

*Nell'occhio di María Zambrano:
tra immagine pittorica e ragione poetica*

*With the Eye of María Zambrano:
Between Pictorial Image and Poetic Reason*

LUCIA MARIA GRAZIA PARENTE

Università degli Studi dell'Aquila
luciamariagrazia.parente@univaq.it

DOI: <https://doi.org/10.15366/bp2020.25.004>
Bajo Palabra. II Época. N°25. Pgs: 77-100



Resumen

La experiencia estética de María Zambrano se articula en torno a un centro de valores sensibles del hombre. Valores que le permiten sentir constantemente la necesidad y el deseo de ir más allá, de ver de otro modo la simple fruición artística y, de esta manera, tender hacia ese núcleo ético encarnado en la propia existencia: de su existencia única de y en el cosmos.

En nuestra reflexión queremos centrarnos en algunos detalles de su producción estética, que denota una rara sensibilidad filosófica en el desierto desolado de la barbarie del siglo xx, para identificar ese singular encanto de la mirada zambraniana orientada hacia la belleza: única posibilidad que tiene el ser humano de no perderse en los meandros de la oscuridad del mundo y, en muchos casos, de su alma.

Palabras clave: Zambrano, Gaya, mirada, imagen pictórica, razón poética.

Abstract

María Zambrano's aesthetic experience articulates itself around a center of sensible values of man. It is, in fact, the experience of an elsewhere or otherwise also with respect to the traditional way in which the aesthetic fruition has been understood. For Zambrano, aesthetic fruition is an experience in which the subject feels himself united with that ethical nucleus whose presence fills the body with the very existence of his being a creature of and in the cosmos.

In our reflection, then, we would like to dwell on some aspects of Zambrano's aesthetic production, because, by rehabilitating the enchantment of a gaze oriented towards beauty it stands out from others developed in the 1900s. Being sensitive to beauty and letting oneself be enchanted by it is, for Zambrano, the only chance that the human being has to not get lost in the gloomy darkness of the world which, in so many cases, is also the one affecting his soul.

Keywords: Zambrano, Gaya, look, pictorial image, poetic reason.

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 realizza come appena uscito dalle mani del creatore.

Maria Zambrano, *San Giovanni della Croce*

Premessa. Arte e filosofia

ARTE E FILOSOFIA¹, immagine pittorica e ragione poetica, sono sempre e imprescindibilmente legate alla sfera etica, poiché l'uomo tende al raggiungimento estetico di ciò che fa nella sua vita come componente essenziale del suo *essere persona* nella prospettiva etica. La dimensione della bellezza artistica si nutre, analogamente a quella etica, dell'esigenza di un sentimento di giustizia-giustizia che la coscienza umana ha il potere di trasformare in *habitus*, tipico di un *ethos* antropologico. Basti ricordare Hegel durante le sue *Lezioni di estetica*², quando parlava di arte come "domenica della vita", ovvero come visione pacificatrice che offre l'opportunità concreta all'uomo di vivere il qui ed ora con levità, senza sentirsi greve di fronte alla finitudine e alle ferite della storia, vivendo immersi in un'oasi di luce. Da qui la visione estetica si dispone attorno a un concreto centro di valori *sensibili* nell'uomo, ove poter avvertire costantemente la necessità-desiderio di *andare oltre* la semplice immagine visibile per raggiungere il nucleo etico incarnato nell'esistenza stessa del suo essere creatura *del e nel* cosmo.

¹ Questa tematica —oggetto di relazione in un piacevole e interessante incontro culturale nelle splendide stanze dell'Accademia Reale Spagnola in Roma (16 febbraio 2019), alla presenza di studiosi, sia spagnoli che italiani, esperti del pensiero zambrano— tiene conto di un mio corso di studi sull'estetica zambrano che, in parte, è pubblicato con il titolo "La visione filosofica di María Zambrano 'dentro e fuori' l'immagine pittorica", in *Open Journal of Humanities*, Vol I, 2019, pp. 451-474.

² Cfr., Hegel, G. W. F., *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, tr. it. e introduzione di P. D'Angelo, Laterza, Milano 2007.

La filosofia di María Zambrano offre un ricco campionario di immagini amate dal cuore del lettore che pervadono gran parte della sua esistenza: dalle immagini dell'esperienza personale vissuta, alle immagini delle vicende umane e spirituali di ogni creatura al mondo, nelle quali il visibile e l'invisibile s'intrecciano tra loro in un connubio di riflessioni filosofico-poetiche, nonché artistiche in generale. In ognuna di queste visioni, c'è soprattutto un modo particolare (vocazionale, autentico, unico) di osservare le cose (di stupirsi) che nasce dall'adesione totale dell'io agli eventi dell'esistenza e, in modo particolare, dalla totale compenetrazione vitale, animica e spirituale della filosofa con la Vita. Vita che detiene il primato di una riflessione consapevole e continua, proveniente da una tormentata ricerca interiore che passa attraverso la partecipazione dei sensi, tra i quali eccelle senza dubbio la vista. Per questo, desideriamo qui soffermarci su alcuni particolari della produzione est-etica della filosofa spagnola, che denota una rara sensibilità nel deserto desolante della barbarie del Ventesimo secolo, per individuare quel singolare incanto *del e nel* suo sguardo, orientato alla *bellezza*: unica possibilità dell'essere umano di non smarrirsi nei meandri dell'oscurità del mondo e, di riflesso, della sua anima.

María Zambrano: filosofa dello sguardo

Creature di nebbia andiamo di sogno in sogno sprofondiamo attraverso mura di luce dai sette colori.

Nelly Sachs, *Le stelle si oscurano*

La visione offerta dall'artista (pittore) all'uomo (spettatore) è intrisa dell'essenza del suo autore. Egli 'dona le sue viscere', delle quali l'arte è pensiero in immagine, per riconsegnarsi al mondo *rivelato ma non disvelato*; ovvero egli stesso arriva nei meandri più oscuri della sua visione per rivelarsi, rivelandoli, ma non disvelando il mistero in sé:

La pittura —precisa la filosofa andalusa— non è figlia della luce diafana e trasparente della filosofia, ma della luce religiosa dei misteri. [...] La pittura spagnola è un mistero. [...] Lungi dal rinunciare a ciò che i sensi incontrano, chiede alla luce che si pieghi verso di essi; che non li contraddica, ma che li potenzi e li assuma, che li porti, senza distruggerli, a un'assunzione. [...] Prima che di vedere, chiede che la luce si comunichi nei corpi, per vederli già trasfigurati da essa senza che abbiano perso niente della loro materialità.³

³ Zambrano, M., "Spagna, paese dell'arte plastica", in *Luoghi della pittura (Algunos lugares de la pintura)*, tr. it. a cura di R. Prezzo, Medusa, Milano, 2002, pp. 70-71.

Un'opera *abitata dal mondo*, e ad essa consegnata, rappresenta così il lascito dell'uomo, in chiave schellinghiana⁴, che consegna se stesso, nelle sue nudità animiche, a chiunque lo voglia guardare, purché lo spettatore possenga quella rara sensibilità nei suoi occhi.

Cosa accade nel momento in cui un autore espone *la* sua creazione? Egli stesso sarà esposto a molteplici pensieri e interpretazioni rispetto non solo alle idee che hanno generato l'opera in sé, ma anche a quelle idee costitutive del suo stesso *essere persona*. È come se, nell'atto della creazione di un'opera, si generasse un *doppio*: l'artista (uno) che crea un'opera (doppio) per rappresentare l'emozione vissuta in una scena esistenziale. Mentre, esponendola allo sguardo altrui, si genera un *multiplo*: persone (tante) che attribuiscono le loro emozioni (soggettive) alla radice della creazione dell'opera, aggiungendone altre (multiple) che l'opera suscita nella loro "anima-pupillina".⁵ Forse, questo effetto multiplo si può riscontrare nella "burla d'infanzia" inserita nel quadro di *Las meninas* di Velázquez, su cui la Zambrano si interroga più e più volte nelle sue visite al Prado, quando osserva che nella planetaria scena di corte, Velázquez esprime un abile gioco di punti di vista, ove emerge non solo il tema del doppio, con l'autore che inserisce nel quadro sé stesso intento a dipingere, ma anche il multiplo, con la coppia reale riflessa nello specchio, oltre alla figura del funzionario intento a risalire le scale mentre, a sua volta, osserva silente gli "intrighi reali".

