E.R. Dodds, «I divini doni della pazzia», in Id., *I greci e l’irrazionale*, cit., pp. 109-127.

⁹⁸¹ Ivi, p. 46.

vita e morte che non ammette ragioni, ciò che la ragione paradossalmente non ammette. Secondo Zambrano, la filosofia ha inseguito il sogno dell'Assoluto, un «delirio di deificazione», pertanto non poteva che forgiare, e credere ciecamente, in una ragione senza corpo, quando invece l'uomo è precisamente l'animale costretto a nascere sempre di nuovo, l'animale che nasce, muore e rinasce in una continua pratica autopoietica.

È evidente che se il punto di partenza di Zambrano mostra un presupposto antropologico ben definito che riconduce l'umano al suo stato creaturale, la forma delirio risulta essere prima di tutto una nuova forma del pensare capace di scardinare i caratteri dell'umano veicolati dal Razionalismo. La ragione così intesa, assolutizzata e pensata *sub specie aeternitatis*, è allora ricondotta alla sua plasticità vitale e, soprattutto, ai suoi ritmi peculiari. In effetti, il delirio sembrerebbe indicare una qualità del tempo propria del pensare e, in un certo senso, una sua unità di misura. E se il tempo è in funzione del movimento, è anzitutto il movimento del pensiero a emergere chiaramente, il suo andare e venire, il suo attenersi ai confini prestabiliti o sfondarli. Quell'andare oltre che il delirio indica non implica però la resa della ragione, non aspira ad affermare le istanze dell'irrazionalismo, bensì anela a un ritorno «in ragione», a una conversione del delirio in ragione, che coincide con il riscatto di qualcosa che era stato perduto e che, tuttavia, è possibile riassumere solo attraverso l'opera maieutica di *Mnemosyne* in uno stato di passività estrema quando si è disattivata la volontà e persino l'intenzione.

Senza il risveglio della coscienza, il suo procedere da uno stato di sogno, non può esservi delirio, osserva Zambrano, perché per delirio si deve intendere precisamente quel momento del risveglio in cui ci si incontra e riconosce nella vita, nella sua totalità impossibile da imbrigliare nelle maglie della coscienza⁹⁸².

La filosofa andalusa, che mostra in molte delle sue pagine la profonda eredità pitagorico-platonica e neoplatonica, descrive nei moltissimi luoghi metaforici della sua produzione questo passaggio, patrocinato dalla dea della Memoria, in termini di inferno, sogno, viscere, da cui il delirio scaturisce.

In questa prospettiva, ci sembra di poter ravvisare una certa corrispondenza, non priva di sostanziali differenze, tra il termine “delirare” e il verbo greco “*planasthai*”, ricorrente nei dialoghi platonici e su cui vale la pena di soffermarsi nelle sue diverse accezioni.

Il termine “*planasthai*” mostra significati divergenti a seconda del contesto, esprimendo talvolta concetti di natura metodologica ed etica, talvolta di carattere

⁹⁸² Cfr. M. Zambrano, *La Cuba secreta*, in Id., *Islas*, cit., p. 93.

ontologico ed epistemologico⁹⁸³. Usato in modo metaforico al fine di illustrare il parallelismo tra facoltà conoscitive e piano ontologico, nel linguaggio ordinario significa vagare, oscillare, andare errando in modo più o meno ordinato, tale per cui può indicare tanto il vagare dei pianeti – da cui il termine stesso “pianeta” deriva – allo sbandare dei cavalli o ancora al vagare per le città. Se nel *Politico* il termine è utilizzato in un’accezione traslata a proposito dei discorsi, delle digressioni che, appunto, vanno errando, nelle *Leggi* si carica di giudizio di valore giacché si inserisce nell’ambito di considerazioni di carattere metodologico; in tal senso, il verbo ha una valenza negativa perché indica ciò che non si deve fare, ovvero l’andare oscillando prendendo di mira obiettivi diversi, laddove il virtuoso, al contrario, persegue un unico obiettivo. Nel *Fedro*, ancora con una valenza negativa, “*planasthai*” chiarisce l’attitudine conoscitiva del soggetto, facile preda della cattiva retorica appunto perché meno saldo, più mobile e perciò influenzabile. Nella *Repubblica*, “*planòmenoi*” sono gli “oscillanti”, coloro che si perdono nella variabilità del molteplice, constatazione che indica la valenza epistemologica ed ontologica del termine, così come emerge chiaramente nel *Protagora*, dove il termine è usato per indicare la zona intermedia tra essere e non essere, o nel *Fedone*, in cui la contiguità lessicale con il termine “*aisthesis*” rivela la natura dell’anima che oscilla quando è trascinata dal corpo verso le cose mutevoli, indica cioè l’indagare per mezzo della sensazione.

Da un punto di vista etico, metodologico ed epistemologico, il termine non sembra dunque avere una connotazione positiva. “*Planasthai*”, così intimamente connesso al termine “*ghènesis*”, si oppone infatti al “*dialeghesthai*”; benché il compito dei dialoghi aporetici sia esattamente quello di farci errare, lo stato di erramento prodotto dal “*dialeghesthai*” costituisce la tappa di un processo conoscitivo e non è soggetto alla corruzione, alla processualità “oscillante” del mondo empirico.

Come dimostra Napolitano⁹⁸⁴, “*planasthai*”, può essere associato ad «*aporon pelagos*» (*Timeo* 25d) ovvero al «mare insuperabile», perché privo di punti di riferimento, quindi *a-poros* e *a-peras* (senza percorsi né limiti). Al contrario, la

⁹⁸³ L’analisi di F. Aronadio è orientata a mettere in luce come il linguaggio tecnico di Platone si costruisca anche a partire da termini desunti dal linguaggio ordinario ma avvalendosi delle loro accezioni traslate o metaforiche. Tali termini, tra cui “*planasthai*”, costituiscono un vocabolario, per così dire, di mediazione tra linguaggio ordinario e linguaggio tecnico, tale per cui termini specifici – quali *doxa*, *aisthesis*, solo per citarne alcuni – risultano essere sostenuti da un terreno semantico ricco ed articolato, senza il quale, viceversa, risulterebbero privi di sufficiente ampiezza. Cfr. F. Aronadio, *La costituzione di un lessico filosofico*, lezione tenuta nell’ambito del Seminario “Platone: la forma dialogo”, presso l’Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.

⁹⁸⁴ Cfr. L.M. Napolitano Valditara, *Meraviglia, perplessità, aporia. Cognizioni ed emozioni alle radici della ricerca filosofica*, in «Thaumàzein», n. 2, 2014, p. 153.

navigazione ordinata, è orientata grazie a “*perata*”, ossia a punti determinati in grado di precisare la rotta. Sappiamo che il mare assume una straordinaria valenza simbolica e semantica nella riflessione zambranaiana, in questo da un lato erede di Ortega e Machado, dall’altro della tradizione neoplatonica e neopitagorica.

In questo senso, *a-poria*, non è solo ciò che non è conoscibile perché contraddittorio o perché ostacolato nell’attraversamento, bensì ciò che non può essere vagliato perché si muove in tutte le direzioni. *A-porein*, che indica esattamente una circostanza di carattere epistemologico, si esprime come meraviglia (*thaumàzein*), perplessità, dubbio, disorientamento, perlomeno fino al momento in cui non sia possibile tracciare una nuova rotta, una “buona rotta” (*euporein*).

Zambrano riflette molto sulle situazioni vitali o sulle condizioni esistenziali in cui si verifica tale circostanza; del resto la nozione di delirio indica anzitutto un tempo differente in cui la ragione riscopre il suo costitutivo *pathos*. In tal senso, il delirio non consiste propriamente nell’uscita dalla ragione, ma in un vagare, attraverso immagini e simboli, orientato a rientrare “in ragione”, perciò la pensatrice spagnola parla di deliri «*secundum veritatis*», laddove la verità è verità intima e personale, è smascheramento. Verità su di sé e sulla storia, ma anche verità ontologico-metafisica.

Al fine di chiarire l’ampiezza semantica del delirio e la sua speciale funzione, si noti come precisamente in forma di delirio è scritta «La condanna di Aristotele», testo incluso – come già detto – nella seconda parte di *Delirio e destino*, in cui avviene un rovesciamento della condanna aristotelica dei pitagorici attraverso la messa in scena di un processo storico-filosofico importante che trova in quella forma di scrittura lo spazio e il tempo per compiersi; di qui la vicinanza tra delirio e dialogo, inteso come processualità del pensiero, sia personale che storica.

In un certo senso affine al movimento oscillatorio, o del vagare, indicato con il verbo “*planasthai*”, il delirio allude tanto a un’attitudine epistemologica quanto etica ma, a differenza di quello, assume una connotazione positiva perché capace di abbandonare i processi formali della ragione pura, della stringente dialettica, per accogliere la vita umana nella componente patica riscoprendo quella passività in cui si verificano processi importanti. Evidentemente per Zambrano non vi è una contrapposizione tra vita e ragione; questa si mostra solo nella prospettiva del razionalismo. La ragione zambranaiana, che non a caso assume il carattere di poetica (poietica), non chiede alla vita di giustificarsi, per usare un’espressione di Zambrano, ma si muove in modo conforme alla struttura processuale della vita perché è sapere che aderisce

all'esperienza. Il delirio è la manifestazione di un sentire, – che abbiamo visto anche rinviare a quel sentire originario, alla *physis* – di un «argomento» della vita che domanda tempo affinché possa svilupparsi, è la possibilità che il tempo entri nella sfera della ragione, non più immobile, diafana, sillogistica, ma mobile, di un movimento periodico come quello respiratorio⁹⁸⁵ che è scambio tra pieno e vuoto. Da ciò si evince che il delirio è anzitutto ritmo del pensare e, in questo senso, sebbene non sia opportuno parlare di vero e proprio “metodo” zambraniano, mostra anche una certa valenza metodologica.

Nella sua accezione di genere letterario del pensare filosofico o di genere filosofico, infine, il delirio porta a galla immagini, forme del passato che riempiono un presente dilatato e narrato in terza persona in cui è la “speranza”⁹⁸⁶ a ristabilire la rotta, a fornire quei “*perata*” indispensabili al passaggio da “*a-porein*” a “*eu-porein*”. È significativo, in tal senso, che il delirio apra alla dimensione del futuro, consenta l'aprirsi dell'orizzonte, di un destino, proprio perché «*prehistoria de la razón*»⁹⁸⁷, primo passo dello sguardo.

La nozione zambraniana di delirio sembra dunque rinviare al verbo greco “*planasthai*”, nella sua opposizione al “*dialeghestai*”, perché si contrappone alla ragione, alla sua processualità dialettica, riaffermando il primato dell'esistenza, della vita nei suoi movimenti e ritmi specifici, nelle sue oscillazioni e nelle sue «extra-vaganze»; in tal senso, la mimesi propria del genere letterario delirio non rimanda al modello ideale, bensì rivendica la fedeltà alla vita nel suo originario sentire e sentirsi.

4.4 Confessione

La confessione come genere letterario, testo del 1943 che nasce da vari articoli tra cui «La violenza europea» del '41 e «La speranza europea» del '42, riflette sulla confessione come forma di sapere alternativa al razionalismo e, addirittura, come genere destinato, a partire da Sant'Agostino, a riparare lo scacco cui sembra votata la filosofia.

In virtù di un rapporto specifico con il tempo, la confessione sana la scissione tra ragione e vita perché, in quell'unità di tempo “con” cui si realizza, denunciando il

⁹⁸⁵ Cfr. M. Zambrano, «Delirio, speranza, razón», in Id., *La Cuba secreta y otros ensayos*, cit., pp. 164-171.

⁹⁸⁶ D'altronde, il termine “speranza”, come chiarito in precedenza, è da intendersi come fedeltà o fiducia, come capacità della vita di abbandonarsi ad altro trascendendosi, accettando ciò che sta oltre se stessa. Non proiezione di un fine, dunque, ma affidamento a quel vuoto che segnala l'incompiutezza dell'essere umano e che è altresì spazio dell'assoluto. Il rischio consiste nella sua oggettivazione che produce uno slittamento significativo da speranza a utopia. Cfr. M. Zambrano, «La vita in crisi», in Id., *Verso un sapere dell'anima*, cit., p. 85 e ss.

⁹⁸⁷ M. Zambrano, «Delirio, speranza, razón», in Id., *La Cuba secreta y otros ensayos*, cit., p. 170.

conflitto tra verità e vita, consente una vera e propria conversione che neutralizza la dispersione e la frammentarietà tanto dell'esistenza quanto del dispositivo narrativo, riabilitando l'unità della vita nella pratica filosofica. Il confessore, o lettore, è tenuto in modo altrettanto profondo a partecipare a quest'unità di senso ripercorrendone il cammino in prima persona e realizzando in quella ripetizione differenziale la virtù propria di questo genere. Ma Zambrano si spinge ancora più in là, arrivando a indicare la confessione come il metodo della filosofia occidentale che, come Giobbe il quale confessa la propria desolazione a Dio, in pieno razionalismo insinua il dubbio cartesiano nel tentativo di far posto a quelle realtà che, altrimenti, rischierebbero di asfissiare sotto il peso di una ragione totalizzante e categorizzante che assoggetta il tempo alla spazialità del concetto, le contraddizioni della vita alle antinomie della ragione.

Così, a partire da Sant'Agostino, convinto del cammino interiore come modalità di accesso alla verità, la confessione riappare sotto forme diverse in periodi cruciali del pensiero, anzi ne decide i passaggi tracciando in parallelo alla storia della filosofia quella illegittima del cuore⁹⁸⁸.

Nella prospettiva di Zambrano, anche il dubbio metodico di Cartesio potrebbe avere qualcosa della confessione se non fosse per le intenzioni diametralmente opposte del filosofo francese che, invece di partire dalla solitudine, vi approda trionfante eleggendola a sua geniale scoperta. Cartesio, sostiene la pensatrice, «ha operato una dissociazione, ha trovato il punto d'innesto della ragione nella vita, e da essa l'ha liberata. La ragione camminerà più in fretta che mai per questa sua libertà, anche se libero non è l'uomo ma solo la sua conoscenza»⁹⁸⁹.

Da qui la marcia dell'idealismo, la coincidenza tra storia e confessione, con tutto quel bagaglio inconfessabile che è la segreta aspirazione dei romantici all'estasi mistica

⁹⁸⁸ Molto acutamente Zambrano riconosce in Sant'Agostino l'artefice della scoperta dell'interiorità e, quindi, il padre spirituale dell'Europa. Cfr. M. Zambrano, *La confessione come genere letterario*, cit., pp. 52 e sg. In proposito si veda: A. García Chicón, *Presencia de S. Agustín en María Zambrano*, in «Sur», 27 novembre, Malaga, 1984; J.F. Ortega Muñoz, *Presencia de S. Agustín en María Zambrano*, in «Anuario Jurídico Escorialense», 19-20, Madrid, 1998; M.T. Russo, *María Zambrano, intérprete de San Agustín*, in «Aurora. Papeles del Seminario "María Zambrano"» n. 3, 1998, pp. 68-74; S. Tarantino, *La confesión como tiempo del ser en María Zambrano y San Agustín*, in «Aurora Papeles del Seminario "María Zambrano"», n. 3, 1998, pp. 75-81; S. Tarantino, «Un padre d'Europa: Agostino», in Id., *Senza madre. L'anima perduta dell'Europa. María Zambrano e Simone Weil*, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2014, pp. 58-73. È degno di nota, inoltre, il fatto che tra le opere più significative di Rosa Chacel, allieva di Ortega e amica di Zambrano, vi sia *La Confesión* in cui l'autrice istituisce, a partire da quelle che considera le confessioni più importanti della storia, quali quella di Sant'Agostino, Rousseau e Kierkegaard, un dialogo profondo e un eloquente confronto con l'opera di Cervantes, Galdós e Unamuno. Cfr. R. Chacel, *La confesión*, Barcellona, Edhasa, 1980.