Più emblematico per il suo significato esistenziale/esistentivo, invece, è il dipinto della fucilazione di Goya *Los fusilamientos de la Moncloa*, sul quale la Zambrano ravvisa la violenza storica e la violenza filosofica del pensiero predominante. Come noto, l'uomo dalla camicia bianca è l'elemento principale. Un uomo che con uno sguardo e un gesto dice tantissime cose, più di quante una poesia potrebbe forse mai esprimere. Il suo sguardo sembra urlare le parole di

⁴ Schelling ci insegna che l'arte realizza le idee filosofiche in forma di rappresentazione oggettiva, quale strumento più adatto per tendere verso l'Assoluto, e che un'opera d'arte non porta con sé solo la visione del mondo, ma anche l'artista stesso, il quale, donando ai suoi simili la sua opera, compie il sacrificio più grande: rinuncia all'idea dell'opera. Per una rapida consultazione sulla filosofia schellinghiana riguardante la prospettiva artistica ove emerge chiaramente la differenza fra filosofia ed arte, e, all'interno di quest'ultima, fra arte letteraria (poesia) e arte figurativa, nel suo progressivo prevalere dell'ideale o del reale, Cfr. Schelling, F. W., *Filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, Prismi, Napoli 1986.

⁵ Nell'immaginario greco è sovente presente la collocazione dell'anima nella pupilla, la cui tesi è testimoniata già da Platone in un passo dell'*Alcibiade primo* (133 A) e dalle affermazioni di Plinio nel *Naturalis Historia*: "certo l'anima ha dimora negli occhi" (XXII, 17) e "gli occhi sono uno specchio così perfetto, che quella minuscola pupilla rimanda intera la figura di un uomo" (XI, 51). Per un approfondimento, seppur assai datata, si rinvia alla letteratura critica di: Monseur, E., "L'âme pupilline", in *Revue de l'Histoire des Religions*, 50 (1905), pp. 1-23; Deonna, W., "L'âme pupilline et quelques monuments figurés", in *Antiquité classique*, 26 (1957), pp. 59-90. Inoltre, mi permetto di rinviare al mio: Parente, L., *Segreti mutamenti. Concetti fluidi sulla creaturalità e naturalità dell'essere umano*, Mimesis, Milano 2012, pp. 21-27.

Unamuno “morire non è giusto” e nel suo gesto la Zambrano lo paragona al *Cristo crocefisso* del Velázquez. L'uomo dipinto da Goya, abbandonato al suo destino tragico, dalla camicia che emana candore, è un antieroe, come lo è anche Cristo, paragonabile al protagonista del *Muro* di Sartre dopo aver ricevuto la grazia o ad Abramo nel Vecchio Testamento dopo la discesa dal monte Sinai. Ma se il tempo appare fermo nel quadro, è grazie a quel colpo di fucile che non arriverà mai a colpire la bianca camicia del soggetto principale della pittura, nonostante lo sguardo di quell'uomo mostri la morte nei suoi occhi, quella che Pavese decanta in alcuni celebri versi: “[...] I tuoi occhi / saranno una vana parola / un grido taciuto, un silenzio. [...]”. Ecco perché questa figura emblematica è il simbolo della ragione poetica: semplicemente “si dà” nudo e crudo per affermare la sua incertezza ed il suo amore per la vita, semplice in quanto reale. Non c'è traccia di sistema nell'antieroe, solo tenace volontà e luminosa speranza, le stesse cifre esistenziali che a tratti si ravvisano in Zambrano che si afferma il tutta la sua forza, nel suo amore per la vita e nella sua spinta verso di essa. Lo sguardo che cerca di svegliare un'altra volontà, che non avrebbe nessun motivo reale per porsi in contrasto con la sua. Ma al posto di una volontà trova un sistema. Uno sguardo, quello dell'antieroe, che arriva all'essenza. Non vi è lotta per la sopravvivenza tra le due parti, ma solo l'affermazione di una sovrastruttura contro la condizione più umana e semplice dell'uomo: quella della volontà di vivere. La sovrastruttura in questo caso è l'organizzazione del potere politico, ma è anche la necessità di un'ermeneutica che possa mantenere una comprensione ordinata di ciò che ordinato non è (la realtà di ogni singola esistenza al mondo). In ultimo, simbolo non trascurabile nel dipinto di Goya è la lanterna. Essa illumina lievemente i disperati che si contorcono dal dolore, senza dirigersi sulle truppe napoleoniche, quasi a sottolineare il concetto ribadito dalla Zambrano del sonno della ragione che crea mostri. Mentre il bagliore che emana dal bianco immacolato della camicia del protagonista sembra in sé, appare come autogenerato, non viene dunque dalla lanterna e sta lì a simboleggiare la forza e il *pathos* del popolo spagnolo a cui la filosofa riconosce un innato senso della misura nel momento del morire, cosa che invece, a sua detta, non è una qualità posseduta dagli spagnoli in vita. La filosofa più volte nelle sue opere fa appello ad una democrazia che sia incentrata sulla *persona*, quindi al nostro essere più autentico rispetto a una qualsiasi forma politica incentrata sul *personaggio*, che è invece ciò che rappresentiamo. Questa dicotomia è onnipresente nel suo pensiero sia filosofico che sociale: persona/personaggio, libertà/sistema egemonico, patria/esilio, essere/sistema. In ogni aspetto della vita lei si mostra tendente a ciò che c'è di più naturale nell'uomo anche a costo di affrontare le più terribili sofferenze del cuore.

Le attente e profonde osservazioni della Zambrano sulla pittura non finirebbero mai, ma, se volessimo continuare ancora, ci sono altre persuasive e affascinanti sue parole, che divengono voce narrante (il “lei” della terza persona) in un dialogo con il giovane amico di nome Ulises, descrivono *Una visita al Museo del Prado* (1953)⁶ che, in parte, è nella citazione che segue:

L'esistenza dell'immagine artistica arricchisce quella ‘complessità dei tempi’⁷ che tanto la preoccupava [preoccupava ‘lei’, la Zambrano]: l’arricchisce e quindi può, come tutto quello che arricchisce, confondere. Da qui la necessità di una purezza d’animo che generi uno sguardo puro davanti alle immagini; non c’è nulla di più pericoloso che guardare un’immagine con animo agitato o avvilito, con uno sguardo senza nitore [...] e lo è tanto più quanto maggiore è la vitalità dell’essenza che esse catturano.⁸

È un passo denso di intuizioni abbaglianti, eco di risonanze intrise di filosofia,⁹ poesia⁹, mistica, arte¹⁰, che la nostra autrice ci dona come schegge riflessive

⁶ Risulta interessante ricordare che nello stesso periodo sia la Zambrano che lo scrittore e pittore Ramón Gaya riflettano entrambi sul significato storico-vitale del Museo, che nomineranno solo con il termine del luogo, il Prado, che ospita le creazioni artistiche dei migliori pittori spagnoli. Infatti, più di un museo o di una galleria di dipinti, esso viene vissuto come una *caverna profonda* di una grande roccia, secondo il pittore, e *ventre materno* di un’identità lacerata, secondo la filosofa. “Da lontano –parafrasando Gaya– quando uno spagnolo pensa al Prado, non lo vede come un museo, ma come roccia” (Gaya, R., “Roca española”, in *Obra Completa* (Tomo I), Edit. Pretextos, Valencia, 1990, p. 229), anche perché “solo la pittura –aggiunge María Zambrano– ci ha sempre accompagnato nei momenti di massima vergogna nazionale e mantenuto vitale il dialogo con l’anima e la cultura spagnola”. Saranno, Velázquez, Zurbarán, Goya, Solana, Picasso o Miró quelli che, nell’infelicità dell’arretratezza storica, ad assistere e restituire la loro identità nazionale. Solo se si legge la storia la si può meglio orientare, evitando ogni possibile smarrimento esistenziale.

⁷ Gaya, R., “Roca española”, op. cit., 1990, p. 231; Zambrano, M., “España y su Pintura”, in *Algunos lugares de la pintura*, Espasa Calpe, Madrid, 1991, p. 70.

⁸ Zambrano, M., “Una visita al Museo del Prado”, in *Luoghi della pittura*, op. cit., p. 51.

⁹ Lo ricordiamo: la poesia è stata la prima espressione creatrice a vedere la *Luce* da quando l’uomo è diventato *Due* rispetto all’Essere; dal momento dell’esclusione dal giardino dell’eden, come vuole l’immaginario schellinghiano. Cogliendo la solitudine nel cuore, la spinta creatrice, la Luce si è manifestata attraverso la poesia, andando a ricercare la sua comunione con gli dei. Nello *Ione* lo stesso Platone ammette l’origine divina della poesia: nel momento della produzione poetica (*Poiesis*) il poeta è abitato dalla divinità (*Enthousiasmòs*), quindi l’entusiasmo, ovvero quel soffio creatore da cui poi il poeta trae la sua opera non è che la modalità con cui l’umano, che è mortale, produce un qualcosa di divino. Ecco perché la Ragione Poetica è un *organo* di verità, umano ma non troppo, l’unico che ci consente di riavvicinarsi alla condizione originariamente divina.