La perspicace analisi di Zambrano è riportata anche da G. Reale nello studio introduttivo alle *Confessioni* di Agostino: cfr. G. Reale, *Prefazione*, in Agostino, *Confessioni*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2013, pp. 23-24.

⁹⁸⁹ Ivi, p. 81.

come liberazione dalla storia. Ma prima ancora, e come presupposto, la scoperta che anche il cuore ha una sua storia, un suo “a priori”, scoperta di quel Rousseau che rintraccia il cuore naturale e originario dell’uomo, che ritorna al giardino proibito, che riconquista il Paradiso e che, anzitutto, «entra nel proprio cuore e in esso si perde, come in un giardino»⁹⁹⁰; perciò la sua è una vera e propria confessione. Cuore naturale, quello ritrovato dal filosofo francese, che, secondo la ricostruzione della pensatrice spagnola, è punto di partenza della vita immaginaria da cui nasceranno l’estasi letteraria e i «paradisi artificiali». E da questi, come in un’istantanea della riflessione zambraniana, ci sembra di poterlo vedere quel cuore, così alieno, passeggiare e raccontarsi nel celebre cane di Bulgakov. Infine il Surrealismo, che elude il confine tra sogno e realtà nell’esaltazione di scenari contraddittori viziati, purtroppo, dalla psicanalisi dell’epoca.

I generi letterari, afferma Zambrano, proliferano quando si verifica un allontanamento tra filosofia e vita, quando quella se ne allontana o vi si confonde. Ad ogni modo, la confessione svolge una funzione riparatrice, e parla per l’uomo da quando l’uomo con l’esercizio filosofico ha rinunciato al lamento verso la divinità, da quando dopo aver scoperto l’interiorità ha voluto uscirne affinché non diventasse luogo tragico o «abisso allucinatorio». Anzi, il Paradiso perduto, la conversione che rende possibile la sua riscoperta, è la vera promessa della confessione. In essa, l’uomo si dà perché lo si veda interamente, desolato, senza pelle, e perché in quel suo tempo così reale possa ritrovarsi mentre conta il tempo, mentre passa al setaccio i suoi molti nomi, li ripercorre e riconosce tutti quanti in uno solo, quel Chi – inteso come soggetto chiamato a rispondere all’imperativo delfico del “*scite te ipsum*” (conosci te stesso) – che è tessuto connettivo che resiste, anzi che si ricostruisce a un passo dalla tragedia.

La confessione, allora, parla per l’uomo, dell’uomo e all’uomo; ma di cosa esattamente? Secondo la filosofa, il suo tema fondamentale è quella stessa separazione tra ragione e vita. Se la condizione umana è contrassegnata da questo scheleriano dare le spalle alla realtà perché sprovvisti di un proprio posto nel mondo, da questo naturale scollamento della vita immortalato nella vicenda biblica della cacciata dal Paradiso, allora è inevitabile che il movimento intimo e speranzoso dell’uomo segua una direzione contraria e volta alla ricostruzione dell’unità, di quell’essere che nella confessione non è l’essere identico della filosofia, bensì un essere analogico. Ed esattamente in questo carattere analogico risiede tutta la capacità ed efficacia della confessione come metodo poetico-mimetico di conversione dell’autore nel lettore e

⁹⁹⁰ Ivi, p. 86.

viceversa. Vasconcelos, nel saggio sulla sinfonia, descrive come “contagio ritmico” quel processo analogico e armonico che la nuova forma letteraria dovrebbe essere capace di realizzare. In tal senso non sorprende che l’analogia, su cui insiste lungo tutto l’arco della sua produzione, sia un’invenzione pitagorica.

La confessione è per essenza a due termini perché implica l’ascoltatore sin dal principio e senza di esso non si realizza; in tal senso, per Zambrano, è azione massima della parola. Chi si confessa esce da sé per dire una verità che deve necessariamente essere condivisa perché sia tale, pena la ritorsione ossessiva e maniacale dell’uomo dostoevskiano del “sottosuolo”, dell’uomo senza spazio interiore, che vaga e – possiamo immaginare – si incammina con in mano le proprie viscere prefigurandosi il ritorno, ma senza sapere come districarle né come riavvolgerle perché lo riconducano all’uscita. «Sono le vittime, allucinate e in costante delirio, perseguitate dai rimorsi di delitti che non hanno commesso né potrebbero commettere; dominate dalla vertigine della loro infinitudine, ebbre della possibilità»⁹⁹¹.

Ciò che non trova il modo di tradursi in ragioni guadagna in realtà, suggerisce Zambrano; ciò che non si espone, che non esce per cercarsi come soggetto, per verificarsi nel tempo salvifico della confessione, resta intrappolato nelle maglie della tragedia.

L’unità temporale che la confessione rende possibile, allude costantemente, e anzi trattiene come sua nervatura, la trama di quei luoghi senza tempo su cui il pensiero torna instancabilmente: il paradiso perduto e le utopie. Cos’altro, queste ultime, se non proiezioni di un apolide essere umano?

La storia del pensiero è costellata di confessioni e silenzi di cui si indovina ciò che è inconfessabile e lo si assume così per come è, come ciò che non si può dire; la storia come confessione è anche storia dell’inconfessabile, dell’ineffabile, anzi è proprio per questo che riesce nel suo intento, in quell’“unità da poeta” cui anela la proposta filosofica di Zambrano. Solo così la confessione si compie come racconto al negativo, racconto del proprio fallimento; «è la mancanza, l’assenza, la [sua] prima rivelazione»⁹⁹².

Nella sue sottili analisi, il tema della confessione si articola in modo complesso con quello dell’“evidenza” e della “rivelazione”, mostrando la storia del pensiero come trama chiaroscurale, trasformazione nell’intensità e nella direzione della luce, sebbene l’intenzione sia sempre la stessa: l’esposizione ad essa. Tuttavia, mentre la rivelazione

⁹⁹¹ Ivi, p. 103.

⁹⁹² Ivi, p. 90.

nei mistici – che pure assume diverse forme, dal misticismo nullista di Miguel de Molinos a quello luminoso “della creazione” di San Juan de la Cruz, alla mistica della ragione di Spinoza – e l’evidenza in certa filosofia, corrono il rischio di non rispondere del soggetto, la taumaturgica confessione si cura esattamente dell’interiorità umana, del suo uscire alla luce e di quel suo tempo ritrovato. In questo senso Proust e Joyce, nella ricostruzione zambraniana, costituiscono un esempio di passaggio dal genere del romanzo al genere della confessione.

Il soggetto, l’individuo, è sempre sul punto di perdersi, per questo la confessione è cura per la cultura occidentale, cultura che ha fatto del futuro il suo proprio tempo. Perché diversamente dal romanzo, diversamente dall’arte, – «mela incantata», «magia del tempo inventato» e «lusso che Dio, nella sua misericordia, lasciò al genere umano dopo averlo condannato alla fatica e al dolore»⁹⁹³ – non crea un tempo virtuale ma si realizza in un tempo concreto, personale e necessariamente relazionale.

Se il tema della confessione come metodo insiste principalmente sulle avventure della luce, è pur vero che il soggetto, in questo offrirsi interamente alla vista, si serve della «parola a viva voce», di quell’intonazione specifica con cui solo può e-vocare e ri-evocare, chiamare e rispondere; in ciò vicinissima alla poesia. Ma, come si è visto, anche alla storia e al romanzo, se non fosse per le differenze nelle esigenze dell’autore, nel soggetto e nel tempo, se non fosse per quella premura, per quell’urgenza di un volto autentico, proprio, puntuale, in cui il romanzo e la storia non si imbattono se non di rado.

La confessione, allora, se è confessione stessa del pensiero, deve necessariamente mostrare quel *logos* viscerale, sotterraneo, che la ragione occidentale ha tacciato di eterodossia. La confessione nella storia è necessaria, è voce che libera prima che nasca il grido. Si vede costretta, infatti, la ragione, a confessare quel pitagorismo come musicalità del pensiero di cui ha preferito non sapere per non dover morire, o per non vedersi obbligata a vivere entrando nella dinamica morte-resurrezione – o disnascita-conversione secondo la formula zambraniana – che è accettazione del tempo, esperienza irriducibile alla filosofia perché resiste alla sua pretesa di universalizzazione. Non a caso, «la confessione greca sarebbe stata la storia del filosofo trascinato fuori dalla Caverna; però non lo fece o la confessione s’è perduta»⁹⁹⁴.

Malgrado in questo testo Zambrano non faccia riferimento a quella «senda órfico-pitagórica» cui s’ispira, è possibile legare il discorso sulla confessione a opere come

⁹⁹³ Ivi, p. 43.

⁹⁹⁴ Ivi, p. 41.

Delirio e destino o *L'uomo e il divino*, in cui il tema del pitagorismo come viscere del pensiero si mostra chiaramente. Pitagorismo in cui convivono una soggettività concretissima, assieme all'intimità e familiarità con l'universo e che, forse non casualmente, imponeva tra i suoi precetti fondamentali proprio l'*exomologēsis*, la confessione come "esame di coscienza". Precetto che ci riporta allo scherzo beethoveniano in cui, suggerisce Vasconcelos, proprio la somiglianza con la dinamica intima dell'esame di coscienza, del dubbio (il dubbio metodico come confessione?), consente il crollo dei falsi ideali, dei propositi sovrumani espressi nell'allegro iniziale.

Il metodo della confessione, allora, attraverso cui si dà voce all'alterità tanto sul piano personale quanto nella storia del pensiero, è evidentemente un procedimento analogico in cui si palesa una volta di più l'eredità pitagorica.

4.5 La Guida

Genere complementare alla Confessione, perché interamente orientato verso il destinatario, che è uomo concreto e immerso nella sua situazione vitale⁹⁹⁵, la Guida rappresenta una delle forme più antiche del pensare, tanto da precedere in qualche modo la nascita della filosofia greca. Se la filosofia ha avuto in un tempo oramai lontano la pretesa di essere cammino di vita, e Pitagora ne è il primo e tra i massimi esponenti, allora la Guida è venuta in qualche modo a coincidere, senza tuttavia potervi mai aderire completamente. In realtà, riflette Zambrano nelle prime pagine del suo famoso saggio «La Guida: forma del pensiero», la filosofia ha una seconda e probabilmente più eccentrica pretesa, quella di essere sapere assoluto universale; in questa prospettiva sembra inserirsi nella filosofia come metodo di preparazione dell'animo che anela a quel sapere e, quindi, lo presuppone. Dunque la Guida è da intendersi come semplice introduzione alla filosofia? Come propedeutica alla teoresi? Evidentemente, la risposta di Zambrano a un tale quesito non potrebbe essere che negativa, giacché la riflessione sul genere Guida non coincide con una questione di carattere squisitamente letterario ma con la riduzione del pensiero alla sola forma pura e sistematica, al trattato che, come evidenzia la pensatrice spagnola, non è che l'espressione tipica dei secoli XVII e XVIII, dunque circoscritta, limitata, storica. E a dimostrazione di ciò, vi è la povertà di sistemi filosofici tipica del Rinascimento, ricco invece di Dialoghi, Meditazioni ed Epistole, o le Summe medievali, o ancora gli Enchiridion tardo-antichi⁹⁹⁶.

⁹⁹⁵ Cfr. M. Zambrano, «La Guida: forma del pensiero», in Id., *Verso un sapere dell'anima*, cit., p. 59.

⁹⁹⁶ Ivi, p. 54.

Al di là di quella che può apparire come una mera disquisizione storico-letteraria, si presenta un problema profondo assolutamente rilevante al fine di inquadrare il tema in un dibattito filosofico tipicamente novecentesco, nonché marcatamente spagnolo, ovvero quello relativo al nesso tra conoscenza pura e conoscenza attiva, tra pensiero e vita, contemplazione ed azione. Secondo Zambrano, precisamente l'incapacità di trasformazione dall'una all'altra costituisce il dramma per eccellenza della modernità, che si mostra nella arbitraria scissione tra pensiero filosofico e forme letterarie, tra dottrina e forma, e nella netta separazione delle competenze. È, infatti, in un simile orizzonte che la Spagna nella sua specificità non viene riconosciuta; e, in tal senso, non stupisce che la Guida possa essere considerata come il metodo proprio della Spagna, la sua «verità calata in una certa forma»⁹⁹⁷.

Tuttavia, un pensiero capace di rispondere ai bisogni della vita, ma non perciò utilitaristico, in cui astrazione e generalità sono ridotte al minimo, in cui la ragione emerge nella sua funzione medicinale, nel suo essere misericordiosa, vi è stato: è la Guida, di cui Maimonide con la sua *Guida dei Perplexi* costituisce l'esempio più celebre.

Cosa sancisce, dunque, l'irriducibilità della Guida alla Filosofia?⁹⁹⁸ Sapere dell'esperienza, la Guida si distingue dalla filosofia *in primis* per la forma attraverso cui si manifesta, forma che denuncia una posizione differente nei confronti della vita; infatti, la Guida non dichiara, bensì comunica, anche quando è enigmatica. Ancor più profondamente, la distinzione tra Guida e filosofia si dà nella presenza del tempo che costituisce la vita e che sancisce il rapporto con la verità intesa nell'ottica di un sapere esperienziale, inevitabilmente frammentario sebbene secondo una certa andatura che svela la sua componente metodologica.

La guida si rivolge ai perplessi, a un individuo radicato nella propria cultura, quasi sicuramente avanzata giacché, altrimenti, non si vede come possa svilupparsi la stessa perplessità, che è tale anzitutto di fronte alle scelte e al rischio che esse comportano. In questa prospettiva, come osserva acutamente Zambrano, desta stupore che questo genere letterario, e ancor prima questa forma del pensiero, nasca in Oriente, dove impera l'assolutismo, la divisione in caste, l'immobilismo sociale, dove manca lo spazio e il tempo per l'azione.

In virtù del nesso tra perplessità, libertà e conoscenza – quest'ultima talvolta eccessiva e che non trova il modo di inserirsi o, più semplicemente, di relazionarsi con

⁹⁹⁷ Ivi, p. 65.

⁹⁹⁸ Ivi, p. 62.

la vita – il perplesso emerge come quell'individuo carente di visione; «visione e non sistema»⁹⁹⁹, chiarisce la pensatrice spagnola, figura, immagine della vita capace di orientarsi da sé, di essere movimento e persino movente. In tal senso, all'unità della visione corrisponde l'unità di azione, cui si contrappone l'ermetismo del proprio animo che, come osserva Zambrano, cerca una soluzione e contemporaneamente se ne difende. La Guida, nella sua mancanza di volto e con la sua presenza invalicabile – in questo consiste la sua distanza dal Maestro¹⁰⁰⁰ – gliene offre una, non già confezionata, bensì nascente, in grado di svilupparsi, di crescere.

Radicata nella propria cultura, la perplessità fa del suo antidoto, della Guida, prima che un genere letterario, una forma del pensiero inscindibile dalla propria missione culturale di cui si necessita quando la “trasparenza” della tradizione – ovvero il movimento e la forma di una cultura, la sua *azione* e la sua *resistenza*, non esplicitata – non è sufficiente:

Ma esistono altri esseri ai quali la trasparenza della forma tradizionale non basta e che non sono stati visitati dall'angelo del destino, il personaggio individuale di cui essi soltanto conoscono il nome, o che solo essi possono decifrare. Proprio questi, i perplessi, hanno bisogno della Guida. Si tratta di creature che sono al di sopra del livello comune di coloro che riproducono in modo anonimo una cultura nella sua forma tradizionale e che non hanno saputo conseguire autonomamente l'unità della propria vita. [...] Sono i perplessi, coloro che procedono privi di trasparenza e di resistenza, senza possibilità d'agire per mancanza di personaggi, per mancanza di fantasia creatrice e perché la loro possibilità supera il canone comune dell'anonimo. Esseri privi di definizione precisa e alla ricerca di essa¹⁰⁰¹.

Esistono diverse tipologie nonché diversi gradi di perplessità, così come, di conseguenza, esistono differenti tipologie di Guide. Tutte, però, sono votate all'apertura di un varco nell'animo del perplesso, prodotto da una sorta di innamoramento capace di vincere l'ermetismo, affinché possa inserirsi e prendere forma un'immagine coerente della vita, un'immagine «che si corregge da sé»¹⁰⁰².

In conclusione, è possibile istituire un confronto tra la riflessione vaconceliana e zambranina, in particolar modo circa le forme della sinfonia e della confessione. Entrambe, difatti, si propongono come forme letterarie indissolubilmente legate alla storia della filosofia, come possibilità di una sua palingenesi nella riconciliazione tra

⁹⁹⁹ Ivi, p. 76.

¹⁰⁰⁰ Cfr. *María Zambrano. Il Maestro e la Guida*, a cura di N. Bombaci, in «Dialeghetai. Rivista telematica di filosofia», 8, 2006. Disponibile su: <http://mondodomani.org/dialeghetai/>. Bombaci traduce alcuni brani sul tema del Maestro e della Guida tratti dalla corrispondenza tra Zambrano e l'amico teologo Agustín Andreu, in particolare fa riferimento a una lettera della filosofa del 1975. In proposito si veda: M. Zambrano, Lettera n. 67, 29 luglio 1975, pp. 255-258, in *Cartas de La piéce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, a cura di A. Andreu, Valencia, Pre-Textos, 2002 (fotocopia di un dattiloscritto corretto a mano, aprile 1975).

¹⁰⁰¹ Ivi, pp. 72-73.

¹⁰⁰² Ivi, p. 77.

Sapienza e Filosofia, *Sophia* e *Logos*. D'altronde, «se la mancanza d'intimità riguardasse unicamente la realtà delle cose, forse basterebbe la Filosofia»¹⁰⁰³. Ed entrambi i generi, nel perseguire questo obiettivo, insistono sulla riabilitazione di quell'unità temporale capace sia di risolvere la dispersione e la frammentarietà della vita sia di invalidare l'unità fittizia della Ragione. Non unità logica, precisa Vasconcelos, ma di destino e sintesi nell'Infinito. Tuttavia, mentre la sinfonia è definita come arte, traduzione e sublimazione dell'espressione personale nel linguaggio dell'universo, compimento del pensiero estetico, la confessione, ma in tal senso anche il delirio e la guida, ne sono esplicitamente distinti perché non vivono in un tempo altro, non riproducono la creazione divina e non creano eternità. Pertanto, la loro intenzione è opposta.

È possibile riscontrare una vicinanza profonda, invece, nel legame che tanto la sinfonia quanto le forme zambraniane istituiscono con la tragedia. Ambedue, non solo descrivono una specifica e, per certi versi, analoga andatura del pensiero bensì, insistendo sulla necessità di un pieno riscatto della soggettività – autentica nella misura in cui sottratta al giogo della maschera, ovvero dell'identità costruita del personaggio – realizzano un'operazione di ripensamento e conversione della stessa categoria di tragico, in cui la fatalità si riscatta in finalità.

È in questo senso che Vasconcelos parla di compimento, nel finale della sinfonia, di una «gloria sin víctimas»¹⁰⁰⁴, tragedia moderna d'ispirazione ibseniana in cui, scongiurando l'esito della tragedia antica dominata dal potere trascendentale e sovrumano del destino, si diramano «formas oscuras de deber y de extraño ideal de acción, de vencedora voluntad individual»¹⁰⁰⁵. Se nella tragedia antica ragione e sentimento non hanno alcuna possibilità d'intervento nella trama inevitabile degli eventi, nella tragedia moderna, nella storia come sinfonia¹⁰⁰⁶, la comprensione mistica, estetica, indovina un ordine e in esso trova possibilità di realizzazione.

In modo similare, la confessione consente alla ragione di abbandonare gli abissi allucinatori della colpa scongiurando quel compimento della storia in tragedia, «azione violenta, distruttrice» e rivoluzionaria, ristabilendo l'«azione come vocazione» e il soggetto come autore/attore del proprio destino.

¹⁰⁰³ Ivi, p. 108.

¹⁰⁰⁴ J. Vasconcelos, *Monismo estético*, in Id., *O.C.*, tomo IV, cit., p. 36.

¹⁰⁰⁵ Ivi, p. 27.

¹⁰⁰⁶ J. Vasconcelos, *Ética*, in Id., *O.C.*, tomo III, cit., p. 1081.

La storia stessa è chiamata a compiersi come sinfonia, ovvero è chiamata a confessarsi come «mondo senza soggetto» per potersi riconciliare con quelle alterità radicali, viscerali, con quei *logoi* sommersi, iniziatici e per natura indefinibili.

Sinfonia, confessione, delirio, guida, sono animate da una stessa finalità, quella «storia etica» su cui tanto Vasconcelos quanto Zambrano insistono e che si staglia come orizzonte di possibilità di uno stesso infaticabile e autentico autore.

CONCLUSIONI

Sarebbe sufficiente mettere a confronto l'impianto monistico vasconceliano, quella sua continua tensione verso l'Unità, verso l'Assoluto, con la critica alla "barbarie monista" contro cui si scaglia Zambrano ne *L'agonia d'Europa* per comprendere il profondo scarto che vi è tra questi due pensatori. Se per Zambrano è possibile tracciare una sorta di «etica dell'uomo nell'assoluto» – come rivela nel contesto della riflessione sul tema del sogno – solo nella condizione di pura passività del sonno laddove l'uomo è privato del tempo, per Vasconcelos è esattamente un'«etica dell'assoluto» a descrivere l'uomo nel suo stesso essere anelante al divino, nella sua specifica azione trasfigurante.

Si è scelto, dunque, di mantenere la formula «monismo estetico» come emblematica della prospettiva filosofica vasconceliana perché l'adozione di espressioni quali «todología» o «filosofía de la coordinación» non ci sembrano superare il presupposto monistico di fondo e perché, in quella stessa formula, sono implicate nozioni, di esplicita derivazione pitagorica, quali ritmo e contagio. Infatti, sebbene la pretesa di salvaguardare l'eterogeneità del reale attraverso la nozione musicale di "contrappunto" costituisca un motivo centrale del suo pensiero, il recupero dell'intuizione originaria del ritmo, scoperta dai pitagorici più antichi e poi abbandonata in favore dell'indagine sul numero, muove verso obiettivi opposti non soddisfacendo le aspettative iniziali. Per quanto riguarda Zambrano, invece, la formula «Ragione poetica» esprime esattamente la riconciliazione, per certi versi paradossale, tra *logos* inteso come numero, con tutto ciò che esso implica, e *logos* inteso come parola; esprime, quindi, la cifra orfico-pitagorica della sua riflessione.

In entrambi, come si è visto, la rielaborazione del pitagorismo implica il rinnovamento del nesso tra filosofia e poesia. E se quest'ultima ha i due massimi rappresentanti dell'antichità in Orfeo e Omero, il poeta-cantore e il poeta cieco, significa che musica e cecità – non associata ad ignoranza come emerge di frequente nei Dialoghi platonici in cui la visione è metafora paradigmatica della funzione conoscitiva e dove non a caso il sostantivo greco *typhl* è quasi sempre associato al termine *doxa*, ma piuttosto come emerge nelle *Leggi* dove quello stesso termine è connesso a *psyché* – riacquistano pieno diritto di cittadinanza in un orizzonte squisitamente filosofico. In tal senso, è precisamente il margine di irrepresentabilità, o cecità, della ragione a giustificare l'esigenza di una ragione poetica nella sua strutturale rinuncia all'Assoluto. Così come giustifica la necessità vasconceliana di un *logos* puramente estetico, sebbene

con esiti contrari, ovvero rispondendo a una tensione per certi versi speculare che tradisce istanze totalmente divergenti da quelle della pensatrice andalusa.

Infatti, se in Vasconcelos l'urgenza di una profonda coincidenza tra etica ed estetica conduce in realtà al prevalere della componente estetica, in Zambrano, al contrario, si risolve nell'affermazione del carattere etico della ragione poetica, in un contrasto che sembra rinviare alla riflessione tutta novecentesca sul significato di *poiesis*. Quando l'autrice spagnola nell'opera *Filosofia e poesia* criticava la "poesia pura" di Verlaine, opponendosi in generale all'idea di una creazione assoluta, o *ex nihilo*, rivendicava un principio di fondo che costituisce la vera e propria filigrana della sua riflessione, ossia l'idea di un *logos* incarnato. In proposito, Felix Pardo ritiene che la proposta filosofica zambranianiana si riduca, per certi versi, a una lunga apologia del dogma dell'Incarnazione¹⁰⁰⁷. Non siamo pienamente d'accordo con questa posizione in quanto, sebbene convinti della matrice profondamente cristiana della sua riflessione, riteniamo altrettanto incisiva la sua "eterodossia", la quale ci spinge a rigettare la possibilità di ridurre il suo pensiero a qualsivoglia definizione. Certamente Pardo coglie un aspetto di cruciale importanza quando afferma la rilevanza della critica zambranianiana ai poeti simbolisti. Essi incarnano l'altro versante del delirio di autodivinizzazione dell'uomo; non solo i filosofi, quindi, ma anche i poeti commettono peccato nel tracciare, e nel voler percorrere, la traiettoria che dall'uomo conduce all'identificazione col divino. Del resto, come si è analizzato nel primo capitolo, il modernismo spagnolo e latinoamericano è profondamente debitore della corrente simbolista, e Zambrano, a sua volta, ne assorbe determinate tematiche. In *Filosofia e poesia*, come osserva acutamente Pardo, è possibile peraltro notare come la pensatrice spagnola non sia pienamente consapevole del rapporto di filiazione che vige tra poesia simbolista e filosofia hegeliana, giacché quella viene letta in netta contrapposizione a razionalismo e idealismo, né della relazione tra poesia simbolista e romanticismo, come neppure della filiazione pitagorica delle corrispondenze utilizzate dai maestri simbolisti e del concetto di poesia come «spiegazione orfica della terra», che trova il suo massimo esponente in Mallarmé. Secondo Pardo il progetto filosofico di Zambrano fallisce proprio per la sua riserva ad assumere la radice estetica dell'esperienza mistica dell'Assoluto, nella misura in cui il suo "agostinismo" non le consente di accettare la libertà incondizionata e l'autonomia dello spirito umano¹⁰⁰⁸. In questa prospettiva, è la «metafora del cuore»,

¹⁰⁰⁷ F. Pardo, *María Zambrano y la tradición simbolista (Noticia de la humillación del verso ante el verbo divino en la "razón poética" zambranianiana*, cit., pp. 57-67.

¹⁰⁰⁸ Ivi, p. 59.

ossia l'espressione più nobile della carità cristiana, a salvare l'uomo dalla superbia dei poeti e dei filosofi.

Non siamo convinti del fallimento della proposta zambraliana giacché il monito contro ogni assolutismo, la radice etica della ragione poetica, sebbene non priva di esiti contraddittori, soddisfa le sue esigenze di fondo, se non altro per via della sua componente *circostanziale*, di quel suo profilarsi come risposta, vocazione, ad un appello epocale. Il nucleo centrale della ragione poetica è, difatti, il nesso indissolubile tra *èthos* e *poesis*. L'orfismo, così come riletto dalla pensatrice, ha precisamente il compito di superare i limiti di quella metafisica dell'arte, di rimediare al suo peccato originario. Del resto, come abbiamo mostrato attraverso alcune coppie di "figure orfiche" zambraliane, il mito-simbolo di Orfeo ed Euridice rinvia anche al pensiero dell'altro, dell'alterità, alla posizione drammatica di soggetti tra loro in tensione; ne è esempio l'*Orfeo nero* di Sartre che rilegge il mito in un orizzonte prettamente etico-culturale.

In quest'ottica, l'obiettivo etico zambraliano crediamo risenta fortemente del magistero orteghiano. In una lettera all'amico teologo Agustín Andreu, Zambrano rivendica il carattere "razionale" della propria prospettiva; "entrare in ragione" si configura come passaggio necessario, non è scorretto allora affermare, come suggerisce la stessa pensatrice, che la sua riflessione si muova in qualche modo ancora all'interno della Ragione vitale, anziché storica. Quest'ultima, difatti, sarebbe il modo in cui Ortega ha voluto capire e utilizzare la Ragione vitale, quando non aveva nemmeno esplorato esaurientemente la Vita e ancor meno il soggetto Vivente¹⁰⁰⁹.

Si comprende bene, dunque, quanto il pitagorismo-orfico zambraliano, come del resto il pitagorismo vasconceliano, rispondano alle istanze più profonde della contemporaneità, in buona parte riconducibili alla cosiddetta *Lebensphilosophie*, tanto da spingerci a leggere il pitagorismo, così per come lo abbiamo inteso nell'ambito di questo lavoro, come una sorta di corrente interna all'ampia e assai eterogenea fenomenologia delle filosofie della vita.

Vasconcelos, al contrario di quanto precedentemente detto per Zambrano, sembra aderire pienamente ai dettami della corrente simbolista e modernista. Il pitagorismo che ne deriva risponde a esigenze in parte simili a quelle zambraliane ma finisce col proporre una filosofia ispirata alla creazione artistica. In questo senso, la sua è un'adesione totale alla poetica dell'atto creatore.

¹⁰⁰⁹ Cfr. M. Zambrano, *Lettere da la Pièce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, vol. I (1973-febbraio 1975), cit., p. 119.