¹⁰ Le relazioni (e ammirazioni) amicali, con le incursioni nel territorio della riflessione estetica in un intreccio di questioni filosofiche, biografiche, mistico-religiose, tra questi grandi autori del xx secolo trascendono l’ambito della sfera personale per influire sul nucleo di quel sentire originario, tanto evocato dalla Zambrano. Senza alcun dubbio. Oltre a quelli che si citano nel testo, si ricordano anche Luis Fernández, Ángel Alonso, Federico García Lorca, Gregorio Prieto, Juan Miró, Armando Barrios, Juan Soriano, Baruj Salinas: alcuni degli autori ai quali la filosofa rivolge il suo sguardo, rivelandone il loro “segreto” attraverso vari saggi, dedicati a ciascuno di essi e raccolti nel volume *Alcuni luoghi della pittura*. Tra la filosofa e gli artisti avveniva una specie di risonanza osmotica di grande fascino, come precisa Pedro Charcón: “I suoi amici pittori l’hanno aiutata a vedere, proprio come loro sentivano rivelarsi nelle parole con le quali la Zambrano esprimeva ciò che il suo sguardo aveva trovato nella loro pittura” (“Sus amigos pintores le ayudaron a ver, al igual que ellos se sintieron desvelados en las palabras con

“in sospensione”. Perché in sospensione? Perché costantemente rivolte alla sfida del tempo e dello spazio, co-appartenenti alla vita dell’essere umano, ove tempo e spazio non sono solo da considerarsi come *dimensioni utili* per misurare il trascorrere degli eventi e per determinare quel “contenitore” che li racchiuda, ma sono anche da intendersi come *luoghi intuitivi* della nostra coscienza, di chiara memoria bergsoniana. Questi luoghi, in cui tutto assume una forma labirintica tra i diversi e sovrapponibili stadi del tempo, sono tanto irriducibili, quanto necessari ed eterni, seppure immersi sempre in un oscuro deposito di enigmi ove coabitano tenebre e luce. La sfida della filosofa, dunque, consiste nel vivere il flusso intuitivo dell’anima senza permanere nel buio (oscurità radicale), né lasciarsi accecare dalla luce, ma vivere nella penombra (quell’oscurità attenuata, quella zona intermedia tra luce ed ombra, tale da consentire una visibilità sfumata), e viverla “con allegria”¹¹, perché “solo nella penombra, tra le ombre, annida la liberazione anche per il sole [...]”.¹² Solo girandosi verso le luminosità della vita, come il girasole verso i raggi solari, l’uomo può aprirsi all’ulteriorità di una soglia sempre presagita come la possibile autenticità della vita. Solo abitando la bellezza si delinea il senso dell’esistenza, pur dovendo sopportare l’incapacità di reggerne il mistero, la tenebra, il non spiegabile dell’esistenza stessa. Del resto, proprio tale incapacità conduce l’uomo a volerla catturare in qualche modo, dandole un ordine che non poteva e non potrà esserci comunque lo si voglia considerare. È un po’ come voler raddrizzare un quadro in una casa che gira, gravita e si ribalta nello spazio senza fine. Potremmo rinviare a una serie di esempi senza fine: da Parmenide che tentava di tenere bene al sicuro l’essere dal non essere, fino agli esistenzialisti che nel loro spiegare in modo lineare le determinazioni casuali dell’esistenza arrivavano a dissolverli inevitabilmente. Bene, la Zambrano rifugge ogni forma precostituita, ogni rigido schematismo e la sua voce filosofica descrive melodiosamente e con naturale semplicità a (sua) vita, così come ogni uomo dovrebbe *naturalmente* evitare di cadere in quelle trappole pregiudiziali che soffocano l’esistenza.

Il coraggio di accettare le ombre “con allegria” conduce l’uomo a *ritrovare* e *rinnovare* l’emozione dell’origine che si rivela essere una dimora e un rifugio dell’io vitale, animico e spirituale di ogni creatura: uno dei luoghi dell’esistenza

las que Zambrano expresó lo que su mirada encontraba en su pintura”). Chacón, P., “La pintura como lugar de revelación en la pintura de María Zambrano”, in *Aurora*, n. 16, 2015 (pp. 28-40), p. 32.

¹¹ Si desidera ricordare, oltre le tante studiose del pensiero zambraniano, il saggio di Cristiana Dobner, dedicato alla ragione poetica zambraniana in chiave mistica, dal titolo: *Dalla penombra toccata dall’allegria. María Zambrano, donna filosofa*, ODC, Roma, 2005.

¹² Zambrano, M., *Dell’Aurora (De la aurora)*, Ediciones Turner, Madrid, 1986, p. 178), tr. it. di E. Lurenzi, Marietti, Genova-Milano, 2000, p. 178.

più enigmatici e nello stesso tempo emblematici del pensiero della Zambrano. È questa “la penombra toccata dall’allegria”, che racchiude in sé tutta la vita e il pensiero della Zambrano rivolto verso l’aurora, il sole velato, il chiaroscuro, il *claro*, paragonabile a quel raggio luminoso che attraversa misteriosamente il quadro *La Tempesta di Giorgione*. Qui il chiarore è “l’unica luce bramata dal cuore inquieto di ogni creatura, l’unica che gli dà pace”¹³; l’unica che esprime al meglio la promessa di luce emergente dall’oscurità.

In questa visione chiaroscurale, le parole della nostra autrice diventano “elementali”¹⁴, per usare una terminologia dal sapore anassimandreo (*ápeiron*), perché esortano costantemente il lettore a riflettere sull’importanza-necessità di penetrare la superficie del fenomeno che appare a noi e che diviene esperienza vissuta anche (e soprattutto) attraverso l’esistenza dell’immagine della creazione artistica. Immagine, senza dubbio, che si schiude al tocco gentile dei nostri occhi¹⁵ per aiutarci ad attingerne la linfa originaria (appunto quella matrice “elementale” e dunque essenziale) a cui obbedire, se si desidera partecipare all’evento creativo. Obbedienza e fedeltà, in questo caso, sono ancelle fedeli a quell’antica verità che deve essere vissuta fino all’ultimo respiro della parabola esistenziale, se si desidera evitare che la pittura stessa non inaridisca nella mera rappresentazione, ma sia costantemente cuore pulsante di vita rappresentata.

Questo cuore pulsante, visitando il Museo del Prado¹⁶, si offre alla vista di ognuno nei suoi sussulti vitali, ma può essere accolto solo se si possiede uno “sguardo puro”, uno “sguardo innocente”, uno sguardo che non può mai essere privo di nitore. “Da qui la necessità di una purezza d’animo che generi uno sguardo puro davanti alle immagini”, per ritornare alla citazione iniziale. Ma, allora, come purificare gli strati dell’anima che ci appartengono e che anelano

¹³ *Ibid.*, p. 149.

¹⁴ “Ma che cos’è l’elementale? Continuavano a domandarselo loro due [Zambrano e Ulises]. Non è forse ciò che si è compiuto interamente, ciò che è coerente con se stesso, il *vero*? Ma esiste un’arte vera? L’arte non è tutta menzogna? L’arte che si vede come arte è diversa, però, dall’*arte che si fa vedere*”. *Ib.*, p. 44. Il termine “elementale” è da intendersi, in sintonia con quanto scrive Nunzio Bombaci, come il “fondo indeterminabile, s-fondo che ‘non ha assolutamente faccia’ e non si può ridurre a cosa”. Bombaci, N., *La pietà della luce. Maria Zambrano dinanzi ai luoghi della pittura*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2007, p. 42.

¹⁵ “Quegli occhi con cui guardiamo qualcosa che non sappiamo se sia visibile, con i quali scrutiamo la presenza e la figura. Aurora della parola sono gli occhi che guardano così”. Zambrano, M., *Dell’Aurora*, op. cit., p. 89.

¹⁶ A tal riguardo, si ricorda il commento della studiosa Mercedes Replinger: “Una visada iluminadora en varios sentidos, pues allí también se reveló que este necesidad, saber mirar, era exactamente la misma exigencia, dice Zambrano, que le pedía a la filosofía, un entrenamiento que la permitiera mirar con toda el alma”: Ead., “El ángel de la fiereza”, *Postdata. Revista de Artes, Letras y Pensamiento*, n. 26 extraordinario: Centenario María Zambrano, *La palabra o el amor*, 2004 (pp. 153-163), p. 155; citato anche in Dalmau, C., “María Zambrano. Una morada misteriosa donde habita la memoria”, in Almela, M.; Garcia Lorenzo, M.; Guzmán, H.; Sanfilippo, M., *Ecos de la memoria*, UNED, Madrid, 2011, pp. 39-51.

a convogliare le nostre energie vitali verso la bellezza? Senza alcun dubbio, solo contemplandola, solo vivendo ciò che John Keats (1795-18219) magistralmente racchiude in un verso dell'*Ode su un'urna greca* (1819): "Tu forma silenziosa!, ci induci a pensare [...] 'bellezza è verità, verità bellezza'. È tutto ciò che tu sai, è tutto ciò che ti basta sapere".¹⁷

Sì, la vera bellezza ha bisogno di silenzio, ha bisogno di essere contemplata nella sua naturale e silente genuinità. Un solo rumore non desiderato, seppure minimale ma inopportuno, può distruggerla. Basti pensare, se volessimo usare una semplice metafora, al sasso gettato in uno stagno mentre lo si contempla nel suo incanto naturale. Un incanto indispensabile per partecipare almeno a uno dei suoi innumerevoli segreti racchiusi nei colori e nelle forme sinuose del paesaggio. Ma il rumore generato dal lancio procurerebbe un'interruzione brusca della meraviglia a cui l'animo umano è proiettato, paragonabile a una lacerazione inaspettata che sconvolge la bellezza dello stagno in cui fioriscono le ninfee della riflessione e del dialogo con i luoghi intuitivi della propria coscienza.