Ciononostante, il mondo pensato a partire dalla categoria di relazione è indubbiamente un tratto distintivo di entrambi. L'insistenza del filosofo messicano sull'eterogeneità del reale, sulla componente patica del pensiero, da reintegrare in un pensiero capace di non contrarsi e chiudersi sui principi di identità e di non contraddizione, emerge sin dalla sua prima opera nell'insistenza sulle nozioni di relazione, proporzione, analogia, giacché non si può pensare la realtà nella sua diversità se non attraverso quel procedimento che istituisce un rapporto di somiglianza tra due enti. Il monismo vasconceliano, infatti, che trova nel concetto di ritmo il suo fondamento, rinvia a quello di analogia e persino lo contiene. L'importanza di tale nozione, che giustamente Vasconcelos riconduce ai pitagorici, è riconosciuta già in quel primo lavoro del 1916. Successivamente, l'imprescindibilità di tale concetto nella prospettiva "todologica" emerge nel quadro di una relazione profonda tra analogia e misticismo. Beuchot, nell'introduzione alla seconda edizione del *Pitágoras*, sottolinea quanto la nozione di analogia sia insita nel concetto stesso di ritmo come successione e relazione di suoni e come quella, di derivazione pitagorica, sembri attraversare il pensiero spagnolo e iberoamericano tracciando una misteriosa traiettoria che unisce la voce di Vasconcelos a quella di Zambrano. A Beuchot, fondatore di un'"ermeneutica analogica" che riscuote un certo successo nel panorama filosofico latinoamericano, preme evidentemente individuare una radice. Tuttavia, Zambrano, dal canto suo, individua nel concetto di analogia un'evoluzione in senso razionalistico del numero pitagorico; molto presto la bilancia, riflette la filosofia, servirà a pesare e misurare l'"altro", ciò che è esterno al soggetto e ciò che a quello è a sua volta esterno. La relazione sarà, così, di pura esteriorità, di contrapposizione, di somiglianze, e le analogie ricadranno sopra il più e il meno e persino sopra l'approssimativamente¹⁰¹⁰. Pertanto, l'idea di Beuchot di ricondurre la riflessione vasconceliana e zambraniana al concetto pitagorico di analogia non ci sembra pienamente soddisfacente.

Il legame individuato tra pitagorismo e modernismo ha avuto un enorme peso per questa ricerca giacché ci ha obbligati in primo luogo a una riconsiderazione della definizione di contesto filosofico sia in termini generali sia, nello specifico, di quello ispanico, conferendo quindi carattere metafilosofico alla nostra indagine, in secondo luogo perché ci ha spinti a intravedere un nesso tra la critica all'assolutismo della Ragione, tanto vasconceliana quanto zambraniana, e la critica alla ragione positivista, astratta e matematizzante, propria dei modernisti.

¹⁰¹⁰ Cfr. M. Zambrano, *I beati*, cit., pp. 80-81.

Si inserisce pienamente nella prospettiva della suddetta riconsiderazione la riflessione, di carattere non meramente estetico bensì anche epistemologico, sulla distinzione tra filosofia e generi letterari per cui si è persino giunti a parlare di “generi filosofici”. Infatti, quando nell’inquadrare da un punto di vista genealogico e filologico il pitagorismo di Vasconcelos e il pitagorismo-orfico di Zambrano abbiamo individuato nel simbolismo francese, e di conseguenza nella poetica modernista, le radici di quell’immaginario, emergeva un aspetto importante, ovvero la difficoltà di riconoscere il contenuto filosofico in una cornice letteraria o solo in apparenza meramente letteraria. Se il problema si poneva già con Machado, forse erroneamente definito “il poeta del ’98”, lo stesso avviene per la “scrittrice” Rosa Chacel, la cui opera esigerebbe una più profonda analisi di natura filosofica. Con Zambrano accade per certi versi lo stesso, mentre per ciò che concerne Vasconcelos, al contrario, la “volontà di sistema” che lo contraddistingue non lascia adito a dubbi circa l’intenzione filosofica della sua opera, e tuttavia si pone anche qui una questione analoga per via dell’ingerenza di tematiche e di una terminologia derivate dall’ambito letterario, mistico o musicale nel campo della filosofia. Sembra davvero che il pitagorismo porti con sé una sorta di impossibilità, come sostiene Zambrano, a costituirsi in filosofia.

Il legame tra pitagorismo e modernismo non rappresenta – lo ripetiamo – l’unica via percorribile, o perlomeno non ha carattere esclusivo. Assieme a questa, e in generale alle istanze della *Lebensphilosophie*, è importante rilevare l’influenza delle avanguardie musicali. Vasconcelos, in quanto figlio della propria epoca, è testimone dell’ultimo canto romantico, e così come tenta di sbarazzarsi dallo scomodo e imbarazzante positivismo, prova a superare il suo innato romanticismo. L’adesione, e persino l’esaltazione delle avanguardie musicali, di cui non eredita il bagaglio concettuale, non gli consente infatti di liberarsi d’un colpo solo anche del sentimentalismo della musica romantica. D’altra parte, questa si sposava perfettamente con la componente erotica e musicale della tradizione pitagorico-platonica, la quale, a sua volta, trovava una profonda corrispondenza nel “realismo spagnolo”. Degno di nota è anche il fatto che la riflessione sulla musica corrisponda a precise istanze etiche e politiche. Di fatto, l’intero impianto di questo lavoro di tesi è costruito sulla critica, di matrice zambranianiana, al binomio razionalismo-assolutismo politico.

Ci siamo chiesti, nell’ambito del confronto tra i due pensatori, se data la presenza di motivi neopitagorici, neoplatonici e gnostici, avesse ancora senso parlare di pitagorismo vasconceliano e pitagorismo-orfico zambranianiano. La risposta cui siamo giunti è

affermativa e per due motivi fondamentali che vale la pena di precisare ulteriormente: in primo luogo perché solo nel pitagorismo antico entrambi i pensatori rintracciano il momento di passaggio da una dimensione sapienziale del pensiero a una prospettiva puramente filosofica, ovvero lo scarto, in qualche modo da conservare e ripercorrere sempre da capo, tra *sophia* e *logos* e, per certi versi, tra vita e ragione; in secondo luogo, perché solo nel pitagorismo antico vita attiva e vita contemplativa – diremmo parafrasando Arendt – mostrano la loro assoluta complementarità.

Ricondurre in qualche modo pitagorismo vasconceliano e zambrano al modernismo e alla profonda rivoluzione culturale provocata dalla crisi epocale del '98, data decisiva per la “hispanidad” tanto della Spagna quanto di quell’America che d’ora in poi, come suggerisce Vasconcelos, contro l’imperialismo statunitense si riconosce “latina”, significa individuare in questo tema un carattere tipicamente “ispanico”. D’altra parte il nesso tra ispanismo e pitagorismo è emerso quando si è posto quest’ultimo a fianco del senecismo spagnolo, ovvero come altra corrente rivelativa di una certa specificità del pensiero a partire dal neopitagorico Moderato di Gades. Così come un tale legame emergeva anche, secondo Vasconcelos, nella componente estetica e mistica tipica del pitagorismo che, in tal modo, trovava terreno fertile nel temperamento estetico della riflessione ispanica. D’altronde, l’inclinazione estetico-mistica del pensiero spagnolo, così avverso alla sistematicità filosofica, non è una novità e, in tal senso, è facilmente comprensibile l’ispirazione che la scuola pitagorica possa aver destato: «España no produce sistemas filosóficos – scrive Zambrano –; entre nuestras maravillosas catedrales, ninguna de conceptos; entre tanto formidable castillo de nuestra Castilla, ninguno de pensamientos»¹⁰¹¹. Inoltre, pitagorismo e orfismo, con i temi caratteristici del sogno, della memoria, della reincarnazione, dell’anima, rispondono a istanze tipiche del pensiero ispanico anche nel caso in cui questo venga interpretato come lunga e inesauribile *meditatio mortis*¹⁰¹².

Se ne potrebbe concludere che il riemergere del pitagorismo sia esclusivamente connesso alla specificità del pensiero ispanico, ma una tale prospettiva non renderebbe giustizia al significato più ampio che è possibile scorgere, a nostro parere, in questo fenomeno. Zambrano scrive che vi è qualcosa che la scienza non può e non potrà mai ridurre a sé; sono certi stati della vita umana, la tonalità emotiva in cui il soggetto si costituisce, si riunisce e persino si condensa. Vasconcelos, dal canto suo, insiste molto

¹⁰¹¹ M. Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, cit., p. 26.

¹⁰¹² In proposito si veda la suggestiva opera di J.F. Ortega Muñoz, *El río de Heráclito. Estudios sobre el problema del tiempo en los filósofos españoles del s. XX*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999.

sulla componente “qualitativa” del reale e sulla costitutiva impossibilità della scienza di dare conto della vita e delle sue dinamiche più “misteriose”. La contrapposizione tra quantità e qualità, pertanto, attraversa le riflessioni di entrambi, inserendosi nel quadro più ampio dell’irriducibilità della vita alla ragione, sebbene presentando caratteristiche differenti. Infatti, mentre Zambrano lascia volutamente aperta e irrisolta la questione relativa al legame tra vita e pensiero, suggerendo la presenza di un certo margine di incompatibilità, in cui la vita sfugge e si presenta come alterità radicale, Vasconcelos, seppur in un orizzonte simile, si muove all’interno di una prospettiva filosofica che contempla esattamente la possibilità e persino la necessità del soggetto di spiritualizzare, ovvero di assoggettare e convertire il reale. Se da un lato insiste sulla totale inconoscibilità del noumeno, dall’altra ne prevede il suo assoggettamento e la sua trasformazione. Inconoscibile, dunque, ma ugualmente passibile di trasformazione. Qui la vita non sta oltre, non resta fuori nulla dal dinamismo vasconceliano, tutto è risolto in spirito, in orizzonte monistico, e scienza, arte, poesia e filosofia condividono un medesimo obiettivo. Pertanto, l’antitesi mostrata dalla speculazione zambranianiana tra esperienza e scienza, che paradossalmente si gioca tutta all’interno delle diverse declinazioni del *logos* inteso come numero, non trova una corrispondenza precisa nella prospettiva vasconceliana.

Se da un lato l’indagine sul pitagorismo vasconceliano e zambranianiano ha ampliato il nostro orizzonte di comprensione circa la specificità dell’ispanismo filosofico, dall’altro ci ha condotti nel vivo di tematiche prettamente novecentesche, quali il rapporto tra vita e ragione, il nesso tra filosofia e arte, i limiti della ragione, le forme espressive del pensiero, la rinascita dell’interesse verso i presocratici anche nell’ottica di un confronto significativo tra fisica e filosofia, il ripensamento delle categorie di Occidente e Oriente, nonché, infine, il legame indissolubile tra pensiero e prassi, ovvero tra filosofie e politiche che si ripensano al fine di scongiurare il sempre possibile insinuarsi di un male, in fondo, terribilmente “banale”.

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI JOSÉ VASCONCELOS

Obras Completas, 4 tt., México, Libreros Mexicanos Unidos, 1957-1961.

Pitágoras. Una teoría del ritmo, La Habana, El Siglo XX, 1916; 2ª ed.: México, Cultura, tomo 13, n. 2, 1921.

El monismo estético: ensayos, México, Cultura, tomo 9, n. 1, 1918.

Estudios indostánicos, Madrid, Saturnino Calleja, 1920.

Tratado de metafísica, México, México Joven, 1929.

Ética, Madrid, M. Aguilar, 1932.

Estética, México, Ediciones Botas, 1935.

Historia del pensamiento filosófico, México, UNAM, 1937.

Todología: filosofía de la coordinación, Mexico, 1952.

Letanías del atardecer, México, Librería, 1959.

La flama. Los de arriba en la Revolución. Historia y tragedia (1959), México, Compañía Editorial Continental, 1976.

Ulises criollo (1935), 2 voll., México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

The cosmic race/La raza cósmica (1935), tr. ingl. di Didier J. Jaén, postfazione di J. Gabilondo, Baltimora-Londra, The Johns Hopkins University press, 1997.

Ulises criollo (1935), edizione critica a cura di C. Fell, introduzione di C. Fell, prefazione di S. Pirol, Parigi, ALLCAX, 2000.

La sonata mágica. Cuentos y relatos (1933), México, Trillas, 2009.

¿Qué es la revolución?(1937), México, Trillas, 2009.

Articoli

(La sezione articoli si riferisce alle riviste dirette da José Vasconcelos)

«Antorcha», México, Samuel Ramos, 1924-1925; «La antorcha. Revista hispanamericana», 1931-1932, Paris, Cia editorial.

«El Timón», México, 1939-1940.

Corrispondenza

C. Fell (a cura di), *La amistad en el dolor. Correspondencia entre José Vasconcelos y Alfonso Reyes (1916-1959)*, México, El Colegio Nacional, 1995.

OPERE DI MARÍA ZAMBRANO

Obras Completas, vol. III, a cura di J. Moreno Sanz, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2011.

Obras Completas, vol. VI, a cura di J. Moreno Sanz, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2014.

Obras Completas, vol. I, a cura di J. Moreno Sanz, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2015.

Obras Completas, vol. II, a cura di J. Moreno Sanz, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016.

De la Aurora, Madrid, Turner, 1986.

Pensamiento y poesía en la vida española, Fundación María Zambrano, Endymion, Vélez-Málaga, 1987.

Las palabras del regreso: (Artículos periodísticos 1985-1990), a cura di M. Gómez Blesa, Salamanca, Amarú, 1995.

Horizonte del liberalismo, Madrid, Morata, 1996.

La Cuba secreta y otros ensayos, a cura di J. Luis Arcos, Madrid, Endymion, 1996.

España, sueño y verdad, Madrid, Siruela, 1994.

La confessione come genere letterario, introduzione di C. Ferrucci, tr. it. di E. Nobili, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

Filosofia e poesia, tr. it. di L. Sessa, introduzione di P. De Luca, Bologna, Pendragon, 1998.

Seneca, a cura di C. Marseguerra, tr. dal latino di A. Tonelli, Bruno Mondadori, Milano 1998.

Dell'Aurora, a cura di E. Laurenzi, Genova, Marietti, 2000.

Delirio e destino, tr. it. di R. Prezzo e S. Marcelli, Milano, Raffaello Cortina, 2000.

Persona e democrazia. La storia sacrificale, a cura di C. Marseguerra, Milano, Bruno Mondadori, 2000.

Orizzonte del liberalismo, a cura di D.C. Montaldo, Milano, Selene, 2001.

Il sogno creatore, a cura di C. Marseguerra, tr. it. di Vittoria Martinetto, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

Luoghi della pittura, tr. it. di R. Prezzo, Medusa, Milano 2002.

Le parole del ritorno, a cura di E. Laurenzi, Troina, Città aperta, 2003.

Chiari del bosco, tr. it. di C. Ferrucci, Bruno Mondadori, Milano 2004.

Fragments de los quadernos del Café Greco, Roma, Instituto Cervantes, 2004.

I sogni e il tempo, a cura di L. Sessa e M. Sartore, Bologna, Pendragon, 2004.

Pensiero e poesia nella vita spagnola, a cura di C. Ferrucci, Roma, Bulzoni, 2005.

Unamuno, tr. it. di C. Marseguerra, Milano, Bruno Mondadori, 2006.

La Spagna di Galdós. La vita umana salvata dalla Storia, a cura di A. Buttarelli, tr. it di L.M. Durante, Bologna, Marietti, 2006.

- Dante specchio umano*, a cura di E. Laurenzi, Troina, Città Aperta, 2007.
- Islas*, a cura di J.L. Arcos, Madrid, Verbum, 2007.
- La aventura de ser mujer*, a cura di J.F. Ortega Muñoz, Malaga, Veramar, 2007.
- L'uomo e il divino*, tr. it. di G. Ferraro, introduzione di V. Vitiello, Roma, Edizioni Lavoro, 2008.
- Note di un metodo*, a cura di S. Tarantino, Napoli, Filema, 2008.
- Isola di Porto Rico. Nostalgia e speranza di un mondo migliore*, a cura di I. Tommasetti, Caserta, Saletta dell'Uva, 2009.
- Verso un sapere dell'anima*, tr. it. di E. Nobili, a cura di R. Prezzo, Milano, Raffaello Cortina, 2009.
- I Beati*, a cura di C. Ferrucci, Milano, SE, 2010.
- Luoghi della poesia*, a cura di A. Savignano, Milano, Bompiani, 2011.
- Dire luce. Scritti sulla pittura*, a cura di C. Del Valle, tr. it. di C. Ferrucci, Milano, BUR, 2013.
- La tomba di Antigone*, a cura di C. Ferrucci, Milano, SE, 2014.
- A presto, dunque, e a sempre. Lettere 1955-1990*, (M. Zambrano; E. Croce) Archinto, Milano, 2015.
- Il pagliaccio e la filosofia*, a cura di E. Laurenzi, Roma, Castelvecchi, 2015.
- L'esilio come patria*, a cura di A. Savignano, introduzione di J. Ortega Muñoz, Brescia, Morcelliana, 2016.

Articoli

- A modo de autobiografía*, in «Anthropos», 70/71, Barcellona, marzo-aprile 1987, pp.
- Adiós a José Herrera Petere*, Programa del acto en recuerdo de José Herrera Petere, celebrado en el Clud del Libro en Español, 4 aprile 1979, Ginevra.
- Amor y al muerte en los dibujos de Picasso*, in «Orígenes», 9.31, La Habana, 1952, pp. 17-22.
- Bergamín crucificado*, in «Diario 16» (suplemento "Culturas"), 6, 19 maggio 1985, Madrid, p. 1.
- Calvert Casey el indefenso. Entre el ser y la vida*, in «Quimera. Revista de literatura», 26, dicembre 1982, Barcellona, pp. 56-60.
- Carta abierta a Alfonso Reyes sobre Goethe*, in «El Nacional», Caracas, 23 settembre 1954.
- Cartas sobre el exilio*, in «Cuadernos por la libertad de la cultura», 49, París, 1961.
- Ciencia e iniciación*, in «Educación», 31 dicembre 1970, San Juan de Puerto Rico, pp. 77-79.
- Ciudad ausente*, in «El Manantial», 4-5, julio-agosto, 1928, Segovia, p.6.
- Consideraciones sobre el animal*, in «Semana», San Juan de Puerto Rico, vol. XI, 326, 24 marzo 1965.

Del conocimiento pasivo o saber de quietud, in «Los Cuadernos del Norte», 8, agosto de 1981, Oviedo.

Delirio de Antígona, in «Orígenes», La Habana, 18, 1948.

Delirio, esperanza y razón, in «Nueva Revista Cubana», 3, octubre-diciembre, 1959, La Habana, pp. 14-19.

Dios se ha muerto, in «Cuadernos americanos», LXXVIII.6, noviembre-diciembre 1954, México, pp. 114-123.

El desnudo iniciático, in «Diario 16» (suplemento “Culturas”), 147, 30 enero 1988, Madrid, p. 12.

El espejo de la Historia, in María Zambrano. *Antología, selección de textos. Suplementos Antropos*, 2, Barcellona, 70-71; marzo-aprile 1987, pp. 103-104.

El espejo, in «Semana», 1964;

El mito de la primavera, in «Semana», 24 marzo 1965, 326, San Juan de Puerto Rico, p. 3.

El origen del teatro, in «Diario 16» (suplemento “Culturas”), 83, 9 noviembre 1986, Madrid, p. 3.

El paso de la primavera, in «Diario 16» (suplemento “Culturas”), 2, 21 aprile 1985, Madrid.

El viaje: infancia y muerte. Sobre un poema de García Lorca, in «Revista de Occidente», 65, octubre 1986, pp. 51-66.

Goethe y Hölderlin, in «Diario 16» (suplemento “Culturas”), 186, 3 diciembre 1988, Madrid, p. 8.

Hombre verdadero: José Lezama Lima, in «El País. Suplemento Arte y Pensamiento, España II, 27 noviembre 1977, Madrid.

José Lezama Lima, vida y pensamiento, in «ABC literario», 7 maggio 1988, Madrid.

La ciudad, in «Semana», 11 noviembre 1964, 314, San Juan de Puerto Rico, p. 10;

La ciudad, creación histórica, in «Semana», 22 aprile 1964, 304, San Juan de Puerto Rico, p. 4;

La esfinge y los etruscos, in «Diario 16» (suplemento “Culturas”), 85, 23 noviembre 1986, Madrid, p. 3.

La estructura de la mortalidad y los modos de vida actualmente, in «Educación», 32, marzo 1971, San Juan de Puerto Rico, pp. 151-161.

La huida de las ciudades, in «Semana», 17 marzo 1965, 318, San Juan de Puerto Rico, p. 8.

La muerte apócrifa, in «Diario 16» (suplemento “Culturas”), 32, 17 noviembre 1985, Madrid, p. 6.

La muerte de Alfonso Reyes, in «Papel literario de E Universal», 11 febbraio 1960, Caracas, p. 4.

La perplejidad, in «Diario 16» (suplemento “Culturas”), 80, 19 octubre 1986, Madrid, p. 2.

La razón en la sombra, in «Diario 16» (suplemento “Culturas”), 19-21 settembre 1974, Madrid.

- La voz abismática*, in «Diario 16» (suplemento “Culturas”), 87, 7 dicembre 1986, Madrid, p. 3.
- Las vísceras de la ciudad*, in «Diario 16» (suplemento “Culturas”), 31, 10 novembre 1985, Madrid, p. 7.
- Los centros de población*, in «Semana», 16 settembre 1964, 309, San Juan de Puerto Rico, pp. 2 e 12;
- Los dos polos del silencio*, in «Diario 16» (suplemento “Culturas”), 67, 20 luglio 1986, Madrid, p. 2.
- Los poemas de Nietzsche*, in «Revista de Occidente», n. 114, Tomo XLVIII, aprile, maggio e giugno 1935.
- Los símbolos*, in «Semana», 292, 11 dicembre 1963, san Juan de Puerto Rico, p. 4.
- Martí camino de su muerte*, in «Bohemia», s.n, 1 febbraio 1953, La Habana, pp. 35-36.
- Metamorfosis*, in «Diario 16» (suplemento “Culturas”), 10, 16 giugno 1985, Madrid, p. 7.
- No la llaméis. No la llaméis, que no viene*, in «Escandalar, 3.4, ottobre-dicembre 1980, New York, pp. 8-9.
- Nuestra ciudad*, in «El Nacional», 8 marzo 1961, Caracas,
- Pensamiento y poesía en Emilio Prados*, in «Revista de Occidente», España. Tercera época, 15 gennaio 1977, pp. 56-59.
- Quasi un'autobiografía*, in «Aut aut», 279, 1997, pp. 125-134.
- Rafael Dieste y su enigma*, in «Diario 16» (suplemento “Culturas”), 7, 26 maggio 1985, Madrid, III.
- Recuerdo de Alfonso Reyes*, in «Semana», 77, 26 febbraio 1964, p. 5.
- Rosa*, in *Un Ángel más*, n. 3-4, Valladolid, 1988, pp. 11-12.
- Saludo a Octavio Paz*, in «El País», 23 aprile 1982, Madrid, p. 11.
- Tres delirios: La condenación de Aristotele*, in «Orígenes», 35, La Habana, 1954.
- Tristana. La muerte*, in «Diario 16» (suplemento “Culturas”), 21 e 25 maggio 1988, Madrid.
- Un capítulo de la palabra: “el idiota”*, in «Papeles de Son Armadans», VII.XXIV. 70, gennaio 1962, Palma de Mallorca, pp. 9-25.
- Una arquitectura que no cierre el horizonte y que cobije*, in «Punto y plano», 2, 1987, pp. 7-8.
- Una ciudad; París*, in «Lyceum», 27, 1951, La Habana, pp. 13-17.
- Valle Inclán y la Generación del '98*, in «Semana», 326, 31 marzo, 1965, San Juan de Puerto Rico, p. 13.

Interviste

- Sobre la iniciación (Converación con María Zambrano)*, intervista di A. Colinas, in «Cuadernos del norte», n. 38, ottobre 1986.
- No hay que perrder el compás*, intervista di J.M. Ullán, in «Diario 16» (suplemento “Culturas”), 57, 11 maggio 1986, Madrid, p. 3.

María Zambrano: «He estado siempre al límite», intervista di J.C. Marset, in «ABC», 23 aprile, 1989, Madrid, pp. 70-71.

Corrispondenza

M. Zambrano, *Cartas a Rosa Chacel*, a cura di Ana Rodríguez-Fischer, Madrid, Cátedra, 1992.

M. Zambrano, *Cartas de La pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, a cura di A. Andreu, Valencia, Pre-Textos, 2002.

C. Campo, «Cara, il viaggio è cominciato». *Lettere di Cristina Campo a María Zambrano*, a cura di M. Pertile, in «Humanitas», 3, maggio-giugno 2003, Brescia, pp. 434-474.

M. Zambrano, J. Lezama Lima, M.L. Bautista, *José Lezama Lima-María Zambrano. María Zambrano-María Luisa Bautista, Correspondencia y otros textos*, a cura di Javier Fornieles Ten, Sevilla, Renacimiento, 2006.

C. Campo, *Se tu fossi qui. Lettere a María Zambrano 1961-1975*, a cura di M. Pertile, Milano, Archinto, 2009.

M. Zambrano, J.F. Ortega Muñoz, *Encuentro al atardecer. Mis relaciones con María Zambrano*, a cura di J.F. Ortega Muñoz, Vélez-Málaga, Gráficas Axarquías, 2013.

M. Zambrano, *Lettere da la Pièce. Corrispondenza con Agustín Andreu*, vol. I (1973-febbraio 1975), a cura di A. Buttarelli, Bergamo, Moretti & Vitali, 2014.

M. Zambrano, R. Gaya, *Correspondencia entre María Zambrano y Ramón Gaya. Historia de una amistad*, a cura di M. Valdés Marsans, tesi di laurea, Universitat Pompeu Fabra di Barcellona, 18/12/2015.

M. Zambrano, A. Reyes, *Días de exilio. Correspondencia entre María Zambrano y Alfonso Reyes (1939-1959)*, a cura di A. Enríquez Perea, México, Taurus, 2015.

E. Croce, M. Zambrano, *A presto, dunque, e a sempre. Lettere 1955-1990*, a cura di E. Laurenzi, Milano, Archinto, 2015.

Manoscritti

(Conservati alla Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, Spagna)

Laberinto, 1947, (M-350).

Cuaderno de Antígona, 1948, (M-404).

La tumba de Antígona, 1948?, (M-249).

La tumba di Antígona, 1948, (M-249).

La Mística realización de la vida personal, 1949, (M-463)

Vida y trascendencia, 1949-1950, (M-397).

La confesión, 1950, (M-405).

Apuntes, 1949-1975, (M-400).

Fragmentos pitagóricos, 1950, (M-189).

1954, (M-171).

Tres granos de granada, 1954, (M-79).

Tres granos de granada, 1954, (M-79).

El desequilibrio de la conciencia, 1954, (M-24).

Antígona o el fin de la Guerra Civil, 1954-1966, (M-517).

1955, (M-213).

1955, (M-213).

El hombre y lo divino, 1955, (M-159).

El tiempo, 1958, (M-386).

Paraíso, infierno, pensamiento, verdad, 1960, (M-380).

El aula, 1961, (M-415).

El exiliado, 1961-1977, (M-157).

Delirio de Antígona, 1962, (M-264).

Antígona, 1963?, (M-440).

Antígona, 1963-1964, (M-343).

Historia y revelación, 1963-1973, (M-141).

Alegria y dolor, 26 giugno del 1964, (M-67).

Tres granos de granada, 1964, (M-79).

Orfeo, 1964, (M-92).

Orfeo, novembre 1964, (M-92).

La germinación, 1965, (M-102).

Los dos polos de lo olvido, 1965, (M-291).

Los arquetipos de la visión. La esfera, giugno 1965, (M-118).

Las siete edades de la vida, 1966, (M-288).

El hombre y la máquina: hibridismo y conjunción, 1966, (M-297).

La condición humana y sus fronteras, 1967, (M-298).

Perséfone vuelve a los infiernos, 1968, (M-357).

En el fondo, 1971, (M-325).

Crítica de la razón discursiva, 1972, (M-261).

La Iglesia de Juan el androgino, Juan el amado, in *Diarios*, 1973, (M-504).

La razón en la sombra, 1973, (M-504).

Luz, 1974, (M-417).

El arca de Noé, 1974, (M-406).

Los seres y el ser. Los místicos, 1974 (M-418).

El infierno de Dante, (M-134).

El infierno de Dante, (M-134).

Hasta la formación de la ciudad, (M-135).

Logos-pep, in *Lista de papeles ineditos*, (M-165).

La poesía (incompletos), s.d., (M-184).
La poesía, (M-184).
Historia y poesía, (M-214).
Fabula del poder y el amor, 1976, (M-222).
El vacío y la imaginación, 1979, (M-355).
El mar, la mar, los mares, 1984, (M-199).
La imposibilidad de la palabra, (M-223).
El viaje: infancia y muerte, (M-226).
Sueño y verdad, s.d., (M-260).
Tres crisis históricas, Lecciones de filosofía, (M- 262).
Antígona. La vocación de la mujer, (M-268).
(M-343)
Tragedia y filosofía, s.d., (M-344).
Hacia un saber sobre el alma, (M-7).
Para el amor y la piedad, (M-13).

STUDI CRITICI SU ORFISMO E PITAGORISMO

Antiseri, D., Reale, G., *Mediopitagorismo e neopitagorismo, Storia della filosofia dalle origini a oggi. Dal cinismo al neoplatonismo*, vol. II, Milano, Bompiani, 2008.

Aristotele, *Fisica*, a cura di R. Radice, Milano, Bompiani, 2011.

Aristotele, *Metafisica*, a cura di C.A. Viano, Torino, UTET, 2010.

Barbone, A., *Musica e filosofia nel pitagorismo*, prefazione di B. Centrone, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2009.

Bandinelli, G., *Il mausoleo sotterraneo altrimenti detto Basilica di Porta Maggiore*, Roma, Aseq, 2009.

Bonilla y San Martín, A., *Moderato de Gades, filósofo pitagórico español*, in «Archivo de la Historia de la Filosofía», 1, Madrid, 1905, pp. 30-36.

Capparelli, V., *Il messaggio di Pitagora*, 2 voll., prefazione di P. Fenili, Roma, Edizione Mediterranee, 1988.

Capparelli, V., *La sapienza di Pitagora*, 2 voll., Roma, Edizione Mediterranee, 1988.

Carcopino, J., *De Pythagore aux Apôtres: études sur la conversion du Monde Romain*, Paris, Flammarion, 1956.

Carcopino, J., *La basilica pitagorica*, Milano, Mimesis, 2018.

Chaignet, A.E., *Pythagore et la Philosophie Pythagoricienne, contenant les fragments de Philolaus et d'Archytas*, Parigi, Didier et Cie, 1873.

Colli, G., *La sapienza greca*, I, Milano, Adelphi, 1977.

Cornelli, G., *Una città dentro le città: la politica pitagorica tra i lógoi di Pitagora e le rivolte antipitagoriche*, in G. Cornelli e G. Casertano (a cura di), *Pensare la città antica: categorie e rappresentazioni*, Napoli, Loffredo, 2010, pp. 21-38.