Maria Zambrano non permette ai vari 'sassi' gettati davanti al suo sguardo di interrompere quell'istante di stupore, quel dialogo muto, riuscendo, così, a contemplare silenziosamente la realtà, tra lacerazioni dolorose e tormentose inquietudini¹⁸, evocando sempre quella particolare immagine che si riflette nei sentieri segreti della sua anima. Ella stessa, infatti, attesta con convinzione assoluta l'importanza primaria di porsi sempre in atteggiamento meditativo, perché convinta che contemplare sia:

guardare un'immagine e partecipare al suo incantesimo, a ciò che si rivela grazie alla sua magia invisibile. [...] Questa rivelazione, questo luogo privilegiato che si dà nella pittura, non dipende solo dai pittori, ma anche dalla predisposizione di chi guarda; la rivelazione giunge solo a determinati sguardi.¹⁹

Senza dubbio, questa testimonianza di María Zambrano conferma ulteriormente la forza attrattiva tra lo sguardo puro dello spettatore che osserva e le visioni pittoriche di alcuni "luoghi privilegiati" dell'autore, permettendo al primo (lo spettatore) di vivere un brivido che tocca in modo diverso la stessa particolare esperienza del secondo (l'autore) e, al contempo, riuscendo a ricrearne un immaginario sempre disponibile ad essere scoperto.

¹⁷ Keats, J., *Urne del sogno. Le odi del 1819*, tr. it. di R. Cresti, Pendragon, Bologna, 2007, pp. 21-27.

¹⁸ "Io sento che gli amori più fervidi, le risoluzioni più tragiche rifiutano le nomenclature e le opere più eminenti si compiono in silenzio, ineffabilmente". Conci, D., Zolla, E., *Tre discorsi metafisici (1989-1990)*, Guida, Napoli, 1991, p. 48.

¹⁹ Zambrano, M., *Alcuni luoghi della pittura*, op. cit., p. 19.

Lo sguardo puro verso e attraverso l'immagine pittorica

Che incanto è per un fiume le barche sulla riva. Starsene accanto all'acqua e veder scorrere nubi voluttuose nel loro ampio alveo.

Andrés Trapiello, *Il fiume*

“In María Zambrano —scrive Cioran— tutto sfocia in altro, tutto comporta un *altrove*, tutto”.²⁰ Quel “tutto” è quel luogo misterioso, è quel “perfetto compimento nel perfetto disappear”²¹, che nello sguardo contemplativo della filosofa, si lascia attrarre con la stessa forza descritta nel *Sentimento della pittura* di Gaya²², “un pittore che scrive”²³, come lo definisce Ana Maria Leyra.

Ma *vediamo altrimenti*: l'occhio, quello che è sollecitato a mantenere la sua purezza visiva, è attratto dall'immagine della creazione pittorica perché generata dalla fonte sorgiva dell'anima. Questa sorgente primaria, che bagna ogni cellula del nostro essere, non può dissociarsi dal costante “esercizio della curiosità” e proviene —per usare le convincenti parole di Gaya— da “due grandi corsi d'acqua: uno, quello del *sentimento* [come sentire, concavità, silenzio], l'altro, quello dell'*espressività* [come arte cerebrale]”.²⁴

²⁰ Cioran, E., *Esercizi di ammirazione: saggi e ritratti*, tr. it. di L. Zilli, Adelphi, Milano, 1995, p. 177.

²¹ *Ibid.*, p. 50 e nota 94.

²² Accade lo stesso all'amica Cristina Campo, laddove sottolinea l'importanza di Gaya, *creator*, in una lettera all'amico Leone Traverso: “Gaya è della stessa razza [di Simone Weil]. Dice cose ancora più estreme, se è possibile. È veramente il pazzo del villaggio, il nano di Velázquez o di Shakespeare a cui solo è concesso di dire la verità. Dopo la morte di Pasternak, scoprire Gaya mi è stato di grande consolazione. Leggilo, te ne prego. Spero che anche tu ne scriva. È uno di quei libri, di quegli uomini, che entrano nella nostra vita con un balzo, e ci restano [...]”. Sono parole di profonda stima verso il pittore da parte della scrittrice Cristina Campo, riferendosi alla pubblicazione italiana dell'opera di Gaya, R., *Il sentimento della pittura* (1960, tr. it., intr. e note di L. M. Durante, Solfanelli, Chieti, 2015), a testimonianza della sua amicizia con Gaya che, insieme a Elémire Zolla, María Zambrano, Elena Croce, Pietro Citati, ella frequentò durante il ventennale esilio italiano del pittore. Tutto ciò è ampiamente precisato nell'ampia introduzione al testo di Gaya (p. 51) dalla studiosa Laura Mariateresa Durante, la quale ha dedicato numerosi e pregevoli studi al pensiero della Zambrano (tra i più recenti, cfr. *La letteratura come esperienza filosofica nel pensiero di María Zambrano*, Aracne, Roma, 2015) e di Gaya (Gaya, R., *El exilio de un creador*, Nuova Cultura, 2013). Inoltre, si veda anche Fuertes, C., “Ramón Gaya-María Zambrano. Afinidades electivas”, in *Escritura e imagen*, n. 7, 2009, pp. 39-58. Sulla biografia di Gaya, cfr. Aguirre, M., *El arte como destino*, La Veleta, Granada, 2010.

²³ Leyra, A. M., “Presentazione”, in Gaya, R., *Il sentimento della pittura*, op. cit., p. 5.

²⁴ Gaya, R., *Il sentimento della pittura*, op. cit., p. 77. “La creazione —aggiunge Gaya— germoglia sempre da un sentimento e il sentimento, è chiaro, è obbediente, attaccato alla sua radice, mentre il meccanismo cerebrale del pensiero, che è dove germoglia l'arte artistica, è disobbediente e distaccato” (p. 91). Per un approfondimento, cfr. Serrano, I., M., “Arte artístico y arte creador”, in *Agua y destino. Introducción a la estética de Ramón Gaya*, Peter Lang, Bern (Switzerland), 2011, pp. 123-148.

Il riferimento all'acqua è sempre presente nella scrittura del pittore²⁵, come in quello della Zambrano²⁶, infatti: “Ramón... —scrive la filosofa— Mira y pinta lo que hay por las rayas, los caminos del agua, del Agua”.²⁷

La ripetizione del termine “Agua”²⁸, scritto la seconda volta con l'iniziale maiuscola, enfatizza l'elemento naturale che appartiene alla Pittura, anche questa con la lettera maiuscola negli scritti di Gaya, in quanto creazione autentica, libera di fluire sotterraneamente (come il midollo), ma che cerca di bagnare la superficie (lo sguardo) con i suoi colori luminosi: “Per questo —precisa Gaya— l'opera di creazione germoglierà dal centro dell'anima, dal nido dell'anima, e non dalla cassa dello spirito, come accade con l'opera d'arte artistica”.²⁹

Sono parole, dunque, che sembrano voler sottendere all'incessante invito di continuare stoicamente a cercare di guardare con occhi sempre nuovi, come fa appunto

²⁵ Per un approfondimento, cfr. Durante, L. M., “Ramón Gaya y María Zambrano: cartas entre hermanos en el agua”, in Gaya, R.; Zambrano, M., *Y así nos entendimos (correspondencia 1949-1990)*, a cura di I. Vedejo, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2018, pp. 257-269; Serrano, I. M., “El 'alma húmeda' de la pintura”, in *Agua y destino*, op. cit., pp. 97-122.

²⁶ Su questo approfondimento, mi permetto di rinviare al mio saggio: Parente, L., “*El agua ensimismada*. Esercizio di autenticità nel pensiero di María Zambrano”, in *Una voce che veniva da lontano. Saggi e ricerche su María Zambrano*, Mimesis, Milano, 2018, pp. 79-89.