- Delatte, A., *Études sur la littérature pythagoricienne*, Paris, Champion, 1915.
- Delatte, M., *Faba Pythagorae cognata*, in *Serta Leodiensia*, Liège-Paris 1930.
- Detienne, M., *I giardini di Adone. La mitologia dei profumi e degli aromi in Grecia*, con un'interpretazione di J.P. Vernant e una lettura di C. Lévi-Strauss, Milano, Raffaello Cortina, 2009.
- Detienne, M., *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, tr. it. di A. Fraschetti, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Diels, H., Kranz, W., *I presocratici*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2006.
- Diogene Laerzio, *Vite e dottrine dei filosofi più celebri*, a cura di G. Reale, con la collaborazione di G. Girgenti e I. Ramelli, Milano, Bompiani, 2005.
- Dodds, E.R., *I greci e l'irrazionale*, Introduzione di M. Bettini, a cura di A. Momigliano, Milano, BUR, 2017.
- Faggin, G., *Inni orfici*, a cura di, Roma, Asram Vidya, 2001.
- Fumagalli, S., (a cura di), *Versi Aurei*, Milano-Udine, Mimesis, 2014.
- García Bazán, F., *El platonismo pitagorizante y su desarrollo helenístico, gnóstico-cristiano, islámico y judío*, Argentina, Academia de Ciencias y de Artes de San Isidoro, 1999.
- Giamblico, *La vita pitagorica*, a cura di M. Giangiulio, Milano, BUR, 1991.
- Guarracino, V., (a cura di), *Versi Aurei*, prefazione di C. Sini, Milano, Medusa, 2005.
- Gullón, R., «Pitagorismo y modernismo», in *Estudios críticos sobre el modernismo*, a cura di H. Castillo, Madrid, Gredos, 1974, pp. 358-384.
- Gullón, R., *Pitagorismo y modernismo*, Sant Ander, Gonzalo Bedia, 1967.
- Hadot, P., *Che cos'è la filosofia antica?*, tr. it. di E. Giovanelli, Torino, Einaudi, 2010.
- Jufresa, M., *Savoir féminin et sectes pythagoriciennes*, in «Clio. Femmes, Genre, Historie», 2, 1995.
- Kern, O., (a cura di), *Orfici. Testimonianze e frammenti*, Milano, Bompiani, 2011.
- Lami, A., (a cura di), *I presocratici. Testimonianze e frammenti da Talete a Empedocle*, con un saggio di W. Kranz, Milano, BUR, 2014.
- Lloyd, G.E.R., *La scienza dei Greci*, Roma-Bari, Laterza, 1978.
- Macchioro, V., *Orfismo e paolinismo: studi e polemiche*, Montevarchi, Cultura moderna, 1922.
- Macchioro, V., *Zagresus. Studi intorno all'orfismo*, Firenze, Vallecchi, 1930.
- Mallinger, J., *Pitagora e i misteri*, Roma, Atanòr, 2011.
- Montepaone, C., (a cura di), *Pitagoriche. Scritti femminili di età ellenistica*, Bari, Edipuglia, 2011.
- Moricca, U., *L'esame di coscienza e la storia di un precetto pitagorico*, Roma, Aseq, 2009.
- Porfirio, *Vita di Pitagora*, a cura di A.R. Sodano, G. Girgenti, Milano, Rusconi, 1998.

Provenza, A., *La morte di Pitagora e i culti delle Muse e di Demetra. Mousiké ed escatologia nelle comunità pitagoriche di Magna Grecia*, in «ὄρμος-Ricerche di Storia Antica», n.s. 5-2013, pp. 53-68.

Pugliese Caratelli, G., *Le lamine d'oro orfiche. Istruzioni per il viaggio oltremondano degli iniziati greci*, Milano, Adelphi, 2011.

Raphael, *Orfismo e tradizione iniziatica*, Roma, Asram Vidya, 2004.

Reale, G., «La novità di fondo dell'Orfismo», in *Storia della filosofia greca e romana*, vol. I, Milano, Bompiani, 2004.

Reale, G., *Storia della filosofia antica*, vol. II, Milano, Vita e pensiero, 1990.

Reale, G., *Storia della filosofia antica. Alle origini a Socrate*, vol. I, Milano, Vita e pensiero, 1991.

Ritter, H., *The History of Ancient Philosophy*, tr. ing. di A.J. Morrison, Oxford, 1837.

Sabbatucci, D., *Saggio sul misticismo greco*, Roma, Ateneo, 1991.

Schuré, E., *Phytagoras and the Delphic Mysteries*, Londres, Wellby, 1906.

Sfamini Gasparro, G., *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 1986.

Skirme, R., *The Pythagorean vision of Rubén Darío in "La Tortuga de oro"*, in «Comparative Literature Studies», Vol. 11, No. 3, (settembre 1974), Penn State University Press, pp. 233-248.

Timpanaro Cardini, M., (a cura di), *Pitagorici. Testimonianze e frammenti*, Milano, Bompiani, 2010.

Tinto, E., *La croce, il cerchio e la decade pitagorica*, Roma, La biblioteca dei curiosi (E.T.), 1945.

Tortorelli Ghedini, M., Storchi Marino, A., Visconti, A., (a cura di), *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità*, atti dei seminari napoletani 1996-1998, Napoli, Bibliopolis, 2000.

Turchi, N., *Le religioni Misteriche del Mondo Antico*, Roma, Aseq, 2017.

Zeller, E., *A History of Greek Philosophy from earliest period to the time of Socrates*, Londra, 1881.

Zeller, E., Mondolfo, R., *La filosofia dei Greci nel suo sviluppo storico*, Parte II, voll. III, a cura di M. Isnardi Parente, Firenze, La nuova Italia, 1974.

STUDI CRITICI SU VASCONCELOS E ZAMBRANO

Abellán, J.L., «María Zambrano: el itinerario de la "razón poética"», in Id., *El exilio filosófico en América. Los transterrados de 1939*, México, Fce, 1998, pp. 257-284.

Abellán, J.L., *El misterio*, San Fernando, Dalva, 2015.

Abellán, J.L., *María Zambrano. Una pensadora de nuestro tiempo*, Barcelona, Anthropos, 2006.

Andreu, A., *María Zambrano, el Dios de su alma*, Madrid, Comares, 2007.

Barbetta M.C (a cura di), *Le radici teologiche della filosofia di María Zambrano*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2018.

- Basave Fernández del Valle, A., *La filosofía de José Vasconcelos (el hombre y su sistema)*, Madrid, Cultura Hispánica, 1958.
- Basave Fernández del Valle, A., *La Filosofía de José Vasconcelos*, México, Editorial Diana, 1973.
- Beuchot, M., *Prólogo*, in J. Vasconcelos, *Pitágoras. Una teoría del ritmo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011, pp. 8-12.
- Blanco, J.J., *Se llamaba Vasconcelos. Una evocación crítica*, México, Fondo de cultura económica, 1977.
- Boella, L., *Cuori pensanti: Hannah Arendt, Simone Weil, Edith Stein, María Zambrano*, Mantova, Tre Lune, 1998.
- Boella, L., *María Zambrano. Dalla storia tragica alla storia etica. Autobiografia, confessione, sapere dell'anima*, Milano, CUEM, 2001.
- Bombaci, N., (a cura di), *María Zambrano. Il Maestro e la Guida*, in «Dialeghestai. Rivista telematica di filosofia», 8, 2006.
- Bundgård, A., *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid, Trotta, 2000.
- Bundgård, A., *Nietzsche y Zambrano: nihilismo y creación*, «Aurora. Papeles del seminario "María Zambrano"», n. 10, 2009, pp. 19-28.
- Buttarelli, A., *Una filosofa innamorata. María Zambrano e i suoi insegnamenti*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.
- Buttarelli, A., (a cura di), *La passività. Un tema filosofico-politico in María Zambrano*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.
- Cacciari, M., "Lichtung": *intorno a Heidegger e Zambrano*, in A. Petterlini, G. Brianese, G. Goggi (a cura di), *Le parole dell'essere: per Emanuele Severino*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, pp. 123-130.
- Cacciari, M., *L'europa di María Zambrano*, in «Paradosso: quadrimestrale di filosofia», n. 8, 1992, pp. 173-178.
- Cacciatore, G., *Sulla filosofia spagnola. Saggi e ricerche*, presentazione di F. Tessitore, introduzione di G.A. Di Marco, Bologna, Il Mulino, 2013.
- Carreras, F.J., *José Vasconcelos. Filosofía de la coordinación*, Puerto Rico, Anaya, 1970.
- De Luca, P. (a cura di), *María Zambrano e l'estetica*, in «Estetica. Studi e ricerche», III (2013), n.2.
- Del Bello, S., *Esperienza, politica e antropologia in María Zambrano. La centralità della persona*, prefazione di F. Brezzi, Milano-Udine, Mimesis, 2017.
- Enquist Källgren, K., *The Presence of Aristotle in the Works of María Zambrano: Initial Readings*, in «Aurora. Papeles del Seminario "María Zambrano"», n. 17, 2016, pp. 20-31.
- Fell, C., *El ideario literario de José Vasconcelos (1916-1930)*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», XLII (1994), n. 2, pp. 549-562.
- Fell, C., *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925). Educación, cultura e iberoamericanismo en el México postrevolucionario*, México, UNAM, 1989.

- Gaos, J., *José Vasconcelos*, in *Obras Completas*, Tomo VI, México, Pensamiento de lengua española, UNAM, 1990.
- García Chicón, A., *Presencia de S. Agustín en María Zambrano*, in «Sur», 27 noviembre, Málaga, 1984.
- Garciadiego, J., *El apolíneo Alfonso Reyes y el dionisiaco José Vasconcelos: encuentros y desencuentros*, in «Academia Mexicana de la Lengua», 9 maggio 2013.
- Gianfelici, L., *La trascendenza dello sguardo. Simone Weil e María Zambrano*, Milano, Mimesis, 2011.
- Gonzalo Carbó, A., *El cuadro como espejo luminoso*, in «Aurora: papeles del Seminario “María Zambrano”», n. 5, 2003, pp. 88-89.
- Guadarrama González, P., *El monismo estético de José Vasconcelos*, in Id., *José Martí y el humanismo en América latina*, prólogo de E. Ubieta Gómez, Bogotá, Convenio Andrés Bello, 2003, pp. 169-200.
- Guy, A., *José Vasconcelos et Bergson*, in «Revista mexicana de filosofía», vol. II, 1959, n. 3 pp. 63-70.
- Guy, A., *Vasconcelos*, in Id., *Panorama de la philosophie ibéro-américaine. Du XVI siècle à nos jours*, Ginevra, Patiño, 1989, pp. 114-119.
- Haddox John, H., *The Aesthetic Philosophy of José Vasconcelos*, in «International Philosophica Quarterly», vol. IV, 1964), pp. 283-296.
- Haddox John, H., *Vasconcelos of Mexico. Philosopher and Prophet*, Austin, University of Texas Press, 1967.
- Hurtado Pérez, G., *La revolución creadora. Antonio Caso y José Vasconcelos en la Revolución mexicana*, México, UNAM, 2016.
- Justina Sarabia Viejo, M.A. (a cura di), *José Vasconcelos*, prologo di A. Lago Carballo, Madrid, Ed. de cultura hispánica, 1989.
- Laurenzi, E., *Il paradosso dell libertà. Una lettura politica di María Zambrano*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
- Laurenzi, E., *Sotto il segno dell'aurora. Studi su María Zambrano e Friedrich Nietzsche*, Pisa, ETS, 2012.
- Lizaola, J., *Lo sagrado en el pensamiento de María Zambrano*, México, Ediciones Coyoacán, 2008.
- Mantero, M., *Vasconcelos o la filosofía como vida*, in «Estudios Americanos», vol. XVIII, 1959, pp. 261-267.
- Marset, J.C., *María Zambrano I. Los años de formación*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2004.
- Martínez González, F., *El pensamiento musical de María Zambrano*, tesi dottorale diretta dal Prof. F.J. Giménez Rodríguez e dal Prof. F. Linares Alés, Universidad de Granada, Dipartimento di Storia dell'arte e Musica, 2008.
- Martínez González, F., *Notas sobre el pitagorismo en María Zambrano*, in «Antígona», n. 3, pp. 219-229.
- Matute, Á., Donís, M., (a cura di), *José Vasconcelos: de su vida y de su obra. Textos selectos de las Jornadas Vasconcelianas*, México, UNAM, 1984.

- Mayer Branco, M.J., *Música de la noche, música de la vida. La filosofía según María Zambrano y Nietzsche*, in «Aurora. Papeles del Seminario “María Zambrano”», n. 10, noviembre-diciembre 2009, pp. 47-55.
- Mora García, J.L., *La ciudad ausente como utopía de la ciudad en el pensamiento de María Zambrano: Segovia en su recuerdo*, in «Estudios segovianos», n. 110, 2011.
- Mora García, J.L., *Las ciudades paternas*, in «Aurora. Papeles del seminario “María Zambrano”», n. 2, 1999.
- Mora García, J.L., Moreno Yuste, J.M., (a cura di), *Pensamiento y palabra en recuerdo de María Zambrano (1904-1991): contribución de Segovia a su empresa intelectual*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2005, pp. 255-280.
- Moreno Sanz, J., (a cura di), *María Zambrano, 1904-1991: de la razón cívica a la razón poética*, Madrid, Amigos de la Residencia de Estudiantes/Fundación María Zambrano, 2004.
- Moreno Sanz, J., *El logos oscuro: tragedia, mística y filosofía en María Zambrano*, 4 voll., Madrid, Verbum, 2008.
- Moscon, L., *Il problema mente-corpo in relazione al tempo a partire dal pensiero di Henri Bergson e María Zambrano*, in «Rocinante. Rivista di filosofia iberica, iberoamericana e interculturale», ISPF-CNR, n. 9/2015-2016, pp. 19-36.
- Muñiz-Huberman, A., *María Zambrano: el número, la música, la nada*, in «Revista Biblioteca de México», maggio-giugno 2002, n. 69, pp. 12-14.
- Murcia Serrano, I., *Agua y destino. Introducción a la estética de Ramón Gaya*, prologo di D. Romero de Solís, Oxford, Peter Lang, 2011.
- Murcia Serrano, I., *María Zambrano y el estoicismo senequista español*, in «Thémata: Revista de filosofía», n. 34, 2005, pp. 271-284.
- Nicotra di Leopoldo, G., *Pensamientos inéditos de José Vasconcelos*, México, Botas, 1970.
- Ortega Muñoz, J.F., *Biografía de María Zambrano*, Málaga, Arguval, 2006.
- Ortega Muñoz, J.F., *Encuadramiento órfico-pitágorico de la filosofía zambraniana*, «Philosophica Malacitana», IV, 1991, pp. 197-214.
- Ortega Muñoz, J.F., *La superación del racionalismo en la filosofía de María Zambrano*, in «Analecta Malacitana», III, 1980, pp. 75-111.
- Ortega Muñoz, J.F., *La vuelta de Ulises*, Madrid, Endymion, 1999.
- Ortega Muñoz, J.F., *María Zambrano o la metafísica recuperada*, Málaga, Ediciones de la Universidad de Málaga, 1982.
- Ortega Muñoz, J.F., *Presencia de Aristóteles en la metafísica zambraniana*, in «Antígona. Revista cultural de la Fundación María Zambrano», n. 2, Vélez-Málaga, 2007, pp. 112-136.
- Ortega Muñoz, J.F., *Presencia de S. Agustín en María Zambrano*, in «Anuario Jurídico Escorialense», 19-20, Madrid, 1998
- Ortega Muñoz, J.F., *Reflexión y revelación, los dos elementos del discurrir filosófico. (Una aproximación al pensamiento de María Zambrano)*, in «Contrastes. Revista Interdisciplinaria de Filosofía, vol. I, (1996), pp. 211-239.