²⁷ Scritto tratto da una cartolina del 28 marzo 1959 di Zambrano a Gaya raffigurante un particolare della cupola del Battistero degli Ariani di Ravenna, la cui foto dell'originale è visibile nell'allegato 10.10 della tesi di laurea di M. Valdés Marsans, *Correspondencia entre María Zambrano y Ramón Gaya. Historia de una amistad*, tesi di laurea, Universitat Pompeu Fabra de Barcellona, 18 de diciembre de 2015, p. 76 [URL: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27752/Valdes_2016.pdf?sequence=1. (20/07/2017)]. Cfr. Grigoletto, L., “L'architettura dell'acqua. Alcune riflessioni su pittura e filosofia in Ramón Gaya e María Zambrano”, in *Rocinante*, n. 10, 2017, pp. 19-32; Per maggiori approfondimenti, cfr. REPLINEGER, M., “El diálogo de María Zambrano y Ramón Gaya en la pintura”. *Murgetana*, 1991, n. 83, pp. 129-136; “Roma ciudad abierta y secreta” en *Barrio del Trastevere*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [URT: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/barrio-del-trastevere-0/html/0003ed1c-82b2-11df-acc7-002185ce064_1.html#I_1_ (07.06.2016)]; Tejada, R., “Roma 1956: Ramón Gaya, puente entre Tomás Segovia y María Zambrano”, en *Escritura e imagen*, publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011, pp. 59-75; Torrella, S. R., “Ramón Gaya, María Zambrano y la modernidad”, *ABC de las artes*, *ABC*, 27.04.1989, p. 23. [URT: [<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1989/04/27/023.html> (06.07:2016)].

²⁸ Anche la Zambrano si avvale dello stesso elemento nelle sue musicali, nonché liquide osservazioni: “El pensamiento zambraniano, definido naciente, se encarna en la palabra poética, en la señal primaria de la vida de una criatura llena de gracia pensante. Su reflexión precisa lo indeterminable, por este ella flota como el agua pura de manantial que corre cristalina sobre la hierba, lanzando centelleos luminosos cuando los rayos solares acarician leves la superficie húmeda, y dando resalto a todo lo que se esconde en la alfombra herbosa de su cama. Claro que este “agua ensimismada” es el núcleo central del recorrido teórico zambraniano: el camino filosófico cuando queda fiel a si mismo y, por lo tanto, cuando enseña con transparencia cristalina la senda de la vida auténtica del hombre”: Parente, L., “*El agua ensimismada*. Esercizio di autenticità nel pensiero di María Zambrano”, op. cit., p. 80.

²⁹ Gaya, R., *Il sentimento della pittura*, op. cit., p. 77. È interessante vedere come autori a noi contemporanei si soffermino sull'elemento naturale dell'acqua, come —solo per citare un esempio che giunge d'impulso nei ricordi personali di recenti letture— Andrés Trapiello nella sua raccolta di versi *Junto al agua* (Libros de la ventura, Madrid, 1980).

la Zambrano, quando si pone di fronte alla trasparenza degli “Elementi Naturali”³⁰, suggeriti dalla riflessione dell’amico Ramón. Questi elementi si rivelano miracolosamente allo sguardo umano nella loro *vitalità essenziale*, purché le si osservino in silenzio per difenderne l’autenticità, in quanto “la missione del dipingere è di creare un silenzio stupefacente” che chiede di essere rispettato, sempre. “L’anima stessa della realtà vuole essere ascoltata e, a sua volta, ascoltarci; per questo, per questa comunicazione ci popone alcuni sentieri materiali: la poesia, la pittura, la scultura, la musica”.³¹

Alla *poesia* Gaya attribuirà l’elemento naturale dell’Aria “piena di una metafisica intermittente”; alla *pittura*, lo abbiamo già detto, quell’energia teneramente umida dell’Acqua; alla *scultura*, la Terra materna, prepotente e stabile; infine, alla *musica* corrisponderà il Fuoco perché, benché visibile, non potrà mai identificarsi in presenza assoluta per il suo essere incorporeo.

Qui, in questi sentieri si annida l’istanza *privilegiata con l’indefinito, racchiusa nell’immagine donata dalla natura stessa, che diviene incipit*³² dell’atto conoscitivo umano. Ma domandandoci cosa accade al nostro essere quando dirige lo sguardo verso l’immagine. Seppure consapevoli di appartenere ad una galassia marginale tra un’infinità di altre galassie che racchiudono una storia, a cui pur sempre apparteniamo, lo sguardo è animato dalla curiosità innata in ogni uomo verso quell’essenza che travalichi la mera visibilità del fenomeno, in sé finito, per giungere a significati più profondi, in sé infiniti. Qui la creazione pittorica, tra le molteplici forme espressive dell’arte, resta “la più umana delle arti”³³, perché testimone rappresentativo della drammaticità dell’esistenza umana, contraddistinta dall’ineguagliabile realismo di “essere per la morte”. Ma è altresì “un luogo privilegiato su cui soffer-

³⁰ Vale la pena citare per esteso il passo, tratto dal *Sentimento della pittura*, per saggiarne tutta la profondità riflessiva e lasciarsi trasportare dal suo stesso fluire: “[...] i Quattro Elementi Naturali sono, forse, le porte vive, comunicanti, attraverso le quali la realtà si apre un passaggio verso di noi. Forse la realtà della natura è una sola e indivisibile e, d’altra parte, infinita: l’uomo, pertanto, può entrare in una relazione completa con quella grande superficie viva, di vita, solamente accettando di essere ferito, toccato, iniziato da uno solo dei quattro elementi del reale; un elemento amichevole, che conduce, che deve portarlo agli altri tre, ossia, a una possibile totalità”. Gaya, R., *Il sentimento della pittura*, op. cit., p. 88.

³¹ *Ibid.*, p. 90.

³² Ce lo ricorda molto bene anche l’insegnamento bergsoniano: “Domandarsi se l’universo esista soltanto nel nostro pensiero o al di fuori di esso —scrive il filosofo francese, molto amato dalla Zambrano— significa dunque enunciare il problema in termini insolubili, sempre che siano intellegibili; vuol dire condannarsi ad una discussione sterile, nella quale i termini come pensiero, esistenza, universo, saranno necessariamente assunti, da una parte e dall’altra, secondo significati totalmente differenti. Per troncare la discussione bisogna trovare dapprima un terreno comune su cui impegnare la lotta, e poiché, per gli uni e per gli altri, *cogliamo le cose soltanto sotto forma di immagini, è in funzione delle immagini, e delle immagini soltanto, che dobbiamo porre il problema*”. Bergson, H., *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari, 2011, p. 20.

³³ Zambrano, M., *Luoghi della pittura*, op. cit., p. 61.

mare lo sguardo, soprattutto in quei casi particolari dove il seme vitale dell'arte si dà con abbondanza e vigore³⁴, permettendo all'uomo di portare in trasparenza ciò che la quotidianità non gli permette di raggiungere, ovvero "il miracolo di un essere senz'altro compiuto, in cui coincidono lo *stare* e l'*essere*, la vita e il destino"³⁵, come nel caso del celebre dipinto *Santa Barbara* del pittore fiammingo Robert Campin (conosciuto come il 'Maestro di Flémalle'), le cui risonanze interiori accompagnano la vita della Zambrano:

*Ti avevo con me perché tu, Santa Barbara del Maestro di Flémalle, —ci confida la filosofa— sei nella sostanza, sei te stessa; mentre io non sono mai stata me stessa, e se pretendessi di esserlo sarei solo una pazza. Tu non pretendi nulla, sei nel tuo essere, in un interno —cosa non rara nella pittura fiamminga—, dove entra comunque la luce di fuori, in un'intimità non rinchiusa, non ermetica. Tieni un libro in mano, ma non stai leggendo, questo l'ho sempre saputo, né stavi compitando o pensando, né eri in estasi, perché in tal caso avresti perso la padronanza che hai sugli elementi della Natura. [...] E forse per questo venivo a vederti appena potevo: era uno stare assorta, assorbita da un mondo trascendente.*³⁶

È chiaro: la *mirada remota* della Zambrano, nutrito dalla parola poetica che è madre della filosofia, incontra (sguardo), accoglie (vuoto-epochè) e comunica (dono) la primordiale potenza creativa dell'immagine pittorica, "come se la pittura tutta fosse una specie di annunciazione"³⁷, di "rivelazione".³⁸

È un dire filosofico-poetico che ci fa capire la necessità zambraniana di scrivere il segreto dell'immagine della Santa, "immersa nella grazia dolorosa di una malinconia gentile", che si fa specchio nel quale riflettere la nostra condizione, dilatata e radicalizzata. Qui la creazione poetica e la formazione filosofica della Zambrano "si uniscono in un'alleanza conoscitiva che oltrepassa i confini dell'indicibile e dell'invisibile" per giungere alla creazione autentica.

A quale potenza creativa o essenza indelebile o parola elementale si riferisce la filosofa? Sono le sue stesse parole a comunicarcelo:

³⁴ *Ibid.*, p. 19.

³⁵ Bombaci, N., "Il luogo dell'uomo: María Zambrano dinanzi a *el Pablillo* di Velázquez", in *La pietà della luce. Maria Zambrano dinanzi ai luoghi della pittura*, op. cit., p. 45.

³⁶ Zambrano, M., *La Santa Barbara del Maestro di Flémalle* (Madrid, 7 Luglio 1987), in *Luoghi della pittura*, op. cit., pp. 99-100 (corsivo mio).