- Pardo, F., *María Zambrano y la tradición simbolista (Noticia de la humillación del verso ante el verbo divino en la "razón poética" zambranianiana*, in «Aurora. Papeles del seminario "María Zambrano"», n. 4, febbraio 2002, pp. 57-67.
- Pardo, F., *Voces pitagóricas en el pensamiento de Rosa Chacel*, in «Aurora. Papeles del seminario "María Zambrano"», n. 3, 2001, pp. 101-114.
- Parente, L.M.G., *Una voce che veniva da lontano. Saggi e ricerche su María Zambrano*, Milano-Udine, Mimesis, 2018.
- Pérez Morales, A.R., *El tiempo fuera del tiempo. Anotaciones sobre la temporalidad insular en María Zambrano*, in «Aurora: papeles del Seminario "María Zambrano"», n. 15, 2014, pp. 24-33.
- Pino Campos, L.M., *Fundamentos presocráticos en la Filosofía de María Zambrano: el pensamiento de Parménides*, pp. 1-40.
- Pino Campos, L.M., *Heráclito en la obra de María Zambrano*, in Vv.Aa., *V Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, Vélez Málaga, Fundación María Zambrano, 2009, t. II, pp. 83-104.
- Pino Campos, L.M., *Los presocráticos en la filosofía de María Zambrano: la importancia de Anaximandro*, in Aa.Vv., *Beatice renascens*, vol. 2, 2014, pp. 1163-1172.
- Piomalli, S., *Vuoto e inaugurazione. La condizione umana nel pensiero di María Zambrano e Jean-Luc Nancy*, Padova, Il Poligrafo, 2009.
- Prezzo, R. (a cura di), *Ridere la verità. Scena comica e filosofia*, Milano, Raffaello Cortina, 1994.
- Prezzo, R., *Pensare in un'altra luce. L'opera aperta di María Zambrano*, Milano, Raffaello Cortina, 2006.
- Prieto, S., Adán, O., *Notas sobre la "forma-sueño" y los últimos neoplatónicos*, in «Aurora: papeles del Seminario "María Zambrano"», n. 2, 1999, pp. 114-120.
- Prieto, S., *Los caídos de nuevo al mar*, in «Archipiélago», 59, 2003, pp. 81-87.
- Ramírez, M.T., *José Vasconcelos: una metafísica del ritmo*, in «Revista de la Coordinación de Investigación Michoacana de San Nicolás de Hidalgo», 1996.
- Revilla, C. (a cura di), *La palabra liberada del lenguaje: María Zambrano y el pensamiento contemporáneo*, Barcellona, Bellaterra, 2013.
- Revilla, C. (a cura di), *Claves de la razón poética*, Madrid, Trotta, 1998.
- Ricciotti, A., *María Zambrano. Etica della ragione poetica*, Faenza, Mobydick, 2011.
- Robles, O., *José Vasconcelos, el filósofo de la emoción creadora*, in «Filosofía y Letras», vol. XIII, 1947, pp. 211-225.
- Romanell, P., *Il monismo estetico di José Vasconcelos*, in «Rivista di Filosofia», vol. XLIV, 1953, n. 2, pp. 137-157.
- Romanell, P., *Bergson en México: un tributo a José Vasconcelos*, in «Humanitas», I, 1960, 1, pp. 265-266.
- Russo, M.T., *María Zambrano, intérprete de San Agustín*, in «Aurora. Papeles del Seminario "María Zambrano"» n. 3, 1998, pp. 68-74.

Russo, M.T., *María Zambrano, intérprete de San Agustín*, in «Aurora. Papeles del Seminario “María Zambrano”» n. 3, 1998, pp. 68-74.

Sánchez Cuervo, A., Sánchez Andrés, A., Sánchez Díaz, G. (a cura di), *María Zambrano. Pensamiento y exilio*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.

Sánchez Villaseñor, J., *El Pitágoras y los orígenes del pensamiento estético vasconcelista*, «Revista mexicana de filosofía», vol. II, 1959, n. 3, pp. 19-25.

Sanz, J.M., *La música, el número*, in «Litoral», n. 124/126, Torremolinos, 1983, pp. 44-54.

Sevilla Fernández, J.M., *Crisis, ruinas y filosofía. Del norte al sur del pensamiento*, in A. Scocozza, G. D'Angelo (a cura di), *Magister et discipuli: filosofía, historia, política y cultura*, Bogotá, Penguin Random House, 2016, tomo II, pp. 483-506.

Tarantino, S., *Il “logos del Manzanares” di Ortega y Gasset e l’eredità orfico-pitagorica nel pensiero di María Zambrano*, in «Rassegna di Pedagogia», LXV (2007), 1/4, pp. 69-84.

Tarantino, S., *La confesión como tiempo del ser en María Zambrano y San Agustín*, in «Aurora. Papeles del Seminario María Zambrano», n. 3, 1998, pp. 75-81.

Tarantino, S., *ἀνευ μητρός / senza madre. L’anima perduta dell’Europa. María Zambrano e Simone Weil*, Napoli, La Scuola di Pitagora, 2014, pp. 58-73.

Traslavina-McCallion, F., *Vasconcelos y Unamuno: dicotomía y síntesis en la modalidad autobiográfica*, tesi dottorale del 1982 dell’Università di New York, consultabile presso l’archivio della Casa-Museo Unamuno, Universidad de Salamanca.

Valenzuela Fuenzalida, Á., *Gabriela Mistral y la reforma educacional de José Vasconcelos*, «Reencuentro. Análisis de Problemas Universitarios», n. 34, 2002, pp. 9-27.

Zucal, S., *María Zambrano. Il dono della parola*, postfazione di A. Buttarelli, Milano, Bruno Mondadori, 2009.

Zucal, S., *Filosofia della nascita*, Brescia, Morcelliana, 2017.

ALTRE OPERE CONSULTATE

Agostino, *Confessioni*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2013.

Anders, G., *L’uomo è antiquato*, 2 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 2007.

Andreu, A., *El poeta Leibniz y el teologo Machado*, in «Sibila» n.13, febbraio, pp. 28-33.

Arendt, H., *Sulla rivoluzione*, tr. it. di M. Magrini, Torino, Einaudi, 2009.

Arendt, H., *Vita activa. La condizione umana*, Milano, Bompiani, 1991.

Aristotele, *Le parti degli animali*, a cura di A.L. Carbone, Milano, BUR, 2002.

Aullón de Haro, P., *Idealismo y positivismo en estética: Krause*, in I. Lissorgues, G. Sobejano (a cura di), *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX: idealismo, positivismo, espiritualismo*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998, pp. 265-272.

Bachtin, M., *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, tr. it. di G. Garritano, Torino, Einaudi, 2000.

- Bachtin, M., *Estetica e romanzo*, tr. it. di C. Strada Janovic Torino, Einaudi, 2001.
- Beaufret, J., *In cammino con Heidegger. Conversazioni con Frédéric de Towarnicki*, a cura di S. Esengrini, Milano, Marinotti, 2008.
- Berger, P.L., *Homo ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*, Bologna, Il Mulino, 1999;
- Bergson, H., *Il riso. Saggio sul significato del comico*, a cura di F. Sossi, Milano, SE, 2008;
- Bergson, H., *Le due fonti della morale e della religione*, tr.it di. M. Vinciguerra, Milano, SE, 2017.
- Beuchot, M., *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, México, Itaca-UNAM, 2009.
- Bigalli, D., *Il mito della terra perduta. Da Atlantide a Thule*, Milano Bevivino, 2010.
- Blumenberg, H., *Il riso della donna di Tracia. Una preistoria della teoria*, tr. it. di B. Argenton, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Cacciatore, G., *América Latina y pensamiento europeo en la "filosofía del viaje" de Ernesto Grassi*, in Id., *El búho y el cóndor. Ensayos en torno a la filosofía hispanoamericana*, prólogo di A. Scocozza, epílogo, edición y traducción de M.L. Mollo, Bogotá, Planeta, 2011, pp. 79-91.
- Cacciatore, G., *Il posto della parola: lo stile filosofico di Ortega tra meditazione e saggio*, in G. Cacciatore e C. Cantillo (a cura di), *Omaggio a Ortega. A cento anni dalle Meditazioni del Chisciotte (1914-2014)*, Napoli, Guida, 2016.
- Cantillo, C., *Il paesaggio della cultura. Filosofia e musica in Ortega y Gasset*, in Aa.Vv., *Aesthetic experience in the evolutionary perspective*, a cura di L. Bartalesi e G. Consoli, «Rivista di estetica», n. 54, 2013, pp. 207-227.
- Capra, F., *Il Tao della fisica*, tr. it. di G. Salio, Milano, Adelphi, 1989.
- Casati, R., *La scoperta dell'ombra*, Roma-Bari, Laterza, 2008.
- Cascetta, A., *Il tragico e l'umorismo. Studio sulla drammaturgia di Samuel Beckett*, Postfazione di S.E. Gontarski, Firenze, Le Lettere, 2000.
- Caso, A., *La existencia como economía y como caridad. Ensayo sobre la esencia del cristianismo*, México, Porrúa Hermanos, 1916.
- Castillo, H. (a cura di), *Estudios críticos sobre el Modernismo*, Madrid, Editorial Gredos, 1974.
- Cerezo Galán, P., *Palabra en el tiempo: poesía y filosofía en Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1975.
- Chacel, R., *A la orilla de un pozo*, in Id., *Obra completa*, Tomo I, cit., p. 421.
- Chacel, R., *Artículos*, in Id., *Obra completa*, Tomo III, cit., pp. 521-524.
- Chacel, R., *Don Ramón como maestro*, in Id., *Obra Completa (1989-1993)*, a cura di A. Piedra, C. Pérez Chacel, A. Rodríguez Fischer, F. Pardo, vol. III, Valladolid, Centro de Creación y estudios Jorge Guillén, Diputación Provincial de Valladolid, pp. 447-457.
- Chacel, R., *La confesión*, Barcellona, Edhasa, 1980.
- Chacel, R., *Sendas perdidas de la generación del 27*, in Id., *Obra completa (1989-1993)*, a cura di A. Piedra, C. Pérez Chacel, A. Rodríguez Fischer, F. Pardo, vol. III,

- Valladolid, Centro de Creación y estudios Jorge Guillén, Diputación Provincial de Valladolid, p. 233.
- Chacón, A., *Poesía y poética del grupo Orígenes. Selección prólogo, cronología testimonial y bibliografía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994.
- Chesterton, G. K., *L'osteria volante*, Milano, Bompiani, 2007.
- Chesterton, G.K., *Ortodossia*, tr. it. di R. Asni, prefazione di G. Gennari, Torino, Lindau, 2010.
- Cioran, E., *L'intellettuale senza patria. Intervista con Jason Weiss*, a cura di A. Di Gennaro, tr. it. di P. Trillini, Milano-Udine, Mimesis, 2014.
- Claudel, P., *Il rapporto*, Milano, Tea, 2010.
- Colli, G., *Apollineo e dionisiaco*, a cura di E. Colli, Milano, Adelphi, 2010.
- Comotti, G., *Storia della musica. La musica nella cultura greca e romana*, vol. 1, Torino, EDT, 1991.
- Concato, G., *Thymos*, in «Atque», 1990.
- Cooper, D., *La filosofia dei giardini*, tr. it. di E. Stefanini, Roma, Castelvecchi, 2012.
- Corbin, H., *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Critchley, S., *Humour*, Genova, Il Melangolo, 2004;
- Croce, B., *Estetica. Come scienza dell'espressione e linguistica generale*, a cura di G. Galasso, Milano, Adelphi, 1990.
- Darío, R., *Miss Isadora Duncan*, in Id., *Opiniones. Obras Completas*, X, Madrid, Mundo Latino, 1918.
- Daturi, D.E., (a cura di), *La filosofia messicana del Novecento. Temi e problemi*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.
- De A. Cobos, P., *Humor y pensamiento de Antonio Machado en la metafísica poética*, Madrid, Ínsula, 1963.
- De Sanctis, F., *Lezioni e saggi su Dante, corsi torinesi, zurighesi e saggi critici*, a cura di S. Romagnoli, Torino, Einaudi, 1955.
- De Santillana, G., Von Dechend, H., *Il mulino di Amleto. Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, a cura di A. Passi, Milano, Adelphi, 2003.
- Deleuze, G., Agamben, G., *Bartleby. La formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993.
- Detienne, M., *Dioniso e la pantera profumata*, tr. it. di M. De Nonno, Bari, Laterza, 2007.
- Di Loyola, I., *Esercizi spirituali*, a cura di G. Giudici, Milano, SE, 1998.
- Dostoevskij, F., *Il sogno di un uomo ridicolo*, a cura di A. Caterini, Pescara, Ianieri, 2015.
- Dovstoevskij, F., *L'Idiota*, tr. it. A. Polledro, Torino, Einaudi, 2005.
- Duncan, I., *La mia vita*, Roma, Savelli, 1980.
- Fabbrichesi, R., *Corpo e comunità*, Milano, CUEM, 2010.

- Febbraro, P., *L'Idiota. Una storia letteraria*, Firenze, Le Lettere, 2011.
- Fernández Montesinos J., *Gracián y la picaresca pura*, in «Cruz y Raya», 4, 1933, p. 49. pp. 39-63.
- Ferracuti, G., *José Ortega y Gasset: esperienza religiosa e crisi della modernità*, Rimini, Il Cerchio, 1992.
- Ferrari, G., *Filosofia della rivoluzione*, vol. 2, Londra, 1851.
- Ferrater Mora, J., *Modos de hacer filosofía*, Barcelona, Crítica, 1985.
- Foucault, M., *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri. Corso al Collège de France (1982-1983)*, a cura di F. Gros, tr. it. di M. Galzigna, Milano, Feltrinelli, 2015.
- Foucault, M., *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, a cura di F. Gros, tr. it. di M. Galzigna, Milano, Feltrinelli, 2016.
- Fuentes, I., *José Lezama Lima: hacia una mística poética. Algunas confluencias del pensamiento español en la obra de José Lezama Lima*, Madrid, Verbum, 2010.
- Galán, I., *El castillo: Teresa de Jesús ante Kafka*, Madrid, Dykinson, 2015.
- Gaya, R., *Asís*, in Id., *Obra Completa*, a cura di N. Denis e I. Verdejo, 3 voll., Valencia, Pre-Textos, 1990-2010, vol. II, pp. 148-149.
- Gaya, R., *Diario de un pintor*, in Id., *Obra Completa*, a cura di N. Denis e I. Verdejo, 3 voll., Valencia, Pre-Textos, 1990-2010, vol. II, vol. II, p. 468.
- Gaya, R., *Il sentimento della pittura*, a cura di L.M. Durante, Chieti, Solfanelli, 2015.
- Ghyka, M., *Philosophie et mystique du nombre*, Paris, Payot, 1971.
- Girard, R., *La violenza e il sacro*, tr. it. O. Fatica e E. Czerkl, Milano, Adelphi, 1992.
- Goytisolo, «La picaresca ejemplo nacional», in *Problemas de la novela*, Barcellona, 1959.
- Guanti, G., *Romanticismo e musica: l'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, Torino, EDT, 1989.
- Heidegger, M., *La poesia di Hölderlin*, a cura di L. Amoroso, Milano, Adelphi, 1994.
- Heidegger, M., *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, Mursia, 2015.
- Heisenberg, W., *Fisica e filosofia*, a cura di G. Gignoli, Milano, Il Saggiatore, 2015
- Herpoel, S., *A la zaga de Santa Teresa. Autobiografías por mandato*, Amsterdam, Rodopi, 1999.
- Herrero, A.V., *Una obra maestra del diálogo lucianesco renacentista: el anónimo Diálogo de las transformaciones de Pitágoras*, «Bulletin hispanique», 1992, 94-1, pp. 5-36.
- Huizinga, J., *Homo ludens*, tr. it. di Corinna vaan Schendel, Torino, Einaudi, 1973.
- Janés, C., *Libertad de laberinto. Las geometrías mentales de Rosa Chacel, (Incluye el intercambio epistolar y último encuentro con María Zambrano)*, México, Universidad veracruziana, 2013.
- Jonas, H., *Lo gnosticismo*, a cura di R. Farina, presentazione di M. Simonetti, Torino, SEI, 1991.
- Jung, C.G., *Psicologia e alchimia*, tr. it. di R. Bazlen interamente riveduta da Lisa Baruffi, Torino, Boringhieri, 1981.