³⁷ Zambrano, M., *Verità ed essere nella pittura di Armando Barrios*, in *Dire luce. Scritti sulla pittura*, a cura di C. Del Valle, RCS, Milano, 2013, p. 214.

³⁸ "Tutto è rivelazione, tutto lo sarebbe se fosse accolto allo stato nascente. La visione che giunge da fuori rompendo l'oscurità del senso, la vista che si schiude, e che schiude veramente solo se, sotto di essa e con essa, si schiude insieme la visione". Zambrano, M., *Chiari del bosco*, Bruno Mondadori, Milano, 1977, p. 55.

La realtà, quella dell'essere umano stesso e quella che egli ha bisogno di avere dinanzi a sé, emerge solo in questa congiunzione dell'essere con la vita, in questa mescolanza, come è noto, tutt'altro che stabile. [...] Dopodiché la vita, serva fedele, potrà ritirarsi, raggiunto ormai il suo scopo [...]. E lo farà lasciando sempre qualcosa della sua *essenza germinante*, non qualcosa di ideale e che come tale si possa afferrare, bensì qualcosa che si può riconoscere solo fintanto che si sente, in quella forma –la più rara del sentire illuminante– che è direttamente e immediatamente conoscenza, senza mediazione alcuna.³⁹

Del resto, non v'è mediazione alcuna tra lo sguardo della filosofa e l'immagine di Santa Barbara che le permetta di sentire il “silenzioso dialogo della luce con l'oscurità in cui desidera germinare. [...] fino a identificarsi con il centro senza fine”.⁴⁰

In questa forma del “sentire illuminante”, tanto ricercata quanto complessa, si può intravedere la sintesi zambranaiana tra la sensibilità (prima forma del sentire), il patire la trascendenza (perché l'uomo è sempre enigma di se stesso) e l'immaginazione creatrice.

La convergenza di questi elementi naturali tra *sentire l'essere ed essere nel sentire* richiede una visione che vivifichi l'essenza ad essa racchiusa, e una mente ‘com-prensiva’ dell'oscurità e della luce. Ecco perché:

Saper contemplare –asserisce l'autrice, e noi con lei,– deve essere saper guardare con tutta l'anima, con tutta l'intelligenza e persino con il cosiddetto cuore; il che significa partecipare, partecipare all'essenza contemplata nell'immagine, vivificarla.⁴¹

Questo delicato passaggio esistenziale conferma sempre più l'importanza delle immagini “che sono sempre fenomeni della giovinezza di essere”⁴², come osserva Gaston Bachelard. Allora se l'immagine pittorica, come quella poetica, è incline a liberare l'essenza vitale dell'uomo che ne osserva il mistero, tanto più ogni espressione iconica chiede allo “sguardo sensibile” di essere liberata, perché: “Saper guardare un'icona significa liberarne l'essenza, portarla alla nostra vita, senza distruggere la forma che la contiene, lasciandola allo stesso tempo lì; è una cosa difficile e che ha bisogno di allenamento”.⁴³

È precisamente tale allenamento a destare l'attenzione della Zambrano e a invitarla a *ri-generare lo sguardo* verso uno slancio meditativo in cui scoprire la *fiamma*

³⁹ Zambrano, M., *Chiari del bosco*, tr. it. C. Ferrucci, Bruno Mondadori Editore, Milano, 2004, pp. 61-62.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁴¹ Zambrano, M., *Luoghi della pittura*, op. cit., p. 170.

⁴² Bachelard, G., *La poetica dello spazio (La Poétique de l'espace)*, 1957, tr. it. di E. Catalano, Edizioni Dedalo, Bari, 2015, p. 271.

⁴³ *Ibid.*

della vita. L'immagine della fiamma racchiude in sé l'immaginazione della dinamicità del suo ardere nel suo dire poetico "allo stato nascente"⁴⁴:

Si accende, così, la visione come una fiamma, quando la realtà visibile si presenta in libertà in chi la guarda. Una fiamma che fonde il senso fino a quell'istante cieco col vedere che gli corrisponde, e con la realtà stessa che non gli oppone resistenza alcuna. poiché non giunge come un'estranea che bisogna assimilare, né come una schiava che bisogna liberare, né con potestà di possedere. E non si presenta quindi né come realtà né come irrealtà. Semplicemente si dà l'accendersi della visione, la bellezza.⁴⁵

Saper guardare, dunque, è cosa assai difficile, ma che l'uomo può realizzare grazie all'immagine pittorica portatrice di liricità poetica, sempre.

Ecco perché la pittura è un'arte autentica che non si limita a lasciarsi vedere dallo sguardo meramente *interrogante*, ma si fa vedere allo sguardo *puro*, laddove l'immagine lo attira perché si fa *gesto parlante*, donandosi genuinamente. È un'immagine, questa, che riesce a far vibrare, in "grani di spazio"⁴⁶ e in un presente unico, tutto ciò che l'uomo porta con sé di grandioso, terribile e affascinante. È l'immagine che celebra l'enigma della visione, rivelandosi attraverso un'immagine pittorica.

Tra la "fessura, e cripta, delle pupille"⁴⁷, servendosi della liricità evocatrice di Celan, l'immagine pittorica crea il suo spazio attraverso una molteplicità di colori, di piani, di linee, singolarmente definibili in indefiniti modi diversi. Così, *l'anima pupillina* prende contatto con se stessa attraverso il contatto visivo con l'immagine che *invera l'essere* del suo essere. Questo rendersi autentico dell'essere, che si rivela attraverso la pennellata dell'artista, impone una trasformazione continua dal *semplice vedere* con l'organo visivo la contingenza del reale rappresentato, al *vedere altrimenti*, riferito e teso unicamente al *verum*: stella polare dell'esistenza. La pittura, dunque, non solo resta la più sensuale delle arti, ma anche la più metafisica. Senza dubbio.

Proprio per questa sua caratteristica, che la contraddistingue dalle immagini-maschere (o semplicemente mimetiche), si rende indispensabile evitare la "pericolosità" di un nebuloso modo d'approcciarsi ad essa "con animo agitato o avvilito".⁴⁸ Come? In che modo è auspicabile educare lo sguardo di fronte all'evocazione visuale? Allertando il cuore e la mente a non lasciarsi confondere dalla materia inerte,

⁴⁴ Zambrano, M., *Chiari del bosco*, op. cit., p. 55.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁴⁶ Cfr. Rovelli, C., *Che cos'è il tempo? Che cos'è lo spazio?*, Di Renzo Editore, 2016.

⁴⁷ Celan, P., *Poesie*, tr. it. a cura di G. Bevilacqua e I. Meridiani, Mondadori, Milano, 1998, p. 611.

⁴⁸ Zambrano, M., *Luoghi della pittura*, op. cit., p. 19.

a non farsi catturare dal tessuto estetico minore, perché privo di quella necessaria trasversalità atta a permettere di muoversi con destrezza e naturalezza tra le complesse dinamiche di vita, arte, pensiero; tutte racchiuse nel delicato e vitale rapporto uno-molti, Uno-Ognuno, parte-intero, vita-morte... Così, con toni decisi, la nostra autrice non dimentica il monito che comunica laddove ricorda testualmente: “Fate attenzione con le immagini, con le icone del passato che possono stregarci o divorarci, la loro *essenza intangibile* deve essere *trasfusa*, restituita alla vita attraverso di noi e non viceversa”.⁴⁹

Bene, nel momento in cui ci si rispecchia nell'immagine, che attrae e conquista lo sguardo, allora il nostro essere si rende partecipe dell'enigma che essa cela e che non deve cristallizzarsi nella retina in una passiva contemplazione fine a se stessa, perché questo enigma chiede di essere “trasfuso”, dunque accolto e comunicato, seppure parzialmente. La stessa Zambrano è testimone di questo impegno vitale, durante la sua visita al Museo, quando scrive che, grazie alla pittura, ella “non solo poteva *vedere*, ma doveva anche *parlare* di ciò che vedeva, per svelarlo, per *svelare* l'enigma che circonda il dipinto”.⁵⁰ Questa tensione ad “aprire gli occhi” stupisce l'essere e genera quell'incanto coinvolgente tra sguardo che tocca e immagine che si lascia toccare, non permettendo che la seconda si fissi imperturbabile sulla retina dell'occhio. In questo perenne sforzo d'attenzione ci si può sentire, come la Zambrano, “promossi alla dignità di essere che ammira”⁵¹, direbbe a ragione Gaston Bachelard.

Come non lasciarsi “distruggere” dalle immagini-sirene che tendono a divorare chi le guarda per custodirne il loro segreto? Come penetrare la loro essenza intangibile per restituirla alla vita, rendendola nuova vita? Per rispondere, desidero rivolgere l'attenzione verso questo *vedere altrimenti* zambranoiano, servendoci di un esempio.

Sofferamoci sul dipinto di Ramón Gaya⁵², al quale la Zambrano è legata da un'amicizia incrollabile, e che si descrive brevemente qui di seguito:

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁵¹ Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, op. cit., p. 218.