- Kant, I., *Critica del giudizio*, tr. it. di A. Gargiulo, introduzione di P. D'Angelo, Bari-Roma, Laterza, 2011.
- Kline, M., *Storia del pensiero matematico*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1999.
- Kundera, M., *Il libro del riso e dell'oblio*, Milano, Adelphi, 1999.
- Lafforgue, L., *Simone Weil et la mathématique*, Bibliothèque nationale de France, Paris, 2009.
- Leibniz, W.G., *Methodus vitae. Escritos de Leibniz. Ética o política*, III/1, a cura di A. Andreu, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2001.
- Leibniz, W.G., *Monadologia*, a cura di S. Cariati, Milano, Bompiani, 2001.
- Lezama Lima, J., *Las eras imaginarias*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1971.
- Licciardello, N., *José Lezama Lima. Poesia è resurrezione*, in «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», Anno XVI, ottobre 2003, n. 176, pp.
- Lozano Mainero, A., Rocco, C., (a cura di), *L'idea di principio in «Leibniz e l'evoluzione della teoria deduttiva»*, in Id., *Scienza e filosofia*, prefazione di L. Pellicani, Roma, Armando, 1983.
- Luciano, *Il sogno, il gallo, l'asino*, a cura di C. Consonni, Milano, Mondadori, 1994.
- M. Domenichelli, *Pensiero straniero*, in *Lo straniero*, Atti del Convegno di Studi di Cagliari, 16-19 novembre 1994, a cura di M. Domenichelli e P. Fasano, Vol. 1, Roma, Bulzoni, p. XXVII.
- Magallón, M., *Filósofos mexicanos del siglo XX: historiografía crítica latinoamericana*, México, EON, 2012.
- Magallón, M., *Hermenéutica analógica. El problema filosófico de la alteridad*, in «Logos. Revista de filosofía», n. 124, 2014, pp. 59-78.
- Magallón, M., *Historia de las ideas en México y la filosofía de Antonio Caso*, México, UAEM/CICSyH, 1998.
- Magallón, M., *Historia de las ideas filosóficas (ensayo de filosofía y de cultura en la mexicanidad)*, México, Editorial Torres Asociados, 2010.
- Magdalena, M., *Las palabras perdidas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Marcel, G., *Homo viator*, trad. it. di L. Castiglione e M. Rettori, Roma, Borla, 1980.
- Marcel, G., *Presenza e immortalità*, tr. it. di M. Pastrello, Prefazione di G. Tiengo, Milano, Bompiani, 2011.
- Mascolo, A., *Il tormento della conoscenza. Il tema schopenhaueriano del dolore tra medicina, filosofia e letteratura nel pensiero di Pío Baroja*, in A. Mascolo (a cura di), *Le rifrazioni dell'Io. Saperi umanistici e creazione artistica tra moderno e contemporaneo*, numero monografico di «Pagine Inattuali. Rivista di Filosofia e Letteratura», Salerno, Edizioni Arcoiris, n. 6/2016, pp. 77-106.
- Mascolo, A., *La coltivazione del dolore. Sulla genesi e il significato del pessimismo culturale di Ortega y Gasset*, in G. Cacciatore, A. Mascolo (a cura di), *La vocazione dell'arciere. Prospettive critiche sul pensiero di José Ortega y Gasset*, Bergamo, Moretti&Vitali, 2012, pp. 251-284.
- Mascolo, A., *La rivendicazione dell'ombra. La critica dell'umanesimo astratto in Jean-Paul Sartre*, in G. Cacciatore, G. D'Anna, R. Diana (a cura di), *Mente, corpo, filosofia*

- pratica, interculturalità. Scritti in memoria di Vanna Gessa Kurotschka*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 205-214.
- Mascolo, A., *La vertigine del nulla. Nichilismo e pensiero tragico in Ángel Ganivet*, prefazione di G. Cacciatore, Acireale-Roma, Bonanno Editore, 2010.
- Melville, H., *Bartleby lo scrivano*, a cura di G. Celati, Milano, SE, 2013.
- Melville, H., *Moby Dick o la balena*, a cura di C. Pavese, Milano, Adelphi, 2009.
- Menéndez Pelayo, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC, 1943.
- Menéndez Pelayo, M., *Historia de los eterodoxos españoles*, Madrid, Imprenta de F. Maroto e hijos, 1880-1882.
- Minois, G., *Storia del riso e della derisione*, Bari, Dedalo, 2004;
- Molho, M., *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Anaya, 1972.
- Montero Padilla, J., *Prólogo del marqués de Lozoya*, in Id., *Miscelánea Segovianista*, Segovia, Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1971.
- Mounier, E., *Personalismo e cristianesimo*, Bari, Ecumenica, 1977.
- Napolitano Valditara, L.M., *Meraviglia, perplessità, aporia. Cognizioni ed emozioni alle radici della ricerca filosofica*, in «Thaumàzein», 2014, n° 2.
- Nietzsche, F., *Così parlò Zarathustra*, tr. it. di M. Montinari, Milano, Adelphi,
- Nuzzo, E., *I “Luoghi” della città nella filosofia classica. Modelli e metafore della Pólis in Platone*, in G. Cornelli e G. Casertano (a cura di), *Pensare la città antica: categorie e rappresentazioni*, Napoli, Loffredo, 2010, pp.
- Ortega Muñoz, J.F., e García Bazán, F., *El alborear andaluz de la Filosofía española*, Málaga, Umaeditorial, 2017.
- Ortega Muñoz, J.F., Ortega Muñoz, *El río de Heráclito. Estudios sobre el problema del tiempo en los filósofos españoles del s. XX*, Málaga, Universidad de Málaga, 1999.
- Ortega Muñoz, J.F., *Presencia de S. Agustín en María Zambrano*, in «Anuario Jurídico Escorialense», n. 19-20, 1998, pp. 327-343.
- Ortega y Gasset, J., *Ética de los griegos*, in Id., *Obras Completas*, tomoIV (1926-1931), Madrid, Taurus, 2005, pp. 135-144.
- Ortega y Gasset, J., *Goethe. Un ritratto dall'interno*, prefazione di S. Zecchi, tr. it. di A. Benvenuti, Milano, Medusa, 2003.
- Ortega y Gasset, J., *Il tema del nostro tempo*, Milano, Sugarco, 1994.
- Ortega y Gasset, J., *La disumanizzazione dell'arte*, Roma, Settimo Sigillo, 1998.
- Ortega y Gasset, J., *La metafisica y Leibniz*, in Id., *Obras Completas*, tomo III (1917-1925), Madrid, Taurus, 2005, pp. 812-814.
- Ortega y Gasset, J., *La picardía original de la novela picaresca*, in «La Lectura», 1915; in Id., *Obras Completas*, Tomo II (1916), Madrid, Taurus, 2004, pp. 258-262.
- Ortega y Gasset, J., *La resurrección de la mónada*, in Id., *Obras Completas*, tomo III, (1917-1925), Madrid, Taurus, 2005, pp. 783-787.
- Ortega y Gasset, J., *Meditazioni del Chisciotte e altri saggi*, a cura di G. Cacciatore e M.L. Mollo, Napoli, Guida, 2016.
- Ortega y Gasset, J., *Meditazioni del Chisciotte*, Napoli, Guida, 2000.

- Ortega y Gasset, J., *Sobre la expresión, fenómeno cósmico*, in Id., *Obras Completas*, tomo II (1916), Madrid, Taurus, 2004, pp. 680-683..
- Parente, L. (a cura di), *La scuola di Madrid. Filosofia spagnola del XX secolo*, Milano, Mimesis, 2016.
- Parente, L., *Rosa Chacel lettrice di Ortega y Gasset*, prologo di J. Lasaga Medina, Milano-Udine, Mimesis, 2017.
- Pasquali, G., *La scoperta dei concetti etici nella Grecia antichissima*, Firenze, Vallecchi Editore, 1929.
- Pater, W., *Plato and Platonism. A series of Lectures*, Cambridge, Cambridge Scholars Press, 2002.
- Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, in Id., *Obras Completas*, vol. V, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Pino Campos, L.M., *Grecia y Roma en José Ortega y Gasset: algunos apuntes sobre su formación y su obra*, in «Revista de Filología», 19, gennaio 2001, pp. 273-287.
- Platone, *Fedone*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2000.
- Platone, *Fedro*, a cura di R. Velardi, Milano, BUR, 2010.
- Platone, *Repubblica*, a cura di G. Reale, tr. it. di R. Radice, Milano, Bompiani, 2009.
- Platone, *Sofista*, a cura di F. Fronterotta, Milano, BUR, 2007.
- Platone, *Teeteto*, a cura di M. Valgimigli, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- Platone, *Timeo*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2017.
- Plotino, *Enneadi*, a cura di G. Reale, tr. it. di R. Radice, Milano, Bompiani, 2002.
- Plutarco, *La musica*, tr. it. di R. Ballerio, introduzione di G. Comotti, Milano, BUR, 2000.
- Ramos, S., *Obras Completas*, vol. I, México, UNAM, 1990.
- Regazzoni, L., «Di tutte io non posso narrare...». *Della selezione e dell'oblio come sanzioni estetiche*, in L. Regazzoni (a cura di), *Per un'estetica della memoria*, «Discipline filosofiche», XIII, 2, 2003.
- Reyes, Alfonso y Martín Luis Guzmán, «Dos cartas a Antonio Caso», in *Letras libres*, n. 7, luglio 1999, pp. 23-24.
- San Paolo, *Prima lettera ai Corinzi* (13, 12), in *La Bibbia*, introduzione e note di A. Girlanda, P. Gironi, F. Pasquero, G. Ravasi, P. Rossano, S. Virgulin, Milano, San Paolo, 2007.
- Santasilia, S., *Introduzione alla filosofia latinoamericana*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.
- Santini, V., *Il filosofo e il mare. Immagini marine e nautiche nella Repubblica di Platone*, Milano, Mimesis, 2011.
- Saramago, J., *La zattera di pietra*, Torino, Einaudi, 1997.
- Sarti, S., *Panorama della filosofia ispanoamericana contemporanea*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1976.
- Schneider, M., *Gli animali simbolici e la loro origine musicale nella mitologia e nella scultura antiche*, tr. it. di Gaetano Chiappini, Milano, Rusconi, 1986.

- Schneider, M., *Il significato della musica*, tr. it. di A. Audisio, A. Sanfratello e B. Trevisano, introduzione di E. Zolla, Milano, Rusconi, 1970; Milano, SE, 2007.
- Schneider, M., *Pietre che cantano: studi sul ritmo di tre chiostri catalani di stile romanico*, tr. it. di Augusto Menduni, Milano, Archè, 1976; Parma, Guanda, 1982, prefazione di Elémire Zolla; Milano, SE, 2005.
- Schopenhauer, A., *Parerga e paralipomena*, a cura di G. Colli, Milano, Adelphi, 1998.
- Semerano, G., *Le origini della cultura europea*, tomo II, Firenze, Olschki, 1994, p. 124.
- Serres, M., *Le origini della geometria*, Milano, Feltrinelli, 1994.
- Sevilla Fernández, J.M., *El espejo de la época. Capítulos Sobre G. Vico en la Cultura Hispánica (1737-2005)*, Napoli, La Citta Del Sole. 2007.
- Sevilla Fernández, J.M., *Filosofía de la razón viviente y hermenéutica dramática. Del drama de la razón a la razón del drama*, in «Segni e comprensione», 31 (91), 2017, pp. 28-56.
- Shulman A., I., *Modernismo, Revolución y Pitagorismo en José Martí*, «Casa de Las Américas», (La Habana), 2, (45), luglio-agosto, 1972.
- Simmel, G., *Saggi sul paesaggio*, a cura di M. Sassatelli, Milano, Armando, 2006.
- Sini, C., *Il comico e la vita*, Milano, Jaka Book, 2017.
- Sini, C., *L'incanto del ritmo*, Milano, Tranchida, 1993.
- Sobejano, G., *Sobre la novela picaresca contemporánea*, in *Boletín Informativo de Derecho Político*, n. 31 (1964), Salamanca, pp. 213-225; in Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com.
- Soresina, M., *Le segrete cose. Dante tra induismo ed eresie medievali*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2010.
- Teresa d'Avila, *Il castello interiore*, a cura di G. Della Croce, Roma, Paoline, 2016.
- Turner, F.J., *La frontiera nella storia americana*, Bologna, Il Mulino, 1967.
- Valdivieso, J., *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Madrid, Orígenes, 1980.
- Valente, J.A., *Del conocimiento pasivo o saber de quietud*, 1982.
- Vannini, M., *Storia della mistica occidentale. Dall'Iliade a Simone Weil*, Milano, Mondadori, 1999.
- Vasseur, A.A., *La Divina Comedia de Dante Alighieri*, Madrid, América, 1930.
- Vico, G., *De constantia iurisprudentis*, XIV, 1-6, in Id., *Opere giuridiche. Il diritto universale*, a cura di P. Cristofolini, Firenze, Sansoni, 1974.
- Vico, G., *La «Scienza Nuova» del 1744*, in M. Sanna e V. Vitiello (a cura di), *La scienza Nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744*, saggio introduttivo di V. Vitiello, Milano, Bompiani, 2012.
- Vico, G., *Opere*, a cura di A. Battistini, Mondadori, Milano, 1990.
- Vitiello, V., *La favola di Cadmo. La storia tra scienza e mito da Blumenberg a Vico*, Bari, Laterza, 1998.
- Vitiello, V., *Oblio e memoria del sacro*, Bergamo, Moretti & Vitali, 2008.
- Weil, S., *La persona e il sacro*, Milano, Adelphi, 2012.

Weil, S., *La rivelazione greca*, Milano, Adelphi, 2014.

Weil, S., Weil, A., *L'arte della matematica*, a cura di M.C. Sala, Milano, Adelphi, 2018;

Zellini, P., *Breve storia dell'infinito*, Milano, Adelphi, 1993.

Zellini, P., *La matematica degli dèi e gli algoritmi degli uomini*, Milano, Adelphi, 2016.

Zellini, P., *Numero e Logos*, Milano, Adelphi, 2011.

Zolla, E., *Discesa all'Ade e resurrezione*, Milano, Adelphi, 2002.

Zolla, E., *I mistici dell'Occidente*, 2 voll., Milano, Adelphi, 1997.