⁵² Ramón Gaya (Murcia, 1910 - Valencia, 2005) approdò in Italia nel 1956 in maniera definitiva, dopo un lungo esilio messicano iniziato nel 1939 e causato dalla sconfitta della II Repubblica spagnola e dall'inizio della dittatura franchista. Fin da bambino Gaya aveva dimostrato un innato talento per la pittura che a soli diciassette anni lo portò, grazie a una borsa di studio, prima a Madrid, dove conobbe le più eminenti figure dell'arte e della cultura spagnola, e poi a Parigi dove frequentò l'avanguardia pittorica di allora, Picasso tra gli altri. Saggista e poeta non tardò a farsi conoscere attraverso le riviste quali *Verso y Prosa*, *Mono azul*, *Hora de España* in Spagna e *Las Españas*, *Cuadernos Americanos*, *El hijo Prodigio in Messico*. Nel 1960, a Roma viene pubblicato il suo primo volume, *Il sentimento della pittura*, nella collana dei “Quaderni di pensiero e di poesia” a cura di Elena Croce e María Zambrano nella casa editrice De Luca, volume che pochi mesi dopo

C'è un uomo sulla spiaggia, né bello né nudo, quasi come un incidente costiero, ma no, è un paesaggio con un paesaggio dentro il paesaggio. Un corpo disteso e minuscolo di fronte al mare. Si tratta di Luis Cernuda⁵³ sulla dura costa di Almería. È un corpo o il resto di un naufragio? È un poema in prosa.⁵⁴

Personalmente, condivido questa affermazione di Gontzal Díaz. Il quadro è veramente un poema in prosa, perché l'occhio di Gaya non perde mai di vista la teoria immanente⁵⁵ racchiusa in quel preciso spazio pittorico come luogo poetico e immaginario. Lo sguardo del pittore si trasforma in metafora di uno sguardo più grande che cerca di immortalare un momento del presente che contenga il desiderio di trascenderlo. In fondo la magia della creazione sta dietro lo sguardo del pittore che si trasforma misteriosamente in incontro con i frammenti del reale in divenire. Avviene una vera e propria comunicazione non verbale con il soggetto artistico, mediante un linguaggio universale che si crea nell'istante.

Cernuda ascolta la voce del mare mentre concede al corpo una frazione di tempo occupato dall'*otium* che gli permette di aprirsi all'indefinito moto creativo-poetico di sé e del mondo fuori di sé, consapevole della propria condizione di essere *altro*. Ecco perché "è un paesaggio con un paesaggio dentro il paesaggio". Allora la vera libertà di chi osserva questo quadro è quella di restare nella concretezza visiva del reale riprodotto, in questo caso, nella tela da Ramón Gaya, aprendosi tuttavia a una dimensione che trascenda lo spazio del quadro e il tempo circoscritto alla sua visione, per accoglierne la sua prosa e restituirla alla vita attraverso il suo sguardo di allora e il nostro di oggi. Lo sguardo, in questa nostra riflessione, è una continua e infinita libe-

apparirà nell'edizione spagnola. Del 1969 è l'edizione di *Velázquez, pájaro solitario* con l'editrice RM e nel 1996 viene pubblicato *Naturalidad dell'arte y artificialidad de la crítica*. L'attività pittorica di Ramón Gaya (ha avuto il riconoscimento, nel 1997, del *Premio Nacional de Artes Plásticas* e, nel 2002, del *Premio Velázquez a las Artes Plásticas* nella sua prima edizione. Inoltre, fin dal 1960 le sue opere sono state esposte nelle gallerie spagnole e internazionali mentre nel 1990 la sua città natale, Murcia, ha inaugurato il *Museo Ramón Gaya* che contiene più di cinquecento opere. L'opera saggistica, poetica ed epistolare di Gaya è riunita e pubblicata dalla casa editrice Pre-Textos di Valencia.

⁵³ Sull'amicizia tra Gaya e Cernuda, ampliando la rete amicale con gli altri grandi intellettuali dell'epoca, compresa la Zambrano, si veda di Valcárcel, J. L., *Ramón Gaya, la vida entrecortada*, Ediciones Tres Fronteras, Murcia, 2011, pp. 69-100. Inoltre, cfr. Brihuega, J., *Cambio del siglo, República y exilio: Arte del siglo XX en España*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2018 (in particolare, si veda il capitolo intitolato "Espejismo de un tránsito sin aparente metamorfosis").

⁵⁴ "Hay un hombre en la playa, ni bello ni desnudo, casi como un accidente costero, pero no, es un paisaje con un paisaje dentro paisaje. Un cuerpo recostado y diminuto frente al mar. Es Luis Cernuda en el ceñudo litoral de Almería. ¿Es un cuerpo o el resto de un naufragio? Es un poema en prosa". Díez, G., *Algunas notas sobre la transparencia*, Murcia, 16.10.2005 [<http://www.laverdad.es>; consulta: 03.02.2019].

⁵⁵ "Congiungendo lo sguardo del pittore con quello del critico, Arikha riesce a situare l'atto del dipingere in una prospettiva completamente nuova, che lo mostra non semplicemente «da vicino», come qualsiasi storico dell'arte può fare, ma piuttosto «da dentro», nella genesi stessa delle opere" (dalla quarta di copertina). Arikha, A., *La pittura e lo sguardo*, tr. it. di M. Ferrando, Neri Pozza Editore, Vicenza, 2016.

razione dai limiti, apparentemente assoluti, di ciò che è concesso alla nostra esistenza. Senza un'immagine interiore sottesa allo sguardo proprio di Gaya (che ritrae Cernuda silenzioso) come *apertura originaria*, senza dubbio non vi sarebbe la possibilità di *trafondere l'essenza intangibile* che essa stessa ha in sé, e che la Zambrano invoca come necessario ontologico *della e nella* creazione pittorico-poetica.

Vedere un quadro, che argomenta sinergicamente gli spazi tra la realtà e l'immaginazione, è vedere attraverso l'essenzialità creativa dell'opera stessa⁵⁶: l'occhio della persona che contempla l'immagine in un dipinto si dirige verso il *guardare* dentro il suo stesso *vedere*, in un perenne coinvolgimento del *dentro* e del *fuori* l'immagine.⁵⁷ È qui che lo sguardo si lascia abitare dall'immagine. Si lascia attraversare dagli "infiniti che celano tutti i possibili". Dunque, diviene gesto contemplativo che è al contempo convergente e divergente, così come l'anima che è partecipe del buio e della luce in ogni istante vitale. È il gesto per eccellenza attraversato dalla vertigine esistenziale di fronte all'invisibile dentro il visibile.

Tutta l'opera zambraniana è un cammino di vita coraggioso, come testimoniano le parole di Cioran, in quanto:

Maria Zambrano non ha venduto l'anima all'idea, ha salvaguardato la sua essenza unica, mettendo l'esperienza dell'insolubile al di sopra della riflessione su di esso, insomma ha oltrepassato la filosofia... È vero ai suoi occhi, solo ciò che precede o segue il detto, il verbo strappato agli intralci dell'espressione o, come dice magnificamente, *la palabra liberada del lenguaje*.⁵⁸

⁵⁶ Si parla di "essenzialità creativa" perché, con le parole della nostra autrice, "[...] quando qualcuno raggiunge la vera creazione, la sua opera porta il segno di non essere stata fatta da nessuno e la personalità del suo autore quasi scompare. [...] come tutto ciò che ha spinto all'estremo il sofferto cammino dell'essere" (Zambrano, M., "Amore e morte nei disegni di Picasso", in *Luoghi della pittura*, op. cit., p. 119). Effettivamente, nel momento in cui l'artista crea la sua opera, "dal labirinto che è al di là del tempo e dello spazio, cerca la sua strada verso uno spazio aperto", parafrasando le parole pronunciate da Marcel Duchamp durante una riunione della Federazione Americana delle Arti a Huston (Texas) nel 1957 (intervento pubblicato in *Art News*, vol. 56, n. 4, 1957). È proprio questa *apertura* a divenire la "meraviglia" per lo spettatore; a risvegliare nell'animo "quello stupore, quell'allegria, che nasce soltanto davanti a ciò che è creazione" (Zambrano, M., "Amore e morte nei disegni di Picasso", op. cit., p. 118), "perché la vera creazione basta a se stessa" (*Ibid.*, p. 119). E basta a se stessa: è pura.

⁵⁷ Così, l'occhio non può (e forse non deve) allontanarsi dalle energie che alimentano il moto incessante della curiosità umana, la quale, secondo la testimonianza del ben noto critico d'arte Philippe Daverio: "[...] ci porta ad alzare lo sguardo per *guardar lontano*, abbracciando i complessi intrecci dell'arte, e nello stesso tempo a *veder vicino*, dentro le immagini" (Daverio, P., *Guardar lontano Veder vicino*, Rizzoli, Milano, 2003). È interessante notare in proposito questo singolare parallelismo tra l'acuta osservazione critica di Daverio e la riflessione vital-estetica della Zambrano su Gaya. Come Daverio dirige il suo sguardo critico con entusiasmante e rispettosa curiosità verso il "guardare lontano" (che racchiude in sé la forza vitale dell'essenza artistica), attraverso ciò che di fatto (e al contempo) è "vicino", così lo *sguardo puro* (attento e innocente) di Gaya, in sintonia perfetta con quello della Zambrano, si pone di fronte alle immagini del reale, per compenetrarle in un *unicum* riflessivo. E quale immagine migliore può offrirci l'opportunità di un'immediatezza del vedere se non l'immagine pittorica mai disgiunta dall'evocazione lirica che essa stessa custodisce nell'amalgama dei colori?

⁵⁸ Cioran, E., *Esercizi di ammirazione: saggi e ritratti*, op. cit., p. 177.

Il dialogo zambraniano con il quadro è al contempo il monologo con se stessa, per la sua costante caparbieta verso l'espressione elementale dei suoi pensieri di confine e sempre aderenti al cordone ombelicale con il cosmo: vibra la sua energia creativa che si trasforma nel lettore in desiderio di traducibilità vitale, estetica ed etica "nell'universo che ci colma e in noi trabocca".⁵⁹

⁵⁹ Siamo pur sempre e per sempre "Spettatori in eterno e in ogni dove, rivolti verso il Tutto, e incatenati entro le sue prigioni, l'universo ci colma: e in noi trabocca": Rilke, R. M., "Elegie Duinesi", in Errante, V., *Liriche*, Sansoni, Firenze, 2014, pp. 417-418.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIKHA, A., *La pittura e lo sguardo*, tr. it. di M. Ferrando, Neri Pozza Editore, Vicenza 2016.
- BACHELARD, G., *La poetica dello spazio (La Poétique de l'espace, 1957)*, tr. it. di E. Catalano, Edizioni Dedalo, Bari 2015³.
- BERGSON, H., Bergson, *Materia e memoria*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- BOMBACI, N., *La pietà della luce. Maria Zambrano dinanzi ai luoghi della pittura*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2007.
- BRIHUEGA, J., *Cambio del siglo, República y exilio: Arte del siglo XX en España*, Antonio Machado Libros, Madrid 2018.
- CELAN, P., *Poesie*, tr. it. e cura di G. Bevilacqua, I Meridiani, Mondadori, Milano 1998.
- CIORAN, E., *Esercizi di ammirazione: saggi e ritratti*, tr. it. di L. Zilli, Adelphi, Milano 1995².
- CHACÓN FUERTES, P., “La pintura como lugar de revelación en la pintura de María Zambrano”, in *Aurora*, n. 16, 2015, pp. 28-40 [DOI: 10.1344/Aurora2015.16.3]
- CHACÓN FUERTES, P., “Ramón Gaya-María Zambrano. Afinidades electivas”, in *Escritura e imagen*, n. 7, 2009, pp. 39-58 [DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2011.v7.37774].
- DAVERIO, P., *Guardar lontano Veder vicino*, Rizzoli, Milano 2013.
- DÍEZ, G., *Agunas notas sobre la transparencia*, Murcia, 16.10.2005 [http://www.laverdad.es; consulta: 03.02.2019]. Corsivo
- DUCHAMP, M., Intervento nella Federazione Americana delle Arti a Huston (Texas) nel 1957 (intervento pubblicato in *Art News*, vol. 56, n. 4, 1957).
- DURANTE, L. M., *La letteratura come esperienza filosofica nel pensiero di María Zambrano*, Aracne, Roma 2015.
- DURANTE, L. M., “Ramón Gaya y María Zambrano: cartas entre hermanos en el agua”, in M. Zambrano, R. Gaya, *Y así nos entendimos (correspondencia 1949-1990)*, a cura di I. Vedejo, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2018, pp. 257-269;
- DALMAN, C., “María Zambrano. Una morada misteriosa donde habita la memoria”, in M. Almela, M. García Lorenzo, H. Guzmán, M. Sanfilippo (coordinadores), *Ecos de la memoria*, UNED, Madrid, 2011, pp. 39-51.

- DEONNA, W., “L’âme pupilline et quelques monuments figurés”, *Antiquité classique*, 26 (1957), pp. 59-90.
- DOBNER, C., *Dalla penombra toccata dall’allegria. María Zambrano, donna filosofa*, ODC, Roma 2005.
- GAYA, R., *El exilio de un creador*, Nuova Cultura, 2013.
- GAYA, R., *Il sentimento della pittura* (1960, tr. it., intr. e note di L. M. Durante, Solfanelli, Chieti 2015).
- GAYA, R., *Obra Completa* (Tomo I), Pretextos, Valencia, 1990.
- GRIGOLETTO, L., “L’architettura dell’acqua. Alcune riflessioni su pittura e filosofia in Ramón Gaya e María Zambrano”, in *Rocinante*, n. 10, 2017, pp. 19-32 [DOI: 10.19267/17R002].
- KEATS, J., *Urne del sogno. Le odi del 1819*, tr. it. di R. Cresti, Pendragon, Bologna 2007.
- HEGEL, G. W. F., *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, tr. it. e introduzione di P. D’Angelo, Laterza, Milano 2007.
- MONSEUR, E., “L’âme pupilline”, *Revue de l’Histoire des Religions*, 50 (1905), pp. 1-23 [DOI: <https://doi.org/10.3406/rhpr.2009.1388>].
- MORENO AGUIRRE, M., *El arte como destino*, La Veleta, Granada 2010.
- MURCIA SERRANO, I., “Arte artístico y arte creador”, in *Agua y destino. Introducción a la estética de Ramón Gaya*, Peter Lang, Bern (Switzerland) 2011, pp. 123-148.
- PARENTE, L., *Segreti mutamenti. Concetti fluidi sulla creaturalità e naturalità dell’essere umano*, Mimesis, Milano 2012.
- PLATONE, *Alcibiade Primo – Alcibiade secondo*, con testo greco a fronte, BUR, Segrate (MI) 1995.
- PLATONE, *Ione*, Bompiani, con testo greco a fronte, Milano 2001.
- PLINIO, *Naturalis Historia*, Giardini, Pisa 1984.
- REPLINGER, M., “El ángel de la fiereza”, *Postdata. Revista de Artes, Letras y Pensamiento*, n. 26 extraordinario: Centenario María Zambrano, *La palabra o el amor*, 2004, pp. 153-163.
- REPLINGER, M., “El diálogo de María Zambrano y Ramón Gaya en la pintura”, *Murgetana*, 1991, n. 83, pp. 129-136.
- RILKE, R. M., *Liriche e prose*, tr. it. V. Errante, Sansoni, Milano 1967.

- ROVELLI, C., *Che cos'è il tempo? Che cos'è lo spazio?*, Di Renzo Editore, 2016.
- SANTOS TORROELLA, R., “Ramón Gaya, María Zambrano y la modernidad”, “ABC de las artes”, *ABC*, 27 aprile 1989.
- [URT:<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1989/04/27/023.html> (06.07:2016)].
- SCHELLING, F. W., *Filosofia dell'arte*, a cura di A. Klein, Prismi, Napoli 1986.
- TEJADA MÍNGUEZ, R., “Roma 1956: Ramón Gaya, puente entre Tomás Segovia y María Zambrano”, en *Escritura e imagen*, publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid 2011, pp. 59-75.
- TRAPIELLO, A., *Junto al agua*, Libros de la ventura, Madrid 1980.
- VALDÉS MARSANS, M., “Allegao n. 10.10”, in *Correspondencia entre María Zambrano y Ramón Gaya. Historia de una amistad*, tesi di laurea, Universitat Pompeu Fabra di Barcellona, 18 de diciembre de 2015.
- [URL:https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27752/Valdes_2016.pdf?sequence=1. (20/07/2017)].
- VARCÁCEL, J. L., *Ramón Gaya, la vida entrecortada*, Ediciones Tres Fronteras, Murcia 2011.
- ZAMBRANO, M., *Chiari del bosco*, Bruno Mondadori, Milano 1977.
- ZAMBRANO, M., *Dell'Aurora (De la aurora)*, Ediciones Turner, Madrid 1986, p. 178), tr. it. di E. Laurenzi, Marietti, Genova-Milano 2000.
- ZAMBRANO, M., *Dire luce. Scritti sulla pittura, a cura di C. Del Valle*, RCS, Milano 2013.
- ZAMBRANO, M., *Luoghi della pittura (Algunos lugares de la pintura)*, tr. it. e cura di R. Prezzo, Medusa, Milano, 2002.
- ZAMBRANO, M., “Roma, ciudad abierta y secreta”, en *Diario 16*, 2 de junio de 1985, *Culturas*, n° 8 (reperibile, in parte, in *Barrio del Trastevere*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [URT: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/barrio-del-trastevere--0/html/0003ed1c-82b2-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_1 (07.06.2016)]
- ZOLLA, E., CONCI, D., *Tre discorsi metafisici (1989-1990)*, Guida, Napoli 1991.

